

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

UNA INTERPRETACION ICONOLOGICA  
DE LA CAPILLA ABIERTA DE SAN LUIS OBISPO DE TLALMANALCO

TESIS DE POSGRADO  
que para optar por el grado de  
Maestro en Historia, historia  
del arte, presenta:  
GUSTAVO A. CURIEL MENDEZ

MEXICO, OCTUBRE DE 1981



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.

A mis padres

A los doctres Carlos Bosch García y  
Elisa Vargas Lugo de Bosch con la  
más profunda gratitud

Deseo dedicar también el presente  
estudio a todas aquellas personas  
que harán posible que la investi-  
gación de esta capilla abierta,  
prosiga en la ciudad de Sevilla,  
España

"¡A qué vienen esos obscenos monos y esos leones feroces! ¡Qué significan los horrorosos centauros, esos salvajes y los cazadores que tocan la trompa! Aquí puedes ver una cabeza con muchos cuerpos, y más allá un cuerpo con muchas cabezas. Aquí arrastra una bestia un caballo que arrastra a su vez tras sí media cabra; aquí exhibe un animal cornudo el cuarto trasero de un caballo. Aparece doquier una profusión tan variada como sorprendente de formas heterogéneas, de modo que se prefiere leer en las piedras que en los libros, y la gente se pasa el día entero contemplando con asombro todos los detalles de dicha rareza, en lugar de pensar en el sentido de sus plegarias".

Bernhard de Clairvaux. S. XII.

	Introducción.	1
I	Algunas consideraciones sobre estudios iconográficos e iconológicos.	7
II	Historiografía de la capilla abierta.	19
III	Psicomaquia; la lucha interior del alma	59
IV	Iconografía de la capilla abierta. La arcada exterior	84
V	El problema de la lectura espacial de la capilla.	162
VI	Prudencio y la Roma pagana.	181
VII	Mendieta y la Nueva España idólatra	216
VIII	Consideraciones finales.	223
IX	Apéndice documental.	232
	Aparato crítico.	248

## Introducción

Una de las obras de arte novohispano que más atención han recibido por parte de los especialistas, es sin duda alguna la capilla abierta del conjunto de San Luis Obispo de Tlalmanalco. Esta extraordinaria obra del siglo XVI ha sido mencionada muchas veces, de manera especial, por los historiadores del arte y causando admiración a propios y extraños, debido a su calidad artística y a que ofrece un programa ornamental de tal riqueza, que la coloca entre las obras más notables de todo el arte novohispano.

En el año de 1976, inicié el estudio de este conjunto monacal con la intención de "descubrir" el significado del programa simbólico-ornamental de la capilla de indios. En dicho trabajo -presentado como tesis de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1977- se estudió el conjunto arquitectónico -historia y descripción formal- sus dependencias y obras de arte contenidas en dichas partes. Sin embargo, el problema del simbolismo alegórico de la capilla abierta no fue tratado como hubiera debido ser; apenas se apuntó en la descripción formal y en la identificación y relación simbólica de algunos motivos que, podría tratarse de la lucha del hombre en contra

del pecado. Aún quedaban muchas interrogantes por contestar. Desde entonces, preocupado por este asunto, continué las investigaciones al respecto que ahora permiten ofrecer -por primera vez dentro de los estudios de arte colonial- una interpretación que se supone completa del programa que conlleva dicha capilla de indios.

La investigación fue lenta y minuciosa y hubo que revisar gran número de ilustraciones de obras de los siglos XI al XVI así como grabados sobre arte europeo y novohispano de los siglos XV a XVIII; tarea que representa la parte más amplia de la investigación documental y a la vez, la que arrojó mayor luz sobre el problema. Sin embargo es obvio que el material utilizado para esta tesis se ciñe estrictamente al lapso comprendido entre los siglos XI y XVI.

En el mes de octubre de 1980, con motivo de la celebración del "Coloquio Internacional de Historia del Arte" -en la ciudad de México- cuyo tema fue Arte funerario, presenté una hipótesis sobre este mismo asunto. En ella consideré que la capilla contenía en su ornamentación uno de los temas de las postrimerías del hombre o sea: La danza de la muerte o danza macabra, circunscrita a los relieves que revisten la arquería de ingreso. Señalé que en el simbolismo alegórico del presbiterio se encuentra la representación del alma coronada y desde ese entonces apunté la idea de una división por secciones simbólicas que ahora desarrollo ampliamente. Nuevas búsquedas desecharon la hipótesis de la Danza de la Muerte como tema determinante de esta obra y llegué a la conclusión de que este programa moralizante, es la representación de una Psicomaquia. A partir de este nuevo punto de vista continué la investigación en



textos del cristianismo primitivo y las fuentes escriturales, lo cual me permitió elaborar finalmente este trabajo. Creo que la interpretación que ahora propongo es la correcta. Gracias a dichos textos encontré los recursos teóricos para poder basar el estudio iconológico a un texto que nunca antes había sido utilizado en apoyo para las interpretaciones iconológicas de las obras de arte novohispano: la Psicomaquia de Aurelio Clemente Prudencio.

Así pues la Psicomaquia o tratado de Vicios y Virtudes de este poeta hispanolatino del siglo IV y principios de la siguiente centuria, junto con todos los demás escritos que de su pluma salieron fueron "desvelando" el significado del programa franciscano.

El presente trabajo consta de siete partes, a saber: en el primer apartado se hace una pequeña revisión de los problemas inherentes a los estudios iconográficos e iconológicos. En el segundo capítulo se presenta una revisión historiográfica exhaustiva de los juicios que han sido emitidos por los especialistas y aficionados al arte, acerca de las formas, simbolismo y estilo de esta capilla. Cabe aclarar que esta parte fue tratada también en el trabajo de 1977; sin embargo, se vuelve a incluir aquí por la utilidad que ofrece al lector y por la necesidad de incluir los nuevos comentarios que a mi juicio he añadido al respecto. El tercer capítulo trata en especial de la idea de la Psicomaquia. El cuarto de ellos analiza la iconografía de cada uno de los componentes formales de esta obra artística. La quinta parte está dedicada al estudio del problema de la lectura espacial-simbólica de la obra en estudio. El sexto apartado se dedica a presentar la idea que el poeta hispanolatino Prudencio tuvo acerca del triunfo del cristia-

nismo sobre la Roma de la antigüedad clásica. El séptimo capítulo se ocupa de presentar el concepto que del paganismo americano tuvo un cronista franciscano: fray Jerónimo de Mendieta. El trabajo termina con las conclusiones que apoyan la proposición interpretativa que aquí se hace y un apéndice documental.

\* \* \*

La elaboración del presente estudio no hubiera sido posible sin la constante y desinteresada ayuda de dos valiosas personas: doctora Elisa Vargas Lugo de Bosch y Elena Isabel Estrada de Gerlero; la primera de ellas tuvo a su cargo la dirección y corrección del manuscrito complementando y orientando siempre el trabajo con certeros y ricos consejos; la maestra Gerlero, en su seminario que imparte en

la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad, abrió para mí un campo nuevo en las investigaciones: los estudios de la Patrística y el simbolismo alegórico implícito en las obras de arte novhispano del siglo XVI. La doctora Vargas Lugo me proporcionó también bibliografía que, junto con la facilitada por la maestra Gerlero y el manuscrito inédito de la tesis de esta última: Bestiario Mestizo enriquecieron la investigación. Sus consejos siempre sabios guiaron este trabajo; vayan a ellas mis más sinceros agradecimientos. El doctor Luis Ramos accedió a comentar la serie de fotografías de los detalles ornamentales de la capilla con el fin de clarificar ciertas dudas; a él manifiesto mi gratitud.

La licenciada Marcela Salas Cuesta me proporcionó información documental que obra en el Archivo Franciscano del Museo Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México; a ella mis más afectuosas gracias.

No puedo dejar de mencionar el interés prestado al desarrollo de la investigación por parte de la doctora Beatriz R. de la Fuente, directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, así como a la Secretaria Académica de esa institución, maestra Elisa García Barragán. A la institución bajo la cual me he formado y a ellas, hago presentes también mis agradecimientos. Valiosa fue la bibliografía e interés que me brindaron la doctora Clara Bargellini y el doctor Antonio Rubial García. De igual manera he de mencionar la siempre rica colaboración de todo el personal de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas; a cada uno de sus miem-

bros a quienes tanta molestia causé vaya mi reconocimiento.

El señor Rafael Rivera, miembro de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, estuvo a cargo de la realización de gran parte del material gráfico de la decoración de la capilla; las restantes impresiones fueron tomadas por mí; a él le agradezco haber hecho más fácil este punto de investigación.

Dos personas más he de mencionar: la licenciada Nélida Sigaut y el licenciado Eduardo Ibarra, con ellos discutí innumerables aspectos de este trabajo al tiempo que me impulsaron para su terminación; siempre les estaré agradecido.

## I. Algunas consideraciones sobre estudios iconográficos e iconológicos

En este capítulo se pretende a grandes rasgos reseñar algunas de las opiniones que diferentes especialistas han emitido respecto al problema de la iconografía e iconología en la historia del arte.

La problemática del uso de ambos métodos, ha sido planteado en forma excelente en dos obras de capital importancia, a saber: Estudios sobre iconología de Erwin Panofsky (1939) y, La producción artística frente a sus significados de Nicos Hadjinicolaou (1981); por ello nos hemos basado principalmente en estos dos trabajos

Sería imposible reseñar aquí la enorme cantidad de juicios que se han emitido acerca de los estudios iconográficos e iconológicos. Su historiografía -por sí sola- permitiría elaborar un estudio bastante amplio. Lo que se pretende aclarar en este apartado es el problema inherente a los métodos -iconográfico e iconológico- arriba señalados, con el único fin de hacer saber los peligros en que puede caer el historiador del arte al utilizarlos.

El término de iconografía en su acepción más corriente significa: estudio de las imágenes; proviene del vocablo griego "eikon" (imagen) y de "graphein" (escribir). La palabra iconología en su significado más estricto es: explicación de las imágenes; también procede del griego y se forma a partir de la palabra "logos" que significa discurso.

Los estudios de iconografía son antiguos, por lo menos hace

doscientos años que se escribieron aquellos que abrieron un nuevo camino -como método- del conocimiento de la historia del arte.

Desde los finales del siglo XVI surgió en el hombre la preocupación por describir metódicamente, es decir dentro de sistemas de reglas de representación una serie de ideas y conceptos. Estos, bien podían ser concretos o abstractos, conceptos particulares o universales y también de escenas narrativas (1).

La representación de este tipo de emblemas y alegorías derivó en la creación de catálogos; en ellos, se pusieron de manifiesto las formas en que debería todo buen artista representar tal o cual figura por abstracta que esta fuera

Es así como tratados de todos géneros circularon e inundaron a Europa. Revisar algunos de estos trabajos permite conocer cómo los artistas dejaron constancia formal de la manera en que concibieron las representaciones de las diferentes razas, las figuras alegóricas de los meses o de las ciencias, cómo dieron forma corpórea a las emociones, tales como la tristeza o la alegría, etc.; así en dichos tratados se informa la manera en que deberían ser representadas imágenes, emociones, valores morales y muchos otros símbolos de todo género.

De esta manera en esos libros quedaron plasmados en forma gráfica también, las normas de la arquitectura antica y, por supuesto, las formas de su decoración; de igual forma las páginas se llenaron de jeroglíficos antiguos, representaciones de animales y de seres mítico-fantásticos.

Hadjinicolaou aclara que: "Con este fin se publicaron manuales, verdaderos inventarios, que exponían esas reglas y que los artis-

tas, poetas u oradores consultaban a fin de evitar errores al describir tal o cual alegoría o emblema, o aún sencillamente para inspirarse" (2).

¿Cómo imaginar a un historiador u orador del siglo XVI que quisiera prevenir a su público del poder maligno del basilisco o de la fría mirada de una quimera, sin que recurriera a consultar los bestiarios de animales fantásticos?. ¿Cómo representar plásticamente la figura de la fortuna, o la de la idolatría, o aquella que simboliza el arte de la retórica, o bien pecados como la lujuria?. Estos tratados enseñaban al interesado cómo deberían ser representadas esas figuras.

El nombre que se dio a estos inventarios fue el de estudios iconológicos. En la actualidad -como se verá más adelante- la acepción que se ha dado a este término, es bien diferente que la que otrora tuvo. Desde este punto de vista, las obras mencionadas son manuales iconográficos, nunca iconológicos.

Prueba de lo anterior es la obra de Cesare Ripa, publicada en la ciudad de Roma el año de 1593. Tuvo por título; Iconología y el subtítulo precisaba contemplar en ella, las imágenes universales, los emblemas, las figuras jeroglíficas, los vicios y las virtudes, las de las artes, las ciencias, las de las causas naturales, las de los humores y las de las pasiones humanas. Por lo visto, en esa obra de Ripa cabía todo. Ese estudio fue recomendado para el uso de oradores, poetas, escultores, pintores, imagineros, orfebres y escritores.

Es necesario mencionar aunque sea dos ejemplos más de este

tipo de tratados. Los grabados de Jost Amman (1539-1591) son un verdadero tratado "iconológico" destinado para el uso de los aprendices del arte de la pintura; en él se ilustran diversos tipos físicos, los dioses de la antigüedad y escudos nobiliarios (3).

De este mismo autor y con textos de Hans Sachs (1494-1576) se publicó el Beschreibung, donde se ilustran los tipos físicos, oficios y ropajes de un sinnúmero de profesionales. Esta obra apareció en 1568 (4).

A estos tratados iconográficos se deben agregar las ediciones sobre herbolaria y zoología, en las que se representaron tanto formas de la naturaleza así como aquellas que en su tiempo fueron consideradas como exóticas y míticas.

Agrega Hadjinicolaou que "Hasta principios del siglo XIX, ese tipo de obras se destinaba generalmente a los productores de imágenes de todo tipo". Estos estudios no estuvieron nunca dirigidos a los historiadores, ni tampoco escritos por ellos mismos. Sin embargo estos intelectuales son los predecesores de los historiadores "modernos" (5).

Durante la época colonial se emplearon los tratados europeos para información de artistas y escritores. Sin embargo, el mantenido interés por esta clase de obras no terminó con el barroco; así el México del siglo XIX no fue ajeno a esta serie de tratados "iconológicos". Luis Pastor publica en la imprenta económica, en la ciudad de México, el año de 1866 la obra titulada: Iconología o tratado de alegorías y emblemas. Esta curiosa obra incluye numerosas ilustraciones



que realiza la "Litografia Salazar". El primero de los dibujos ilustra por medio de una figura femenina nada más ni nada menos que la propia Iconología en persona.

Se asienta en la introducción de esta obra que las alegorías son representaciones de importancia. Una de las preocupaciones de Pastor que refleja la intención de todos los autores de este tipo de inventarios formales, lo constituye el problema de la simbolización gráfica de conceptos puramente abstractos. Este autor expresa: "¿Cómo formar idea, por ejemplo de la felicidad, de la virtud, del vicio, de las pasiones y de tantos otros seres morales o metafísicos, si sólo las palabras se encargan de representarlos?" (6).

El pensamiento romántico -al igual que el espíritu renacentista y luego el barroco que lo precedió- encontraba en el uso de las alegorías y los emblemas un rico acervo de conocimiento.

Al mismo tiempo la "iconología" era fuente inagotable del saber, pues en sus lecciones este tratado informaba al lector de la "historia antigua".

El siguiente párrafo demuestra, creemos, la idea que se tuvo acerca del término de "iconología".

"Pues bien: si a nadie puede ser desconocida la importancia de las alegorías, mucho menos lo que puede ser la de la ciencia, que tiene por objeto el estudio y conocimiento de ellas y de los emblemas: de la ciencia que no sólo nos enseña a representar por medio de imágenes y ficciones los seres espirituales, sino a conocer los monumentos antiguos y modernos, las medallas, camafeos, y en general la escritura simbólica de que tanto se usó en la antigüedad, y que tanto

ha enriquecido con sus bellezas a las artes modernas. Tal es el objeto de la iconología" (7).

La obra mexicana es al igual que la de Ripa un buen exponente de este tipo de tratados "iconológicos" que se hicieron desde el siglo XVI.

En el tratado de 1866 se ilustra la forma que adoptaban para ese pensamiento las representaciones de "el arte militar", los meses y estaciones del año, la abundancia, América, la alegría, la tristeza, la agricultura, la abstinencia, la afabilidad, el orgullo y la altivez.

Hay una diferencia básica en el tipo de representaciones que hemos mencionado, pues el libro de Pastor, es laico. En el texto se advierte que: "La inteligencia de la alegoría se adquiere por el conocimiento profundo de los atributos y emblemas inventados por los antiguos y consagrados por el uso. El estudio de esta ciencia que se llama Iconología, debe ser en cierto modo el código de los artistas de todo género; sirve, no sólo para explicar [sic] las figuras colocadas en los monumentos antiguos, en las medallas y en las piedras grabadas, sino que indica la elección que debe hacerse de los seres morales o metafísicos, para dar a la alegoría la expresión, [sic] el sentimiento, el carácter poético que les es tan propio" (8).

La "iconología" del siglo pasado como señala Hadjinicolaou, fue un manual en el que se consignaba la forma plástica de una serie de ideas abstractas que podían ser consultadas pues en ellas el artista podría encontrar la forma de no caer en errores de representación o simplemente inspirar su "genio".

También el siglo XIX es el tiempo en que empiezan a publicarse los enormes tratados de iconografía ya con el sentido moderno de la acepción. Es la época en que salen a la luz publicaciones como: Iconographie chretienne ou étude des sculptures, peintures, etc. qu'on rencontré sur les monuments religieux du Moyen-age, (1848) obra de Abate Crosnier, o el estudio: Ikönographie der christlichen Kunst de Künstle de 1928.

Por otra parte podemos señalar que la palabra iconografía se emplea también para designar el inventario de los retratos de un individuo o la recopilación de representaciones de un hecho histórico (9).

Desde el siglo XIX el método iconográfico fue una técnica a la que recurrieron en forma constante los historiadores así como los estudiosos de otras ciencias sociales.

Los inventarios de monumentos históricos o de las obras de un pintor, fueron la primera etapa -en base a técnicas descriptivas- de los llamados catálogos razonados. Hadjinicolaou señala la importancia y necesidad de estos trabajos pues, "...constituyen una etapa indispensable y previa para toda interpretación o explicación histórica de las obras mismas".

Desgraciadamente no contamos en la actualidad con catálogos iconográficos para el estudio del arte colonial. De enorme importancia para emprender tal empresa resultan los gabinetes de estampas y acervos iconográficos de Europa y Estados Unidos. Mencionaremos aquí el "Índice Iconográfico de pintura holandesa y flamenca de La Haya" y el "Índice de arte cristiano" de Princeton, E U A.

En este siglo fueron publicadas obras de importancia capital para el estudio de la iconografía del arte. Destaca en primer término el trabajo de Louis Reau, Iconographie de L'art chretien, publicado en París de 1955 a 1959 (10); de Raimond van Marle, Iconographie de XXX l'art Profane et a la Renaissance et la decoration des demures, Martinus Nijhoff, La Haya (1931) (11); la gran serie de grabados como la de: The german single-leaf woodcut; 1500-1550, obra compilada por Max Geisberg y publicada por la Deutch Einblatt Holzschnitt en Munich de 1923-1930 (12).

Los méritos de estos estudios y catálogos es que por medio de la iconografía conocemos el contenido de aspectos simbólicos alegóricos de las obras de arte; es medio para poder situar una obra en el tiempo y gracias a ella "...las fuentes literarias o figurativas de una obra pueden volverse visibles y así se podrá precisar su relación con la tradición" (13).

Después de la Segunda Guerra Mundial los estudios iconográficos e iconológicos proliferaron por todo el mundo. Estados Unidos se convirtió en el centro de esa línea interpretativa. Esto fue a tal grado que se podría llegar a afirmar que los especialistas hicieron una "nueva historia del arte" a partir de este tipo de investigaciones. Sobre todo, se buscó en la pintura significados ocultos que su productor se suponía quiso sugerir por medio de aspectos alegóricos.

El nuevo giro de los estudios iconológicos se marcó a partir de la obra de Erwin Panofsky; él planteó este nuevo método como ciencia de interpretación de las obras artísticas

Panofsky explica en su obra: Estudios sobre iconología (1939) que la iconografía "...es la rama de la Historia del Arte que

que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma..." (14).

Este historiador confiere a la obra de arte un primer contenido temático que denomina significado primario o natural. Un segundo contenido, sería aquel que se refiere al mundo de las imágenes, historias y alegorías. Por último, el tercero de ellos es aquel donde residen los llamados valores simbólicos.

Asímismo son tres los pasos de carácter interpretativo que propone Panofsky los que proporcionan y están en relación con cada uno de los contenidos mencionados. El primero de ellos, es la descripción pre-iconográfica de la obra de arte; el segundo paso sería aquel donde el historiador reconoce el tema propuesto por el artista que ejecutó la obra, por último el sentido profundo de la iconografía que Panofsky considera como producto de la interpretación de los pasos anteriores.

Fue Panofsky mismo quien dio la voz de alarma para prevenir a los estudiosos del peligro del método iconográfico a partir de su propuesta. Asímismo este autor se retractó de usar el discutido término de iconología -como lo deja ver Hadjinicolaou- en escritos posteriores.

En el extremo opuesto, se encuentra la posición de Nicos Hadjinicolaou uno de los más recientes especialistas que se han ocupado de la materia quien se promulga en contra de las interpretaciones iconológicas al afirmar que toda obra de arte no contiene significados per se; estos son dados a partir de lo que este autor denominó como fortuna crítica de la obra. Esta se conforma a partir de tres tipos de "significaciones", a saber; la inicial dada por el au-

tor de la obra de arte, la segunda de ellas dada por su primer público y la última de ellas por las "significaciones" a partir de juicios de públicos ulteriores.

"Por eso no puede hablarse de significación en sí o de significación intrínseca.. sino de significaciones coexistentes que se siguen o se oponen en el tiempo" (15).

El autor mencionado, previene de las ventajas y peligros en que puede caer la interpretación de la obra artística a partir de los presupuestos dados por Panofsky. "Cuántos análisis de obras de arte individuales, sobre todo entre el Renacimiento y el siglo XVIII, pero también anteriores y posteriores nos han permitido descubrir simbolismos ocultos en un cuadro que hasta entonces se consideraba 'pintura de costumbres'; cuántas imágenes a primera vista 'sin segundas intenciones' han sido reconocidas como alegorías" (16)

Es por eso que toda obra de arte, pensamos, muestra varias significaciones interpretativas y ninguna es mejor o peor que las otras; todas ellas forman la historia de la obra de arte y sus significados

A pesar de las interpretaciones falaces en las que hayan podido caer los estudios iconologistas -por las razones que ya hemos expuesto- pretendemos acercarnos a un monumento franciscano del siglo XVI, utilizando para su estudio, precisamente como instrumento, la iconología que, pensamos, es válido para la historia del arte. Estamos conscientes de que este método implica caer en interpretaciones subjetivas, sin embargo, en la medida en que las fuentes de nuestra interpretación lo permitan creemos que es el único camino

para intentar una interpretación.

El método a seguir hará posible, creemos, comprender el mensaje dispuesto en la ornamentación de la capilla de Tlalmanalco; reflejo, necesariamente del pensamiento de la orden franciscana del siglo XVI. En la medida que se logre comprender esa línea del pensamiento religioso el método será válido.

Toda obra de arte es reflejo de un momento histórico y de sus determinantes socio-económicas, así como, en este caso, de su productor intelectual y por último del público a quien está dirigida.

Por medio de la interpretación histórico-iconológica, de los monumentos que construyó la orden de san Francisco, es posible acercarse al pensamiento de esta comunidad de mendicantes.

Resulta difícil hoy día pensar en la existencia de una fuente escrita por los frailes de Tlalmanalco donde -a manera de libreto- hubiera quedado asentado el significado de dicha ornamentación.

Es necesario admitir que las tres órdenes de frailes mendicantes que arribaron a tierra novohispanas: franciscanos (1524), dominicos (1526) y agustinos (1533), enfrentaron en forma por demás diferente su misión y labor evangélica. Por lo que se desprende que el estudio de los diferentes conjuntos arquitectónicos de esas órdenes está en íntima relación con la posición ideológico-espiritual presente en cada una de ellas.

No cabe la menor duda que la evangelización no fue un hecho totalitario sino que se trató de hechos históricos diferentes. La empresa evangélica que se realizó en la zona de los valles poblano-tlaxcaltecas, difiere de la emprendida por los frailes de san Agustín en

en la sierra alta del actual Estado de Hidalgo.

Si bien sabemos del hecho de que a la llegada de los españoles, éstos estuvieron lejos de encontrarse con una población unida por factores económicos, culturales, étnicos y lingüísticos; la forma en que cada orden intentó su papel evangélico es producto de problemáticas y espiritualidades diferentes.

Son producto de fenómenos diferentes la erección del templo agustino de Tlanchinol en la Sierra Alta, la creación de un monasterio como el de San Miguel de Huejotzingo o el conjunto monástico de Cuilapan en Oaxaca.

En este trabajo pues, se pretende llegar por medio del análisis iconográfico de la decoración de la capilla del convento de Tlalmanaco a su "significación" o sea al sentido original que le dio el productor de la obra.

Las fuentes que constituyen nuestro material de interpretación, son de varios tipos y son anteriores o contemporáneos a la construcción de la capilla.



## II. Historiografía de la capilla abierta

La capilla abierta del conjunto de San Luis Obispo de Tlalmanalco, ha sido punto de las opiniones de diversos autores; estos juicios tienen características distintas. La capilla ha sido objeto de comentarios en estudios y folletos no especializados, cuyos juicios no son los mejores para la comprensión de la obra. Lejos de acercarnos a aclarar el problema -ya sea de estilo o significado del mensaje- confunden sobremanera. Como ejemplo se mencionarán El Estado de México; guía, de Javier Romero Quiroz y Los conventos del siglo XVI en el Estado de México, de José Manuel Caballero Barnard.

El primero de los estudios dignos de consideración donde se insertan juicios parciales sobre esta obra colonial en el de Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental; le sigue cronológicamente México a través de los siglos, época virreinal de Vicente Riva Palacio.

Ya en este siglo destaca El arte de la Nueva España, obra de Díez Barroso. Otro de los primeros intentos modernos por comprender la capilla fue la obra de José Juan Tablada de 1927 y una de las últimas el estudio de Constantino Reyes Valerio de 1978 sobre el "arte indio-cristiano".

En las obras más antiguas mencionadas se encuentra una directriz conductora: el intento por comprender arquitectónicamente

-aunque en forma fallida- la función de la capilla y marcar la presencia, en esta construcción, de una serie de influencias formales. Estos estudios tienen el mérito de haber sido los primeros y cabe aclarar que algunos de los juicios erróneos provienen sin lugar a dudas de la repetición en que cayeron autores posteriores.

Otro tipo de obras con juicios críticos, acertados o discutibles sobre el monumento, son: La escultura colonial mexicana y Lo mexicano en las artes plásticas, de José Moreno Villa; Historia del arte hispanoamericano de Diego Angulo Iníñez y Enrique Marco Dorta; 1950; El arte colonial en México de Manuel Toussaint; The mexican architecture of the sixteenth century de George Kubler; Historia general del arte mexicano; época colonial, Pedro Rojas; Escultura mexicana, 1521-1821, de Elizabeth Wilder Weismann; La arquitectura de México en el siglo XVI, de Pablo C. de Gante; Las portadas religiosas de México, de Elisa Vargas Lugo; Historia del concepto de "arte tequitqui" de Marta Fernández García; La iglesia y convento de San Luis Obispo de Tlalmanalco, México, de Gustavo Curiel Méndez 1977 y, por último Arte indocristiano; escultura del siglo XVI en México 1979, de Constantino Reyes Valerio.

Es necesario destacar dos obras de importancia capital en la historiografía de la capilla: Art and architecture in Spain, Portugal and their american dominions, 1500 to 1800, de George Kubler y Martín Soria; y The open-air churches of sixteenth century Mexico, de John Mc Andrew.

\* \* \*

Rivera Cambas escribía hacia 1880 su obra México pintoresco, artística y monumental, en ella decía sobre Tlalmanalco que: "...[eran] las ruinas de un convento franciscano... ese monumento de la antigüedad no pasó de los primeros arcos... allí se rindió culto al arte arquitectónico. Estaban en pie tres arcos de la bóveda, de casi tres metros de altura, separados por macizos cubiertos de arabescos y follaje en relieve, sin que se noten defectos; y parece haber sido amoldado a voluntad y retocado después con el cincel... no hay recargo de adornos o algo que demuestre mal gusto por exceso de buscar la belleza. Los adornos se sujetan a reglas científicas y están distribuidos con el tino particular que no sacrifica las líneas principales en favor de los pormenores. Los arcos no tienen la forma vulgar y las desatinadas proporciones que a menudo se advierten en los pórticos de otros edificios; son de forma agradable y están rodeados por cordones salientes de elegante cinceladura, con ornamentos de fantasía morisca sujeta a las estéticas proporciones del arte del renacimiento... las ruinas no ministran suficiente luz para juzgar el destino que iba a tener el edificio; podrá haber sido un templo o un patio para el claustro de los religiosos, lo que más parece probable según la portada que ha quedado" (1). Asimismo Rivera Cambas en base a una supuesta presencia -en la capilla- de elementos mudéjares, la compara sin base alguna con el claustro de la Merced de la ciudad de México; agrega que el pensamiento que dio forma a dicha fábrica fue netamente español, toda vez que "...la parte ornamen-

tal lleva el carácter del gusto mexicano: fantástico, medio simbólico, rico y complicado" (2).

A pesar de confundir este autor la finalidad práctica litúrgica de la capilla de indios y del número de arcos que componen dicha obra, resulta necesario destacar el juicio de que en ella conviven dos espíritus: el "mexicano" y el "español"

El aspecto arquitectónico y decorativo de la capilla resultó ser del agrado de Rivera Cambas pues, aunque recargada de elementos ornamentales, presenta arcos de medio punto y no aquellos de líneas mixtas -utilizadas por el barroco- aborrecidas por las mentes decimonónicas.

Sin embargo estraña el interés de Rivera Cambas por una capilla recargada de decoración, pues, es bien sabido que el pensamiento de su tiempo desdeñó al barroco, ya que el horror vacui está presente en muchos de los ejemplos de este estilo. No se entiende por esto que la capilla se considera obra barroca, pero bien podría hermanarse en cuanto a riqueza ornamental con creaciones del siglo XVIII.

Una de las preocupaciones propias del siglo XIX fue la cuestión nacional, este hecho hizo que Rivera Cambas, tratara de relacionar la complejidad ornamental de dicha capilla con el "carácter mexicano"; fruto éste de la mezcla de dos culturas diferentes. Lo netamente español para Rivera residiría en el aspecto estructural toda vez que en lo accesorio, es decir en lo ornamental, estaría lo mexicano.

La capilla abierta debe verse como un fenómeno artístico total, no es posible separar de ella la estructura formal del aspecto decorativo que la exorna. Rivera Cambas ve en esa obra la influencia española precisamente en la estructuración arquitectónica; relega lo "mexicano" a la parte decorativa que bien refleja ser para dicho autor un accidente donde vive el "carácter" de los mexicanos.

El autor del México pintoresco artístico y monumental, quiso ver, a partir de la decoración de grutesco -la cual sí es en definitiva rica, complicada, fantástica y simbólica-el carácter -que comúnmente se acepta- como distintivo de lo que es la mexicanidad en el gusto artístico.

Don Vicente Riva Palacio, en el tomo correspondiente al virreinato de la obra México a través de los siglos, apunta lo siguiente: "Las bellas artes se cultivaron con buen éxito en el siglo XVI, quedándonos en la arquitectura, algunos monumentos verdaderamente notables, como las ruinas de la primera iglesia que los franciscanos comenzaron a fabricar en Tlalmanalco; no se sabe quién proyectó y dirigió esta obra, pero el trabajo de los arcos es fantástico, rico y esmerado; en ellos se descubre el haber tomado por modelo alguno de los relieves y tallas de las antiguas sillerías de los coros de las catedrales.,, La obra de la iglesia vieja de Tlalmanalco debe haberse ejecutado a mediados del siglo XVI, porque el templo que se ejecutó definitivamente y que es el que aún sirve para el culto, se llamó la iglesia nueva y conta de una inscripción, que quedó concluido en los últimos años del mismo siglo..." (3).

Riva Palacio se aventura pues, a afirmar la existencia de dos templos, el viejo -la capilla- y el nuevo, la iglesia. Por lo que respecta al modelo formal, su hipótesis -presentada así- se muestra débil. Si bien muchos de los repertorios del gótico italiano y español, fueron representados plásticamente en un sinnúmero de ejemplos de mobiliario, -de hecho hemos localizado en algunos muebles españoles motivos que muestran gran similitud formal con lo intentado por los frailes en Tlalmanalco. Resulta difícil pensar que una sillería coral fuera el modelo a seguir para la decoración de la capilla que aquí se estudia.

Aparte de lo anterior Riva Palacio se abstiene de emitir algún juicio acerca del estilo de la obra.

Posteriormente (1921) Díez Barroso en la obra El arte de la Nueva España consignó: "...algunas de estas primeras obras platerescas fueron decoradas con modelos de argamasa...en la rica decoración característica de estas obras" (4). Así pues para este autor la capilla responde a los lineamientos del plateresco. "Esta obra puede citarse como un ejemplo excepcional en Nueva España de construcciones platerescas, en las que, salvo los arcos, que no son ojivales, se observa la estructura gótica, pues la mayoría de los ejemplares que aquí fueron construidos son, como ya se dijo, de estructura renaciente revestida de decoración con influencia gótica, o bien góticamente prodigada" (5).

Díez Barroso al igual que Rivera Cambas observó en la capilla una serie de elementos de diferentes repertorios formales.

Este autor de la segunda década de este siglo, es exponente de aquella línea de historiadores que sin bases sólidas insistieron en querer ver al arte colonial mexicano como un apéndice del europeo. Es evidente la translación mecánica que Díez Barroso intenta de las corrientes artísticas que en ese momento -siglo XVI- imperaban en Europa. España fue inundada de ejemplos donde la decoración plateresca revistió hasta el último rincón de las obras artísticas, por eso, hizo extensivo a la capilla juicios estilísticos tales como el de gótico-plateresco. Asimismo la intención de Díez Barroso no fue desmerecer al arte colonial como pudiera pensarse, al sugerir que este podía ser simple copia de lo Europeo. Precisamente la época en la que él escribe es cuando se inicia "el rescate" de los valores artísticos del arte colonial. Es por esto que obras como la capilla de Tlalmanalco fueron conocidas y se reconoció en ellas con orgullo, méritos formales equiparables a las existentes en Europa.

Esta actitud explica que este parecido formal haya sido conectado, por Rivera Cambas, no con una obra poco conocida del arte español, sino con un modelo prestigioso como resulta ser la Alahambra de Granada.

En 1948 publica Moreno Villa: Lo mexicano en las artes plásticas. En esta obra, el autor español refiere: "En todos los conventos [Huaquechula, Tlalmanalco y otros] encontramos esa extraña mezcla de estilos, perteneciente a tres épocas: románica, gótica y renacimiento que se manifiesta en lo tequitqui. Mezcla

que dota de intemporalidad a los monumentos, de anacronismo. Por esto cabe hacer esa afirmación rotunda: todo lo 'tequitqui' es anacrónico; parece nacido fuera de tiempo..." (6).

Primeramente es necesario resaltar que José Moreno Villa perteneció a esa serie de intelectuales -ya mencionada- que pugnaron por incrustar al arte colonial dentro del arte europeo -arte mudéjar- tributario-tequitqui. Sin embargo su mérito reside en diferenciarlo del arte europeo, a la vez que señala la presencia de una peculiar mezcla estilística en la que se supone reside una "mexicanidad"

Sin embargo, no es posible seguir manteniendo juicios tales como que el arte tequitqui es anacrónico. Moreno Villa agrega que: "Por lo que atañe al Pantocrator de la portada (sic) de Tlalmanalco (1591) me bastará señalar la forma convencional de las grandes guías de sus bigotes de hebras muy paralelas terminadas en un caracolito, forma estilizada que aparece ya en las piezas mayores y más antiguas del románico, por ejemplo, en el famoso Crucifijo románico de Carrión (León, España), esculpido en 1063. Da miedo pensar en la supervivencia de este detalle formal cuando se le ve en la faz del Pantocrator esculpido en Tlalmanalco más de cinco siglos después, en 1591" (7). Agrega respecto al estilo que "la capilla abierta de Tlalmanalco es un tequitqui plateresco" (8). Existen además a su parecer, reminiscencias góticas así mismo propuso, para el fechamiento de la capilla abierta el año de 1591. El dato corresponde a las portadas de la iglesia conventual, no a la capilla que según creemos podría situarse c.1560.



Pensamos que el llamado: "arte tequitqui" o "indo-cristiano" de ninguna manera es un arte anacrónico. Se ha dicho que los artífices indígenas copiaron modelos anteriores en tiempo a los que Europa realizaba en el siglo XVI. Los programas decorativos de pintura y escultura del siglo XVI novohispano que encontramos en los diferentes conjuntos monásticos, responden a una idea preconcebida del productor de la obra; en este caso se trata de los frailes alarifes o doctrineros que quisieron dejar constancia de mensajes, ya fueran teológicos, didácticos o de exaltación de la orden. El mensaje a transmitir fue posible solamente -sin importarle al director de la obra de arte- utilizando los modelos que tenía en ese momento a la mano. Ya fuera el grabado del siglo XV, la nervadura gótica-tardía o el más puro ejemplo de arte manierista. Fue un coexistir de formas de diferentes tiempos -respecto a las cronologías europeas- por lo que proponemos que el tiempo del tequitqui es sin duda el de su momento histórico o sea, el siglo XVI; aunque no aceptamos como se ha dicho que en esa época es cuando termina.

Una obra de arte no puede ser considerada como anacrónica por el hecho de estar informada en un modelo anterior. La erección de la capilla requirió para el momento en que fue fabricada, la utilización de fuentes anteriores. Ella responde sin lugar a dudas a un momento histórico determinado. El arte del siglo XVI fue reflejo de su momento histórico y cumplió una función determinada para el momento en que se produjo.

Los frailes de Tlalmanalco quisieron expresar en la decoración de la capilla un mensaje; por ello recurrieron a tomar elementos de varios estilos sin importar lo "novedoso" o "antiguo" de las fuentes de la que se sirvieron. La capilla fue una obra en la que se reunieron para su construcción diversos repertorios formales.

Por otra parte como ya quedó asentado en mi trabajo de 1977 (9). Respecto a la opinión de José Moreno Villa, sobre la existencia de formas de caracol en los bigotes del Salvator Mundi -que no Pantocrator- cabe recordar que esa aceveración fue desechada. En el estudio que realizó Constantino Reyes Valerio (1979), titulado Arte indocristiano, dicho autor rebate también la presencia de ese tipo de formas en dicha figura.

Le espanta a Moreno Villa la supervivencia de "viejas" formas del arte europeo en el arte novohispano. A esto debemos agregar que en realidad existen numerosos ejemplos en que es evidente el uso de repertorios formales anteriores al siglo XVI; sin embargo, últimamente trabajos como el estudio sobre pintura mural que prepara Elena Isabel Estrada de Gerlero han demostrado que los frailes también utilizaron modelos grabados contemporáneos a ellos. Santiago Sebastián, resalta el hecho de que los frailes del conjunto monástico de los Santos Reyes de Meztitlán copiaron un grabado europeo ejecutado en 1569 y firmado por Lullmo Bertelli, La fecha de la pintura de la portería en 1577. Hecho que demuestra que a sólo ocho años de ejecutado el grabado se copiaba en la Nueva España. Este

fenómeno debió darse también en la arquitectura. Otro ejemplo de "novedad" de fuentes lo constituyen los grabados utilizados para la decoración de los lunetos de la escalera de Meztitlán como lo demostró Erwin Walter Palm.

Por último no aceptamos la existencia del término de Moreno Villa: tequitqui-plateresco para designar al estilo de la capilla de Tlalmanalco. Ninguna de las dos modalidades decorativas pueden definirla.

Diego Angulo Iñíguez, otro autor importante por sus juicios acerca del arte colonial, en su capital obra Historia del arte hispanoamericano (1945) indica sobre el trabajo de esta capilla "...el problema de influjo indígena en el arte colonial que en este caso, al parecer, es bastante intenso" (10).

Agrega Angulo que: "La obra maestra en que probablemente precisa ver el cincel indígena es la capilla de indios de Tlalmanalco, donde, sin duda intervino un escultor de primera calidad... De fecha desconocida... Consta de una nave de planta trapezoidal, en cuyo fondo se abre el presbiterio con un pequeño sagrario en forma de alacena y una puerta de comunicación... La capilla que, al parecer, quedó sin terminar, está hoy en alberca. Aparte de su interés como tal capilla, lo ofrece extraordinario por el lujo excepcional de su decorado que la convierte en uno de los conjuntos arquitectónicos más ricos del plateresco... el arquitecto manifiesta el propósito decidido de no dejar espacio libre de ornato en pilas-tras, ni arcos; en las mismas enjutas, siguiendo la norma de tiempo del Virrey Mendoza, siente horror al vacío, y no es capaz de resistir el deseo de aunarla con tres gruesos motivos. Aunque con-

serva algún tema gótico, como el tronco, las perlas y las rosas, el decorado es plateresco, cuyo antecedente se ha querido ver en Santa María de Calatayud. El plateresco, sin embargo, bajo el cincel del maestro de Tlalmanalco sufrió una transformación que sorprende. Más hábil y con mayores recursos técnicos que el decorador de Calpan, continúa viendo las formas carnosas que por firme voluntad del artista se hubiesen secado en sus manos; en lugar de la lozanía y de la decisión con que se proyectan y mueven los temas vegetales del plateresco, las superficies se arrugan y las líneas se retuercen aquí con ritmo análogo al que aunará el siglo XVIII a los follajes de la Iglesia de Zacatecas. Es indudable que en Tlalmanalco existe algo extraño que no es la falta de técnica de movimiento como en Calpan y que tal vez deba atribuirse a la sensibilidad del indígena" (11).

Angulo Iñiguez es en suma el primer especialista extranjero que vió en la decoración de la Capilla el sello de la sensibilidad indígena. Sin embargo, resulta preciso aclarar que pensamos que en la ejecución de dicha obra colonial intervinieron varias manos que esculpieron los motivos allí representados. Esto es evidente si se compara la calidad alcanzada en los motivos de la parte izquierda del edificio, con los de la derecha. El cantero de la izquierda es hábil y muestra gran calidad de oficio, en tanto que, el de la derecha ofreció un tallado burdo con errores de interpretación del modelo.

Aunque las jambas de la iglesia de Santa María de Cala-

tayud -uno de los antecedentes que se ha querido ver para Tlalmanalco- presenta motivos de grutesco, el tono general de la portada sí corresponde al plateresco español; no así -como ha quedado asentado- en la decoración de la capilla abierta. No se puede hablar de estilo en esta obra artística. Así, la decoración de Santa María difiere en oficio, motivos representados y categoría estética. Nuevamente se ha querido conectar a la capilla con modelo prestigioso; ambas obras son diametralmente opuestas.

Por otra parte acerca de la relación que Angulo establece entre la Catedral de Zacatecas y la capilla de Tlalmanalco, hay que decir que entre una obra tequitqui y una de carácter barroco, son enormes las diferencias de ritmo y los espíritus que las animaron más disímiles aún; por ello no hay punto de relación entre las expresiones artísticas desarrolladas en Tlalmanalco y en la catedral del Real Minero.

La copia selectiva de modelos europeos en la escultura -en algunas ocasiones con la inclusión libre de modificaciones surgidas de la sensibilidad e interpretación personal del artista- es en lo que consiste la modalidad artística conocida como tequitqui.

Lo que Manuel Toussaint comentó sobre Tlalmanalco es, evidentemente de importancia suma para el estudio de la construcción.

"Las obras de escultura decorativa que presentan influencia indígena son numerosísimas. Como en todo el arte colonial las influencias se mezclan, y así hay casos como en la gran

Capilla Abierta de Tlalmanalco, en que, por una parte, se ve cierta supervivencia del románico en la ingenuidad con que están colocadas las figuras que se encuentran arriba del Arco Triunfal; bastantes restos del gótico en las columnas de los arcos que están formados por haces. El conjunto es plateresco y el detalle de la escultura es absolutamente indígena. La parte más valiosa de esas esculturas es acaso el conjunto de retratos que aparecen en los capiteles de las pilastras; vigorosamente caracterizados, reproducen las efigies de los caciques del pueblo o de los escultores que trabajaron en la obra" (12).

De nueva cuenta este autor, enjuicia -de manera inaceptable- el hibridismo estilístico de esta obra, bajo un aspecto dominante: el plateresco. Por otra parte los personajes que se alojan en los capiteles del presbiterio -como quedó aclarado en el trabajo de 1977- no son de ninguna manera retratos. Todo el programa decorativo es sin lugar a dudas europeo. Nada existe allí que pueda identificarse con el "pasado indígena" salvo el origen de los talladores de la piedra.

Prosigue Manuel Toussaint: "Ostenta una fecha indígena que puede ser interpretada como 1560". Este autor reconoce en los relieves de las pilastras interiores un símbolo susceptible de ser interpretado como "tres pedernal" fecha que corresponde dentro del calendario gregoriano a 1560. Este dato es falso, producto de la mala lectura del programa cristiano implícito en esa decoración, como adelante se verá.

Con estas afirmaciones Toussaint fue uno de los primeros especialistas que inauguró esa línea de interpretación del arte colonial que pretende ver elementos del pasado indígena en el arte cristiano del siglo XVI.

Respecto a este punto del sincretismo formal, no compartimos la idea de Toussaint; es más, él quiso ver en esa capilla -por falta de comprensión del programa- variedad de elementos del panteon mexicana.

En este punto de la evolución de los juicios historiográficos sobre la capilla, con Toussaint surge un nuevo concepto reforzado de lo "mexicano" en las artes novohispanas del siglo XVI. No solamente el arte colonial de esa época resultaba a sus ojos diferente del europeo sino que contenía "motivos formales prehispánicos".

Por otra parte Manuel Toussaint, afirmó inexplicablemente que "...las influencias se mezclan, y así hay caos". Cabe entonces preguntarnos: ¿Caos con respecto a qué?. Por supuesto, pensamos que con respecto a la evolución tradicional del arte europeo. Sin embargo, como ya se ha esbozado, no importa el arte europeo para inculcar valor a nuestro propio arte. Si la presencia de estilos varios molestó a los especialistas diremos que no existe dentro de la historia del arte el concepto de "estilo puro".

George Kubler en su estudio: The mexican architecture of the sixteenth century, que apareció en 1947, asienta: "The

open chapel at Tlalmanalco, finally, is among the sumptuous buildings of Mexico. Its program is colonial; the skill of ornamental execution suggests european work; and the permeation of Renaissance arabesque with indian-looking roundels and angularities further complicate the problem of its classification" (13). Insiste Kubler, así, en abordar el problema que preocupó a la mayoría de los que se ocuparon sobre la capilla y coincide en ver en la obra: la reunión de varios estilos, aspecto de oficio europeo y arabescos renacentistas de apariencia indígena. Al intentar fechar la capilla más lógicamente -que Toussaint- propone la fecha de 1560 y la causa de que no fuera terminada la relaciona con la desaparición del cadáver de fray Martín de Valencia. Sin embargo, como adelante se verá, también Kubler participó de la idea de que en el monumento existen motivos prehispánicos.

El antecedente estructural de la capilla lo encuentra en la capilla de San José de los Naturales del convento grande de México (14), y en la capilla de Zempoala (1553).

"...the forms of portico and sanctuary and the portico becomes polygonal. The effect, of course, is to subordinate the portico to the sanctuary. The portico transcends a mere vestibule; its form is governed by the relationship to a sanctuary, and the end bays of the portico cease to be inert and superfluous spaces. It is not imposible that this solution was prepared at Zempoala... Where the open chapel was built after 1553" (15). Kubler observó acertadamente la solución -presente en la capilla- de subordinar el pórtico al santuario, integrando ambas partes, de lo que



resulta un espacio sin elementos inertes ni superfluos. Por último, Kubler agrega su juicio acerca de la decoración al señalar: "La calidad plástica del ornamento es abundante y rica. En el borde del arco, hay un torbellino de figuras que se aproximan a la profundidad del relieve y a la densidad de composición que caracterizan los paneles de arabescos de Tlalmanalco (16).

En el año de 1959 se publicó el estudio que realizaron George Kubler y Martín Soria, Art and architecture in Spain, Portugal and their American dominions, 1500 to 1800. En esta obra se asentó: "Otras capillas abiertas son como foros de teatro con un proscenio y a los lados paredes diagonales que conducen la atención de la multitud a la liturgia. La incompleta capilla de Tlalmanalco es de esta clase, con relieves platerescos sobre soportes medievales hechos por escultores indios". Respecto al problema de estructuración arquitectónica que se dio a esta capilla, compartimos el juicio de Kubler y Soria. En el capítulo quinto como se verá intentamos hacer una interpretación del espacio que genera dicha capilla de indios.

Estos autores al describir la decoración de la capilla expresan: "Hay monos, perros, borlas de la falda de Coatlicue. Cabezas parecidas a máscaras aztecas aparecen en los capiteles y arcos. Aquí está una síntesis de arte europeo e indígena, extraordinariamente rica e ingeniosa, pero medieval en su sabor. En contraste a la frecuente planicidad del tallado tequitqui, el sentimiento azteca del volumen es conservado" (17).

Como quedó asentado en el trabajo sobre la capilla que elaboré en 1977, no todo lo tequitqui es planiforme. La decoración de la capilla es tal vez el mejor ejemplo de tequitqui volumétrico. Los relieves de los salmer de la arcada exterior y los remates superiores de las pilastras que conforman el alfiz interior, son muestra de expresión volumétrica. Son pocos los monumentos coloniales del XVI en que está presente el gusto por el volumen carnoso; algunas figuras de esta capilla son casi esculturas exentas. Contrasta con este tipo de decoración, la forma en que se tallaron las figuras de ángeles que se incluyeron en el alfiz; estas son más bien planiformes.

El arte tequitqui usa indiscriminadamente ambas soluciones. Asimismo, no compartimos la proposición de Kubler-Soria de que aparecen elementos que recuerdan la solución que ofrecen las máscaras aztecas. El hecho de que en la capilla esté presente la mano de obra indígena, no indica de ninguna manera que los talladores hayan tallado máscaras in ilo tempore.

Estamos reseñando el momento en que por el hecho de que trabajaron en la construcción de la capilla los indígenas, se revierte la problemática de la no comprensión del programa en la búsqueda de elementos sincréticos. Asimismo como quedó asentado en mi trabajo anterior proponemos la no existencia de motivos prehispánicos en la decoración de la capilla, juicio que seguimos sosteniendo.

Es inaceptable la aceveración de que aparezcan en la decoración "borlas de la falda de Coatlicue" o "Cabezas parecidas a máscaras aztecas".

Continúan George Kubler y Martín Soria con juicios que no es posible aceptar en la actualidad, como sucedió con el análisis formal de otros conjuntos coloniales. Tal es el caso de los quiotes florecidos de maguey que se supuso decoraran la portada de San Andrés Calpan, y que deriva de modelos tipográficos europeos, como acertadamente demostró Amada Martínez. Afirman los autores citados, por ejemplo, que hay elementos y aún deidades del panteón mexica en Tlalmanalco; lo cual es también inadmisiblemente improbable. Por otra parte, no es posible negar la existencia de elementos de las culturas mesoamericanas en los edificios religiosos coloniales del siglo XVI; tal es el caso de glifos toponímicos -como aparece en el conjunto de Acolman- o la presencia de relieves prehispánicos al servicio del pensamiento cristiano. En Huaquechula la investigadora Elena Isabel Estrada de Gerlero, localizó un relieve prehispánico incrustado en la base del paramento norte de la nave del templo. Se trata, pensamos, de una alegoría simbólica del Triunfo de Cristo sobre la muerte lograda por medio de un elemento "pagano". La iglesia como símbolo del Salvador, aplasta materialmente el relieve que representa la figura de un Tlahuiscalpantecuhtli; esta deidad aparece ataviada como guerrero -con cráneo descarnado- en el momento en que dispara flechas al Sol. Se puede por esto suponer que si Cristo con su muerte liberó a la humanidad de la muerte eterna; en forma semejante El vence en Huaquechula, al señor del inframundo prehispánico.

Las formas prehispánicas que se han localizado en monumentos cristianos pueden ofrecer tres aspectos:

- a) Estar utilizados sincréticamente, al servicio de la nueva religión, por ejemplo el mencionado ejemplo de Huaquechula.
- b) Aparecer colocados, en forma aisladas -en muros, portadas u otras obras- sin ninguna significación.
- c) Ser usados con sentido heráldico.

Conviene transcribir el resto de lo que Kubler y Soria apuntaron sobre la capilla: "...aparecen ecos aztecas; en el panel derecho, el cráneo y dos figuras agradeciéndole, la cabeza en forma de máscara que cubre sus orejas entre las fauces del del-fín, el glifo y las cabezas de Xipetotec cercanas a él" (18).

La historia general del arte mexicano; época colonial, de Pedro Rojas, se ocupa también de las capillas: "...es considerada como la más suntuosa de las capillas debido al labrado de sus portadas, el que ostenta al exterior y el que acompaña al ábside, los que se califican de platerescos con influencia indígena. Es indudablemente una capilla suntuosa cuyo primor extrañó a las autoridades eclesiásticas que se opusieron a que los frailes del lugar la terminaran, aduciendo como causa para ello la falta de austeridad franciscana. El ábside es de planta cuadrangular y la galería de planta de abanico o trapezoidal. Las jambas del ábside están decoradas con tapices llevados a la piedra, de fantaseoso tipo gótico renacentista, y otro tanto ocurre con el arco rebajado que soportan. En la clave del arco aparece la figura

del Creador esculpida con bárbara sensibilidad. Un alfiz complementa el enmarcamiento de la portada, y lo forman fajas decoradas por grutescos. La portada exterior la forman pilares que semejan haces de baquetones de los que arrancan cinco arcos iguales. Las enjutas de estos tienen una rica ornamentación de hojarasca y cabecitas humanas tan presto idealizadas como monstruosas, todas ellas con más aire gótico que plateresco. Y del mismo espíritu son los grupos escultóricos que exhornan los arranques de los arcos: dos grupos representan pares de bustos humanos que haciendo muecas señalan hacia sendas calaveras y canillas; otros dos, a nuevos pares de hombrecillos que sujetan las argollas pendientes de fieros y bien representados leones; en los extremos extrañas combinaciones de figuras de un salvaje, un mono, un fraile, es decir, todo un lenguaje medieval en clave. Esta capilla muestra todavía huellas del púlpito que se hizo en una de las caras del muro de la galería" (19).

En 1977 asenté en el trabajo sobre Tlalmanalco que lo ahí representado era un mensaje renacentista y no medieval como señaló Pedro Rojas. Ahora, rectifico. El programa sí es, netamente medieval pero interpretado con modelos renacentistas. La representación del domador de monos -como se verá adelante, en el capítulo de iconografía- es un motivo del arte románico; de igual forma las psicomaquias tienen su origen en dicha época. No existe en la decoración de la arcada exterior la representación de la figura del salvaje (20); tampoco se ve alguna imagen que pueda identificarse con la de un fraile.

Pedro Rojas insiste y con razón, en la presencia de un mensaje en clave. Respecto a las dos figuras que Rojas identifica como figuras de leones y que llevan aldabones en las fauces, se debe aclarar que únicamente la de la derecha puede ser identificada como león, la otra figura debe ser interpretada como la de un animal demoníaco.

En el año de 1950 aparece un estudio dedicado a la escultura decorativa y de bulto; Escultura mexicana 1521-1821; la autora Elizabeth Wilder Weismann, trata la capilla de Tlalmanalco:

"Rica y enigmática... es la más espectacular en su decoración. Una arcada con arranques arracimados se abre a un arco triunfal ornamentado alrededor del santuario, y arcadas y descanso están cubiertas con tallado que parece bárbaro sin realmente parecerse a la escultura de la pre-Conquista... Estudiada pedazo a pedazo, ésta acumulada decoración sigue siendo extraña y remota. Angeles y emblemas de relativa simplicidad adornan el arco del altar. Sobre la arcada, sin embargo, una fantástica mezcla de caras y torsos, huesos en cruz, cráneos, animales, guirnaldas, urnas, cuernos de la abundancia, reyes y ángeles luchan en el follaje. Aunque es difícil aceptar esto como escultura cristiana piadosa, es realmente un asunto viejo familiar. Bajo escrutinio los demonios se revelan a sí mismos como ángeles. A pesar de ser caras de monos, tienen alas emplumadas. Los reyes coronados idólatras levantándose de sus altares son nada más que bustos romanos traducidos. No es demonología o simbolismo pagano. Todo es un tipo de confusa reafirmación en el lenguaje nativo de la grotesca decoración del renacimiento que uno puede encontrar en docenas de edificios, pá-

ginas titulâres o placas de mayôlica. Nada es peligroso o doctrinal. Es sólo que esas más bien desecadas propiedades decorativas han caído en una imaginación exótica y de gran vitalidad, donde pudieron fermentar y tomar un nuevo sabor. Algún gusto raramente robusto debe haber supervisado este tallado, que demuestra una vez más, la fuerza de la mezcla mexicana" (21).

No dejan de asombrar los juicios de esta autora pues, al referirse al tallado de la capilla dice que: "parece bárbaro sin realmente parecerse al de la pre-Conquista". Sobre este punto habría muchísimo que discutir pues esta capilla es una de las obras donde se puede encontrar -en varias partes- verdadera firma de oficio. ¿Cuál sería entonces una talla civilizada para la especialista?

Juicios tales como talla bárbara se muestran como peyorativos. Para ella la decoración procede de modelos renacentistas, que al pasar por el tamiz de la "imaginación exótica", propia de los nativos toman un nuevo sabor donde reside la fuerza de la mezcla mexicana. Respecto al término de "confusa reafirmación" del lenguaje nativo interpretando modelos europeos, hay que agregar que la capilla resulta "confusa" para el hombre del siglo XX pero que, en su momento histórico, no lo fue. Existe en ella una ordenación del lenguaje programático; descubrir éste, es la finalidad del presente trabajo. El espectador del siglo XVI debió entender en forma sencilla y accesible lo que allí se representó. El hombre al alejarse del pensamiento religioso del siglo XVI, plagado de ideas apocalípticas, morales y escatológicas perdió el "libreto

cultural" para leer en ella el mensaje franciscano.

Por último señala la autora; "La capilla parece haber sido dejada incompleta, y quizás en parte porque nadie de los que trabajaron allí estaba lo bastante claro acerca de como continuarla. Aunque indudablemente construida en el siglo XVI, todo sugiere una fecha cercana a su final. La escultura concuerda con esta suposición, porque es ya menos tequitqui y más mexicana, menos un asunto de técnica y actitudes de la pre-Conquista que de variación libre, popular sobre los temas tradicionales" (22).

¡Cuán prepotente juicio del siglo XX! Si el hombre en la actualidad no entiende el programa, eso no quiere decir que los frailes del siglo XVI no supieron cómo terminarla.

Realmente no se entiende el juicio de la autora cuando dice que la obra es "menos tequitqui y más mexicana". Sus términos son confusos y extrañan por la ligereza con que fueron aplicados.

En 1965 apareció una obra capital para el estudio de las construcciones monásticas del siglo XVI, esta es: The open air churches of sixteenth century, Mexico de John Mc Andrew. Al igual que Kubler relacionó a la capilla con la de Zempoala. Colocó a la capilla en un lugar preponderante: "Ningún monumento superviviente del siglo dieciseis es más rico, ni lo son todos los rivales perdidos o conocidos que podrían haberlo sobrepasado. A pesar de la generosa cantidad de talladores especializados y semiespecializados disponibles a lo largo de todo el siglo dieciseis, ni civiles ni religiosos intentarían a menudo tan rico monumento" (23).



En lo que respecta al estilo, Mc Andrew relacionó la decoración de la capilla con el plateresco y dice: "...un plateresco de muchos pequeños motivos yuxtapuestos tan densamente como en los patrones de textiles, un plateresco como aquel en los palacios de los duques de Alva o Medina Sidonia en Sevilla, o San Pablo en Peñafiel"

El juicio de Mc Andrew acerca del estilo va más allá de decir simplemente que en la capilla hay una mezcla de estilos.

"La decoración logra recopilar pasajes del plateresco renacentista, gótico tardío, mudéjar, y lo que puede ser ornamentación indígena en una síntesis exuberante y original, más plástica que plana, muy voluminosamente tallada para ser típicamente tequitqui, aunque con tan inconfundible sabor indígena que nunca podría ser tomada equivocadamente por trabajo español. Los variados motivos se someten a una clase uniforme y enfática del tallado, y todos los cuales se ajustan a un patrón repetitivo, chispeante, lleno de color, de luz y sombra -mitad indio, mitad europeo, por completo mexicano- sincronizando el nunca terminante ritmo denso del nativo y el mudéjar con la métrica más fraseada del plateresco" (24).

Como ya quedó asentado no pensamos que sea precisamente una de las características del arte tequitqui el tallado planiforme. Respecto al ritmo de los follajes que Mc Andrew quiere ver como supervivencia indígena, diremos que, este lleva un significado simbólico cristiano -como se tratará de demostrar- (es la representación caótica de la naturaleza humana) inspirado en modelos

Europeos que por ello hacen difícil aceptarlo como elemento sincrético.

Respecto a la fecha que propone para la construcción del monumento, Mc Andrew acarrea el error de Toussaint y Kubler: "Un posible 1560 en glifos en náhuatl ha sido descifrado, y la capilla puede haber sido empezada un año antes o dos. (La fecha debe referirse sólo a la parte del trabajo donde fue puesta)" (25)

Añade que los propósitos de la construcción fueron atraer la atención -con su esplendor- de las multitudes, que llegaban a Tlalmanalco para venerar las reliquias de fray Martín de Valencia, y que fue posible su realización, precisamente, por el considerable ingreso económico que obtuvo el lugar, debido al intenso culto de los restos del religioso franciscano (26).

Efectivamente, la construcción de dicha capilla debe relacionarse con el culto del guía de los primeros doce franciscanos; sólo así es posible explicar la magnificencia que se quiso dar a esa obra colonial.

En 1564, la población de Tlalmanalco y las de los alrededores habían perdido en forma sensible, más de un cincuenta por ciento de sus habitantes. Esto a causa de la epidemia que se dejó sentir en esos lugares. Ignoramos con base a que censo de población emitió Mc Andrew este juicio. También esta baja de población, junto con la desaparición del cuerpo de fray Martín de Valencia, debió haber sido determinante de que la capilla no fuera nunca concluida. De ninguna manera pueden ser aceptadas otras

causas como las que señala Elizabeth Wilder Weismann de que a finales del siglo XVI -época en que la población indígena estaba sumamente mermada- las capillas abiertas resultaban ya obsoletas y las células evangelizadoras estaban en crisis total. Esto es cierto pero, por otra parte hay evidencia de que se siguieron construyendo este tipo de obras aún en el siglo XVIII. El antecedente formal para la construcción que reconoce Mc Andrew es también la capilla de San José de los Naturales del convento grande de San Francisco de la ciudad de México.

La capilla de Tlalmanalco pretendía introducir en su construcción otra serie de arcos -dispuestos en la parte superior- pues todavía en la actualidad se perciben una serie de arranques que tendrían por objeto sostener otra galería. Sobre este punto véase el capítulo donde se trata el problema de la lectura espacial de la construcción.

John Mc Andrew integra en su estudio el comentario de algunos autores que emitieron juicios con anterioridad. Se incluyen aquí por ser él quien localizó y publicó estas consideraciones.

El padre Vera, anticuario de la cercana población de Amecameca, escribió hacia 1909: "Notables en el cementerio (recuérdese que el atrio fue utilizado como camposanto) de Tlalmanalco son algunos arcos magníficos de cuyo origen nada se sabe". Asimismo, Manuel del Refugio del Palacio escribió en el año de 1918 no saber el fin con que habían sido erigidos los arcos de Tlalmanalco.

Por último José Juan Tablada en el año de 1927 dice que la construcción era parte de una iglesia incompleta (27).

En el año de 1954, apareció el estudio de Pablo C. de Gante, titulado: Arquitectura mexicana del siglo XVI; donde se asienta lo siguiente: "El monumento más sugestivo de este tipo de capillas abiertas es la inconclusa de Tlalmanalco... maravilla de escultura plateresca vernácula. La fábrica data, probablemente, de 1560, pues en uno de los relieves aparece el signo '3 pedernal', que en el calendario indígena corresponde a este año... Nos dejan un poco perplejos las repisas con arranques de tres baquetones que existen en las enjutas de los arcos del frente ¿Podría ser que hubo el propósito de anteponer a la nave existente -todavía otra, cuya cubierta de crucería, cuyas nervaduras iban a descansar sobre estas repisas, o significan estos baquetones solamente el principio de una arista que debía exornar el espacio superior de la arquería?. La primera suposición es apenas muy probable, en vista de lo poco macizo de las repisas" (28).

Acerca de esta hipótesis que se plantea de Gante no se comparte la posibilidad de otra arquería al frente. Tal como lo demuestran las plantas de las capillas de san José de los Naturales en la ciudad de México, Yaxcabah en Yucatán, y la del conjunto de San Francisco de Tlaxcala y Jilotepec; a la obra de Tlalmanalco sólo le falta la techumbre. Es decir que su planta no es excepción sino que así fueron construidas varias capillas abiertas.

Gante consideró a la capilla de Tlalmanalco: "...como el prototipo más perfecto y más notable del arte plateresco colonial inspirado directamente por modelos españoles" (29). Sin embar-

go en el mismo estudio, párrafos más adelante se contradice con lo expuesto anteriormente.

"...ornato netamente gótico...nos transporta en plena orgía renacentista. Tupida hojarasca y grutescos se amontonan... El efecto es deslumbrante y nos lleva en imaginación a algún templo de la India... Las esculturas que tapizan las jambas y pilas-tras ilustran perfectamente el espíritu del arte indohispano... La decoración plateresca<sup>~</sup> en manos indígenas<sup>~</sup> adquiere formas fantásticas, indescriptibles. Esto ya no son simplemente los grutescos tan caros a los inovadores italianos. Es una verdadera noche de Walpurgis, una bacan<sup>~</sup>l gótico-renacentista-india, en que todo un mundo de seres mitológicos se revuelven en delirante tropel entre la típica vegetación pétreo producida en los viveros de los artistas cinquecentistas. Diablillos, gnomos, genios silvestres y toda clase de pequeños con risa sarcástica se codean con angelillos y querubines en un cuadro de rosas góticas... y aún diseños netamente indígenas" (30).

Con juicios como los de Gante, se esboza que en la decoración de la capilla se encuentran toda clase de formas y estilos. Sin embargo, no existen elementos de la mitología pagana como en otras obras del XVI. Respecto a las consideraciones estilísticas que hace, pueden considerarse incongruentes.

La doctora Elisa Vargas Lugo, en su obra titulada Las portadas religiosas de México, reflexiona también sobre el llamado arte tequitqui y así, ofrece el siguiente comentario:

"La obra cumbre de esta escuela ornamental está en el Estado de México; se trata de la capilla abierta de Tlalmanalco. Su planta es trapezoidal y está dividida en dos porciones: en la primera, o sea en la parte del fondo, aparece una portada bastante parecida a muchas de las que hemos visto, en cuanto a su diseño; vano de medio punto sobre pilastras de las cuales se eleva un alfiz, toda ella ricamente ornamentada. Delante de esta portada hay otra, formada por una arcada muy elegante. En esta estructura, salvo las columnas de los arcos que semejan haces de pequeñas columnillas, todos los demás elementos: arquivueltas, jambas y alfiz están completamente ornamentados con relieves del tipo renacentista llamado de grotesco, que combinan mascarones, personajes desnudos, o niños entre follaje, rostros, troncos y perlas góticas, jarrones con flores y guías vegetales, etc., pero con un indefinible carácter, diferente a los diseños europeos, diferencia que no consiste solamente en su manufactura popular sino que estriba en las profundidades del espíritu creador. Angulo señala como antecedente de esta capilla la obra de Santa María de Calatayud, si bien acepta la transformación de los temas europeos, lograda por el cantero de Tlalmanalco" (31).

A partir de la siguiente frase de Vargas Lugo nos acercamos a un problema que consideramos de sumo interés: el "...indefinible carácter / de la obra / diferente a los diseños europeos, diferencia que no consiste en su manufactura popular sino que estriba en las profundidades del espíritu creador".

De un tiempo a la fecha, los estudiosos del arte colonial, y en especial aquellos que se han ocupado de la problemática modalidad artística denominada tequitqui, ven en ella un carácter de tipo popular.

La calidad de la talla no implica necesariamente el carácter de la obra; sea este arte culto o popular. El hecho de que en esta capilla se puedan detectar -por lo menos- dos manos diferentes en la ejecución de la talla ornamental nos sirve para afirmar que la calidad, de ninguna manera define el carácter dicotómico de culto o popular. ¿Podemos decir que la parte izquierda de la capilla -donde trabajó un tallador diestro- es exponente de arte culto y aquella sección, la izquierda, donde la talla se revela burda y hasta con errores de interpretación, es ejemplo de arte popular?.

No creemos que el llamado arte tequitqui lleve el sello o esencia del espíritu indígena. Si este pudiera expresarse, tal vez esté presente la interpretación y la selección libre de modelos europeos. El indígena en el caso del arte tequitqui, no pudo de ninguna manera expresar un aspecto de tipo espiritual, por medio del cual sea reconocida -por el público actual- esa obra de arte como producto de indígenas.

Por ejemplo: si la capilla hubiera sido tallada por indígenas del golfo de Nicoya, o aquellos pertenecientes a la zona andina, o como es el caso por pobladores ribereños del lago de México, ninguno de sus posibles productores pudo haber dejado un sello con el cual el historiador pudiera atribuir dicha obra a

alguno de esos grupos. No existen características locales con las cuales sea posible reconocer a sus productores con precisión.

En el hospital de indígenas de Uruapan en Michoacán, los frailes hicieron un templo, utilizando para ello la mano de obra indígena, muy parecido en cuanto al programa y mensaje decorativo a la capilla de Tlalmanalco. Hay allí representados, elementos fitomorfos, seres envueltos en follaje, la representación de la cardina, etc. ¿Podemos saber -no por el lugar en que están localizadas ambas obras- cuál fue la realizada por los indígenas de Tlalmanalco y cual, por los de Michoacán?. Ambas obras han sido consideradas como pertenecientes a la modalidad tequitqui.

El indígena del siglo XVI, seleccionó del repertorio formal europeo tal o cual motivo a representar que fue de su preferencia.

Previa extracción del núcleo familiar, los canteros de Tlalmanalco debieron haber sido jóvenes ya instruidos y formados dentro de la cultura cristiana. De ninguna manera pudieron haber estado familiarizados con la teología prehispánica; aunque ciertos elementos de la cultura anterior hayan prevalecido en ellos, como todos los pueblos llevan acumulados valores atávicos, como pueden detectarse en la dieta, en los hábitos de vida, y en muchas formas artesanales. En el caso del monumento que aquí se estudia nada puede ser relacionado concretamente con el arte del pasado prehispánico.

El tequitqui no conlleva ningún tono espiritual y mucho menos sincrético que pueda ser relacionado con las culturas



anteriores a la conquista.

Como ejemplo representativo de esa corriente que ha querido y pretendido a toda fuerza ver elementos prehispánicos en los monumentos religiosos del siglo XVI, se cita la siguiente obra:

José Manuel Caballero Barnard en su obra: Los conventos del siglo XVI en el Estado de México, asienta que "...la capilla abierta de Tlalmanalco, sin duda alguna [es] la obra plateresca más rica en decoración de la arquitectura monástica del siglo XVI" (32). Respecto a este juicio estilístico ya hemos mencionado nuestro parecer.

Prosigue dicho autor diciendo que fue ejecutada por artistas indígenas que tenían "...una experiencia en este tipo de labor, práctica realizada por años, cuando erigían los teocallis de sus dioses" (33).

Caballero Barnard pasa a hacer una descripción de los motivos allí representados. "Están adornados por una sucesión de ángeles y monos, así como por una infinidad de rostros humanos que representan diversas expresiones: de aflicción, de dolor, de alegría, de horror, todos ellos enmarcados por el cordón franciscano..." (34).

Este autor confunde e interpreta los motivos a tal grado que afirma que en la clave del arco central de la arcada exterior aparece "La figura ...que es una virgen coronada, figura que es al mismo tiempo el centro de toda la arquería" (35). Esta

representación como adelante se verá es la del alma buena que ha vencido al pecado; de ninguna manera se trata de la imagen de una Virgen.

En el tercer arco, afirma encontrar la representación -en forma de trilogía- de las etapas de la vida, representadas por un joven, un anciano y una calavera que es la muerte. Esto en definitiva no se esculpió en Tlalmanalco.

Se dice en la obra citada que hay coyotes, jaguares, ranas; toda una serie de animales que no aparecen en la capilla.

La que elaboró Javier Romero Quiroz sobre el Estado de México, emite al igual que el texto anterior una serie de juicios fantásticos.

Allí se informa: "El artista indígena, influido por el arte que practicara para teocallis, 'casas de los dioses', fue exculpiendo elementos extraños para la obra evangelizadora y por atavismo, deidades, motivos prehispánicos y rostros de somática indígena... Podemos imaginar al misionero, abstraído ante la magnitud de la capilla abierta y su enojo al percatarse de que unos relieves, no tenían propiedad para los fines evangelizadores... Debemos a la comprensión del misionero, la supervivencia de la capilla abierta de Tlalmanalco, obra de arte que no fue destruida y que quedó inconclusa, por no llenar los requisitos religiosos" (36).

El no comprender lo que los franciscanos quisieron transmitir en la decoración del monumento, es motivo de que se hayan emitido tales juicios. En tanto la obra ha resultado incomprensi-

ble, se le ha relacionado principalmente con el mundo prehispánico.

Esperamos que en la actualidad se hayan desechado esta clase de juicios los cuales, únicamente pueden confundir y desorientar al interesado en la capilla.

Martha Fernández García, en su estudio: Historia del concepto de "Arte tequitqui" de 1976, asienta que: "Sin duda la capilla abierta más importante desde el punto de vista estético y atribuída sin duda a manos aborígenes, es la del convento franciscano de Tlalmanalco, en el Estado de México (construido de 1525 a 1591)" (37).

Constantino Reyes Valerio (1978) escribió la obra titulada: Arte indocristiano; escultura del siglo XVI en México; en ella emite juicios sobre la capilla, que es necesario comentar:

"La obra maestra que los escultores trabajaron para los franciscanos está en la capilla abierta de Tlalmanalco, México. Los maestros de Tlalmanalco, puesto que debieron ser varios, con amoroso cuidado fueron dando a cada relieve la profundidad necesaria y conveniente. Los cortes limpios y seguros los diferencian de los que tallaron en Calpan y Huejotzingo, tan lleno en ocasiones de ingenuos titubeos. No existe una obra que supere en detalles ornamentales a la obra de Tlalmanalco en todo el repertorio franciscano y tampoco entre las obras de agustinos y dominicos. Cada detalle ha sido cuidadosamente ejecutado, ya se trate de los adornos florales o de la serie de rostros extraños que

aparecen en toda la capilla. Difícilmente podría aceptarse que fuesen retratos de los propios escultores como opina don Manuel Toussaint" (38).

Constantino Reyes Valerio, llegó a conclusiones que ya habían sido asentados por mí en el trabajo realizado en 1977, donde también se dejó registrada la mezcla de varios artesanos y a la vez se manifestó que era imposible pensar que se hubiesen representado retratos de alarifes o caciques del pueblo.

Prosigue Reyes Valerio: "Hablar aquí de talla de bisel o de relieve planiforme sería una aberración porque esto es secundario... "Es natural que una obra de este envergadura como tantas más, no pueden salir de la inspiración del artista indígena; el sentido de organización y armonía que hay en cada detalle; la combinación adecuada de los diversos motivos forzosamente provinieron de varios grabados, solamente pudo provenir de un fraile que tenía a su alcance los suficientes libros para obtener de ellos los modelos que se esculpieron en jambas, capiteles, arcos y frisos. Por cierto que no siempre hay completa simetría, como ocurre en las jambas del arco triunfal" (39).

Estamos de acuerdo con Reyes Valerio en que no es posible pensar en la existencia de un solo grabado para armar el programa de la capilla. Es posible que la arcada exterior, procede de un modelo, las jambas inferiores de otro, las jambas superiores de otro, el friso apocalíptico de otro más; lo mismo puede decirse acerca de las figuras de los ángeles y del Salvator Mundi. Lo más seguro es que los frailes hayan adoptado varias fuen-

tes para adecuar el programa a las roscas, capiteles, frisos, etc.

No existe simetría por el hecho de que deben haber sido dos equipos o más de canteros quienes ejecutaron la portada. Puede verse claramente que el oficio de la parte izquierda, es más libre en la interpretación de los motivos.

Desde 1977 dejé dicho que la figura de Cristo, colocada en el nicho de la cabecera, no tiene en los bigotes los caracolillos que Moreno Villa creyó ver. Reyes Valerio repite esto mismo sin mencionar mi trabajo que aparentemente sí conoció dadas las varias idénticas conclusiones que aparecen en ambos trabajos.

Este autor emite también un juicio acerca del supuesto glifo numérico alojado en la capilla:

"Motivos de otro tipo que también tienen relación con la iconografía prehispánica podemos hallarlos en diversos edificios, como los que se encuentran en las semipilastras del arco triunfal de la capilla abierta de Tlalmanalco, que están formados por una especie de rombos separados por una franja en la que se han esculpido los rodetes o chalchihuites ya conocidos. Algo semejante podemos observar en el traje del llamado Moctezuma del Códice Vaticano 3738, formados aquí los rodetes por una serie de piedras preciosas. Todavía más antiguo es el diseño de un sello o pintadera conservado en el Museo Nacional de Antropología y, finalmente, podemos citar un diseño semejante al de

Tlalmanalco y que posee la página 45 del Código Borgia... Es posible que don Manuel Toussaint se halla referido a uno de estos relieves al señalar la presencia del signo Tres Pedernal 'que corresponde al año de 1560, si es que es correcta la interpretación', pero también deberíamos interpretar el relieve de la otra pilastra que lleva cinco rodetes, fecha que equivale a 1536, o sea, 5 pedernal.

Sin embargo, no era común repetir el signo sino el numeral. Por cuanto a la veracidad de las fechas, no hay prueba documental que afirme o rechace cualquiera de ellas. Aún cuando el año de 1536 parecería demasiado temprano para el inicio de una obra de esta envergadura, no hay que despreciarla ya que la de 1588, que también correspondería al signo 5 pedernal, nos parece demasiado tardía. De esta manera la construcción de la capilla abierta de Tlalmanalco, podría haber estado entre 1536 y 1560, o sea entre tres pedernal y cinco pedernal. El doctor Kubler opina que pudo haber dos períodos de construcción; el segundo podría estar entre 1560 y 1588; sin embargo, esta época secundaria caería de lleno en el gobierno del arzobispo Montúfar y la visita de Jerónimo de Valderrama, y ya sabemos de los problemas constantes que tuvieron las órdenes religiosas con dichos individuos. Como un dato más, podríamos señalar que los indígenas, acostumbraban 'escribir' o pintar de derecha a izquierda, y la primera fecha que debemos leer será la de 5 pedernal igual a 1536 que está en la jamba derecha, y después la de tres pedernal igual a 1560 que está a la izquierda. Esta especulación no tiene fundamento alguno y sólo nos concretamos a señalarla como mera curiosidad, asímis-

mo en espera de una investigación más profunda en los archivos para dilucidar el asunto" (40).

Sobre este punto tan discutido de la presencia del glifo o glifos numéricos, seguimos opinando igual que en 1977, es decir, es imposible aceptar la inclusión de numerales indígenas en esta composición; lo más que puede decirse es que se trata de formas parecidas a numerales prehispánicos.

El supuesto motivo de los pedernales no es sino parte de la decoración accesoria que enmarca a los motivos principales. En algunas partes de la capilla es posible observar dicho elemento formal geométrico, dividido; o sea, que el elemento debió haber estado incluido en varias partes del modelo del cual surgió la ornamentación de la capilla.

Asímismo no podemos aceptar las fechas de 1536-1560 para el lapso de construcción de la capilla. Veinticuatro años creemos que es demasiado tiempo. A pesar de que no poseemos mayor información sobre este asunto, con base en el apogeo del culto a fray Martín de Valencia y la fecha de la substracción de su cuerpo, podemos aceptar como fecha hipotética para la construcción de esta obra las siguientes: 1560-1567.

Con los juicios de este último autor queda reseñado lo que hasta ahora se ha dicho sobre la capilla de Tlalmanalco.

La mayoría de los autores coinciden en señalar la presencia de la mezcla de estilos y la participación de la mano de obra indígena interpretando modelos europeos; aceptamos ambas proposiciones, aunque desde luego, creemos que no es posible etiquetar en

un estilo a la capilla de San Luis Obispo. Existen influencias de estilos varios y podemos afirmar que en ella existió la participación del indio en la copia libre o impuesta de los modelos europeos.

El fraile director de la obra quiso plasmar en forma gráfica un mensaje teológico -de evidente preocupación escatológica- y para ello se sirvió de varios modelos y fuentes, diferentes en tiempo y categoría estilística. Se usaron en forma indiscriminada motivos de grutesco renacentista, grabados del siglo XV y XVI, soluciones góticas, etc. Todo ello interpretado por los indígenas.

Nada en la capilla procede de la antigua sabiduría de la religión mesoamericana. El programa es cristiano en su totalidad. El hombre del siglo XX al irse alejando de los conceptos religiosos imperantes en el siglo XVI, fue perdiendo los medios de comprensión y aprehensión del programa de la decoración de la capilla. Por medio de éste, el fraile doctrinero dejó constancia de una preocupación de su tiempo y a la vez la transmitió -en sus explicaciones- al indígena. El programa aunque de difícil reconstrucción, posiblemente fue fácilmente accesible al indígena del siglo XVI, gracias a las explicaciones que, de viva voz, pudieron haber hecho los frailes in situ.

Esperamos que este intento de interpretación aclare el misterio que hasta ahora ha acompañado a la rica ornamentación de esta capilla.



### III. Psicomaquia; la lucha interior del alma

Hasta hace algunos años, eran desconocidos los mensajes teológico-simbólicos que están presentes en programas decorativos, sea éstos de pintura mural o de arquitectura. La aplicación de la iconología en el arte colonial novohispano, a partir de una identificación previa de imágenes, permitió a algunos especialistas elaborar interpretaciones "ocultas" en los programas decorativos de los conjuntos monacales del siglo XVI

Destacan sobremanera en esta novedosa línea interpretativa, los trabajos de Francisco de la Maza: "El simbolismo del retablo de Huejotzingo" (1950), de Helga Kropfinger-von-Kugelgen. "Problema de aculturación en la iconología franciscana de Tecamachalco" (1973), "El sincretismo emblemático de los triunfos de la casa del Deán en Puebla" (1973), de Erwin Walter Palm, "La significación Salomónica del Templo de Huejotzingo (Mejico)" de Santiago Sebastián y la tesis: Bestiario Mestizo de Elena I. E. de Gerlero, (1973). Estos estudios inauguraron una nueva línea de interpretación en los estudios de los conjuntos monásticos del siglo XVI.

Elena I.E. de Gerlero prepara en la actualidad el estudio de la pintura mural de esa época (1), esta clase de estudios arrojarán más luz sobre el pensamiento frailuno del siglo XVI

Wigberto Jiménez Moreno fue el primero en hacer notar la presencia en el arte novohispano de un tema importantísimo, este es: la Psicomaquia. Así el complejo y tantas veces mal interpretado programa de pintura mural del conjunto agustino de Itzmiquilpan resultó ser la representación de una psicomaquia. El estudio que realizó de esta obra pictórica la maestra Gerlero, pone de manifiesto la utilización de una fuente escrita a finales del siglo IV y principios de la siguiente centuria: la Psicomaquia del poeta español Clemente Aurelio Prudencio, en la decoración de la nave de la iglesia de Itzmiquilpan (2).

Esta autora interpreta el friso decorativo como una guerra psicomáquica en la que luchan los vicios contra las virtudes. El contexto en que se desarrolló este programa agustino, fue la Nueva España del siglo XVI, por ello los frailes pensaron en poner de manifiesto la idea de que las virtudes, encarnadas por altos dignatarios de la casta guerrera mesoamericana, luchan y vencen a los vicios representados por figuras fantásticas; esto es, figuras de aspecto antropozomorfo con terminaciones fitomorfas. Esta peculiar combinación de personajes y formas orgánicas son las representación alegórica de las fuerzas idolátricas del mal.

Así pues la investigadora asoció esta guerra megalofantástica con la lucha histórica de guerra Justa, emprendida contra grupos chichimecas.

Creemos que los murales de Itzmiquilpan no derivan en forma directa de la psicomaquia prudenciana; aunque el concepto de lucha es el mismo pues, el poeta ibero muestra a las virtudes y los vi-

cios como figuras militares de sexo femenino. Sobre todo en época renacentista, el concepto de psicomaquia varió respecto al tipo de figuras propuestas por Prudencio, como adelante se verá,

El tema de la lucha entre las fuerzas del mal y las del bien, fue bastante popular en el arte cristiano; este permitió sugerir a través de la alegoría el triunfo del bien sobre el mal; de la Iglesia de Cristo sobre el paganismo; de los mártires contra sus sayones paganos. El tema por el aspecto moralizante y didáctico que conlleva fue repetido hasta el cansancio. Desde la época románica, después durante el medievo, y sobre todo en el renacimiento, proliferaron este tipo de representaciones.

#### Generalidades sobre la psicomaquia

La palabra psicomaquia significa de acuerdo a las raíces griegas de las que se forma: psiqué y maquia, combate acerca del alma (3).

Los conceptos morales e intelectuales fueron representados alegóricamente desde tiempos muy tempranos. Así el libro del Pastor de Hermas, presenta a las virtudes como doncellas tímidas sin el carácter guerrero que les impuso Prudencio.

La literatura no fue ajena a este tema y se conservan numerosas descripciones en las que las virtudes y los vicios son objeto épica moralizante. Como ejemplo citaremos las poesías de Guiller-

mo de Machaud, ilustradas por el maestro de Boqueteaux.

Asímismo en el Museo Británico se conserva una miniatura inglesa "conocida como el salterio de Melisanda" del año 1131 que representa una psicomaquia en la que luchan las representaciones femeninas de los vicios y las virtudes.

Van Marle piensa que en un principio, el tema fue representado principalmente usando o recurriendo a figuras femeninas, en cambio el arte de la edad media prefirió la personificación de vicios y virtudes, por medio de formas de complicada alegoría (4).

De acuerdo con santo Tomás el vicio como pecado. es opuesto y contrario a la virtud y también contrario a la naturaleza. Cabe señalar que san Pablo, diferenció, ambos actos y se llama pecado a la concupiscencia o mala inclinación en que nacemos. Para él la inclinación que todo hombre tiene hacia las fuerzas del mal es el vicio; un grandísimo defecto de nuestra naturaleza propiciado por el pecado de nuestros primeros padres. A esto hay que agregar que san Pablo piensa que un hombre puede tener una mala inclinación y vencer esto por su también natural, inclinación a la virtud, mediante la perseverancia en combatir su mala tendencia (5).

San Agustín en De Libero Arbitrio (II, 18), define a la virtud como "Una buena cualidad de la mente mediante la cual vivimos derechamente, de la cual nadie puede abusar y que Dios produce en nosotros sin intervención nuestra". El último punto del pensamiento sobre las virtudes, de san Agustín, se refiere a las virtudes mayores, sin embargo también coincide en la lucha que debe librar todo buen cristiano para no caer en los vicios.

Prudencio Clemente (384-415) fue el primero de los poetas que dedicaron largas páginas a cantar el combate entre las virtudes y los vicios. A continuación se mencionan de manera sucinta, los pasajes más representativos de dicha batalla, como apoyo a futuras consideraciones

En la psicomaquia de este poeta español, el primer combate se desarrolla entre la Fe y la Idolatría. En este pasaje, la Fe se representa "Con sencillo aparato, desnudos los hombros con abundante cabellera y brazos al aire" y es la Idolatría quien acomete primero contra su rival virtud. Al vencer la Fe a la Idolatría, "Salta de júbilo la victoriosa legión, que, formada por mil mártires, había exitado la Fe contra el enemigo. Entonces la Fe distribuye coronas de flores a sus fuertes compañeros y los manda vestir de púrpura según el mérito de cada uno" (6).

El siguiente combate, lo encarnan las figuras de la Castidad y la Lujuria. La Lujuria es una altanera meretriz que, empuña una tea humeante, símbolo de los tálamos (7), para cegar a la Castidad. La Castidad dice entonces: ".. éste será tu fin; de hoy más, quedarás derrocada para siempre, ni osarás prender en adelante las llamas traidoras en las carnes de los siervos de Dios, cuyas íntimas reconditeces solo arden con lámparas de Cristo" (8).

El siguiente momento de la lucha es entre las combatientes figuras de la Soberbia y su contraria la Humildad.

Como corresponde a esta virtud, ella por sí sola, dada su calidad de espíritu no puede ganar la batalla. Un aliado de la Soberbia, que es el fraude, cava una trampa para la Humildad; ésta cae en ella, sin embargo la Esperanza, aliada de la Humildad la salva. El

texto de Prudencio dice al respecto: "La Soberbia, hinchada, volaba también por entre medio de los ejércitos con un caballo desenfrenado, enjaezado con una piel de león y cubiertos los robustos hombros con delicadas pieles" (9). Es la Esperanza, aliada de la reina Humildad, quien hiere en forma mortal a la Soberbia.

La parte más bella del canto prudenciano, lo constituye la narración de la siguiente lucha, en ella combaten la Molice (Lascivia) y la Sobriedad. El texto dice: "Había venido la Molice, enemiga de la parte occidental del mundo, pródiga de la fama ya perdida, perfumada hasta el exceso sus cabellos, con ojos derramados, con voz lánguida, entregada a las delicias; cuya vida no tiene más causa que el placer. Entonces eructaba pálida la tardía cena porque, recostada a la mesa hasta el amanecer, había oído los roncros clarines, y, dejando al punto los enervantes licores, resbalando entre vinos y bálsamos, salía ebria al combate pisando flores... No iba a pie, sino que, era conducida por un lujoso carro, arrastraba los corazones heridos de cuantos la miraban... lasciva, arroja violetas, y lucha con pétalos de rosas, y va dispensando espumosas copas en las filas enemigas. Ablandadas con esto, las virtudes, el hálito del halago inspira el tierno veneno por los debilitados huesos, la fragancia enervadora domeña los rostros, los pechos y las armas y ablanda los brazos cubiertos de hierro. [Las virtudes] como vencidas...contemplan estupefactas, con sus diestras abatidas, el carro, que brilla con cambiantes de pedrería, y los frenos de oro sonante, y se quedan con la boca abierta ante el eje del oro sólido y los blancos rayos de las ruedas de plata maciza, que contienen el aro externo de la rueda"

(10) ...Su contraria virtud lucha con la bandera de la cruz. Sobriedad empuña la cruz del Señor y da un golpe al freno de la carroza.

El siguiente combate relata la lucha que contiene la Avaricia en contra de la Caridad. La primera cae estrangulada por las manos de su virtud contraria. Esta figura, en el pasaje anterior corrió a tratar de obtener para ella las riquezas que había dejado en el campo de combate la Lujuria; "Corre desalada la Avaricia, provista de halda capaz, y, abriendo su boca hambrienta hacia las preciosas bagatelas, recoge con su corva mano cuantas joyas abandonó el lujo voraz, recogiendo los fragmentos de oro caído entre los montones de arena" (11).

"...Afila sus uñas de bronce en todos los despojos. El Cuidado, el Hambre, el Miedo, la Ansiedad, el Dolor, el Perjuicio, la Paldiez, la Corrupción, la Ficción, los Insomnios, la Vergüenza, las diversas Furias, van de escolta..." de la Avaricia (12)

Los crímenes creados por la "...negra leche de la madre Avaricia van desenfrenados devastando todo el campo a manera de lobos famélicos".

Después de que la Caridad estranguló a la Avaricia, dice: "¡Oh justos varones!, disolved el aparato de guerra y dejad las armas; la causa de todo mal yace muerta... Muerta la peste del Lucro, pueden ya descansar los santos" (13).

El ejército victorioso de las virtudes, decide entonces edificar el espléndido templo del Final de los Tiempos: La Jerusalén Celeste.

En su camino, cuando cantan victoriosas las huestes, se produce un acto de traición, la Concordia es atacada por un fingido

aliado, la Discordia; sin embargo, prontamente "La Fe, reina de las virtudes, no puede soportar más blasfemias y con una espada le cerró la voz... (14).

Así pues, las virtudes deciden hacer un rico templo: "Después de la guerra, una cosa nos queda todavía de grande esfuerzo. ¡oh magnates!, la que constituyó Salomón, heredero pacífico de un reino batallador y sucesor inerme de un palacio armado porque la diestra del padre deseoso humeaba con la sangre caliente de los gentiles. Porque el Templo se funda y se dedica el ara con sangre limpia; la alta casa de Cristo, con artezonados de oro... Entonces Jerusalén, provista de su templo venerable, recibió feliz la tranquilidad de Dios después que el arca viajera se posó en los altares de mármol" (15).

Resulta de suma importancia también la descripción que hace Prudencio de la ciudad de los Ultimos Tiempos, compárese si no con la descripción de la Jerusalén Celeste que reseña san Juan evangelista en el libro de la Revelación:

"...bajó la Fe del trono con andar magestuoso, y con ella la Concordia, conforme con la egregia obra, a medir el nuevo templo y el fundamento señalado. La caña de oro va recorriendo la llanura, midiendo los espacios para que las cuatro fachadas se oriente a los cuatro vientos y ningún ángulo impar deforme con su trabazón desigual la norma señalada por disconvenientes medidas... La región brillante de la parte de la aurora queda iluminada por tres puertas; triple es también el número de las puertas hacia el austro; tres hacia el occidente y otras tantas hacia el aquillón. No hay allí ninguna piedra



corruptible, sino que una gema hueca en su centro y trabajada con perfecta gubia forma el dintel con un arco reluciente; y el vestibulo queda formado con otra gema. En lo más alto de los dinteles aparecen escritos con letras de oro los doce nombres de los apóstoles. El espíritu recuerda con esos nombres mil secretos escondidos en el alma y renueva los sentimientos predilectos en el corazón; y en donde predomina la naturaleza del hombre, animado por los cuatro elementos (fuego, aire, tierra y agua), ...Otros tantos ornamentos brillan en los tapices de las paredes y la luz alta envía al interior del templo los esplendores vivos de los matices" (16).

Prosigue Prudencio a mencionar la diversidad de gemas, jaspes, piedras preciosas que conforman la fábrica del templo. En la "casa interior", se localizan las siete columnas. Las virtudes, gobernadas por la Sabiduría, quien porta un cetro vivo "de madera verde, que, cortado del tronco, aunque no lo sustenta ningún humor del césped terreno, crece, sin embargo, con la hoja perenne y mezcla los blancos lirios con las rosas teñidas de sangre, no sabiendo colocar la flor bajo el cuello pálido.." (17).

Con motivo de los consejos morales de la psicomaquia de Prudencio, este autor expresa las siguientes ideas, mismas que posteriormente dieron fundamento a otras representaciones plásticas de psicomaquias. "Tú quisiste que nosotros conociéramos los sucesos del alma, que experimenta los peligros escondidos en los recovecos del cuerpo. Hemos visto a los sentimientos, fluctuantes, luchar en el fondo del corazón en varios combates y con variada fortuna; ora for-

tificarse con suceso próspero, ora, pasando por las horcas caudinas, ser arrastrados a la esclavitud de una vida detestable, someterse a indignas torpezas y sobrellevar el quebranto de la propia salvación... ¡Oh cuántas veces hemos visto al alma, sacudiendo la peste de los vicios, encenderse en el amor de Dios! ¿Cuántas veces el espíritu ardoroso, después de inocentes alegrías, se ha dejado dominar por el negro estómago? Hierven las guerras de exterminio encerradas en las intimidades de los huesos, se encienden en guerras civiles la compleja naturaleza del hombre, pues las entrañas, torneadas de barro, oprimen al alma; ella, por el contrario, emitida por el aliento divino, se asfixia en la cárcel del negro corazón y rechaza las villanías en sus dilacerantes grillos... Luz y tinieblas luchan con variada energía, una doble sentencia nutre ambas fuerzas distantes hasta que Cristo se deja ver en la fortaleza y acomode en sus propios lugares a todas las gemas de la virtud. Y donde haya reinado el pecado, levantando los áureos atrios de su templo, proteja los ornamentos del alma con la esperanza de las costumbres; y, deleitada con ellas la rica Sabiduría; reine para siempre en su riquísimo trono" (18).

Estos textos fueron la fuente de la que derivaron los programas psicomáquicos de muchas representaciones plásticas románicas, góticas y renacentistas. En la descripción que hace Prudencio del templo de la Jerusalén Celeste, se habla de un vestíbulo de ingreso a la casa interior que, como se verá más adelante es posible localizar reinterpretada en la capilla abierta de Tlalmanalco. Más ade-

lante, en el capítulo dedicado al problema de la lectura espacial, intentamos relacionar a este espacio con la prefigura del microcosmos cristiano y la Jerusalén Celestial.

En este estudio tratamos de probar que los frailes del conjunto de Tlalmanalco, tuvieron en sus manos la obra del poeta español. Si ésto es así, podemos suponer que la arcada exterior de la capilla abierta, es el campo de batalla donde el alma libra una lucha en contra de su propia naturaleza. En ese lugar quedan sometidos los pecados y los vicios. El alma vencedora es distinguida con la diadema real de los elegidos.

Prudencio, al igual que san Juan evangelista en el Apocalipsis destaca la presencia de doce piedras en las que se grabaron los nombres de los doce personajes que difundieron el evangelio: los apóstoles. Es evidente por esto que Prudencio basó su descripción del templo en la reseña que proporciona el evangelista san Juan. Cfr. (Apocalipsis, XXI, 9-27 y XXII, 1-6).

En el gran arco interior de la capilla abierta aparecen doce flores que deben ser interpretadas como los nombres de los doce apóstoles. Es la muralla que separa a la Jerusalén Celestial de la tierra. Si uno observa con cuidado, los talladores de Tlalmanalco, pudieron haber dispuesto once flores repartidas armónica y simétricamente en la rosca del arco, sin embargo, el hecho de que sean doce hizo que se forzara el ritmo, lo que refuerza la idea de que estas representaciones son de carácter simbólico y no decorativo. Lo mismo sucede -como adelante se verá- con las flores de la

arcada exterior. Por su parte Champeaux señala en su obra: Introduction au monde des symboles, que la muralla -con carácter de muro defensivo de la Jerusalén Celeste- debe contener las doce piedras fundamentales con los nombres de los doce apóstoles del Cordero (19). Por lo anteriormente expuesto creemos que las doce flores que aparecen en el intradós del gran arco del presbiterio de la capilla, son las doce piedras del Cordero; fundamento de la Jerusalén Celeste.

La última idea que Prudencio destaca en su psicomaquia se refiere a la lucha interna del alma por librarse de los vicios y de los pecados. Esto dio por resultado que algunas veces -como en Tlalmanalco- la lucha de los vicios y las virtudes, no se representa a partir de figuras de nobles guerreros sino alegóricamente; esto es: al alma o al ser humano preso en su naturaleza misma tratando de luchar. Tal es el carácter que tiene la psicomaquia de Tlalmanalco.

Las representaciones psicomáquicas datan por lo menos del siglo XII, así lo demuestra un manuscrito inglés que se conserva en el British Museum. En él se ilustran las figuras de las virtudes y los vicios como personajes femeninos, aparecen armadas con corazas, lanzas y espadas. Se trata de una lucha de contrarios. En el mismo museo se conserva una placa de marfil, en la que se advierten las figuras guerreras de siete virtudes y siete vicios; esta obra se complementa con escenas veterotestamentarias en las que es clara la alusión a personajes como prefigura de Cristo; data del siglo XII.

Este tema fue dispuesto en pintura mural, esculpido en capiteles, estatuas monumentales en las catedrales, tapices y otros ejemplos más del arte europeo. Los tapices, son de importancia suma,

pues fue un medio posible de hacer llegar el tema a la Nueva España. En el inventario de los bienes de Felipe II de Saboya, muerto en 1498, se menciona un tapiz con el tema de la batalla de los vicios y las virtudes (20).

Del siglo XIII destacan las representaciones de las virtudes en la tumba de Clemente II de la catedral de Bamberg (21).

Uno de los más bellos ejemplos lo constituye la tapicería del siglo XV conservada en un hotel de la villa de Ratisbonne, donde se representó el castillo de la virtud -Jerusalén Celestial- y el campo de batalla de los vicios y las virtudes (22).

El tema fue tratado por muchos artistas entre los que se cuentan las representaciones de Giovanni Bologna, Benvenuto Cellini, Taddeo Zúcheri quien decora una cúpula con este tema en las estancias vaticanas. Luca Signorelli y muchísimos más también se ocuparon del tema.

En una miniatura del Hortus deliciarum de 1170, aparece el carro de los vicios, dos figuras de burros tiran de él; la Lujuria como figura más importante, encabeza catorce vicios (23).

Iconográficamente el tema tuvo muchas derivaciones, algunas veces podemos encontrar a las virtudes como figuras femeninas y otras como personajes masculinos y a los vicios como animales reales o fantásticos.

La investigadora Elena I.E. de Gerlero me facilitó una representación de una psicomaquia de la iglesia de san Lorenzo de Milán, misma que se adjunta en el catálogo de las ilustraciones. Cfr.

il. 1 de este capítulo. Dicha investigadora supone semejanzas de oficio entre esta obra de la iglesia de Milán y otra psicomaquia de Aquileia. En la primera, lucha un personaje montado a caballo contra un grifo alado con cola de serpiente.

Refiere Emile Mâle, "...el arte de la edad media se dirige al hombre y le recuerda sus deberes. Pone ante sus ojos todo lo que se refiere al humano destino, a los vicios, a las virtudes, a la muerte, a las penas y a las recompensas" (24). La preocupación en el hombre por los temas escatológicos y su destino parece ser una obsesión en esos tiempos.

Durante toda la edad media las plagas asolaron a Europa, es posible pensar que estas enfermedades que tanto diezmaron a la población hayan influido en la creación y repetición de programas escatológicos en donde los vicios y las virtudes jugaron un papel tan importante. De la misma manera las pestes o "enfermedad de muerte negra", influyó en la proliferación de las danzas macabras.

McNeill en su estudio Plagues and peoples, señala que una de las plagas que se dejaron sentir en Europa y que acabó con un tercio de la población total fue aquella de 1340-1350. Estas cifras son verdaderamente alarmantes y el hombre de esa época pensó que la mortalidad por las plagas era castigo divino (25).

La necesidad de prevenir al hombre para el momento en que la muerte se suceda, fue un tema que el arte cristiano elaboró con bastante frecuencia. De ahí que surjan temas moralizantes donde se le previene de que él, como ser humano, es sujeto de muerte imprevista. Dentro de esta línea tenemos que destacar dos importantísi-

mos programas; la Danza de la Muerte o Danza Macabra y la leyenda de los Tres Vivos y de los Tres Muertos.

El cristiano debería preparar su alma, puesto que los vicios, la obra del demonio y sus flaquezas podían perderlo. Dentro de la iconografía cristiana como es lógico, son muchos los temas en los que está presente el aspecto moralizante. La psicomaquia debe ser conectada con este tipo de mensajes. Fue el siglo XII al parecer, el tiempo en que más se representó el tema de la psicomaquia.

La obra prudenciana, rebela en forma literaria la batalla del alma contra las fuerzas del demonio. Este pensamiento ya lo encontramos en san Pablo cuando en la primera Carta a los Efesios, (VI), cuando dice que todo cristiano debe tener armas espirituales y luchar contra el mal.

Adolf Katzenellenbogen, en su estudio titulado: Allegories of the virtues and vices in medieval art, afirma que otro de los factores que influyeron en la expansión del tema de la psicomaquia es la parábola de Tertuliano, sobre la victoria de las virtudes contra los vicios, convirtiéndose así en una alegoría de tono épico. (Tertuliano, De spectáculis XXIX).

Como caso curioso vale la pena mencionar aquí que el miniaturista de la sigla P<sup>4</sup> que en 1289 ilustró a los vicios y las virtudes, lo hizo encarnando las figuras negativas en monjas y las virtudes en mujeres del pueblo (26).

El antagónico tema proliferó y así se representó en muchísimas formas. Las variantes son algunas veces sutiles-respecto a la forma propuesta por Prudencio- otras veces cambian radicalmente,

tal es el caso del tratado moralizante del Ars Moriendi que ofrece las características de una psicomaquia como se verá.

Emile Mâle dice: "El Ars Moriendi, es uno de los más curiosos monumentos del arte y del pensamiento del siglo XV. En la edición publicada por Vêrard (L'art de bien vivre et de bien mourir) es donde se encuentra el comentario más interesante de tales obras. El texto latino, muy oscuro a fuerza de abreviaturas, está traducido, explicado y desarrollado en ese libro por un verdadero escritor, que habla francés grave ya clásico" (27).

Por lo que toca a las ilustraciones del Ars Moriendi, destacan sin lugar a dudas las xilografías que Dutuit, ha llamado edición Weigel, por el nombre de su coleccionista.

En los consejos morales, que conlleva el Ars Moriendi, el autor expresa la angustia de un moribundo, que se siente abandonado: "...sus mismos sentidos, mensajeros de toda alegría, 'están ya mudos y cerrados por la muy fuerte y horrible cerradura de la muerte'. Del alma se apodera una especie de vértigo; es la hora turbia que espera el demonio. Los perros del infierno, que gruñen alrededor del lecho mortuario, dan al cristiano el más furioso asalto que jamás haya sostenido: que dude del momento supremo, que tenga un instante de desesperación, que llegue a blasfemar, y todo estará perdido: su alma caerá en manos del enemigo" (28).

El escritor del Ars Moriendi, menciona que son cinco las veces en que el demonio intenta ganar un alma más para su ejército. Así pues, los demonios se arremolinan bajo el lecho del moribundo, en visión celestial aparecen los santos, la virgen y los mártires.



El moribundo no puede verlos, únicamente a los demonios. Los monstruos, ofrecen coronas de oro al que va a sucumbir, tratando de que su alma se pierda y no gane la corona de los elegidos; las fuerzas demoníacas hacen aparecer frente a él sus robos, crímenes, a los herederos que se disponen a hacer uso de sus pertenencias antes de que él muera. En la edición de Vêrard, se entabla un diálogo entre las figuras celestiales y las de los demonios, el intermediario es el moribundo; finalmente éste arrepentido es elevado al cielo.

La tremenda lucha en el lecho de muerte, debe ser interpretada pues, como una psicomaquia, recordemos el párrafo con que Prudencio cierra su discurso de la psicomaquia. Existen bastantes similitudes entre ambos discursos sobre la lucha interior. Posteriormente se han detectado relaciones entre el Ars Moriendi que acabamos de mencionar y aquel que preparó el afamado teólogo francés Juan Gersón (siglo XIV). Este canciller preparó un opúsculo con el mismo título: Ars Moriendi, y en uno de los sínodos se propuso para ser utilizado en la educación de los clérigos (29).

Otra de las vías por la que suponemos llegó a la Nueva España el tema de la psicomaquia, fue el camino literario. Es posible que este medio fuera el Opusculum Tripartitum de Juan Gersón; recuérdese que los franciscanos admiraron a este canciller (30).

El tema de la psicomaquia, se asoció algunas veces al momento del Juicio Final, así en las iglesias francesas de los siglos XII y XIII, es común encontrar programas decorativos donde estén presentes ambos temas. Como ejemplo mencionaremos: la de Blasimon (Gironde), Fontaine (Charente-Maritime), Corme-Royal (Charente-Maritime), Saint Symphorien (Charente-Maritime) y en Aulnay de

Saintonge.

Existen otras variantes del tema, en el Libro de Horas de Rohan, pintado a principios del siglo XV, se representa el momento final de la batalla entre el alma del moribundo, arcángeles y demonios; en el que el alma se ha desprendido del cuerpo. La obra se custodia en la Bibliothèque Nationale Snark International: un arcángel vestido de tonos rojos y dorado, toma por los pelos a un demonio alado que se ha apoderado del alma de un personaje que ha muerto. Dios Padre -atípico a su iconografía- porta una inmensa espada; en el fondo el pintor dispuso las huestes celestiales que con lanzas acosan a la figura del demonio. Toda una batalla en el momento final, en que el demonio no escatima esfuerzo para ganar un alma más; éste siempre está al acecho.

En la psicomaquia está también presente la idea de castigo o recompensa, por ello, fue un tema preferido para ser dispuesto en el interior de los claustros, se supone que como medio gráfico recordatorio para los frailes.

Para todo cristiano -de acuerdo con la Fe- su vida debe ser como una psicomaquia, a lo largo de ella debe vencer su naturaleza humana donde residen los vicios. Por medio de las virtudes se conmina al buen cristiano a alejarse de los vicios.

En las catedrales europeas del siglo XIII es común encontrar las figuras de nobles doncellas armadas, triunfantes bajo cuyos pies o lanzas se advierten las figuras derrotadas de los vicios, muchas veces en formas de animales. Así aparecen en la catedral de Estrasburgo.

Mále registra que en la arquivolta de la iglesia de Portail

d'Aulnay-de Saintongue, aparece una psicomaquia; figuras de mujeres con cascos y lanzas, aplastan con sus pies a las figuras de los vicios (31).

Con el tiempo, las figuras femeninas, como las que pensó Prudencio fueron desplazadas por figuras de animales. Cada uno de los vicios tiene su correspondencia con un animal de carga negativa, la lujuria encuentra sentido en la figura del mono, la envidia en un perro, etc.

En un grabado de la serie de la lucha de las virtudes contra los vicios, de Chateau Labour en Francia, ejecutado en 1499, se representó la figura del orgullo, montando a un león, la avaricia va sobre un mono, la lujuria sobre un carnero (macho cabrío) y, la envidia sobre un perro; a estas figuras les ataca una falange formada por virtudes que cabalgan sobre caballos (32).

El número más común de virtudes es siete, tres de ellas son las Teologales; Fe, Esperanza y Caridad y cuatro Cardinales; Fuerza, Justicia, Temperancia y Prudencia, pero es común encontrar más virtudes, mencionaremos: Bondad, Magnanimidad, Belleza, Largueza, Alegría, Perseverancia, Obediencia, Concordia, Paciencia y muchas más.

Lo mismo sucede con las figuras y nombres de los vicios, estos pueden llegar a multiplicarse en relación directa del número de virtudes que existan.

Otros dos temas relacionados con las figuras de virtudes y vicios son: la escala de las virtudes, que aparece por lo menos desde el siglo XI, y la Crucifixión de Cristo por las virtudes.

También las virtudes pueden ser representadas en un castillo o torre, o entre las hojas de un árbol (Arbor Bona). Otra forma común es aquella en que aparecen en carros triunfales. Inútil resulta para los fines de este trabajo mencionar todas las variantes iconográficas que el tema ha tenido; nos concretaremos a tratar de demostrar que la psicomaquia puede ser representada también por animales fantásticos, formas fitomorfas y otros elementos en plena lucha con el hombre.

Como ya se dijo, es en el arte románico donde proliferaron este tipo de representaciones fantásticas, donde es común ver en la decoración de los capiteles de los claustros un sinnúmero de figuras en lucha contra personajes humanos; si la batalla no es ganada por el hombre cristiano -pletórico de virtudes- será vencido por las fuerzas del mal. Como se ve una forma común de representar a esta última clase de fuerzas malignas lo constituyen las figuras fantásticas, formas antinaturales y representaciones míticas. Recuérdese que el demonio puede tomar diferentes formas para tentar al hombre. El polimorfismo, es sin lugar a dudas representación viva del demonio y su poder y recurso constante en la representación de psicomaquias.

Los animales preferidos para encarnar a las fuerzas demoníacas, son aquellos considerados como imperfectos o impuros, amén de aquellos productos de la fantasía medieval.

El Malleus Maleficarum de Heinrich Kramer y James Sprenger, (1486), contiene un capítulo dedicado a la manera en que las brujas podían cambiar la forma humana por la de animales o bestias. Esta forma de transmutación se lograba -según las creencias del tiempo-

por medio del poder de los demonios; el jefe de ellos, es un ser considerado como transmutable y polimorfo (33). A ésto hay que agregar los íncubos y súcubos, seres demoniacos que copulaban con los hombres.

Así pues, dicho ésto, es posible identificar a las figuras fantásticas de animales, flores, aves, combinaciones de uno o varios elementos, con formas demoníacas, contra las que el hombre debe luchar.

Sobre los tratados de animales fantásticos, explica Santiago Sebastián: "Entre los textos que tratan de la vida de los animales, los más conocidos fueron: 'Indica' de Ctesias; el 'Polystor' de Solino; la famosa carta del Preste Juan; 'La Historia de Alejandro Magno', del Pseudo-Callistenes; 'De Bestiis', de Hugo de San Victor; La 'Imago Mundi' de Vicent de Beauvais; la 'Historia Natural' de Plinio; 'De Civitate Dei', de san Agustín; 'Las Etimologías', de San Isidoro, etc. En estos libros se afirmaba que esta fauna fantástica estaba viva en tierras lejanas" (34).

Dicho lo anterior, nos explicamos el por qué de las representaciones de hombres luchando en contra de animales fantásticos; en este sentido es posible hablar de una psicomaquia.

El dragón, el grifo, el gato, el cocodrilo, la serpiente y muchos otros animales, encarnan al demonio; contra ellos tiene que luchar el hombre. Señala Prudencio que: "Cristo ha rescatado  $\int$  con su muerte y resurrección  $\bar{\int}$  también al hombre de las cadenas del pecado. Es por tanto Salvador del Mundo". En el tratado denominado

Apotheosis, se argumenta la divinización de la naturaleza humana por la persona de Cristo, el obstáculo es el demonio y el pecado que reina sobre la tierra.

Es común encontrar también róleos de forma fitomorfa, que pueden significar la naturaleza y aprisionamiento que puede ejercer al pecado. Así en una cruz de marfil del siglo XI conocida como la "Cruz de Ferdinando y Sancia", del museo arqueológico de Madrid, encontramos róleos y hombres luchando contra estos elementos vegetales; es una vez más la imagen del hombre luchando contra sus propios vicios naturales (35).

En el arte francés se encuentran, significativamente, pilas bautismales psicomáquicas. En los bordes, el artista labró escenas de la batalla del hombre contra seres fantásticos. Cfr. ils. 2 y 3 de este capítulo. Seres de carga positiva luchan contra grifos, al tiempo que se pone de manifiesto el poder contra el pecado que reside en las aguas lustrales.

En el grutesco, fue común representar hombres tratando de cortar guías vegetales que los aprisionan. Viene a cuenta mencionar que en la pintura mural novohispana, aparecen seres aprisionados que tratan de cortar sus terminaciones vegetales. Algunas figuras llevan armas, escudos y otros implementos de guerra.

La psicomaquia como lucha contra animales fantásticos, fue representada en muchísimos capiteles románicos como ejemplo mencionaremos la iglesia de Nuestra Señora du-Port en Clermont-Ferrand.

El grutesco fue cargado con tal sentido de lucha entre las fuerzas del bien y las del mal. Numerosas páginas titulares de libros

incluyen figuras guerreras que vencen a animales fantásticos o formas en las que reside el mal.

También pueden aparecer angelillos o putti de ese repertorio formal que luchan contra los róleos demoníacos. Inútil sería dar ejemplo de la multitud de temas de este tipo que aparecen en el grutesco.

Si como pensamos, el grutesco renacentista informo a la capilla abierta de Tlalmanalco, es lógico que el tema de la psicomaquia esté allí presente.

Durante el siglo XV, se abandonó el uso de figuras femeninas para representar a las virtudes, surgieron entonces numerosos libros con mensajes moralistas en los que se previene de la naturaleza caótica del hombre. El concepto de la psicomaquia influyó en estos escritos. Podemos mencionar los siguientes títulos: Espejos del Alma, Destrucción de los vicios, Flores del alma evangélica, Jardín de Devoción, Poemas sobre las cuatro Virtudes, Remedios convenientes para el buen vivir, Exámenes de Conciencia, El Arte de Gobernar el Cuerpo y muchos otros más (36). De las copias que se hicieron de Prudencio destacan las psicomaquias de Alain de Lille, Isidoro de Sevilla y Vicente de Beauvais.

Una de las más bellas representaciones de los vicios, lo constituye el grabado de Peter Flonter hecho en la ciudad de Viena en 1533. El grabado está basado en un poema de Hans Sachs, Son nueve las figuras de vicios que atadas a cadenas son sujetadas por la manca figura de una mujer polimorfa que presenta cola de serpiente. En la mano izquierda lleva una serpiente enrollada y usa casco alado. Una

vez más queda corroborado el uso de formas polimorfas para la representación de los vicios. Cfr. il. 4 de este capítulo.

La escuela de Fontainebleau grabó también el tema en una obra del maestro de las siglas L.D.; en ella aparecen los siete pecados capitales encadenados por grilletes a la cintura de una figura que hemos identificado como la Justicia. La obra data del siglo XVI.

Asímismo podemos mencionar que el tema derivó posteriormente en creaciones de vena cómica. Existen grabados en que se representan torneos de animales positivos contra aquellos que son de carga negativa. En 1533, Erhard Schoen grabó uno con el tema de la lucha entre un gallo y un ganzo, que bien pudieran estar conectados con el simbolismo de Cristo contra el engaño.

Igualmente citaremos las batallas de perros contra gatos y ratones contra gatos de procedencia alemana (37).

También podemos decir que una virtud, sola ella, puede aparecer acosada por figuras de vicios o animales relacionados con estos últimos. Tal es el caso de un grabado que representa la caza de la virtud, obra de 1525 que se conserva en la biblioteca de Olscki de la ciudad de Florencia. Persiguen a la virtud dos perros que pueden ser identificados con los deseos y los pensamientos de la humanidad.

La psicomaquia de Prudencio tuvo numerosas ediciones (38). A esto tenemos que agregar que en la biblioteca del convento de San Luis Obispo de Tlalmanalco, en el inventario realizado en 1664, se menciona la existencia de una Suma de Vicios y Virtudes; aunque no se aclara si la obra citada es la de Prudencio, pero bien pudo ser una que derivara del texto del poeta español del siglo IV. Sin em-



bargo en muchas bibliotecas franciscanas sí se registra la obra de Prudencio.

En la obra Influencia del Manierismo-Nórdico en la Arquitectura Virreinal Religiosa de México, de F.E. Hellendoorn, se menciona entre la lista de publicaciones impresas en los Países Bajos, una Suma de Vicios y Virtudes; (Sumae Uirtutum et Uisiorum) de Guillermo Peraldo, publicada en Leiden el año de 1567.

Afirma Francisco Palomino que a finales del siglo XVI existían más de veinte reediciones de la obra de Prudencio, sea en partes o como obras completas. La traducción al castellano data de 1559 y las hubo en Basilea, Ferrara, París y Lieipzig.

La psicomaquia, como se ha podido entrever pasó a la Nueva España. El mensaje propuesto por este tema -francamente moralizante- sin duda se pensó como óptimo para ser transmitido a los indígenas del siglo XVI.

La psicomaquia de Tlalmanalco por el lugar que ocupa -el frente de una capilla abierta- fue un tema ligado a la catequesis, físicamente el tema antecede al lugar en el que quedó dispuesta alegóricamente la Jerusalén Celeste.

#### IV. Iconografía de la capilla abierta

##### La arcada exterior

La capilla abierta se eleva sobre una planta trapezoidal de evidente sabor gótico, ésta fue seguramente inspirada por la solución absidal de algún templo europeo; cabe recordar que la mayoría de las catedrales medievales de este continente adoptaron soluciones poligonales para sus ábsides (1). En consecuencia la estructura de la capilla está determinada por un aire gotizante que proviene de la forma de su planta. Contrasta con esto, la solución dada por el constructor a los medios puntos que conforman los vanos y que se apoyan en haces de columnillas, también gotizantes.

Por medio de una danza de cinco arcos se marca la entrada a un vestíbulo que preside al recinto sacro: el presbiterio.

Para abordar el aspecto iconográfico, es necesario mencionar primero aquellos puntos que consideramos claves para la mejor comprensión del significado simbólico de esta obra de arte.

Para empezar, resulta sumamente interesante el hecho de que el arquitecto que intervino en la erección de la capilla, parece haber alojado en las partes clave de la estructura arquitectónica, el simbolismo más significativo o sea, en las claves, salmer, arranques, pilastras, friso, etc. En estos elementos es donde

reside de manera especial el simbolismo del conjunto; en dichas partes es precisamente, donde se dispuso la clave alegórico-simbólica que permite entender el complicado programa iconográfico de esta obra colonial.

El símbolo, forma que participa de lo figurativo y de lo abstracto, ha sido empleado desde tiempos inmemoriales por el arte de las diferentes religiones, por ello, en el arte cristiano se incorporaron los temas de la antigüedad clásica con una peculiar carga significativa.

Es por todos conocido el hecho de que las representaciones de seres fantásticos -como quedó asentado en el capítulo anterior- en el arte cristiano, están casi siempre relacionadas, simbólicamente, con las fuerzas del pecado o el carácter demoníaco. Así pues -se recuerda- que este tipo de formas fantásticas surgen desde el arte paleocristiano; en el arte románico y medieval abundan e inundan los manuscritos, creándose así desde esas épocas una zoología fantástica (2). Respecto al repertorio de esta zoología alegórica, otra fuente donde se recrearon estos seres imaginarios, son los bestiarios que circularon en Europa desde por lo menos los inicios del siglo XI y sobre todo durante la siguiente centuria (3).

Este tipo de representaciones proliferaron en el arte cristiano a partir del descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón en los finales del siglo XV. En el arte griego y romano, así como en el de varias culturas orientales, la representación gráfica de figuras y seres fantásticos, fue un tema que los artistas desarrollaron con bastante frecuencia. Sin embargo, no fue sino hasta el advenimiento del Renacimiento y, sobre todo con el arte manieris-

ta, cuando estas figuras se hicieron y repitieron hasta el cansancio, dentro de contextos ornamentales.

El grutesco, ofreció a los artistas de los siglos XV y XVI una fuente inagotable donde pudieron abreviar para sus composiciones. De lo anterior se desprende el hecho de que casi todos los artistas del Renacimiento y del manierismo hayan incluido en sus corpus las fantásticas figuras de los repertorios del grutesco. Por la insistencia con que fue utilizado, puede decirse que se convirtió en un tema obsesivo. Todos los países europeos, se vieron inundados de una u otra forma por las formas del grutesco.

Las combinaciones de figuras y seres fantásticos en el arte cristiano resultaron ser infinitas. En las clasificaciones de los especialistas en que se trata de agrupar, para su estudio, a dichos monstruos poliformos, encontramos mencionadas las figuras de: hombre-pezu, hombre-follaje o antropofito (4), hombre-ave, hombre-león, combinación de dos o más animales, mascarones, hombre-ornamento con cuerpo o partes geométricas y varias más (5).

Ilmar Luks señala que: "El renacimiento intelectual europeo del siglo XV cultivó una literatura plagada de seres mitológicos de tradición clásica (faunos, sátiros, tritones, sirenas, etc.)" (6).

Es necesario destacar que el grutesco llevó en un principio cargas simbólicas relacionadas con el culto de las divinidades paganas. Destaca sobremanera el nexo que tiene este tipo de decoración con el culto Dionisiaco. Las flores y frutas que allí aparecen son ofrendas a ese dios del mundo pagano. A partir del siglo XV es

cuando se rescatan nuevamente estas formas y se les confiere la carga del simbolismo cristiano.

### Antropofitos y simios

Concentrándonos ya en el simbolismo de la capilla abierta de Tlalmanalco, se advierte que a ambos extremos de la arquería en el primero y quinto arcos -sobre los capiteles del exterior- fueron dispuestas las figuras de dos seres antropofitos. A primera vista, éstos por el hecho de que ostenten cara humana, pueden confundirse con dos figuras de amorcillos o de qucrubines; mas si se observan con cuidado se ve que tienen la particularidad de formar su cuerpo-tronco y extremidades- por macizos de hojarasca. Ambas figuras brotan de la vegetación, de ella nacen también cogollos florecidos. Difieren -entre ellas- en cuanto a la calidad de su talla. Evidentemente son producto de dos manos distintas que trabajaron en esas partes de la capilla. El tallador de la izquierda fue muchísimo más diestro en el arte de esculpir la piedra mientras que, el de la derecha, ofrece una obra más burda. Cfr. Ils. 1 y 2 de este capítulo.

El follaje y la hojarasca de la arquería de la capilla abierta, son la representación del pecado y de las fuerzas demoníacas; puesto que, la naturaleza, en la tradición cristiana -aunque creada por Dios- es donde reside después de la caída de los ángeles y de la caída del hombre las fuerzas del mal y del

pecado.

El tipo de guías vegetales y roleos fitomorfos de las representaciones de los hombres-follaje, que han sido mencionadas, son imagen de la naturaleza caótica y salvaje; aquella que no tiene ritmo y que aún no ha sido dominada por el cristiano. Ella misma encarna -como quedó aclarado- las fuerzas del mal y, por lo tanto, aprisiona al hombre que ha sido débil en sus convicciones religiosas; que ha sido dominado por el pecado; que ha perdido la lucha en contra de sus bajos instintos.

Numerosas son las páginas titulares de libros e incunables del siglo XVI que incluyen decoración de grutesco. Es común encontrar en ellas la combinación de seres con partes humanas y partes fitomorfas. Como ejemplo de lo anterior o sea, de la combinación fantástica del antropofito, mencionaremos que Hans Holbein realizó en el año de 1518 una portada titular para la imprenta de Johan Froeben en la ciudad de Basilea. Dicha carátula incluye la figura de un putti-follaje que se aferra con las manos a dos alda-bones que penden de las fauces de dos grifos con terminación fitomorfa. Cfr. Il. 3.

Las dos representaciones de antropofitos de la capilla de Tlalmanalco deben verse como la imagen de dos seres humanos que al ser vencidos por su naturaleza y el pecado, se convirtieron en prisioneros de ella. Representan pues, la debilidad del hombre que sucumbe ante las fuerzas demoníacas que actuaron a través del pecado. Sus cuerpos son natura caótica de voluptuosos

roleos, nacen del mismo pecado, al tiempo que los cogollos florecidos son apéndices de las fuerzas del mal. El gesto que aparece en sus caras es de espanto; no fueron representados con cuerpos humanos normales ya que, son reflejo del polimorfismo que -según los textos- caracteriza a las huestes del demonio. Recordemos que el primer libro del Pentateuco refiere: "Dijo Dios 'Hagamos el hombre a imagen nuestra, según semejanza... y creó Dios el hombre a imagen suya: a su imagen de Dios le creó; macho y hembra los creó" (Génesis I, 26-27); de ahí que un antropofito resulta ser una degradación de la obra divina. Por la combinación fantástica de las formas humanas y naturales, estos seres no pueden tener relación con la divinidad; son caricatura de ella, por alejarse de su misma imagen.

Inmediatamente arriba de estas figuras se dispusieron las de dos simios. Cfr. Ils. 4 y 5.

El animal que aparece en la parte derecha de la capilla, abraza el tronco que da nacimiento a una guía vegetal que recorre las roscas de los cinco arcos de este pórtico. En ese tronco reside, figurativamente, el origen de toda la riqueza ornamental de la arcada. La imagen de la izquierda -opuesta a esta representación, no sólo por el lugar que ocupa sino también por su significado- es la de otro simio, pero representado en su carácter de animal domesticado o sometido por la fuerza del hombre, ya que, junto a él aparece una figura que, evidentemente, es la de un cristiano, pues es el único caso de toda la arquería en la que un cuerpo humano se representa completo. Ambas figuras -la del

simio y la del hombre- son imagen de lo que conocemos con el nombre del domador de monos, o sea la representación del sometimiento del pecado.

Otra de las diferencias que podemos marcar entre los dos simios es el hecho de que el animal de la derecha ostente cola fitomorfa. Se trata de una combinación de animal-forma orgánica. El simio de la izquierda posee un apéndice común a su anatomía animal. En esta última representación se puede observar que el hombre doma con una mano y con una soga al mono.

El simbolismo que se ha dado a la figura del domador de monos, dentro de la línea del pensamiento cristiano tiene un carácter benéfico. En cambio, la figura de su compañero del extremo opuesto es la simbolización del animal que vive libre. Es aquel que, en plena libertad, no tiene ningún gobierno y por tanto no obedece. Su signo es negativo y despreciable para el hombre cristiano. El humano que no vive bajo la ley de Dios y obedece a ésta, es como aquel animal que va a donde mejor le place.

El simio es para la tradición judaica un animal impuro. El Levítico previene al hombre del peligro que significa el comer o tocar animales que según esa ley son impuros: "De entre todos los animales terrestres podéis comer éstos: cualquier animal de pezuña partida hendida en dos mitades y que rumia, sí lo podéis comer. Pero entre los que rumian o tienen pezuña hendida, no comeréis camello, pues aunque rumian no tiene partida la pezuña; será impuro para vosotros; ni damán, porque rumia pero no tiene la pezuña partida; será impuro para vosotros; ni cerdo pues aunque tie-



ne la pezuña partida, hendiada en mitades no rumia; será impuro para vosotros. No comeréis su carne ni tocaréis sus cadáveres; serán impuros para vosotros" (Levítico, XI).

Por carecer de las dos características mencionadas, el mono es para el pensamiento judío, un animal impuro.

El tema del domador de monos y el simio aherrojado por grilletes gozó --como quedó asentado-- de gran predilección en el arte europeo. En los claustros románicos y en la pintura renacentista es donde se han localizado mayor número de estas representaciones. Hemos elegido algunas de ellas que a continuación se comentan.

Alberto Durero ejecutó en 1498 un dibujo en el que aparece la figura de la Virgen sosteniendo a su hijo en el regazo. María está sentada sobre una barda hecha de madera; a ésta se sujetó la figura de un mono araña por medio de un grillete. Por tal sentido el Niño Jesús aparece como vencedor del pecado. Es posible pensar en la correspondencia de esta escena con el Salmo 149 donde queda de manifiesto la venganza que toma Dios en contra de la obra del Demonio. Cfr. Il. 6.

"para ejecutar venganza en las naciones, castigos en los pueblos para atar con cadenas a sus reyes, con grillos de hierro a sus navegantes [del mal] para aplicarles la sentencia escrita".

Erwin Panofsky considera al mono como simbolismo conexo a los pecados de lascivia, lujuria y gula. Este autor aclara que algunas veces este símbolo es también asociado a Eva y a

la Sinagoga (7). Por tanto pensamos que bien puede tratarse también de una imagen del judaísmo. (8). O sea que el creador de este programa aprovechó la figura del mono para simbolizar la idolatría.

El mismo artista alemán realizó en 1515 una serie de dibujos -a manera de bocetos- que sirvieron para la gran obra del arco triunfal de Maximiliano de Baviera. Dos de ellos, precisamente los del arco central inferior, en los pedestales de las columnas contienen figuras simiescas. Ambas están asociadas con otros animales: un caracol y un cisne. El primero de ellos se relaciona con la pereza en tanto que el segundo lo hace con el engaño. Todos ellos conllevan símbolos del pecado. El emperador fue representado -como era común a los mensajes de esas obras alegórico-triunfales- en calidad de vencedor de los pueblos, y los pecados y de los males Cfr. Il. 7.

Específicamente en la obra de Dürero, el mensaje y relación de los simios puede significar el desprecio que debe sentir todo buen emperador cristiano ante la codicia derivada de su grandeza. Así pues, Dürero al encadenar el par de simios al arco triunfal, quiso destacar la noble virtud del emperador que con largueza venció la posibilidad de codicia producto de la gloria humana (9).

El tema del simio como animal libre, es frecuente en el arte de los Países Bajos. En una tapicería ejecutada en la ciudad de Bruselas, en el siglo XVI, se narra el momento en que nuestros primeros padres son arrojados del Paraíso Terrenal.

Cfr. Il. 8. A ellos les sigue de cerca la figura de un mono. Esto simboliza que con el hecho de la expulsión de Adán y Eva, el pecado pudo entrar al mundo. Dicho animal fue representado en actitud de llevarse a la boca algún alimento; es posible pensar entonces que se trate de una alusión al fruto prohibido. Este sentido de "Caída" está en íntima relación -aunque los textos canónicos no lo expliquen- con el pecado de lujuria.

El sometimiento del pecado, fue representado en forma reiterada por el arte europeo. Algunos de estos ejemplos son las figuras de ángeles peleando contra aves de signo negativo, hombres luchando contra fieras, leones devorando grifos, etc. En su simbolismo se quiso dejar constancia de la lucha que se libra por someter al pecado que reina y domina al mundo.

En las capitulares, de las series de alfabetos que abundaron en Europa sobre todo en el siglo XVI, hemos localizado ejemplos en que el artista dejó constancia de este tema. Así en la letra "E" del alfabeto capitular de Ottaviano Scoto y Giovanni Tacuino, editado en Venecia (1490-1510) se ve la figura de un simio sujeto por la cintura al que aparentemente trata de picotear un ave de carga simbólica positiva. Cfr. Il. 9.

Otro ejemplo más de capitulares de este tipo es la letra "E" de la serie que Durero diseñó para la imprenta de Eucharius Hirtzohorn de la ciudad de Colonia en 1524. Esta muestra a un putti que lucha con un ave de cuello largo -símbolo del engaño- junto a ésta se dispuso la figura de un simio con cadena,

Prudencio cuando escribe contra la idolatría menciona

como uno de los símbolos de ella al ganso: "Estos escuadrones violentos... el ganso vigilante del Capitolio, descubridor del peligro oculto en las tinieblas de la noche..." (Contra Símaco, Libro II)

Otro ejemplo de capitulares, es aquel en que aparece un mono que sostiene entre sus manos una escuadra -símbolo de los arquitectos- se trata de un animal constructor de obras malas. San Buenaventura aclara el significado del simio -arquitecto; es la llamada Simia Dei o la Mona de Dios; su imagen es demoníaca pues este personaje tiene el poder de ser el imitador por excelencia de la gran obra divina. Es por eso que el demonio imita pero nunca puede llegar a ser perfecto en su creación. Diabolus est simia Dei et operum ejus dice san Buenaventura, el demonio insiste en contrahacer la Opera Dei; sin embargo no puede todo lo que quisiera, sino lo que Dios le permite solamente. Podemos agregar que el simio es uno de los animales de la naturaleza que mejor imita -en forma constante- los ademanes del hombre. Por lo anteriormente expuesto el simio-arquitecto es, obra e imagen del demonio. Cfr. Il. 10. En el diseño que realizó Johan von Calcar para la portada de la Anatomía de Andreas Vesalius en la imprenta de Johan Herbst, en Basilea en 1555, se advierte en el ángulo inferior izquierdo la figura de un simio que sujeto por la cintura muerde a uno de los espectadores. En este sentido, el animal debe asociarse con la ignorancia.

El poeta Prudencio al hablar de los dos caminos que puede elegir el alma de los mortales, al referirse al del mal dice: "Adoran las hortalizas de los huertos del Nilo; el puerro, la cebolla son dioses puestos sobre las nubes; los ajos y el buey

Serapis están sobre los astros. Isis y Serapis y la Mona de grande cola y el cocodrilo son lo mismo que Juno" (Contra Símaco, Libro II 863-869).

El simio y lo que este animal representó para las mentes medievales y renacentistas, estuvo presente en la de los frailes que evangelizaron a la Nueva España.

Sahagún, informa que: "Nuestro Señor Dios... ha tenido ocultada esta media parte del mundo hasta nuestros tiempos, que por su divina ordenación ha tenido por bien el manifestarla a la Iglesia romana católica... con propósito [de] que [los indios] fuesen alumbrados de las tinieblas de la idolatría en que habían vivido" (10).

El demonio pues como Simia Dei o arquitecto imitador había conquistado todo un continente. Mendieta por su parte nos previene de la forma que adopta el demonio en tierras americanas. "Un cacique de Amecameca, en tiempos pasados, dijo a cierto religioso que a su padre le aparecía el demonio en figura de mona a las espaldas sobre un hombro, y volviendo a mirarle se le volvía al otro, y así andaba jugando y pasando de una parte a otra" (11) Prosigue el cronista y, en el capítulo XIV donde trata de las fiestas que hacían a sus dioses, y de su calendario, asienta: "...así como nosotros tenemos dedicado su día en tal o tal mes a cada uno de los santos. Que en esto parece haber tomado el maldito demonio oficio de mona, [o sea el arquitecto imitador de la obra de Dios] procurando que su babilónica e infernal iglesia o congregación de idólatras y engañados hombres, en los ritos de su idolatría y adoración diabólica remedase (en cuanto

ser pudiese) el orden que para reconocer a su Dios y reverenciar a sus santos tiene en costumbre la Iglesia Católica" (12). Es clara la idea de Mendieta acerca de la Simia Dei y su labor en el continente americano antes de la llegada de la religión cristiana.

Por lo anteriormente expuesto, este tema no fue ajeno al arte de la Nueva España. En la casa poblana conocida como "la del que mató al animal" (siglo XVI), se incluyeron las figuras de furiosos perros sujetos por cadenas que devoran las figuras de liebres -símbolo del amor divino- en suma, es una lucha entre ambas fuerzas dialécticas. También en Puebla de los Angeles, aparecen en la decoración de pintura mural de la casa del Deán, figuras de simios.

Las cadenas y grilletes son el medio del que se valen los artistas para sugerir la rendición del pecado. Este sentido encuentra también su correspondiente en la obra de Prudencio. "Los corazones, mal aconsejados, arrastraron esta larga cadena, y la costumbre tenebrosa fluyó hacia los siglos viciosos" (Contra Símaco, Libro I).

En la capilla de San Luis Obispo, el simbolismo que se confirió a la figura del domador de monos es de carácter benéfico, en tanto que, su compañero resulta ser encarnación del pecado. Como símbolo de lujuria agregaremos que el simio es aquel animal que da rienda suelta a sus impulsos sexuales; es el que se masturba en forma constante.

Santiago Sebastián aclara que en el claustro de la iglesia románica de Orcival, (Auvernia), "...casi todos los ca-

piteles de este lado son de carácter triunfal y benéfico: águilas, hombre cabalgando sobre un pez, el domador de monos, etc., mientras que los del costado opuesto son de sentido maléfico: grifos, sirenas, máscara entre roleos y el castigo del avaro, etc., se trata de los seres dominados por el mal y que no son dignos de morar en la Jerusalén Celestial" (13).

La tradición cristiana ha querido ver también en la figura del mono -debido a su comportamiento- la imagen del pecado de robo. Este simbolismo es claro en la cubierta de la mesa que realizó en 1515 Hans Holbein, por encargo de Hans Baer y su mujer Bárbara Brunner de la ciudad de Basilea. Esta obra forma parte en la actualidad de las colecciones del Zurich Schweizerisches Land Museum. Sobre su cubierta se pintaron las figuras de varios monos que se dan a la tarea de robar múltiples objetos a un buhonero mientras duerme (14).

Uno de los mejores ejemplos donde se expresa la carga negativa que se concedió a la figura del simio, es el grabado que realizó el maestro de las siglas L.D. grabador de la escuela de Fontainebleau en el siglo XVI. Este tiene por tema el triunfo de la lujuria; ella, viaja en un carruaje tirado por cisnes, burro, caballo, un cerdo y un puerco espín; cerca se incluyó al mono. Este último, aparece atado a un grillete que conecta a una esfera de hierro. La figura de la muerte, en forma de esqueleto alado baja para coronar a la representación del pecado (15).

El tema fue también tratado por Miguel Angel. Al pie de una de las esculturas de sus esclavos -el esclavo moribundo-

pensadas como ornamento de la tumba de Giuliano de Medicis, se incluyó la figura de un simio. Charles de Tolnay afirma que: "This simbol could signify according to the original conception, as has been said above, that pagan figures are meant here. The ape, in antiquity was the symbol of the lower level of existance; and according to Heraclitus the distance between the ape and man is similar to that wich exist between man and gods. It may be that Michelangelo wished to express by the animal the insurmoutable distance separating man imprisoned by the body, from the divine. Perhaps it is quite simply the symbol of slavery, for we find it having this meaning in certain Trionfi" (16).

Por su parte, Panofsky agrega sobre esta última figura que: "...su cráneo redondo, su frente baja y cuadrada y su hocico saliente son claramente reconocibles tras la rodilla izquierda del esclavo [de Miguel Angel]. Por tanto, no se puede interpretar el mono como un símbolo específico para distinguir a un esclavo de otro, sino que debe tratarse de un símbolo genérico que acentúa el significado de los Esclavos como tales" (17).

Tal vez Miguel Angel quiso expresar que el hombre es también esclavo de su propia naturaleza así como de sus pecados.

Emile Mâle advierte que el mono también puede simbolizar el estado del mundo antes de la revelación teofánica del Salvador; así, en el retablo de Lucas Moser en Tiefenbronn, se incluyó la figura de un mono encadenado a una estatua rota; es posible pensar entonces que en este caso, se trate de una alusión directa a la idolatría y al paganismo.



Siguiendo a Panofsky, sabemos que el significado más corriente que se dio a la figura del simio es un significado moral" mucho más semejante al hombre en apariencia y comportamiento que cualquier otro animal, y sin embargo privado de razón y proverbialmente lascivo (turpissima bestia, simillima nostri) el mono era usado como un símbolo de todo lo subhumano en el hombre: lujuria, avaricia, gula y desvergüenza en el sentido más amplio posible" (18).

Es también el maestro de las siglas L.D. (Escuela de Fontainebleau) quien ilustra en el "Triunfo de la Lujuria", a los diferentes pecados que se ciñen a esta figura atados por grilletas. Esta obra corresponde al siglo XVI.

Otra representación de un simio que simboliza al hombre degradado -como última expresión de la escala humana- es aquella que aparece en los capiteles románicos. Según Gerard de Champeaux, los vicios están caracterizados por animales y son un juego de correspondencias; puercos, perros, monos y otros animales se representaron comunmente. Son célebres ciertos capiteles de Cunaul; triste comedia humana del pecado multiforme siempre degradado. Incluso más -por una cruel ironía- el hombre degradado reapareció bajo los rasgos de un simio; lo trágico aumenta cuando el escultor lo representa encadenado a una cuerda corta pasada por el cuello y fijada al piso. Esto le impide recobrar la posición vertical, característica de los humanos (19).

En este sentido es interesante mencionar que en un capitel de la nave de la catedral de Lescar, (Francia) en los Pirineos Bajos, aparece la figura de un simio sujeto por un canda-

do que tiene la función de doblegar al animal no permitiendo que éste obtenga la posición vertical de los humanos Cfr. Il. 11.

Otras veces encontramos figuras asociadas a este animal como en un relieve de la catedral francesa de Bayeux; aparece junto al simio la figura de un juglar. Este personaje se asocia con lo ingenuo y lo tonto y fue bastante representado en grabados medievales y renacentistas.

Uno de los ejemplos más dramáticos, lo constituye la figura simiesca, atada, que exorna uno de los capiteles de la iglesia francesa de Moissac, un personaje jala la cuerda a la que está atado un simio. Cfr. Il. 12.

De igual forma aparece otra representación del simio atado en el claustro de los Cordeliers de la iglesia de Charlieu en Francia.

### Caballos

En el primer arco de la izquierda, de la capilla de Tlamanalco, sobre el haz de columnillas que conforma la parte derecha de ese arco inicial, sobre el capitel, se dispusieron dos figuras animales que pueden ser interpretadas como caballos.

Este animal por su fuerza, virilidad y obediencia cuando ha sido domesticado es de carácter benéfico. Sin embargo, este sen-

tido positivo no está presente en las figuras equinas de la capilla; aquí se trata de dos caballos salvajes, no dominados por el hombre y, por lo tanto son obstáculo para que el hombre pueda librarse del pecado.

Recordemos que en el Final de los Tiempos, las pestes y plagas que asolarán a la tierra, van montadas sobre corceles de muerte. En el momento en que el Cordero, abra los sellos, estos animales y sus jinetes sembrarán sobre la tierra la muerte (Apocalipsis IV, 1-8).

Casi seguramente la significación que se dio a los dos caballos de Tlalmanalco, se basa en el libro de los Salmos (Cfr. Salmo 33). Su imagen se conecta en este texto con la muerte: "El caballo es un engaño para la salvación, y por la abundancia de su energía vital no depara escape... para librar el alma de ellos [de los caballos] de la muerte misma" (Salmo 33, 17-19).

El pueblo judío asoció la figura de los caballos a la de la guerra, recuérdese que los egipcios usaron en los carros bélicos, la fuerza del caballo. Cfr. (Isaías XXXI, 1) "Y sus caballos son carne, y no espíritu" (Isaías XXXI, 3). Otras traducciones bíblicas incluyen lo siguiente en el Salmo 33, 17. "Vana cosa el caballo para la salvación, ni con todo su vigor puede salvar".

En el manuscrito conocido como el Apocalipsis de los Cloisters, (siglo XIV), el ilustrador al representar las plagas de langostas que nacen del pozo abismal, siguió en forma fiel el texto bíblico. Por ello fueron concebidas como caballos coronados. Una vez más queda de manifiesto el carácter maléfico que la tradición cristiana ha querido ver en ese animal.

Por lo tanto a la figura negativa del simio libre hay que agregar las de los ños caballos; son imagen de pecado y muerte respectivamente. Fueron representados como un recordatorio para aquellos que están en espera de la salvación.

Un animal mítico parecido al caballo pero a la vez su contrario es el unicornio. Su fuerza es parecida a la del caballo pero presenta un cuerno en la frente -lugar donde reside su poder- tanto por su fuerza y difícil captura de este animal mítico -que sólo puede hacerse por intermedio de una virgen, en un huerto cerrado- se le ha identificado con la figura de Cristo. El caballo que vive libre sin haber sido domesticado, es una figura demoníaca, contraria a la del unicornio.

Era de esperarse que en la capilla, donde la decoración se rige por la más estricta estereotomía simbólica, encontrar en la parte de la derecha -quinto arco- sobre el capitel, un motivo similar o diferente en cuanto a carga simbólica se refiere. Desafortunadamente no existe y no ha sido posible explicar este hecho.

### Las puertas y los leones

En el primer salmer de la izquierda, sitio donde confluye la guía de roleos fitomorfos que incluye figuras presas por las fuerzas del mal, se alojó un motivo de importancia suma

para poder comprender el simbolismo. Al centro aparece la figura de un animal que a primera vista podría ser interpretado como un león. Sin embargo, si se observa en forma detallada, sus orejas adoptan forma puntiaguda tanto en la parte superior como en la inferior de las mismas; en sus fauces sostiene una aldaba al tiempo que deja ver dos colmillos y lengua terminada en punta.

Si se compara esta representación con su figura correspondiente de la parte derecha -primer salmer de la diestra- encontramos la representación de un mascarón con cara de león que también sostiene entre sus fauces otra argolla como la mencionada. Ambas figuras muestran garras elevadas a los lados de su cara; únicamente la de la izquierda -o sea aquella de carácter demoníaco- luce sus cuatro patas. Ellas ostentan enormes uñas y ambas extremidades inferiores se posan sobre las manos de dos humanos. Estos hombres han sido vencidos por el pecado, su vía a seguir es la del demonio. Los de la parte derecha en cambio, con carga simbólica diferente, se asen a la aldaba que cuelga de las fauces del león.

Los mascarones con aldabas o argollas simbolizan puertas; las dos representaciones de Tlalmanalco, deben ser interpretadas como tales; sin embargo, a los lugares que conducen estos ingresos son diferentes en cada caso: la puerta izquierda conduce al <sup>^</sup>Seol, al infierno o Hades cristiano; al lugar de punición; la puerta de la derecha en cambio, es el camino al cielo, a la salvación y reino del Final de los Tiempos.

El arte cristiano, ha relacionado muchas veces la figura de Cristo y su obra salvadora con otras personas. Así pues,

encontramos simbolismo precristológico en las figuras de Hércules, Sansón, David y otros personajes; estos fueron héroes nacionales y sus figuras se relacionan en más de una ocasión con leones. Hércules, al vencer al león de Nemea vistió su piel y realizó trabajos para liberar a su pueblo. De la misma manera David, que luchó por salvar al pueblo de Israel, fue arrojado al pozo de los leones sin que las fieras lo tocaran por la fuerza de la fe.

Cristo puede ser identificado con la fuerza que posee dicho animal; de hecho los anteriores héroes son prefigura de la figura del Salvador.

Al respecto Santiago Sebastián afirma que la figura de Sansón desquijarando al león es Cristo venciendo a la Muerte; así le vemos en el programa simbólico de San Cugat Del Valles (20).

También el león es símbolo de orgullo y del poder terreno. Por otra parte, este animal como característico del simbolismo dual, puede ser un monstruo andrógamo de carga simbólica positiva que no permite la entrada al recinto sagrado de aquellos que no son dignos de morar en él.

El simbolismo que conlleva el motivo de la figura de la parte derecha de la capilla de Tlalmanalco, producido por la combinación de un león y el aldabón de una puerta, significa a Cristo mismo, y el camino al cielo.

El evangelista san Juan es quien aclara este significado cuando dice: "Por lo tanto dijo Jesús otra vez...verdaderamente les digo: Yo soy la puerta de las ovejas. Todos los que

han venido en lugar de mí son ladrones y saqueadores; pero las ovejas no les han escuchado. Yo soy la puerta; cualquiera que entre por mí será salvo, entrará y saldrá..." (San Juan, X, 7-9). Las últimas palabras deben ser interpretadas como que el hombre que entra en Cristo, puede entrar y vencer por ello a la muerte. Este león con argolla en la boca, puede tomarse como imagen del mismo Cristo, sus patas delanteras protegen las cabezas de los dos personajes buenos que quedan asidos a El.

La puerta contraria, es decir, la de la izquierda, es la del Hades o Êeol. El demonio espera que el hombre quede asido a ese aldabón maligno. Las garras del animal se posan sobre las manos de dos personajes que han sido vencidos por el pecado. En este caso el sentido de psicomaquia también está presente; las fuerzas del mal han dominado al hombre que ha sido flaco en sus convicciones religiosas y el pecado se ha apoderado de ellos. Es posible pensar que esta representación maligna también sea un león pero de carácter negativo; si esto es así esta figura encontraría relación en los salmos siguientes: "Mi alma está tendida en medio de leones que devoran a los hijos de Adán; sus dientes son lanzas y saetas, su lengua una espada acerada" (Salmo 57 (56)5). En este sentido podemos decir que el salmo referido explica la representación de la capilla.

Otro de los salmos dice: "Oh señor, ¿hasta cuándo te quedarás mirando? Recobra mi alma de sus garras, de los leones de mi vida" (Salmo 35 (34), 17).

Un ejemplo más dice: "Mas tú Yahveh, no estés lejos,

corre en mi ayuda, Oh fuerza mía libra mi alma de la espada, de las garras del perro mi vida; sálvame de las fauces del león" (Salmo 22 (21), 20-22).

San Gregorio Magno, asocia también a la puerta con el sentido de salvación, por medio de la Fe en Cristo. El conocimiento correcto de las Sagradas Escrituras son puerta y medio para llegar al Redentor (San Gregorio, Libro II, Homilia V,2).

Un motivo muy parecido a la representación de la derecha -puerta de Salvación- lo encontramos en una página titular suelta fechada en 1506, editada en la ciudad de Venecia por la imprenta de Gregorius de Rusconibus. Cfr. Il. 13, de este capítulo. En la parte superior el decorador incluyó a ambos lados, las figuras de dos leones con aldabones en las fauces. Sobre estas figuras aparecen dos sirenas aladas con colas terminadas en formas de pez y roleos vegetales; sostienen y tañen instrumentos musicales de viento. Son representaciones demoníacas.

### Triunfo de la muerte

Los salmers centrales, elementos arquitectónicos que conforman el arco principal de la arquería exterior, alojan dos motivos de gran interés,



Al centro se dispusieron las figuras de dos cráneos flanqueadas por dos pares de huesos largos cruzados. Bajo estas representaciones aparecen dos figuras de humanos -representados del torso hacia arriba y dos en cada salmer- los de la izquierda son representación de seres que ya han muerto. Así lo demuestran las arrugas de carne putrefacta que cubre sus rostros. Sus caras son de espanto y en terrible mueca dejan ver sus dientes. Las figuras alojadas en el salmer de la derecha, en cambio, son representaciones de dos seres vivos.

Los cráneos, dispuestas sobre ellos, -en ambos salmers- exactamente en la parte central, significan el triunfo de la muerte sobre el género humano.

El hombre, en el momento de su caída, ganó la muerte como premio a su pecado. Dios le dijo: "Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado, porque polvo eres y a polvo volverás" (Génesis, III, 19).

Hans Holbein, realizó entre 1523 y 1526 los cuarenta y un grabados que ilustran la Danza General de la Muerte. La tercera y cuarta lámina ilustran el hecho de que por el pecado de comer el fruto del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, el hombre se volvió mortal.

El primer grabado de ellos presenta a la figura del arcángel Uriel cuando se dispone a arrojar a los primeros padres del paraíso. Estos, huyendo, son acompañados por un esqueleto músico. La siguiente ilustración contiene las figuras de Adán, Eva y la muerte; esta última ayuda a labrar la tierra a Adán,

La Primera Epístola a los Romano, (V, 12-14), dice: "Por tanto, como por un solo hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte y así la muerte alcanzó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron; -porque hasta la ley había pecado en el mundo, pero el pecado no se imputa habiendo ley; con todo, reinó la muerte desde Adán..."

Cristo, en el domingo de resurrección venció a la Muerte y con ello ofreció a la humanidad salvarla de las puertas de la Muerte; el siguiente Salmo, explica la Salvación que Yahveh ofreció a su pueblo Israel. "Tenme piedad, Yahveh, ve mi aflicción tú que me recobras de las puertas de la muerte, para que yo cuente con todas tus alabanzas a las puertas de las hijas de Sión, gozoso de tu salvación" (Salmo, IX-X, 14-15).

Para el pensamiento judaico, el lugar de la muerte es el Seol, en él los muertos llevan vida reducida y silenciosa, sin mantener ya relaciones con Dios. Este concepto veterotestamentario, es adaptado al concepto griego del Inferus, lugar punitivo por excelencia. Así pues, en el Nuevo Testamento son pocas las veces que aparece el término de Seol.

En el Salmo 6, encontramos la siguiente descripción: "Vuélvete, Yahveh, recobra mi alma, sálvame por tu amor. Porque, en la muerte, nadie de ti se acuerda; en el Seol, ¿quién te puede alabar?".

La muerte reinó desde la salida de nuestros primeros padres sobre la tierra, san Pablo dice: "...reinó la muerte desde Adán hasta Moisés". En este sentido se hace extensiva la obra redentora a la figura de ese patriarca de la Nueva Ley. Sin embargo,

el triunfo final es el momento de la Resurrección; Cristo pudo bajar al inframundo a liberar a los antiguos profetas que no le conocieron, y ascender después a los cielos.

Una magnífica obra con el tema de Triunfo de Cristo sobre el poder de la muerte, es aquella que ejecutara Martín de Vos (21) y que se conserva en el Museo de Charcas, Sucre. Cristo, después de la Resurrección aparece en forma triunfante y posa sus pies sobre una serpiente y sobre un cráneo. Cerca de su pie izquierdo se observa la manzana, fruto al que se ha asociado el pecado de los primeros padres. Se recomienda Cfr. Il. 14 de este capítulo.

Otro ejemplo del triunfo de Cristo sobre la muerte lo constituye un grabado popular del siglo XVI, en el que aparece la Cruz con el cuerpo del Redentor; a los pies de esta, como aplastándola, se dispuso la figura de un esqueleto y un demonio. La escena fue aumentada con los siguientes personajes, Dios Padre, ángeles pasionarios y la Paloma del Espíritu Santo. Cfr. Il. 15.

El Apocalipsis de san Juan es claro al explicar este concepto de carácter triunfalista que se viene analizando: "No temáis soy yo el Primero y el Ultimo, el que vive; estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades" (Apocalipsis, I, 17-18).

En la Primera Epístola a los Romanos se dice: "Pero al presente, libres del pecado y esclavos de Dios, fructificáis para la santidad; y el fin, la vida eterna. Pues el salario del pecado es la muerte; pero el don gratuito de Dios, la vida eterna en Cristo Jesús Señor Nuestro" (Epístola a los Romanos VI, 22-23).

En la Primera Epístola a los Corintios, se habla del enemigo de Cristo: "El último enemigo en ser destruido será la Muerte. Porque ha sometido todas las cosas bajo sus pies" (XV, 26-27).

Prudencio Clemente completa la idea que hemos propuesto para la interpretación de las dos representaciones de puertas y el triunfo de la muerte sobre la humanidad. "El demonio guía por caminos múltiples: a la parte izquierda, cien o más caminos se divisan; arrastra por allí a los barbudos sofistas, a los poderosos en riquezas o en honores; los atrae con las voces de las cornejas y los engaña con la interpretación de los arúspices; los instiga con equívocos de la vieja sibila bacante, los envuelve con la astrología, los impele a las artes mágicas, los solicita con señales, los caza con el augurio, los aterroriza con los hígados de los bueyes. ¿No ves cómo es sólo un camino que yerra por muchos recovecos; sujeto a tal caudillo, que no permite dirigirse hacia el Señor de la Salvación, sino que orienta por trochas insufribles al camino de la muerte?" (Contra Símaco, Libro II) (22).

En el sentido cristiano el espectador, colocado frente a la ornamentación simbólica de la capilla, podía elegir supuestamente -ante ejemplos plásticos sumamente expresivos- uno de los dos caminos a que tiene opción el hombre; a saber: el de la izquierda, el más fácil, que desemboca en el <sup>^</sup>Seol y el de la derecha que conduce a Cristo.

La psicomaquia

Sobre la arquería se dispuso la representación de una psicomaquia que recorre con formas exuberantes y carnosas todas las roscas de los cinco arcos que conforman esta estructura. Esta representación está colocada precisamente allí, porque precede física y estructuralmente al lugar donde se halla -en esta capilla de indios- la imagen de la Jerusalén Celeste. Luego no es casual que el extradós de los arcos se vea recargado con esta decoración. Se intentaba con ella dar a entender al iniciado, el tiempo de la lucha contra el mal y que al final de esa batalla, el alma vencedora, era distinguida con la diadema de los elegidos.

La psicomaquia -como se vio en el capítulo anterior- conlleva el mensaje moralizante de que la vida del cristiano debe ser una lucha continua contra su naturaleza, contra la obra del pecado y contra el demonio. Si este no lucha y vence, será vencido por su propia natura.

Grandes guías vegetales recorren las arquivoltas de los arcos y en este ritmo de roleos demoníacos, han quedado atrapados cincuenta y cinco figuras humanas. Algunas de ellas son ya el mismo pecado pues florecen de sus miembros flores y frutos del mal. Los rostros se confunden en el mismo follaje, algunos de ellos muestran girones de carne putrefacta medio cubriendo sus huesos, nacen del pecado y viven en él. Hay figuras de hombres y mujeres, todos participando de las fuertes ligaduras del pecado; sus caras son de horror, de desesperación o indiferencia. En ese lugar el hombre

de las esperanzas; es ya miembro de los ejércitos de Satán, ha perdido a Dios, no hay brazos ni cuerpos ni pies, su cuerpo es la guía del pecado; no puede parecerse al hombre común puesto que él fue hecho a imagen y semejanza de Dios. Hay cráneos descarnados florecidos de cogollos malignos, seres con orejas puntiagudas; en fin, todo un repertorio de formas demoníacas. La arquería aloja también la representación del cordón franciscano, en este sentido, es medio de salvación contra el pecado.

En el capítulo anterior quedó asentado el sentido de la psicomaquia y el polimorfismo que caracteriza a la obra demoníaca; así pues los roleos vegetales son alegóricamente el lugar donde se libra la lucha para vencer a los vicios internos. Si el hombre pierde la batalla quedará convertido en vegetación maligna.

En el tercer arco, aparece una figura con escarificación facial, dudamos que este motivo sea de influencia prehispánica puesto que el arte cristiano, en ocasiones, incluyó figuras de africanos como exponentes de la obra demoníaca sobre la tierra. Bien pudo ser ese el concepto para que un motivo como este, se haya reproducido en la capilla.

En la clave del quinto arco, en el lugar más importante de la sección derecha, aparece un anagrama de Cristo como medio de salvación. Es la representación del Salvador por medio de las siglas entrelazadas I.H.S. Este motivo debe ser interpretado como derivación del Ictus griego, que significa pez. Las siglas significan: Jesús, Cristo, Hijos de Dios, Salvador. Estas siglas son la alianza con el Hombre, prometida por el Soter; quien crea en ellas será salvo. No debe extrañar que las siglas estén formadas

por la misma guía que representa al pecado, pues -según la religión católica- El se encuentra en el pecado mismo.

Cristo en calidad de Soter, Salvator o Conservator, señala el camino de la derecha, pero antes de encaminarse por El, el ser humano debe vencer su naturaleza.

Las siglas I H S entrelazadas aparecen en un sinnúmero de monumentos y obras de arte en la Nueva España del siglo XVI. E.I. de Gerlero, las supone relacionadas con la devoción del Dulcísimo Nombre de Jesús, culto ligado a la figura de fray Bernardino de Siena.

Los cinco arcos que estructuran este pórtico deben simbolizar también las cinco llagas del Salvador pues, la Fe considera que Este, con su Pasión y muerte ofreció un nuevo camino para la salvación. El ingreso al reino de Dios y la esperanza de la vida futura sólo será posible por medio de la Pasión Cristológica.

### El alma coronada

El motivo más importante de esta arcada exterior lo constituye la representación de lo que hemos interpretado como el Alma coronada. Esta imagen está colocada en la clave del arco central aquel que ópticamente permite que la vista del espectador vaya directamente al presbiterio. En este lugar también se localiza el pun-

to de fuga más importante de la arquitectura y el eje que conceta -como se verá adelante- con el lugar de la Jerusalén Celeste.

Si se observa con cuidado veremos que se trata del único rostro en toda esta riquísima psicomaquia que aparece coronado. A ambos lados suyos aparecen dos seres demoníacos con cuerpos como de larvas. Cfr. Il. 16 de este capítulo. Estos seres representantes del mal y su naturaleza, no tocan al alma coronaña. Parecen retarla y acosarla pero no la tocan. Aunque esta clave -que debió haberse desprendido alguna vez- fue posteriormente colocada en su sitio, se puede suponer que toda la guía de roleos vegetales de carga demoníaca, nace de estas dos representaciones; son fin y principio de ellas.

Por el cuerpo larvado que representan estas figuras demoníacas podría pensarse en langostas apocalípticas; sin embargo, no aparecen luciendo cascos y pelo de mujer como las que se ven en el friso apocalíptico del presbiterio.

La representación del alma coronaña luce una corona de terminaciones flordelizañas y puede catalogarse según su forma, como una corona de marqués. Todas las demás coronas que aparecen en la capilla son de esta categoría, sin embargo si tienen un simbolismo especial lo ignoramos aún.



### El presbiterio

#### Las jambas

El presbiterio se forma por dos pares de pilastras que sostienen el arco triunfal. Estos elementos son, junto con la parte que estructura al alfiz y el friso apocalíptico, las partes donde aparece más decoración. A primera vista el mensaje no se puede entender, es necesario observar la obra con detenimiento, pues no existe rincón que no aloje relieves escultóricos; todos ellos cargados de simbolismo.

El sentido alegórico-simbólico de esta parte de la capilla, está en íntima relación con el de la arcada exterior; podemos decir que ambos se complementan.

#### Los leones, antropofitos y la imagen de la muerte

En la parte baja de las pilastras interiores, el informante del programa de la capilla incluyó tres motivos de importancia: águilas, felinos y antropofitos o imágenes de la combinación que ha sido denominada como hombres-follajes.

Estos seres serán analizados a la vez pues su colocación y simbolismo es similar. Asimismo hay que señalar que algunas de

las representaciones se encuentran sumamente erosionadas, sin embargo, es posible reconstruir su significado puesto que el motivo se repite a derecha e izquierda de la capilla; por esto, algunos de los relieves que están erosionados o perdidos en una parte son reconocibles en la otra.

La capilla, aplasta estructuralmente a estos elementos; ellos son quienes reciben el peso de las toneladas de piedra que conforman al monumento. El peso de la estructura cae sobre las basas ornamentadas con los mencionados seres. En la basa de la pilastra exterior de la parte derecha, se ve un relieve con las figuras de dos felinos que a manera de leones heráldicos sostienen con sus patas delanteras una guirnalda formada por elementos vegetales. La guía floral, al igual que la psicomaquia de la arcada exterior, aprisiona a un hombre; de entre los roleos demoníacos penden dos representaciones que deben ser interpretadas como cráneos; desafortunadamente están muy destruidas.

En el costado occidental del claustro de la catedral de Gerona encontramos un motivo muy similar a este. Dice de él Santiago Sebastián: "...es el reino de Satán y en él el hombre está caído o es víctima de sus acechanzas, de ahí que sean temas frecuentes el hombre prisionero con roleos vegetales, las bestias con guirnaldas en la boca..." (23).

Si supuestamente los leones de Tlalmanalco lograran poner la guirnalda en los hombros del hombre, el equilibrio natural propuesto por el cosmógrafo divino será roto; pues el hombre se conver-

tiría en naturaleza caótica y ganaría la muerte representada en la guirnalda. Se puede agregar aquí que Santiago Sebastián dice que: el "...hombre apresado por roleos no es otro que el hombre viejo de San Pablo, el que no conoce el poder de la verdad de Cristo" (24).

En San Benito de Bages, obra del siglo XIII, aparecen leones que como monstruos andrófagos tragan a las figuras de monjes indignos. Para entender mejor el sentido de estos relieves de la parte baja de las pilastras, recuérdese que en el Pórtico de la Gloria de la Iglesia de Santiago en Compostela (siglo XII), en el zócalo, aparecen una serie de monstruos: águilas, leones, un oso y algunos híbridos, que aluden al vencido mundo pagano sobre el que se apoya la iglesia (25).

El fraile de Tlalmanalco pensó -como ya se ha dicho- que el mundo americano era producto de la Opus Daemon. Por esto al fundar los monasterios, el lugar era exorcisado con el fin de arrojar de ese sitio al demonio. Los relieves que estamos analizando, son aquellos que tienen contacto físico con la madre tierra, por ello, están en relación con el demonio y en este sentido deben ser "aplastados" por la iglesia de Cristo y la Jerusalén Celeste.

La más baja de las estructuras humanas la constituye el idólatra. Por ello, los frailes que evangelizaron estas tierras dejaron en la capilla constancia alegórica de su victoria sobre la obra de Satán.

Por último mencionaremos que en la parte izquierda se repite el motivo de los felinos con la guirnalda; sin embargo, el relieve está perdido. Una fotografía de ese relieve que conse-

guí en la Fototeca de la Universidad de Austin tomada años atrás, confirma que se trata de la misma representación.

El siguiente motivo que analizaremos, es la base de la pilastra interior. En ella se representó la imagen de la idolatría.

Un ser polimorfo, de cara humana y cuerpo vegetal con terminaciones inorgánicas que adoptan la forma de cornucopias; sostiene dos cabezas de felinos que nacen de su mismo cuerpo. Este ser es uno de aquellos que mejor encarnan la imagen del polimorfismo demoníaco. San Agustín en el libro LXXXIII, afirma que el demonio puede adoptar formas sensuales, se puede adaptar a diferentes colores, sonidos diversos, olores y sabores. El ser polimorfo de la capilla, puede entonces ser identificado con el poder de transmutación del demonio.

De sus cuernos nacen frutos que genera la misma naturaleza del extraño ser. Por último mencionaremos que luce corona. Es bien conocido que la corona en la testa de algunos animales, puede significar alegóricamente la imagen del pecado. Así pues, en el claustro de Santa María de L'Estany (siglos XII al XIV), el león coronado es el orgullo, por lo tanto, este ser coronado puede -creemos- por el lugar que ocupa simbólicamente, ser imagen también de la idolatría.

Agregaremos que el par de cabezas felinas que nacen del cuerpo de este antropofito, comen y se alimentan del mismo cuerpo que les dio origen. El pecado nace del mal, se alimenta y reproduce del mismo. San Pablo en la Segunda Epístola a Timoteo aclara:

"Y fui librádo de la boca del león. El Señor me librará de toda obra mala y me salvará guardándome para su reino celestial" (Segunda a Timoteo IV, 17-18).

Gracias a los atinados consejos de E.I. de Gerlero, sabemos que el mismo motivo que aquí analizamos, fue dispuesto en el programa de pintura mural en el coro bajo de la iglesia de Itzmiquilpan en el Estado de Hidalgo.

En las mismas basas de la capilla de Tlalmanalco, pero orientadas en sentido norte y sur, aparecen dos representaciones iguales, aunque con ligerísimas variantes formales debidas a los diferentes oficios de los canteros; representan formas vegetales, fruteros y caulículos. Entre estas formas se aloja la representación de un paño. Recordemos que Cristo en el momento que expiró en la cruz, rompió el velo de la Sinagoga, o sea la imagen del judaísmo. (Lucas XXII, 45). Es posible que este elemento tenga relación con el velo que quedó rasgado cuando Jesús murió en el madero.

Jean Cousin preparó en 1586 su Emblemata Fortunae o Libro de la Fortuna, conteniendo cien emblemas y cien símbolos, con sus divisiones, cuartetos y dísticos, y un gran número de argumentos y variadas aclaraciones. En esta obra se expresa el significado de la representación con el paño de la capilla abierta de Tlalmanalco. En el emblema que hizo Cousin, de las servidoras de la Fortuna y el Destino, aparecen las figuras de las tres Parcas de la antigüedad clásica. Ellas son diosas de los destinos humanos. Según Platón, visten trajes blancos y coronas en la cabeza; así fueron representadas por Cousin. Cloto se significa en el pasado, Laquesis

es el presente y Atropos el futuro; las tres son inexorables y no conocen piedad. A ellas se debe -según la tradición clásica- que todos debamos transitar el camino a la muerte, al cual nos constriñen con el hecho de que en cualquier momento, pueden ellas cortar el hilo de nuestra predestinada existencia. Por este motivo, Cousin, al elaborar el símbolo de este emblema, recurrió a representar el camino y puerta de la muerte. En su ilustración se observa una portada de filiación clásica que aloja en el vano un cráneo. Dos figuras míticas -recuerdan a las esfinges- con posible alusión a los acertijos del momento de muerte y sostienen dos portadas. Un gran paño que simboliza la misma muerte cubre parte de la forma del símbolo. En la parte inferior aparece la leyenda latina: "Est Calcanda Semel Via Lethi", que significa: "es talón de todos la Vía de la Muerte" o sea, que todos debemos transitar o caminar por la vía de la muerte Cfr. Il. 16<sup>fig.</sup> de este capítulo.

Asímismo el velo de la Emblemata Fortunae, en el emblema que ilustra a la Salvación y la Fortuna, se liga al símbolo de la red de pescadores de almas. Un gran paño pende de una cartela manierista, en la parte superior se representó a la red con un pescado. En la parte baja se expresa la siguiente consigna que reza: Ex infortunio Salus, misma que se puede traducir, sacar del infortunio la Salvación. La red de pescadores como paño, está simbolizada en otras partes de la capilla de Tlalmanalco.

Por otra parte hemos localizado en un catecismo testeteriano del siglo XVI, que incluye pictogramas y palabras en lengua náhuatl, la representación de la red que pesca almas; ellas aparecen entre la trama y la urdimbre de la misma con la particulari-

dad de estar coronadas. Cfr. Il. 17 de este apartado (26).

En su carácter de paño de muerte, el motivo de la capilla abierta es "aplastado" por la construcción, en este sentido debe ser interpretado como el sojuzgamiento del Hade o <sup>^</sup>Seol cristianos. El siguiente pasaje que a continuación transcribimos ilustra tal sentido: "También, yo te digo a tí: Tú eres Pedro y sobre esta masa de roca edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no la subyugarán" (Mateo, XVI, 18).

A esto agregaremos que el motivo también aparece en el arte español. La portada que comunica con el cementerio de los duques en la Colegiata de la ciudad de Osuna, terminada el año de 1539, incluye en el arco superior tres cráneos y dos pares de huesos largos y un cortinaje similar al motivo que estamos analizando. Cfr. Il. 18.

Como veremos, el paño en otras partes de la capilla va asociado a ángeles psicopompos; sirve para elevar a las almas buenas al reino de Dios, al tiempo que separa cosmogónicamente el firmamento del espacio de la tierra.

Una vez más encontramos el simbolismo de Cristo como vencedor de la muerte. Como ha quedado asentado, este símbolo aparece también en la arcada exterior.

### Los árboles del mal

Ya sobre las pilastras, el primer diseño que hemos de

analizar -tanto por el lugar físico que ocupa como por su significado alegórico aislado- lo constituye la representación de águilas. Este motivo aparece en el nacimiento de la decoración de las pilas-tras exteriores que estructuran al presbiterio, cabe señalar que ambos motivos se encuentran casi destruidos en su totalidad, sin embargo, el de la parte de la derecha está mejor conservado y se pueden identificar por lo menos tres cabezas de águila con un cuerpo común. El hibridismo polimorfo de nueva cuenta se hace presente en un ser, en este caso el cuerpo de un ave.

El águila ha sido un animal en el que se ha reconocido grande fuerza. La tradición cristiana dice que ella, es la reina de las aves y su vuelo cuando es alto llega al propio sol. El arquitecto González Galván interpreta sobre el Tetramorfos que la Gracia de Dios se derrama sobre la mejor de las aves, el águila; sobre el mejor de los animales salvajes, el león; sobre el mejor de los animales que pueden ser domesticados, el toro y sobre el mejor de los hombres, o sea la imagen de un "Angel". Estos cuatro seres forman el Tetramorfos; aparte el águila es símbolo de uno de los evangelistas: san Juan. Mencionaremos que el Salmo 103 toma el águila con un significado benéfico: "El sacia tu boca de todo bien y renueva tu juventud como la del águila" (Salmo C111,5)

Dudamos que el carácter de las águilas de Tlalmanalco sea de tipo benéfico, por el contrario, debido a las varias cabezas que nacen de un mismo cuerpo, este animal debe ser también representación demoníaca. Nuevamente el animal o ser polimorfo, es vencido por el peso de la obra divina: la capilla.



A lo anterior hay que agregar que en el cuerpo del ave, en la parte central, aparece un motivo que bien puede ser conectado con una hoja de vegetal; aunque la forma está bastante perdida, es posible pensar que dicho animal sea también representante del polimorfismo demoníaco; si este elemento es una pura abstracción del cantero por la dificultad que le implicaba la representación de las plumas de su cuerpo, el carácter demoníaco está dado por las varias caras que nacen de un único cuerpo.

Siguiendo con los relieves de esta misma pilastra -en forma ascendente- localizamos inmediatamente arriba del águila polimorfa la siguiente representación: el momento de inicio de la psicostacia.

Toda alma ha de ser juzgada en un juicio particular; a este momento, cuando el jefe de las huestes celestiales, pone en la balanza las obras buenas y las malas se llama psicóstasis o psicostacia. Es el momento posterior a la psicorragia o agonía del alma en el cuerpo del moribundo.

En esta sección de los relieves ornamentales de la capilla de Tlalmanalco, dos ángeles del Señor, sostienen el velo o paño que les confiere el carácter de ángeles psicopompos y una soga o cordón. Al centro de la representación se observa la imagen del alma que aún puede ser tentada por las fuerzas del demonio. Recuérdese la ilustración del Libro de Horas de Rohan, que mencionamos en el capítulo correspondiente a la psicomauia. Después de rendida la carne aún puede librarse la lucha entre las fuerzas antagónicas. El demonio hará hasta lo imposible por apresar al alma de aquel que ha fallecido.

El folio número 27 verso del manuscrito del Apocalipsis de los Cloisters (siglo XIV), ilustra a dos ángeles psicopompos que elevan las almas hacia la visión prometida. Ambas figuras sostienen un velo con las almas de aquellos cuyos nombres han sido escritos en el libro de los elegidos. En total son ocho las almas asuntas. Mientras san Juan, que fue instruido por un ángel; escribe: "Benditos son los que han muerto". Cfr. Il. 19 de este capítulo y (Apocalipsis XIV, 13).

Es posible pensar -no se ha encontrado otra explicación- que el cordón o sogá que sostienen dichos ángeles tenga relación con el carácter salvífico que la tradición ha conferido al cordón de la Orden Seráfica.

En esta complicada ornamentación simbólica se quiso dejar constancia del momento del desprendimiento del alma. Esta tratará de ascender al reino prometido, sin embargo -como quedó dicho- el alma, durante la ascensión puede aún ser posesa de las fuerzas malignas. Así pues, el paño puede ser interpretado también como la red de pescadores de almas.

En la búsqueda que se hizo en las representaciones del arte cristiano con el fin de localizar elementos parecidos, tanto formalmente como simbólicamente, mencionaremos un motivo de relevancia: en el sarcófago de Junius Bassus, siglo IV de nuestra era, procedente de las grutas vaticanas, se observa a Cristo Tronante, acompañado por los apóstoles Pedro y Pablo. Cristo posa sus pies sobre el firmamento, representado por un paño sobre la cabeza de la figura de Coelus. Cfr. Il. 20 de este capítulo.

En una biblia romana se representó la imagen apocalíptica del Verbo y a sus lados aparece la representación del Tetramorfos; las figuras del toro y león alados, sostienen un paño que simboliza el firmamento. Cfr. Il. 21.

Dos ejemplos más que es necesario referir como prueba de lo anterior, son los iconos rusos que muestran la imagen de Nuestra Señora de Pokrov, siglo XV, de la escuela de Novgorod y otro, con la misma advocación de la escuela de Vologda, siglo XVI. Sobre la Virgen aparece la división del firmamento, representada por un gran paño que sostienen dos ángeles.

Por estos motivos pensamos que el paño de Tlalmanalco, aparte de estar asociado a los ángeles psicopompos, representa también la división entre la tierra y las esferas celestes.

Sobre este grupo aparecen -en cada una de las pilastras- lo que hemos interpretado como los árboles del mal que ascienden sobre sus cuerpos. La composición de estas secciones se estructura sobre un motivo vegetal. A manera de inmensa hoja nace una corola de la que florece un majestuoso árbol de pecado. Flanquean la corola dos de las representaciones alegóricas del pecado: la lujuria representada por un mono y la ira, representada por la imagen de un perro. Los simios -de izquierda y derecha- muestran un apéndice sumamente largo. El perro de la jamba izquierda -ejecutado con mayor realismo- deja ver sus colmillos en furioso gesto. Estos animales están relacionados con las figuras de dos personajes que aparecen atados por la cintura a las voluptuosas formas carnosas de vegetación demoníaca.

El mono y su simbolismo conexo ha sido ya referido en la parte donde se analizó la arcada exterior. Los simios de esta sección están representados como animales libres, sin grilletes, como el de la izquierda de la arcada mencionada.

Es la representación del pecado que actúa sobre la humanidad sin que haya sido aún dominado por el hombre. El perro en algunos grabados del siglo XVI, por la furia que los caracteriza, se asoció al pecado de ira. La Biblia lo considera un animal negativo pues, al hablar de los hombres atrevidos y arrogantes que ofenden a Dios dice: "les ha sucedido lo que aquel proverbio tan cierto: 'el perro vuelve a su vómito' y 'la puerca lavada, a revolcarse en el cieno'" (Segunda Epístola de San Pedro, II, 22).

Este sentido maligno del perro expresado en la epístola, aparece también en (Proverbios, XXVI, 11). "Como el perro vuelve a su vómito, vuelve el necio a su insensatez".

El can de la jamba derecha toca a uno de los personajes que están atados al árbol del mal. Estos últimos tienen como característica el tañer instrumentos musicales. Sostienen con sus manos grandes cornos y dos de ellos -uno en cada jamba- soplan supuestamente para emitir sonidos acordes del mal.

Recordemos que se mencionó que san Buenaventura al hablar del poliformismo demoníaco, refiere la presencia de sonidos del mal -además de estar atados a un elemento negativo- el árbol; estos músicos, deben verse como seres demoníacos. Si observamos con cuidado advertiremos que los cornos están hechos de elementos vegetales; son parte del gran árbol demoníaco.

En muchísimos grabados, principalmente del siglo XVI,

hemos localizado seres músicos preludiando el aŕvenimiento y triunfo del pecado en la tierra con instrumentos de aliento entre sus bocas.

En la portada para Terencio, hecha en Venecia en 1499, aparecen en la parte baja sirenas y tritones con instrumentos musicales de viento. Johan Froben en una titular impresa en Basilea, segŕn un diseo de Urs Graf, incluye la figura de un macho cabrío -en la parte superior- que toca un instrumento parecido a los de Tlalmanalco. Cfr. Il. 22 de este apartado.

En el edicto de Lutero contra la rebeli3n de los campesinos, editado en Wittemberg, (1571) aparecen figuras de 3ngeles del demonio con instrumentos musicales.

En San Cugat del Valles, Santiago Sebasti3n, analiza un capitel donde aparecen músicos y danzantes como imagen de la vanidad del mundo.

La portada de Hans Baldung Grŕn, utilizada por Johann Schott, de Estrasburgo en 1527, incluye figuras aladas con cara de demonio y cuerpo de terminaciones fitomorfas con trompetas.

Otra portada impresa por Johann Schott de la misma ciudad que la anterior, impresa en 1531, incluye las representaciones de dos 3rboles del mal, a ambos lados de 3stos, se incluyeron las figuras de dos machos cabríos que soplan largos instrumentos de aliento. Cfr. Il. 23 de este capitulo.

Los 3rboles del mal tienen su antecedente en aquel que crecía en medio del paraíso terrenal. "...respondió la mujer a la

serpiente: 'podemos comer del fruto de los árboles del Jardín, ha dicho Dios: no comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte' (Génesis, III, 2-3).

El paño simbólico que se ha mencionado atrás, está relacionada con el árbol de la parte superior. En este sentido el árbol de la muerte es el pecado. Mencionaremos que Jean Cousin al utilizar la representación del paño en otro símbolo, lo hace en relación con un bucráneo, con él ejemplifica la Fortuna Adversa, y en el paño aparece la siguiente consigna: "Victima: Nil Miserentis Orchi" que traducida libremente significa: Víctima del cruel infierno. El árbol del mal está pues, en relación con el pecado y con ello con la muerte misma; con el infierno y la pérdida del reino de Dios. Cfr. Il. 24 de este capítulo.

Las frondas de los árboles de Tlalmanalco sólo pueden generar frutos y flores de pecado. El tronco del árbol asciende por toda la jamba, llena con su naturaleza, con hojas carnosas, flores y frutos de extraña forma -nada parecido a los naturales- inunda todos los rincones de esta parte de la capilla.

Un poco más arriba de la parte media de la jamba -en el tronco central del árbol- se incluyó una cara. Su cuerpo y extremidades son el follaje del mismo árbol.

La biblia refiere la existencia de árboles buenos y árboles malos; así se pone en boca de san Mateo: "Suponed un árbol bueno, y su fruto será bueno; suponed un árbol malo, y su fruto será malo; porque el fruto se conoce por el árbol. Raza de víboras, ¿cómo podéis vosotros hablar de cosas buenas siendo malos?" (Mateo

XII, 33-34).

Prosigue el mismo evangelista: "Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con disfraces de ovejas pero por dentro son como lobos rapaces. Por sus frutos los conoceréis. ¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los abrojos? Así, todo árbol bueno da frutos buenos, pero el árbol malo da frutos malos. Un árbol bueno no puede producir frutos malos, ni un árbol malo producir frutos buenos. Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego. Así que por sus frutos lo reconoceréis". (Mateo, VII, 15-20).

Los frutos de los árboles de Tlalmanalco, son seres polimorfos, florecen y fructifican en aquello que les dio origen: el demonio.

Los árboles son la muerte, quien quede preso en sus frondas será un ser muerto para Dios, porque "por envidia del demonio entró la muerte en el Mundo". (Sabiduría, II, 24).

En la parte más alta de la pilastra, las guías vegetales ascienden y llevan la muerte. Dos hipogrifos, vomitan a cada lado chorros que se transforman en flores y frutos -tres a cada lado- de sus narices fueron colgados elementos que semejan escudos heráldicos. En esta parte de la decoración es donde más se hace sensible el oficio de manos indígenas interpretando los modelos europeos. La ornamentación de la parte derecha de la capilla muestra constantemente oficio defectuoso. Nótese sino la forma que se dio a las figuras de los hipogrifos y de los chorros florecidos que vomitan estos animales en la jamba derecha. Definitivamente el cantero de

la parte izquierda fue el más diestro.

El sentido moralista de este par de jambas se expresa en la Epístola de Santiago, III, 7. "Toda clase de fieras, aves, reptiles y animales marinos, pueden ser domados y de hecho han sido domados por el hombre" Curiosamente la división de seres malignos que propone el apóstol Santiago, fue respetada en la zoología de la capilla. Aparecen fieras: leones, animales: perros y simios; aves: águilas y aves del mal agüero; reptiles: cocodrilos y, animales marinos: hipogrifos.

En los Salmos encontramos otra referencia a los árboles malditos: "He visto al inicuo hecho tirano y extendiéndose cual árbol frondoso en el terreno nativo... el futuro de los inicuos será cortado" (Salmo XXXVII, 35-38).

En Daniel IV, 14, se refiere: "Corten el árbol, y desmochen sus ramas mayores. Sacudan su follaje...Que la Bestia huya"

Volviendo a los árboles de Tlalmanalco diremos que, hemos localizado en portadas titulares del siglo XVI la misma idea expresada en las jambas de esta capilla.

Ambrosius Holbein, realizó para la imprenta de Johan Froben de la ciudad de Basilea, en el año de 1518, una portada que incluye en la parte baja a la escena de la muerte de Lucrecia por Tarquino. Sobre esta representación aparecen árboles como los de Tlalmanalco; en la parte baja se advierten las figuras de cuatro antropofitos, dos a cada lado, dispuestos en la misma posición que los músicos de la capilla abierta. En la parte media, en lugar de la cara que aparece en Tlalmanalco, alojada en el árbol- símbolo del hombre preso por el follaje maldito- aparece en la titular un bucráneo.



La antigüedad clásica vio en este elemento un símbolo de muerte. Más arriba se advierten dos aves de cuello y pico largo y la composición remata con la imagen de Cristo coronado por un escudo o panoplia pasionaria. Cfr. Il. 25 de este capítulo.

Otro motivo igual al anterior en concepción y significado simbólico es el que aparece en la titular hecha por Hans Holbein para la misma imprenta que el anterior ejemplo. Fue ejecutada en el año de 1519. En la parte baja se incluyeron las figuras de Mucius Scaevola y Lars Porsenna. Aparecen seres fitomorfos de larga barba y dos individuos en la parte izquierda desnudos. Son imagen de la degradación humana por la posición inclinada que adoptan, en la parte contraria hay dos ángeles del Señor que sobrevuelan entre el follaje del árbol.

La rana ha sido conectada como imagen de la idolatría, en algunos diseños para colofones de libros de las ciudades de Basilea y Zurich, c. 1520, se realizó uno con la representación de un árbol -de la mano de Cris de Forch- donde varias ranas se disponen a subir por el tronco del árbol.

Un ejemplo más de singular belleza es la portada titular atribuida a Hans Baldung, llamado Grien, quien trabajó hacia 1515 en la ciudad de Estrasburgo, para la imprenta de Mattias Hupfuff. En la izquierda se dispuso la figura de un árbol donde dos salvajes, hombre y mujer, tratan de ganar para ellos a un infante; el macho salvaje toca un instrumento de viento, florecido. El tema del salvaje fue muy socorrido durante la edad media y el renacimiento como figura demoníaca; encarna la imagen del hombre -como simple y pura obra demoníaca- que nunca hubiera tenido contacto con la

ley de Dios. En la parte superior el artista complementó la escena con una magnífica psicomaquia, un grifo feroz es atacado y sometido por angelillos; un enorme grillete sujeta su cuello.

Las representaciones de follaje en la Nueva España -sobre todo aquellas que aparecen en programas de pintura mural- son retoños de pecado (27). Entre sus hojas viven pájaros del mal, insectos de carga negativa, seres de extraña anatomía polimorfa, etc. Todos ellos son exponentes de la genealogía que desciende de Satán.

#### Las pilastras interiores

#### Pirámide demoníacas

En la parte baja se alojó un motivo similar al de la basa de la jamba exterior; es decir, el de los leones con la guirnalda. En este caso se ven dos felinos flanqueando algo que recuerda un mascarón de terminaciones fitomorfas. Los animales se encuentran libres, más arriba, inmediatamente sobre las cabezas de los felinos, se alojó el busto de un ser demoníaco; en este caso se trata de la representación concreta de un demonio, no como en los casos anteriores que se le había visto encarnado por el simbolismo de animales negativos. Este demonio tiene la particularidad de presentar su

cuerpo escamado, extendido a ambos lados en curvas ascendentes como mostrando sus cañeras.

Los animales con escamas son -dentro del arte cristiano- imagen del demonio. Algunas veces se representa al terrible Behemot, morador de los pantanos como cocodrilo; su cuerpo aparece cubierto de filosas escamas.

En la iglesia románica de Saint-Bertrand de Comiges, aparece suspendido en la entrada un cocodrilo (28).

Es Job quien refiere la fuerza de este demonio y lo terrible de su poder: "Aquí pues, está, Behemot, al que he hecho lo mismo que a tí. Hierva verde come tal como un toro. Mira, pues, su poder está en sus cañeras Y su energía dinámica en las cuerdas musculares de su vientre. Dobra su cola como un cedro; Los tendones de sus músculos están entrettejidos. Sus huesos son tubos de cobre; Sus huesos fuertes son como varas de hierro forjado. El es el principio de los caminos de Dios; Su Hacedor puede acercar su espada pues las montañas mismas rinden su producto para él, Y todas las bestias salvajes del campo mismas juegan allí. Debajo de los espinosos árboles de Loto se echa, en el lugar de cañas oculto y el lugar pantanoso. Los espinosos árboles de loto le levantan cerco con su sombra; los álamos del valle de torrente lo rodean. Si el río actua violentamente, él no corre en pánico. Está lleno de confianza, aunque el Jordán irrumpa contra su boca..." (Job, XL, 15-23).

Jean Cousin, al ilustrar el emblema de la Fortuna lisonjera, habla que ella prepara siempre emboscadas y dice: "El cocodrilo mata mientras halaga". Debemos precavernos de las lágrimas de cocodrilo, porque cuando halaga y acaricia es cuando se arroja

sobre el hombre que lo contempla, y lo mata. Del mismo modo la fortuna lisonajera y seductora a menudo, con anzuelos engaña y prepara emboscadas.

Es necesario señalar que en forma contraria a las jambas anteriormente descritas -donde se localizan los árboles del mal- en estas que se están analizando aparecen en vez de tronco o guía vegetal, cuerpos mixtilíneos superpuestos. No se trata pues de árboles sino de una sucesión de cuerpos superpuestos -que hacen las veces de tronco- entre los cuales aparecen hojarasca y follajes. Estas "pirámides demoníacas" están formadas por formas geométricas, animales y vegetales entremezcladas.

En esta sección han quedado atrapadas imágenes de seres angélicos que pueden identificarse como querubines. Su simbolismo aún no ha sido aclarado, difícil sería que se tratara de seres con carga benéfica pues, en el basamento en el cual se asientan, todos los elementos son maléficos: los leones y la figura de Behemot. Podría también desecharse la idea de que sean querubines babilónicos; mas bien son figuras de ángeles caídos. Recuérdese que los ángeles de la corte de Satán, se pueden disfrazar de ángeles de Luz, o sea de ángeles del Señor para llevar las enfermedades a los pueblos (29).

En la parte media de estas pilastras encontramos dos figuras de gran belleza e interés, son seres polimorfos. Se trata de dos hipogrifos que cubren su cuerpo con elementos de hojarasca y en sus colas se alojan dos caras humanas que nacen del cuerpo de esos sercs. Es común en la decoración de grutesco encontrar estos seres que terminan en formas humanas,

En un mueble español del siglo XVI, que se conserva en el Palacio del duque de Medinaceli conocido como el "banco de Tribunal" y que incluye el escudo de la familia Lacerda de Aragón, obra del siglo XVI; localizamos formas fitomorfas que terminan en caras humanas muy similares a las de la capilla abierta de Tlalmanalco. Asimismo, en un grabado alemán del siglo XVI, (c.1530), ejecutado en la ciudad de Wolfenbuttel, aparecen dos caras que emergen de caulículos que a la vez son follaje. Nuevamente se trata de formas polimorfas demoníacas. En la parte superior, en la pilastra de la izquierda, junto a las cabezas de los hipogrifos se observa la figura de un humano que tapa con sus manos sus orejas. Es posible pensar que se trate de un cristiano representado en plena lucha psicomáquica contra la obra de Satán. Pensamos que este individuo trata de tapar sus oídos para no oír los sonidos del mal. En la pilastra contraria el simbolismo es más claro, en el mismo lugar aparece un personaje similar, también tapa sus orejas pero es imagen de aquel que ha vencido al demonio polimorfo que constantemente le acecha porque aparece coronado. Luce pues, la diadema de los elegidos del Señor. Nuevamente está expresado el sentido bueno y malo de la composición ornamental aprovechando el lado derecho y el izquierdo de la fábrica. La izquierda, es el lugar de los condenados, aquel sitio donde deben luchar contra sus naturales instintos para entrar por la puerta de la derecha.

"\*Entonces dirá el rey a los de su derecha: 'Vengan ustedes que tienen la bendición de mi Padre hereden al reino preparado para ustedes [Jerusalén Celestial] desde la fundación del mundo... Entonces dirá, a su vez, a los de su izquierda: váyanse

de mí, ustedes que han sido maldecidos, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles". (Mateo XXV, 40-42). En el libro de las Lamentaciones se dice: "Ha caído la corona de nuestra cabeza. ¡Ay de nosotros, ahora, porque hemos pecado!". Como ya se dijo antes, la corona se liga a aquellos que han vencido el poder del pecado. (Lamentaciones V, 16).

En la Primera Epístola de Pedro, V, 4, se dice: "Y cuando el pastor principal haya sido manifestado, ustedes recibirán la inmarcesible corona de la Gloria". "Mantengan su juicio, sean vigilantes. Su adversario, el Diablo, anda en derredor como león rugiente, procurando devorar a alguien" (1ª Epístola a Pedro, IV, 8). Así es como aparece el demonio en esas pilastras, a través de múltiples formas trata de devorar y tirar la corona de los elegidos.

En la Carta a Santiago, I, 12, se dice: "Feliz el hombre que sigue aguantando la prueba, porque al llegar a ser aprobado recibirá la corona de la vida, que Jehová prometió a los que continúan amándolo".

La corona lleva también un sentido apocalíptico, pues, ella será dada en el final de los tiempos a los que están inscritos en el libro de la vida. Serán únicamente 144,000 sellados, los moradores de la Jerusalén Celeste. "Conozco tu tribulación y tu pobreza -aunque eres rico- y las calumnias de los que se llaman judíos sin serlo y son en realidad una sinagoga de Satanás. No temáis por lo que vas a sufrir; el Diablo va a meter a algunos de vosotros en la cárcel para que seáis tentados, y sufriréis una tribulación de diez días. Mantente fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida... el vencedor no sufrirá daño de la muerte segunda". (Apoca-

lipsis II, 9-11). "Ya que has guardado mi recomendación de ser paciente en el sufrimiento, también yo te guardaré de la hora de la prueba que va a venir sobre el mundo entero para probar a los habitantes de la tierra. Pronto vendré; mantén con firmeza lo que tienes, para que nadie te arrebaté tu corona". (Apocalipsis VII, 10-11) "Al vencedor le pondré de columna en el santuario de mi Dios, y no saldrá fuera ya más; grabaré en él el nombre de mi Dios, la Nueva Jerusalén que baja del cielo enviada por mi Dios, y mi nombre nuevo " (Apocalipsis, VII, 12).

Inmediatamente arriba de las figuras de las almas -la coronada y la que lucha- aparecen dos representaciones de hombres, es posible pensar, por el hecho de que sus falos estén representados que se trata de una alusión al pecado de la lujuria. Al centro de ellos aparece un motivo como copa de la que nacen frutos y hojas; estos hombres toman esas guías.

Los de la pilastra izquierda lucen en sus cabezas capelos con borlas. Sin embargo, no pertenecen a ninguna jerarquía eclesiástica, pues el capelo arzobispal lleva diez borlas a cada lado, el cardenalicio quince y el de carácter episcopal seis. En este caso son únicamente dos borlas y también llevan plumas. Es posible pensar que se trate de una representación del pecado de lujuria encarnado en personajes del clero.

La pilastra que aloja el alma coronada, difiere en la forma en que fueron tratados estos personajes, pues aparecen con ellos motivos fitomorfos y plumas pero no las borlas. Como remate de esta secuencia ornamental aparece la figura de un cráneo flanqueado por un par de huesos largos. Nuevamente se trata del Triunfo de la Muerte sobre la humanidad.

Una de las mayores preocupaciones y temores del hombre, lo constituye el acto de morir; en los textos sacros aparecen innumerables referencias a este momento de la vida del hombre.

En el simbolismo ornamental de la capilla de indios de Tlalmanalco, se expresó el Triunfo de la Muerte sobre la Humanidad. La frágil existencia del hombre encuentra esperanza en una vida futura prometida por Cristo. En (Job, VII, 9-10), se habla del imposible retorno del Séol. "Una nube disipa y pasa, así el que baja al Séol no sube más. No regresa a su casa no vuelve a verle su lugar". Es por tanto, un "país" de sombras; Cristo cuando venció a la muerte, ofreció a la humanidad una vida futura.

El Salmo 107 describe la vida en el Séol: "Habitantes de tiniebla y Sombra, cautivos de la miseria y de los hierros, por haber sido rebeldes a las órdenes de Dios y haber despreciado el consejo del Altísimo, él sometió su corazón a la fatiga, sucumbían, y no había quien socorriera. Y hacia Yahveh gritaron en su apuro, y él los salvó de sus angustias, los sacó de la tiniebla y de la sombra, y rompió sus cadenas... Pues las puertas de bronce quebrantó, y los barrotes de hierro hizo pedazos... su palabra envió para sanarlos y arrancar sus vidas de la fosa" (Salmo 107, (106), X-XX).

Así se concibió la muerte de la humanidad y a la vez la esperanza prometida -por medio del sometimiento del pecado y la Ley de Dios- de una vida futura ultraterrena.

El hombre que no confió en Dios fue constantemente atormentado: a los idólatras, les fueron mandadas plagas, "a ellos picuras de langosta y moscas los mataban, y bien merecían que bichos tales los castigasen... a tus hijos, en cambio, ni dientes de



serpiente los vencieron... Pues tú tienes el poder sobre la vida y sobre la muerte, haces bajar a las puertas del Hades y de allí subir" (Sabiduría XVI, 9-14). Hay que recordar que las plagas que asolaron a la población de la Nueva España del siglo XVI, fueron interpretadas como castigo divino porque la gentilidad seguía adorando aún después de introducido el Evangelio a sus antiguas deidades.

Cristo, por medio de la orden franciscana, ofreció a los indígenas del Nuevo Mundo, la salvación. Ellos también serían rescatados del inframundo si creían en él. "...pues no has abandonado mi alma al  $\hat{S}$ eol, ni dejarás a tu amigo ver la fosa. Me enseñarás el camino de la vida, hartura de goces, delante de tu rostro, a tu derecha, delicias para siempre" (Salmo 16, (15), 10-11).

Con esto, ha quedado reseñado el triunfo y poder de Cristo sobre el  $\hat{S}$ eol.

#### La vegetación venenosa. Caras norte y sur de las jambas interiores

A ambos lados de las pilastras interiores, en las caras orientadas al norte y al sur, se incluyó la representación de guías vegetales que ornamentan desde la basa hasta el remate estos elementos arquitectónicos.

La vegetación que allí aparece es carnosa y de gran movimiento, conlleva cierto ritmo, se anuda, se retuerce y forma figuras. Los motivos de ambas jambas -izquierda y derecha- son simila-

res, únicamente varía la calidad del oficio.

En la parte baja, entre los roleos, aparecen terminaciones vegetales que a manera de capullos florecidos generan cabezas de animales. Es posible identificar a estos seres con figuras de carneros a los cuales aún no les han nacido los cuernos.

Inmediatamente arriba se advierte un atado de vegetales entre los que se distinguen pares de roleos que terminan en filosos agujones.

Los textos bíblicos mencionan la naturaleza con espinas y la asocian con el pecado; luego la vegetación de Tlalmanalco esconde entre sus formas agujones de pecado. Son formas que contienen veneno. Más arriba aparecen seres-carneros de mayor edad que engullen su mismo cuerpo. Ellos se devoran toda vez que nacen del pecado.

Los agujones -según la tradición cristiana- también son, por ser pecado, formas ligadas a la muerte, San Pablo en la Primera Epístola a los Corintios, hace patente de nuevo la Victoria de Cristo sobre la Muerte y sobre el pecado. "Porque cuando esto que es corruptible se vista de incorrupción y esto que es mortal se vista de inmortalidad, entonces se efectuará el dicho que está escrito: 'La muerte es tragada para siempre', [se refiere este pasaje a la resurrección de Cristo] 'Muerte, donde está tu victoria? Muerte ¿dónde está tu agujón? El agujón que produce muerte es el pecado...' (Primera a los Corintios, XV, 54-56).

El concepto paulino, de que Cristo acaba con el agujón de la muerte, que es el pecado, fue expresado en el simbolismo ornamental de la capilla.

Los carneros de la parte media, comen de una gran flor, apéndice de su cuerpo, de esta florecen más agujones. Hay que señalar también que la vegetación se convierte en algo semejante al cuerpo articulado de los alacranes para dar origen a los agujones. Como remate de las pilastras se alojaron figuras de carneros adultos de gran cornamenta. Santiago Sebastián dice de este animal: el carnero es símbolo de la lujuria, por el hecho de tener cuernos, al igual que el macho cabrío. Así aparece en el claustro catalán de Santa María de L'Estany (30).

#### Los capiteles apocalípticos y la orientación de la Jerusalén Celeste

Sobre las pilastras interiores se localizan en los capiteles cuatro caras. Es posible pensar que por la forma de las cuencas de los ojos de estas representaciones, en algún tiempo tuvieron incrustaciones de obsidiana. Ellas están envueltas entre follaje y frutos demoníacos. Los capiteles restantes no incluyen figuras de rostros humanos, únicamente la vegetación del mal. Estas caras pueden ser interpretadas como figuras de ángeles apocalípticos. Responden al siguiente texto del evangelista san Juan: "Y vi cuando abrió el sexto sello, y ocurrió un gran terremoto... y la luna entera se puso como sangre... Después de esto vi a cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra, reteniendo

los cuatro vientos de la tierra, para que no soprase viento alguno sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún árbol. Y vi otro ángel que ascendía del nacimiento del sol, teniendo un sello del Dios vivo; y clamó con voz fuerte a los cuatro ángeles a quienes les fue concedido hacer daño a la tierra y al mar, diciendo: 'No hagan daño a la tierra ni al mar, ni a los árboles, hasta después que hayamos sellado a los esclavos de nuestro Dios en sus frentes' Y oí el número de los que fueron sellados, ciento cuarenta y cuatro mil, sellados de toda tribu de los hijos de Israel..." (Apocalipsis, VI, 12; VII, 4). Estas figuras pues, pueden considerarse ángeles del Señor pero su misión es destructora, ellos han de separar en el Final de los Tiempos, la cizaña de la simiente. El hecho de que se diga que un quinto ángel les ordene a ellos no hacer daño a las cosas verdes, significa que no destruirán a los creyentes en la Fe del Señor, pues ellos son los retoños de la Fe.

Ezequiel en sus escritos, deja de manifiesto que en el fin del mundo habrá destrucción sobre los cuatro rumbos de la ecúmene cristiana: "...oh hijo del hombre esto es lo que el Señor... ha dicho...Un fin, ha venido sobre los cuatro extremos de la tierra" (Ezequiel VII, 2).

De igual forma Mateo en la parábola de la cizaña expresa lo siguiente: "...la cizaña son los hijos del Maligno; el enemigo que la sembró es el Diablo; la siega es el fin del mundo, y los segadores son los ángeles" (Mateo, XIII, 38-39).

Santiago Sebastián aclara que los cuatro rumbos del mun-

do pueden tomar la figura de ángeles. En esta imagen Cristo, como artesano del universo y centro de la Nueva Creación espera en su trono -en el final de los tiempos- orientado hacia los cuatro puntos cardinales el advenimiento del Día del Cordero. Esta orientación se simboliza también por medio del Tetramorfos o de dichos cuatro ángeles que representan los cuatro rincones del mundo (31).

También los cuatro ángeles de las cuatro esquinas del mundo, se ligan a la "Zona oceánica, poblada de monstruos, que no sólo amenazan al hombre sino que al mismo tiempo luchan y causan destrucción y la muerte..." (32).

En muchas representaciones cartográficas de las épocas medieval y renacentista aparecen representados estos ángeles. Dürero les plasma gráficamente en varias ocasiones, como ángeles que retienen el viento. En el artesonado de la iglesia Zillis, obra románica del siglo XII, aparecen en calidad de trompeteros. Es posible, ligar estas figuras con los ángeles que anuncian la secuencia y desarrollo del Apocalipsis, cuando Dios entregue al Cordero los destinos del Mundo. Este último ordenará una serie de acontecimientos que son la señal de los preliminares del "Gran Día de Dios"

Tocó el sexto ángel: "Entonces oí una voz que salía de los cuatro cuernos del altar de oro / que indican el castigo que sufrirán los paganos como consecuencia de la oración de los santos mártires / ...y decía al sexto Angel que tenía la trompeta: 'Suelta a los cuatro Angeles atados junto al gran río Eufrates. Y fueron soltados los cuatro Angeles que estaban preparados para la hora, el día, el mes y el año, para matar a la tercera parte

de los hombres. El número de su tropa de caballería era de doscientos millones; pude oír su número... Y fue exterminada la tercera parte de los hombres por estas... plagas" (Apocalipsis, IX, 13-18).

La señal definitiva del establecimiento del Reino Apocalíptico es la destrucción de los enemigos del pueblo de Dios: el castigo que debe sufrir la Gran Babilonia; la destrucción definitiva de Satán y el sometimiento de las naciones paganas.

En el Apocalipsis son varias las veces que se menciona la ciudad pagana de Roma; ella será destruida antes de la instauración del reino final. Babilonia es, en sentido simbólico la Roma de la antigüedad. Por ello, las siete cabezas de la bestia con diez cuernos simbolizan alegóricamente las siete colinas de Roma y los reyes vasallos del paganismo; es decir los pueblos bárbaros dominados por la idolatría.

Los ángeles de destrucción que menciona el Apocalipsis, preludian el momento en que habrá de tener lugar la Parusía prometida. Después de la caída de la gran Babilonia, Cristo bajará del cielo para dar cumplimiento al día final en que Yahveh terminará con la obra del Demonio: el paganismo.

El ciclo apocalíptico-escatológico habrá de terminar con la edificación de la ciudad de la plenitud de los tiempos; es decir, la Jerusalén Celeste. Por esta razón, las figuras que se consideran como representaciones de los cuatro Angeles apocalípticos (que por cierto uno de ellos no está debidamente situado -el que debería dar el rostro al oriente- casi seguramente por razones estéticas y prácticas en cuanto a la lectura del mensaje) marcan simbólicamente el lugar que ocupa la Jerusalén Celeste.

Inmediatamente después de los capiteles, donde se alojó

decoración demoníaca y los rostros de los cuatro ángeles relacionados con la muerte y los cuatro vientos de los rincones del mundo; aparecen dos pequeñas figuras de ángeles coronados. Su dimensión es pequeña y lucen corona de marqués. El de la derecha mucho más burdo, difiere del buen oficio que caracteriza al de la izquierda. Pensamos que se trata de ángeles con carga simbólica negativa. Nada hay en ellos que pueda contradecir lo anterior, pues sobre estas figuras se asientan formas demoníacas. Inmediatamente después -siempre en sentido ascendente- aparece vegetación polimorfa y atados de formas vegetales en relación con la obra de Satán. "Revestíos de las armas de Dios [Panoplias Pasionarias y el sometimiento del pecado] para poder resistir a las acechanzas del Diablo. Porque nuestra lucha no es contra la carne y la sangre sino contra los Principados, contra las Potestades, contra los Dominadores de este mundo tenebroso, contra los Espíritus [que residen en los aires] del Mal..." San Pablo, (Epístola a los Efesios, VI, 11-12).

Sobre los atados de vegetación se aloja una cara; es la de un humano que perdió la lucha y por ello es presa del follaje maligno.

Dos felinos, sostienen macizos de vegetales que ascienden. La hojarasca es cada vez más carnosa; lleva por sabia al pecado que florece en capullos de los que emergen caras humanas. La parte superior de estas jambas aloja la cara de un hombre follaje que, por sus rasgos humanos recuerda su perdida naturaleza semejante a la de Dios. También se ven ángeles pequeños que tienen relación con las fuerzas demoníacas, estas figuras al igual que

los antropofitos son presa de la fuerza del demonio.

El siguiente pasaje de Isaías se refiere a los animales demoníacos: "Los sátiros habitarán en ella, ya no habrá en ella nobles que proclamen la realeza, y todos sus príncipes serán aniquilados. En sus alcázares crecerán espinos, ortigas y cardos en sus fortalezas, será morada de chacales y dominio de avestruces. Los gatos salvajes se juntarán con las hienas y un sátiro llamará a otro; también allí reposa Lilit... allí anidará la vívora, pondrá, incubará y hará salir del huevo. También allí se juntarán los buitres..." (Isaías XXXIV, 12-15).

Toda la zoología fantástica producto del demonio mora en las jambas de la capilla.

San Cesario, (1170-1240), prior del monasterio de Heisterbach, en su obra Dialogus magnus visionum atque miraculorum, asentó: "El diablo puede aparecer en forma de caballo, gato, perro, buey, sapo, simio y oso pero también puede adoptar los rasgos de un hombre..." (33).

Todas las formas de la decoración de las jambas son muestra del poder de transmutación del Demonio.

Las jambas interiores de la parte superior, alojan las siguientes formas: un antropofito de cuerpo extremadamente largo, se transforma en un cráneo con una aldabón de franca alusión macabra. Recuérdese los aldabones de la arcada exterior -uno demoníaco y otro con el simbolismo de Cristo- este de aquí, es el aldabón de la puerta de la muerte. Entrada al Hades, al inframundo o <sup>À</sup>Seol. Presos al cuerpo del antropofito se ven dos felinos de enormes colas foliadas que ascienden y se extienden, al tiempo que



flanquean el rostro del hombre-follaje. Todo esto sirve de asiento a formas carnosas de vegetación donde se alojó a un perro que tiene la particularidad de ser hitifálico. Abre las piernas para mostrar su miembro erecto. Sobre la posición del perro, diremos que hemos localizado numerosos ejemplos de figuras dispuestas entre árboles, en follaje u otras formas, en la misma pose. Mencionaremos un sátiro que exhorna el segundo cuerpo de la torre de la catedral de la ciudad de Murcia, España; muestra su falo, al tiempo que lo flanquean dos ángeles. La torre fue iniciada hacia 1521.

La portada titular hecha en la ciudad de Venecia para la imprenta de Giovanni da Tridino de 1509, incluye quimeras en la misma pose que los perros hitifálicos de la capilla de Tlalmanalco.

Los antropofitos que aparecen en la titular atribuida a Hans Burgkmair para la imprenta de Sigmund Grimm y Max Wirsung de la ciudad de Ausburgo, de 1519, adoptan también la misma pose. Urs Graf y otros artistas de la imprenta de Anton Gryphius de la ciudad de Lyon, recrean a sátiros o quimeras con la misma posición que los perros mencionados.

Sobre las figuras de los perros, en las dos jambas de la capilla, se colocó nuevamente el paño simbólico relacionado con la muerte y que se ha explicado ampliamente líneas atrás.

Sobre el paño se advierte la figura de un busto humano, no se trata de un ser con terminaciones vegetales sino de uno que se aferra a las guías del follaje. Es sin duda otro ejemplo de un hombre que es prisionero de su naturaleza.

El último motivo lo constituye más follaje pero con frutos en grandes racimos y un ave que anida entre ellos. Este animal debe ser ejemplo de aquellas aves que prefieren la noche a la luz del día; de ahí su carga demoníaca. Un ejemplo parecido se ve en el parteluz de la iglesia de Souilliac, en Francia donde aparecen aves que morfológicamente pueden ser relacionadas con las de Tlalmanalco.

Todas las aves ligadas con la noche, el buho, la nictícora y otras, por rechazar la luz del día y ver o volar en la noche son aves de mal agüero; su carga es demoníaca.

El arco triunfal, los cálices, la cardina, la vegetación ordenada, el Nuevo Adán

Sobre los capiteles donde se alojaron las figuras de dos de los ángeles de destrucción, ligados al Apocalipsis, se advierten dos cálices; uno a derecha y otro a izquierda. Creemos posible estén ligados al simbolismo Pasionario; recuérdese que en el momento en que Cristo pende de la cruz y, Longino atravieza su costado, emana de El sangre y agua. "Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua" (San Juan, XIX, 34). Pensamos que por el hecho de que la cardina nazca de dos cálices, esta solución formal se conecte entonces con

el sentido salvífico de la Pasión de Cristo. De ser así, uno de los cálices contendría supuestamente el agua y otro la sangre que brotaron de su costado. La cardina que se forma de dos elementos: un tronco de vid envuelto por una filacteria -como señala E.I. de Gerlero- simboliza por una parte el Antiguo y Nuevo Testamentos y por otro el retoño de la vida espiritual por medio de la palabra de Dios. Los franciscanos recurrieron en forma constante a la representación de este elemento. Mencionaremos que en los lambrines fue tema bastante recurrente. En la capilla del barrio de Boxteh, de la población de Atotonilco el Grande en Hidalgo, se incluyó la representación de la cardina. El programa de esa capilla -como quedó dicho- es similar al de Tlalmanalco. En la entrada se representó una guía demoníaca y en el interior -en el arco triunfal- aparecen la cardina y el símbolo del Triunfo de la Muerte sobre la Humanidad. En la portada de Porciúncula de Xochimilco está presente también. Lo mismo sucede en Angahuan y en la Cuatapera de Uruapan en Michoacán.

En Tlalmanalco, la colocación de la cardina señala el camino a seguir para el alma vencedora; para que esta pueda evadir las atrayentes formas de la vegetación de sabia demoníaca. Su camino -si el alma quiere ser salva- será la cardina por su carga redentora. Junto a ella, se representó alegóricamente el sometimiento del pecado. Dos personajes, con paños en los hombros, sostienen una peana con dos figuras de querubines benéficos. De la peana cae una cabeza demoníaca. Esta última no es digna de morar en esta parte de la ornamentación, de ahí que se le haya

representado plásticamente en actitud de caer. La obra demoníaca de la izquierda está perdida, sin embargo la de la derecha se conserva totalmente. De la peana nace una guía ordenada de follaje. No se trata aquí de la representación de más vegetación maligna; al contrario es imagen de naturaleza benigna que no presenta peligro para el hombre.

El director intelectual del programa quiso diferenciar ambas naturalezas, la demoníaca y la de la ley de Dios. Esta última es ordenada, no existen en ella ni el caos, ni las complicaciones morfológicas que hemos visto en aquella que cubre la arca exterior y las jambas. Este motivo ordenado y simple -sin los entrelazamientos que caracterizan las partes "malignas" cubre todo el arco triunfal. En la parte media, en la clave aparece la imagen que hemos interpretado como la del Nuevo Adán.

Es necesario ahora mencionar los dos caminos que según Prudencio, tiene derecho a transitar el hombre. "Pero el grande secreto de la ceguera de la razón no puede explicarse de otra manera que como si el camino se dividiera en multitud de sendas y la marcha tuviera que ser a través de cien calles para buscar al Dios escondido con laboriosa investigación. /El alma en su búsqueda puede perderse entre la vegetación carnosa de pecado pero debe ella tomar el camino del sometimiento de la naturaleza para encontrar a Dios/. Pero muy al contrario pues la multitud de calles tiene diversos recovecos y, perplejo, el caminante yerra. /Si el hombre sigue en el pecado encontrará tan sólo la muerte del alma y a las figuras demoníacas que pueblan el abismo/. Solamente ca-

rece de error la vía simple, que no sabe doblarse ni hacia los hostales ni ofrece tampoco duda con sus bifurcaciones. No niego, sin embargo, que muchas veces aparece ante nuestros ojos el doble camino del bien y del mal y que los seres mortales pueden ir por dos partes cuando dudan a donde les encamina la ignorancia. La una sigue a Dios; [este es el camino que marca la cardina y los ángeles con los escudos pasionarios; es el camino que ofrece la Orden Seráfica] Adora a muchos dioses la otra y tiene tantas desviaciones cuantas estatuas y templos, cuantos fantasmas vuelan en monstruos de bronce. A uno los lleva a las dionisiacas de Baco que agita el Tirso; a otros, a las fiestas saturnales, o les indica los sacrificios que entre los sonidos de bronce pide para sí Júpiter el infante oculto. O también los arrastran las férulas lupercales o las carreras de jóvenes desnudos. También los eunucos megalesios, ardiendo en malas iras, son llamados para dar ocultas respuestas...Luego aparece otra senda encubierta por los frondosos frutales, que siguen las bestias y los animales mudos y los que se ocultan por las selvas. El alma del hombre se ofusca ignorante del cielo, viéndolo cautiva bajo un cruel tirano. Esta piensa que no hay Dios, que todo se gobierna por el acaso y que los siglos se suceden sin ordenación alguna superior. Este camino no dista mucho de las sendas que frecuentáis vosotros, los que admitís muchos dioses supremos". (Contra Símaco. Libro II).

Prosigue Prudencio a cantar el camino de los elegidos del Señor: "Dios es guía de un camino simple. El manda que el género humano vaya por un camino solo, empinado, que El marca por la derecha del montecillo hasta las altas cumbres. La primera fase del ca-

mino, inculta, algo tórrida, triste, difícil, pero su fin hermosísimo, dotado de abundantísimas riquezas, bañado de luz perenne; y tal, que satisface con creces los trabajos antes sufridos" (Contra Símaco, Libro II).

En la capilla abierta de Tlalmanalco, se marcaron los dos caminos del bien y del mal, que refiere el poeta hispano. Uno desemboca en la muerte, en el friso de la parte superior, en el lugar de castigo. El otro lleva a Dios mediante el culto de su Pasión y el sometimiento del pecado interno. La psicomaquia prepara el camino, el cristiano no debe perderse entre los follajes venenosos y atractivos de la decoración; si esto pasa encontrará la muerte.

Así queda expresado en la oda de Prudencio: "Desviación disimulada con bienes pasajeros, pero tristísimas al fin, y que caen precipitadas en la vertiginosa Caribdis. Retiráos gentiles. No hay compañía alguna posible en los caminos entre vosotros y el pueblo de Dios. Marchaos lejos y entrad en vuestro caos, a donde os llama y dirige el demonio por los riscos enmarañados de la noche infernal. Que nosotros los que buscamos al Señor de la vida tenemos un solo camino: la luz; un día claro y la gracia simple" (Contra Símaco, Libro II).

Según puede interpretarse en la ornamentación de la capilla abierta de Tlalmanalco parece haber quedado claro que si el hombre yerra el camino de Dios, en lugar de ascender -por la cardina y la vegetación domeñada- es decir por la vía marcada que conduce a su Salvación, llegará a los "riscos enmarañados de la noche infernal", o sea, al friso superior en donde sobresalen -como se verá- los frutos del mal,

Sobre la ya mencionada representación del Nuevo Adán que ha salido vencedor en la batalla contra su propio yo; campea la imagen del Salvator Mundi. Esta figura significa la Parusía, o sea el segundo advenimiento del Salvador prometido durante su muerte en la cruz. El es el regidor del cosmos, prepara el camino para el día de la gran justicia. Allí están las bestias apocalípticas esperando la señal, para acabar con aquellos que hayan adorado al demonio.

Sobre las enjutas del arco triunfal aparecen cartelas a manera de Panoplias Pasionarias. Contienen la representación de las llagas de Cristo. Este motivo aparece constantemente en los monasterios frailunos del siglo XVI novohispano. No se trata de la representación del escudo franciscano sino de la simbolización de la Pasión Cristológica, como armas que el cristiano debe usar para ascender al reino final. Sobre esta devoción E.I. de Gerlero prepara un amplio estudio. El hecho que refuerza, que no se trata de escudos de la Orden Seráfica, es que en una de estas representaciones se agregaron a las llagas de Cristo la lanza y la caña con el hisopo cristológicos; son pues alusión al culto Pasionario.

Dentro del mismo alfiz se localizan cuatro ángeles colocados en dos niveles, dos en el inferior y los otros más arriba. Su tallado contrasta con el resto de la capilla, como hice notar en el trabajo que realicé en 1977; su talla es planiforme. Los cuatro seres angélicos visten túnicas talares con un broche que detiene los vuelos de paños, que se abren en dos. Todos ellos llevan una corona con una cruz. Sus antecedentes formales son gra-

bados medievales y por la forma de la túnica pensaríamos que se trata de ángeles de estirpe flamenca. La figura angélica de la extrema izquierda, de la parte inferior, porta una cruz y flores. El del extremo derecho, del mismo nivel que el anterior, sólo ostenta las flores; es posible que la cruz se haya perdido.

Los ángeles de la parte superior portan escudos de la Orden Seráfica. El ángel de la izquierda presenta en el escudo la representación del cordón franciscano, el de la derecha en cambio, no lo lleva; esto posiblemente por el hecho de que algunas partes de la capilla no se terminaron de tallar.

Por último hemos de analizar el entablamento de la capilla. Los remates de las pilastras superiores adoptan formas carnosas con caulículos. Esta decoración es la que presenta mayor volumetría de toda la ornamentación restante. Desgraciadamente la parte derecha de los remates de las jambas están sumamente destruidos; a tal grado que algunos de los elementos han desaparecido.

La parte izquierda incluye entre las formas carnosas el extraño rostro de un demonio, seguramente para indicar que la fronda maligna que cubre el cuerpo de la pilastra, simbólicamente conduce a él. Así pues, si el alma equivocara el camino, se encontraría de "bruces" digamos con esta figura. De esta parte de la capilla, se desplanta el entablamento que sirve de remate al paramento del presbiterio.



### El friso apocalíptico

El arquitrabe y cornisa de este entablamento incluye en su ornamentación representaciones de guías de hojas, molduras y el cordón franciscano. Este motivo alude a la Orden de los padres Seráficos -creadores de la obra- y es a la vez considerado como medio de salvación. Tanto el cordón de san Francisco, como el cinturón en el caso de la Orden de san Agustín y el rosario para los dominicos, son medios salvíficos para la humanidad.

Con sorpresa, encontramos en el friso las figuras de las langostas apocalípticas, de Behemot -como cocodrilo de los pantanos del Nilo- carneros, aves, grifos, animales polimorfos que vomitan hojarasca y hombres atrapados entre toda la vegetación y la zoología demoníaca. Tal vez sea este friso la parte ornamental más dramática. Toda la fauna allí representada es polimorfa, no existe un rincón que no aloje figuras relacionadas con las fuerzas del mal. Contrasta en cuanto a ritmo y significado con la decoración de vegetación ordenada que conduce a la figura del Nuevo Adán. Todos los animales fantásticos están aquí unidos entre sí, guías de vegetales unen sus cuerpos o estos últimos se transforman en otros seres míticos.

Las aves, de pico curvo abren sus bocas para dejar ver filosas hileras de dientes, sus cuerpos están atados a los apéndices de otros seres con la misma carga simbólica. El follaje aplasta simbólicamente -por medio de atados- a personajes que so-

portan el peso de las guías. De la vegetación surgen flores que a su vez florecen y dan origen a otras aves parecidas a loros que picotean, para alimentarse de pecado y destrucción, sus propios cuerpos. Una gran guía de apariencia animal recorre todo el friso, de tramo en tramo, se interrumpe para generar cabezas y cuerpos de otros seres fantásticos. El cuerpo que les da vida semeja una gran sierpe. La figura que aquí suponemos del diablo Behemot, tiene la particularidad de cubrir su cuello con hojas o pétalos de flores; de estos últimos nace más vegetación. Los ángeles malignos -dos en total- nacen de copas, a sus lados se dispusieron las terribles fauces del Behemot y los flanquean carneros de cuerpo larvado.

Tal vez, las figuras más interesantes sean aquellas que hemos identificado como langostas apocalípticas. Es necesario para la mejor comprensión de estas figuras transcribir lo que el evangelista san Juan dice acerca de estos terribles seres:

"Tocó el quinto ángel... entonces vi una estrella que había caído del cielo a la tierra. Se le dio la llave del pozo del Abismo [lugar en el que están detenidos los ángeles caídos en espera de su castigo final]. Abrió el pozo del Abismo y subió del pozo una humareda como la de un horno grande, y el sol y el aire se oscurecieron con la humareda del pozo. De la humareda salieron Langostas sobre la tierra. Se les dijo no causarían daño a la hierba de la tierra, ni a nada verde, ni a ningún árbol; sólo a los hombres que no llevaran en la frente el sello de Dios. Se les dio poder no para matarlos, sino para atormentarlos durante

cinco meses. El tormento que producen es como el del escorpión cuando pica a alguien. En aquellos días, buscarán los hombres la muerte y no la encontrarán; desearán morir y la muerte huirá de ellos. La apariencia de estas langostas era parecida a caballos preparados para la guerra; sobre sus cabezas tenían como coronas que parecían de oro; sus rostros eran como rostros humanos; tenían cabellos como cabellos de mujer, y sus dientes eran como los del león; tenían corazas como corazas de hierro, y el ruido de sus alas era como el estrépito de carros de muchos caballos que corren al combate; tienen colas parecidas a las de los escorpiones con agujones en sus colas, y el poder de causar daño a los hombres durante cinco meses. Tienen sobre sí, como rey, al Angel del Abismo, llamado "...Abbadón" (Apocalipsis IX, 1-11).

Contrariamente a los símbolos relacionados con la salvación -que hubiera podido esperar el espectador como ornamentación de la parte superior del presbiterio- se localizan en el friso las figuras de los seres que moran en el abismo por el sentido apocalíptico que informa la obra. En este último lugar, es donde serán confinadas todas las figuras del mal en el final de los tiempos, después del último combate escatológico. Así, la representación del abismo puede ser identificada con el friso del presbiterio. Las langostas apocalípticas, ahí localizadas, son seres de destrucción y muerte, pero al servicio de la obra divina. Así pues, se expresó en el simbolismo ornamental que decora la capilla, un mensaje de salvación de tono escatológico, pero más fuertemente enfocado hacia una visión del castigo. Allí está representado el

peligro que significa seguir en el pecado, la idolatría y el castigo del hombre por la genealogía demoníaca. Según los textos, los ángeles apocalípticos y las langostas serán quienes se encarguen de borrar de la faz de la tierra los vestigios de la obra de Satán. El último combate escatológico entre las fuerzas del bien y del mal, se llevará a cabo entre las huestes celestiales del Señor y la bestia de siete cabezas y diez cuernos. Entonces, el mal será liberado por un lapso de mil años, en que reinará sobre la tierra el terror y la desolación. Posterior a esto, "El Diablo... [será] arrojado al lago de fuego y azufre, donde están también la Bestia y el falso profeta, y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos" (Apocalipsis, XX, 10). "Dichosos los que laven sus vestiduras, así podrán disponer del árbol de la Vida y entrarán por las puertas en la ciudad. Fuera perros, los hechiceros, los impuros, los asesinos, los idólatras, y todo el que ame y practique la mentira". (Apocalipsis, XXIII, 15).

Volviendo a las representaciones de las langostas apocalípticas, diremos que varían formalmente respecto al texto del evangelista. No lucen colas de escorpión, sus terminaciones se transforman en guías de vegetal maligno. Tampoco lucen alas. Sin embargo, sí llevan casco, su cuerpo es larvado y tienen cabello largo de mujer como señala el evangelista. En el manuscrito del Apocalipsis de los Cloisters, mencionado anteriormente, aparecen estos seres brotando del foso de los abismos; cabe destacar que el ilustrador de esa obra concibió a estas figuras apocalípticas como caballós coronados. Cfr. Il. 26 de este capítulo. Sobre sus cabezas lucen coronas de oro y las guía su rey y señor Abbadón,

este fue representado montando a una de las langostas, porta centro y extiende sus alas.

Por último, respecto al nicho central diremos que aloja la figura de un Salvator Mundi. Se ha interpretado erróneamente a esta figura con la de Dios Padre. Creemos debe ser identificada con la de Cristo en calidad de Salvador de la Humanidad. En el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, se conserva un trabajo de plumería del siglo XVI, que tiene por tema al Salvator Mundi. Hay que hacer notar que -como esta figura de Tlalmanalco- porta el orbe, luce capa pluvial -con un broche al pecho- y no presenta los estigmas que caracterizan a la figura de Cristo como Salvador. A esto agregaremos que Lucas Cranach, el viejo, ejecutó hacia 1512, un apostolado en el que incluye la figura de un "Salvator Mundi", que viste capa pluvial con broche al centro; carga el orbe y no presenta los estigmas. Fue representado en actitud de bendecir. Cfr. Il. 27 de este apartado. En otros grabados alemanes del siglo XVI o aun anteriores, encontramos la misma iconografía para este personaje; es posible entonces, identificar a la figura del nicho central de la capilla de Tlalmanalco; como la de un Salvador del Mundo. Además el simbolismo de toda la capilla se relaciona con la figura del Salvator Mundi; es él en quien reside la Salvación. También de Lucas Cranach el viejo, es la representación de un Cristo niño como redentor. La figura del infante se posa sobre un sepulcro abierto y vacío. El vence a la muerte para ofrecer con su redención una vida ultraterrena. Sostiene en su mano izquierda -como en Tlalmanalco- el orbe coronado por la cruz en tanto que con la diestra bendice. En la parte superior se alojan las figuras de ángeles pasionarios.

Falta mencionar que en los intradós de la arcada exterior y el gran arco triunfal del presbiterio se colocaron figuras de rosas. En el primer elemento, o sea la arcada, llevan un ritmo que es el siguiente: siete, seis, siete, seis, siete; siendo un total de treinta y tres flores. En el arco presbiterial aparecen doce flores. El hecho de que en el ingreso de la capilla aparezca tres veces el número siete, nos conecta con el simbolismo del número perfecto, representado tres veces o sea, la máxima perfección en la numerología cristiana. Los pares de seis flores pueden significar a los apóstoles que llevaron el Evangelio a toda la ecúmene o, el 12 como número de perfección y universalidad. En el presbiterio las flores representan simbólicamente los doce apóstoles, cuyos nombres que serán grabados en doce piedras incorruptibles dentro de la ciudad final: la Jerusalén Celeste.

Hay que señalar que las flores fueron dispuestas intencionalmente en esa cantidad, ya que se prefirió romper la simetría en algunos de los intradós con el fin de alojar el número requerido por el simbolismo numérico de esta capilla abierta.

Ignoramos aún si las formas de la capilla se pensó fueran pintadas posteriormente o si deberían lucir el tono libre de la piedra.

El programa por lo que hemos visto expresa un mensaje de salvación para el catecúmeno recién converso. No es un programa de sencilla lectura -necesariamente requería de un "traductor"- ni tampoco se trata de uno que exprese tranquilidad espiritual. El mensaje al igual que otros tantos creados por la misma orden,

expresa conceptos punitivos. Recuérdese también los programa de pintura mural agustinos de Actopan y Santa María Xoxoteco, donde la genealogía demoníaca atormenta a los pecadores; a partir de estos conceptos, se expresa el programa cristiano donde reside la salvación.

Si se pudiera resumir el mensaje sería con las siguientes palabras: dominación del pecado o sufrimiento y muerte eterna.

Si el cristiano logra vencer en la lucha contra su naturaleza, e ignora la obra del demonio, será uno de los habitantes de la Jerusalén Celeste.

Aún ignoramos quién fue el director intelectual del programa así como el modelo -si es que existe- de donde salió la decoración de la ornamentación simbólica de esta capilla.

V. El problema de la lectura espacial de la capilla

La capilla abierta de Tlalmanalco ofrece además del sentido simbólico que conlleva su información iconográfica, una lectura de tipo espacial; ambas lecturas son inseparables y simultáneas.

Es común a las construcciones frailunas del siglo XVI novohispano el simbolizar por medio de la ornamentación, la lectura de un mensaje teológico. Desgraciadamente éste al igual que otros simbolismos allí presentes, permanecen aún en la más completa oscuridad. En la actualidad resulta innegable el hecho de que obras artísticas como lo son los retablos, la pintura mural, la ornamentación que aparece esculpida y que exorna los monasterios del siglo XVI, al igual que, algunos casos de arquitectura edilicia, contienen mensajes que el común de la gente no logra percibir.

Francisco de la Maza inauguró -como ya se apuntó- en los estudios de arte novohispanos la novedosa línea de interpretación iconológica aplicada al arte colonial mexicano con el estudio del retablo mayor de la iglesia franciscana de san Miguel de Huejotzingo.

Hoy por hoy, la mayoría de los especialistas acepta la existencia de estos simbolismos; y es preciso añadir que, en algunos casos el mensaje se expresa no sólo a través del símbolo formal sino también dentro de relaciones de tipo simbólico-espacial.

En estos casos los diversos programas, ya sean de arquitectura o pintura, se desarrollan y están en íntima relación con el es-



pacio. Este es medio igualmente significativo para expresar el contenido del programa. La lectura y comprensión del mismo, tiene por fuerza que ver con el desarrollo espacial. Así, cuando recorremos una obra de arte sea visual o físicamente -si ésta lo permite- se ofrece una lectura en secuencia.

Por otra parte, los temas representados en el arte colonial -como toda obra de arte- están determinados por el espacio, por su creador -en función del espacio disponible- y por el público a quien están dirigidos.

Por ejemplo, la representación del martirio de los niños Tlaxcaltecas, por el hecho de estar dispuesta en la portería del conjunto monástico de Ozumba, se puede pensar que fue dirigida al público indígena. No así en el caso de los murales que decoran la escalera del monasterio de Atotonilco el Grande en Hidalgo, donde el mensaje propuesto era únicamente perceptible por la comunidad religiosa.

No puede tener la misma categoría significativa la representación ejecutada en piedra de un león incrustado en el paño de una barda atrial per se; en cambio, si se relaciona espacialmente con las figuras de un ángel, un toro y un ave, que se ven en los tres muros restantes, se entiende entonces que lo que quiso expresar el constructor intelectual de la obra, fue la representación del Tetramorfos, pero significado a través de cuatro elementos formales relacionados espacialmente. Aún más, el mismo espacio físico que ocupan los símbolos, determina en muchos casos, su significado. El león colocado en la parte superior del imafrente de una iglesia puede ser el símbolo de Cristo. En cambio, si lo vemos soportando el peso de una

columna o pilastra puede ser el pecado vencido por la iglesia o Cristo mismo, en calidad de piedra angular sosteniendo a su Iglesia.

Muestra de lo anterior, son los programas iconológicos de las capillas posas de dos conjuntos franciscanos que hemos seleccionado para poner de manifiesto la existencia de un tipo peculiar de mensaje, ligado en forma íntima con el espacio que los determina. El hecho de que haya elegido solamente dos ejemplos, no quiere decir que se trate de los únicos; posteriores investigaciones permitirán arrojar luz sobre este interesante aspecto.

Si aceptamos la tesis que propone que los monasterios que construyeron las Ordenes mendicantes en tierras americanas son, el intento de prefigurar en su fábrica al templo de Salomón, como lo han demostrado los estudios efectuados por George Kubler (1942), Helga Kropfingervon Kugelgen (1973), Santiago Sebastián (1973) y E.I. de Gerlero (1976), es plausible entonces pensar en la existencia de mensajes y relaciones simbólicas no solamente limitados a las superficies ornamentadas, sino también con el espacio (1).

El conjunto de San Miguel de Huejotzingo conserva sus cuatro capillas posas. El problema constructivo y decorativo del monasterio fue estudiado por Marcela Salas Cuesta (1974) (2). Sin embargo, el aspecto de la interpretación iconológica no ha sido aún emprendido. Los frailes de Huejotzingo quisieron expresar en la decoración que aparece en las capillas de este conjunto, el culto por

la Pasión cristológica, el triunfo de Cristo sobre la Muerte, el Juicio Final y la salvación que Cristo ofreció a la humanidad por medio de la orden misma. La posa que se levanta en el ángulo sur-este del atrio, perdió parte de la decoración al ser raspada en algún tiempo; durante la restauración efectuada por la Fundación Jenkins (1980), se localizaron dos ángeles que pertenecieron a esta capilla completándose así el mensaje simbólico.

Existe en la disposición de estas posas, además del sentido procesional, un mensaje teológico. La lectura correcta de las cuatro partes permite su captación total. Podríamos agregar que, cada una de estas construcciones se complementan con las demás hasta englobar toda una cátedra de teología. Estos mensajes son viva expresión del pensamiento de la Orden que los produjo. Por medio de ellos es posible informarse de lo que los miembros de la Orden Seráfica pensaban de esa empresa evangélica del siglo XVI.

El segundo ejemplo a tratar, lo constituye las capillas posas del conjunto de San Andrés Calpan. Existe una monografía que se ocupa de este monasterio y que elaboró Amada Martínez Reyes (1976) (3), pero aún estamos en espera de un buen estudio que trate el problema iconológico de las cuatro capillas.

San Andrés Calpan muestra en forma clara una secuencia espacial-simbólica determinada por la ornamentación de cada posa. En la primera capilla dedicada a honrar al patrón de la comunidad, la Orden franciscana es representada como medio de salvación de los gentiles. María encarna -en la segunda capilla- la figura corredentora en la Pasión de su Hijo, toda vez que ella es también copartícipe de

dolor; por eso fue representada en una escena en calidad de Virgen de los Dolores. A María le anunció el arcángel Gabriel la llegada del Mesías; en igual forma, el evangelista san Juan, en la tercera capilla, anuncia y previene de la inminencia del Juicio Final. María aparece también como mujer apocalíptica; esta figura nos conecta con el final de los tiempos. Con el simbolismo anterior se remite a la figura de Dios Padre que aparece en la posa dedicada a venerar a san Juan. La Orden franciscana -representada en la posa nor-oeste, o sea la primera, señala el camino a seguir para la salvación del alma: "Armas de Cristo- Panoplias Pasionarias"; es decir, por medio de esta devoción, se marca la vía salvífica. La posa sur-oeste, dedicada al príncipe de las huestes celestiales: san Miguel Arcángel, conecta con el momento de la Psicostacia. Este arcángel de la cuarta capilla, es quien ha de llevar a cabo el acto del juicio particular del alma, de ahí entonces que se le represente con una balanza en las manos para pesar las obras buenas y las malas, en el momento en que suceda el inevitable acto de morir. La resurrección se expresa a través de la escena del Juicio Universal, dispuesta en el paramento sur-este de la capilla de San Miguel; es el momento en que con las trompetas se llama a todas las naciones para ser emplazadas en el Valle del Josafat. Sólo entonces la humanidad podrá presenciar la visión divinísima del Tetramorfos, representado en Calpan en la capilla sur-este. Así, resulta evidente cómo las cuatro capillas se complementan entre sí y ofrecen un complicado mensaje de tono escatológico, que para ser percibido debe ser contemplado por medio de un recorrido alrededor del atrio.

"La luz del Oriente" como mito de creación en la capilla

La capilla abierta del conjunto de San Luis Obispo contiene también como a continuación se verá, un programa escatológico con importantes relaciones simbólico-espaciales.

La construcción se sitúa en el brazo más largo de un atrio que adopta la forma de una "L". Dentro del espacio atrial se obliga a que el espectador concentre su visión en la capilla, dando por resultado su captación total. El brazo más pequeño se conecta con el primero y corre de norte a sur frente a la portada principal del templo y a la portería.

Nada interrumpe la aprehensión integral de esta obra de arte colonial que, por su disposición, estructura y ornamentación podría representar para el indígena del siglo XVI: "la puerta del oriente" ya que, el espacio que se genera es, en esta parte cerrado y, a manera de corredor al final de éste se ve -como si fuera una puerta de varios vanos- la capilla. El simbolismo que se concede a la "puerta de oriente" en la tradición cristiana es el que encontramos en las explicaciones de san Gregorio Magno. Este padre de la Iglesia y Papa de la misma, aclara que la "puerta" encuentra correspondencia a su simbolismo en la misma Fe. Así que: "...por esta fe, al mismo Señor y Redentor nuestro...porque creyendo en El queda abierta la puerta de la fe. Pero también no sin razón, tomamos la puerta por la Sagrada Escritura... porque nos descubre la misma fe". (Libro II, Homilía V, 2) (4).

Cabe pensar entonces que la "puerta del oriente" no representa solamente la Sagrada Escritura, sino también puede considerarse como vía alegórica que conduce al Cielo.

La capilla -dada, como se dijo, su colocación, ornamentación y contenido simbólico- resultaría para el recién converso la viva imagen de la puerta por la que podría obtener la única salvación; al entrar por ella -es decir al seguir las enseñanzas de la Iglesia- ganaba la puerta de ingreso, que según la fe lo conducía al reino de Dios.

En suma, espacialmente, el pórtico de esta capilla, es el intento de presentar la obra arquitectónica ante los ojos del catacúmeno, como la representación o reproducción de la puerta en la que reside la posibilidad de salvación. Es necesario añadir que la capilla sólo tiene puerta de ingreso; no conduce a otra parte. Esto es necesario decirlo para comprender todo su simbolismo.

Dado que la luz que nace del oriente jugó un papel simbólico de relevancia, el autor intelectual de la capilla explotó este recurso hábilmente. Colocó la capilla de oriente a poniente de manera que cuando se le mirara de frente, el espectador viera, necesariamente, al oriente mismo. Resulta entonces, que los rayos de luz que provienen del levante -parte posterior de la capilla- son, según la creencia cristiana, "rayos de salvación y vida nueva".

Inútil sería mencionar aquí las diferentes culturas que han asociado a la luz de este rumbo cósmico con el sentido de resurrección. El hecho de que el astro Sol nazca de ese punto cardinal cada mañana, hizo extensivo tal sentido de renacimiento a los rayos de luz matutina. Estos son -se cree- la luz fresca y nueva como aquella que Cristo trajo a la tierra para iluminar al hombre,

Tal pensamiento está ligado a un mito de creación y resurrección; es el parto a una nueva vida (5). Cabe recordar que el oriente es también el lugar desde donde san Juan en su visión, vio descender la maravillosa ciudad del final de los tiempos: la Jerusalén Celeste. Se debe tomar en cuenta que la Isla de Patmos conmemora también la luz del ocaso en el devenir histórico del cristianismo; en ese lugar debe cumplirse el último de los hechos apocalípticos, al tiempo que es el sitio de donde nacerá la luz que mantendrá viva a la ciudad de Dios; ésta: "...no necesita Sol ni Luna que alumbren a ella; porque la claridad de Dios la tiene iluminada, y su lumbrera es el Cordero. Y a la luz de ella andarán las gentes; y los reyes de la tierra llevarán a ella su gloria. Y sus puertas no se cerrarán de día porque allí no habrá noche" (Apocalipsis, XXI, 23-26).

Se ha tratado de demostrar que para la mentalidad cristiana, el oriente tiene una significación importante. Son raros los ejemplos de arquitectura religiosa novohispana del siglo XVI que no presenten el ábside hacia el oriente en tanto que, la portada mayor siempre está orientada al poniente. Este patrón de orientación simbólica permitió recordar durante los oficios divinos el lugar en donde se sitúan las Tierras Santas; es decir, el oriente mismo. Por lo que resulta que durante las misas que en ellas se celebraban, el sacerdote al levantar la Sagrada Forma conmemoraba los Santos Lugares (6).

Arquitectura simbólica de la capilla

Al acercarnos a la capilla abierta, primeramente advertimos la presencia de una arcada compuesta por cinco arcos. Estos tienen la función de subdividir el espacio interior al tiempo que, hacen una demarcación entre el espacio "profano" -lugar de reunión de los fieles- y el área sacralizada -presbiterio-; este último elemento tuvo en otros tiempos un nivel diferente, más elevado que el que en la actualidad observamos. Fue, desgraciadamente, durante los trabajos de restauración que allí se efectuaron cuando se perdió el nivel del piso del presbiterio. Posiblemente el mamposteado que sirvió de piso al presbiterio estaba en malas condiciones y, en lugar de restaurarlo se prefirió arrasar con él. Por el plano que publica John<sup>Mc</sup> Andrew en su obra The open-air churches of sixteenth century, Mexico (7), sabemos de la existencia y número de escalones que conformaron dicha plataforma. En total fueron cuatro las gradas y tuvieron la función de situar en un nivel más elevado al presbiterio. El número cuatro es dentro de la tradición cristiana simbólico; ese número más uno da por resultado el número cristológico por excelencia o sea el cinco. También por ese plano sabemos que hubo tres escalones -para ascender a la arcada exterior- y que, sumados a los cuatro del presbiterio dan el número de las siete virtudes o sea, la perfección requerida para llegar al reino prometido.

El pórtico de la capilla, sin duda, simboliza el templo de Salomón por medio de la serie de seis columnas que sostienen la dan-



za de los cinco arcos. Aunque los capiteles no son del orden Hierosolimitano o Tyrio; califictivo dado por Juan Caramanuel (siglo XVII), términos debidos al constructor Hiram de Tiro que participó en la construcción del templo de Jerusalén; por extensión alegórica este pórtico es el ingreso al templo salomónico, si se toman en cuenta las siguientes premisas:

Se ha demostrado la presencia en la arquitectura monacal novohispana del templo de Salomón sugerido muchas veces por representaciones de columnas que a manera de pórtico separan un espacio real o fingido. Cabe recordar que sobre este punto trabajo E.I. de Gerlero, esta investigadora piensa que la dependencia claustral del conjunto agustino del Divino Salvador de Malinalco es -como en otros casos- la abstracción simbólica del paraíso terrenal (8).

En el mismo claustro del conjunto franciscano de San Luis Obispo, aparecen pintadas en los muros de esa dependencia columnas; por tanto es posible relacionarlas con el ingreso al paraíso y al templo de Salomón.

Para el caso de la capilla abierta, el separar el espacio por medio de columnas y diferenciarlo, a manera de pórtico nos conecta con el ingreso mismo a la Jerusalén Celeste. Acerca de la prefijación de este templo en la fábrica de los conjuntos monásticos del siglo XVI, E.I. de Gerlero prepara un magnífico estudio (9).

Si este pórtico es -como pensamos- el ingreso a la Jerusalén Celeste, como se trata de comprobar, en él se muestra el camino que todo hombre cristiano debe seguir. Se debe leer en las roscas

de los arcos, el mensaje para continuar el camino. Al trasponer la arquería, el hombre vencedor de la lucha psicomáquica, se convierte en uno más de los elegidos del Señor. Esta "barrera" separa al mundo terreno del divino; es el sitio donde debe quedar sometido el pecado. También se representó en esta arcada -como se ha visto- el aniquilamiento del ser humano -por medio del Triunfo de la Muerte sobre la Humanidad- y la esperanza en una vida ultraterrena.

El arco central es, sin duda alguna el más importante de todos; en la clave de él quedó plasmada gráficamente la imagen del alma vencedora que ha dominado al pecado y ha triunfado sobre la muerte misma, ella puede acceder al espacio interior, es decir al más sacralizado. Dos seres de cuerpo larvado todavía se disponen a atacarla; pero ella será moradora del reino final.

Ha quedado asentado el hecho de que el alma puede tomar caminos equivocados, si el catecúmeno ingresa por el camino y la puerta correcta, encontrará la vía salvífica; mientras que, si equivoca la senda encontrará la muerte y el castigo eterno. Cada uno de estos pasos están representados gráfica y espacialmente. La izquierda es el lugar del pecado y la perdición, el de la derecha el de los justos vencedores.

El evangelista Mateo al profetizar la Parusía o advenimiento final del Hijo del hombre, advierte que: "Cuando el hijo del hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles, se sentará en su trono de gloria. Serán congregadas delante de él todas las naciones, y él separará a los unos de los otros, como el pastor separa las

ovejas de los cabritos. Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda. Entonces dirá el Rey a los de su derecha: 'Venid, benditos de mi Padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo.'...Entonces dirá también a los de su izquierda: 'Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles... E irán éstos a un castigo eterno, y los justos a una vida eterna' (Mateo XXV, 31-46).

El sentido de división de diestra y siniestra es claro -como se ha tratado de demostrar- en los motivos ornamentales de la capilla. La izquierda conduce al Sheol, Hades o inframundo cristiano; la derecha al reino final. Se trata también de dos planos uno inferior y otro superior.

Otro recurso para lograr encaminar por la buena senda al catecúmeno, lo constituyen los paramentos que conforman el antepresbiterio. Estos muros en esviaje coinciden en un punto, el oriente mismo.

Toda la capilla presenta abigarramiento de formas decorativas, el espectador recurre forzosamente a fijar su mirada en las partes en que se incluyó menos decoración; es decir en el alfiz. Este elemento marca el camino de la salvación y nos conduce, a través de las cardina, las armas de Pasión cristológica a la figura del Nuevo Adán y la del Salvator Mundi que, campea su figura en la parte más importante del alfiz.

La arcada es el campo de batalla, las jambas, muestra del polimorfismo demoníaco que acecha al alma, el antepresbiterio -con sus dos caminos- es la elección a que tiene derecho todo ser humano;

al final de éstos está Cristo y la Jerusalén Celestial o el demonio y el Abismo cargado de seres prestos a cumplir las órdenes de punición.

La capilla como microcosmos cristiano universal. El omphalos del mundo

La Jerusalén Celestial, es el final de la historia del cristianismo. Son innumerables las representaciones plásticas en el arte que muestran el inicio y fin de ese devenir histórico. El destino humano y su principio encuentran alegóricamente representación en dos figuras geométricas. Al respecto afirma Santiago Sebastián que: "Al Círculo original del paraíso terrestre corresponde el Cuadrado final de la Jerusalén Celeste, y entre ambos se extiende la historia humana. Tal es la expresión del fenómeno del paso de un símbolo al otro, de lo oculto a lo manifiesto, o de la primera fase de la creación a la última, del Génesis al Apocalipsis, es decir, al mundo en que se cumple el designio de Dios (10).

Cristóbal Colón en su tercer viaje pensó haber llegado a las puertas del Paraíso Terrenal, describe a la tierra como una gran pera, en la que en la parte superior -con forma de pezón redondo- se localiza en el hemisferio oriental el lugar, de donde nuestros primeros padres fueron expulsados. Nadie puede entrar en él sino por man-

dato divino. Es el lugar del que nacen los cuatro ríos principales: Ganges, Tigris, Éufrates y Nilo. "San Isidoro y Beda y Strabo y el maestro de la historia escolástica y San Ambrosio y Scoto y todos los sanos teólogos conciertan que el Paraíso Terrenal es en el Oriente..." (11). La forma del paraíso es redonda, de ahí que el círculo es la figura por excelencia conectada con este sitio.

San Juan evangelista al describir en el Apocalipsis la forma de la Jerusalén Celestial, dice de ella que era cuadrada, "La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura. Midió con la caña la ciudad, y tenía doce mil estadios, siendo iguales su longitud, su latitud y su altura" (Apocalipsis XXI, 16).

En la capilla de Tlalmanalco el constructor intelectual quiso expresar una cosmogénesis. Si como pensamos, los templos y otras dependencias de los conjuntos monásticos novohispanos, son prefigura en la tierra de la Jerusalén Celeste, no es raro que en la capilla abierta, se haya expresado alegóricamente la ciudad final que san Juan vio descender a la tierra.

El sentido de orientación de la capilla abierta, la solución que se dio al presbiterio rehundido, las gradas que dieron acceso al presbiterio, las doce piedras-flores del arco triunfal, están en relación alegórica con la figura del cuadrado final. Esta figura geométrica se forma por el muro de contención del ábside de la construcción oriente, los muros laterales del presbiterio -norte y sur- y, por dos líneas imaginarias que conducen y conectan

con el arco principal del pórtico de acceso -poniente- de esto, resulta la creación en el espacio interno de un cuadrado perfecto. El centro del cuadrado, es el lugar más importante y el más sacro. A eje con este punto se dispusieron las figuras del Nuevo Adán y del Salvator Mundi.

Todo edificio sagrado, afirma Santiago Sebastián, es una obra cósmica. Es la imitación del universo creado por Dios en su calidad de arquitecto cósmico.

Una biblia francesa del siglo XIII que se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena, incluye la figura del cosmógrafo divino; este porta entre sus manos la gran obra: el universo. Como atributo personal sostiene también un compás. El universo como obra perfecta -puesto que según la religión cristiana lo creó Dios- tiene la forma de un círculo o esfera, "...el círculo y el cuadrado son dos símbolos primordiales. A nivel más elevado, en el orden metafísico, representan la perfección divina  $\square$  y agregamos la universalidad de la obra de Dios  $\square$ ; en un nivel inferior, en el orden cosmológico, estos dos símbolos resumen a toda la naturaleza creada. Al papel del círculo en el principio de la creación hace alusión la Biblia cuando...  $\square$  se dice  $\square$  'afirmó los cielos, allí estaba yo; cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo" (Proverbios, VIII, 27) (12).

El antro cuadrado -o Jerusalén Celestial- fue representado en forma constante en el arte cristiano, ya sea concreta o alegóricamente.

Santiago Sebastián deja saber que entre los antros cuadrados que simbolizan la ciudad del Apocalipsis o segundo paraíso, se puede mencionar el claustro de San Pablo Extramuros de Roma, es todo un microcosmos resguardado por animales y monstruos.

La Nueva España no fue ajena a este tipo de relaciones cósmicas en los conjuntos religiosos del siglo XVI. Es lógico pensar que los frailes -sea por ideas milenaristas o simplemente apocalípticas- recrearon en sus conjuntos el segundo paraíso. Cabe recordar el claustro de Malinalco.

La fauna fantástica y los animales con carga simbólica maligna siempre aparecen en los claustros románicos europeos fuera del antro cuadrado. No pueden ser representados dentro del ámbito del Segundo Paraíso o Ciudad Final. Así pues, en Tlalmanalco las representaciones fantástico-demoniacas, quedan fuera del espacio de la Jerusalén Celeste. Se trata de dos diferentes ámbitos espaciales. En este sentido pensamos que el interior de la capilla abierta es la representación alegórica del microcosmos cristiano.

El rumbo del Este de la cosmogénesis es, sin duda, el lugar más importante para el cristianismo. La disposición "Ad Orientem" es el lugar cosmogónico de donde nace el "Sol Invictus" y el "Sol Salutis" (13), "Por ello en el orden místico, la ascensión de Cristo a los cielos se presenta en el Este, y en la misma dirección se coloca la vuelta del Mesías" (14),

Hemos visto cómo los antiguos escritores situaron al paraíso terrenal y su fuente en el oriente, la Ascensión y la Parusía es-

tán en relación directa con ese rumbo cósmico. De esto, se concluye que la orientación de la capilla de Tlalmanalco no es casual.

La figura del Salvator Mundi -en el nicho superior de la capilla- representa la Parusía de Cristo cuando haya de tener lugar el segundo advenimiento del Salvador. El, destaca en Tlalmanalco de un fondo en el que se representaron veinte rayos de Sol. Sobre su cabeza aparece el arco que conforma al nicho y que aloja diez ~~poemas~~ que bien podrían relacionarse con los cielos superiores.

Santiago Sebastián en su obra el Mensaje del arte medieval al ocuparse del simbolismo del templo románico asienta: "El portal del templo románico es uno de sus elementos más expresivos, de ahí que en él se acumulen los elementos parlantes; su importancia externa deriva de su función simbólica por cuanto en ella vienen a reflejarse las armonías del universo y es una especie de síntesis del edificio sagrado por cuanto combina los dos elementos de la puerta y del nicho. Este último es una forma del 'Sancta Sanctorum' o lugar de la Epifanía Divina, imagen reducida de la 'caverna del mundo' con sus arquivoltas correspondiéndose con la bóveda del cielo mientras que sus jambas la relacionan con la tierra como las formas cúbica o rectangular del templo" (15). Algunos de los puntos expuestos para el portal románico por Santiago Sebastián, encuentran su correspondiente en la capilla de Tlalmanalco.

El sentido del cuadrado del final de los tiempos aparece referido nuevamente en los capiteles del presbiterio, en ellos aparecen cuatro caras que, como hemos visto, creemos simbolizan también los cuatro puntos cardinales. Cfr. (Apocalipsis IX, 14).



El centro del cuadrado, que prefigura a la Jerusalén Celeste, es el punto donde se cruzan coordenadas espaciales; según Santiago Sebastián determinan la presencia de un "Omphalos". Este punto es el centro del cosmos, por él, pasa uno de los ejes del mundo a manera de escala celeste que une a todos los niveles cósmicos. En el omphalos de Tlalmanalco, se realiza la unión de la divinidad con la tierra. Es el lugar también desde donde oficia el sacerdote.

Para terminar, se transcriben las siguientes líneas de Santiago Sebastián; este autor explica el sentido procesional presente en las construcciones religiosas románicas. Por su similitud con lo anteriormente expuesto se incluyen: "En un templo románico el interior penumbroso despierta en el hombre la sensación de lo luminoso, no desprovista de la impresión de terror, tal es como se expresa Dios al Hombre... El hombre avanza a través del espacio camino hacia el altar, donde el ábside se le ofrece como la imagen del espacio divino; 'su concavidad es el núcleo de atracción de todas las líneas de fuerza de la iglesia, tanto estructurales como simbólicas; es el centro de atención donde convergen las miradas de los fieles y en el que el ministro de Dios revive la Pasión de Cristo, Su orientación hacia el Este, característica de los templos cristianos hace que el inicio del día esté bañado del Sol de la Salud y en el final de los tiempos reciba en su concavidad el Sol del atardecer, el Sol de la Justicia, que habrá de juzgar a todos los hombres'" (16),

El indígena converso debió haber penetrado por lo menos hasta el antepresbiterio de la capilla abierta. Suponemos ésto por las siguientes razones: la estructura religiosa contiene en la decoración un programa moralizante en el que se previene -al cristiano- del

pecado y se le ofrece la Salvación. El ingreso físico a la capilla por el arco correcto -el central- debió haber sido traspuesto durante las explicaciones de los frailes doctrineros. Sabemos de la existencia de lugares específicos dentro de las capillas abiertas con la finalidad de alojar a indios cantores de la nobleza prehispánica. Por otra parte, la existencia de programas moralizantes similares -Actopan o Xoxoteco- debieron por fuerza ser vistos de cerca por los nuevos catecúmenos.

## VI. Prudencio y la Roma pagana

En los siguientes párrafos se hará referencia a la idea que el poeta hispano del siglo IV y principios de la siguiente centuria Clemente Aurelio Prudencio, tuvo acerca de la expansión del cristianismo en su lucha contra la idolatría de la antigüedad clásica.

El poeta de noble cuna vivió en Roma durante el imperio de Teodosio. En sus composiciones líricas y poesías didáctico-religiosas encontramos numerosas referencias al triunfo del cristianismo sobre la idolatría. Menéndez y Pelayo dice de su obra: "Para él la vida es campo de pelea, certamen y corona de atletas, y el granizo de la persecución es semilla de mártires (1).

Tocó a Prudencio vivir la época de los martirios a los seguidores de Cristo; por esta razón dedica varios himnos de alabanza a las figuras de los mártires. Destacan entre sus obra, el Peristéphanon (sobre las coronas de los mártires), el poema didáctico de la Apotheosis en defensa de la Santísima Trinidad, que pone de ejemplo a Tertuliano; la Hamartigenia, con el problema del origen del pecado; la Psicomaquia, o Lucha interior del alma contra los vicios y triunfo de las virtudes y Contra Símaco, o sea el tratado, en dos libros, contra la idolatría; en el cual Símaco es comparado con la serpiente que mordió a san Pablo. Prudencio es el defensor de la Fe cristiana y refuta al paganismo clásico.

La importancia de Prudencio, reside en haber logrado la combinación Cristo-Roma; es decir, aniquilado al paganismo, Cristo se une a la cultura clásica sin los atavismos de las deidades paganas.

Prudencio basó su obra en el principio cristiano que sentencía que por medio de los sacramentos y la sangre de los mártires, los cristianos ganaban la diadema de la inmortalidad (Peristéphanon).

Los frailes de Tlalmanalco adecuaron, pensamos, la obra de Prudencio que debió estar viva en las mentes de los religiosos a un programa de catequesis. Así se ofreció al indígena una imagen de la obra del demonio que gobernaba sobre estas tierras hasta antes de la introducción del Evangelio y la salvación del pecado.

Posiblemente el fraile franciscano, al iniciar su obra evangélica en el Nuevo Mundo haya recordado un hecho similar. La Roma que sucumbía a medida que se expandía el Evangelio por su territorio, asunto que aparece en las loas de Prudencio como canto.

Tanto Roma como el Nuevo Mundo habían sido dominados por Satán; de ahí que Prudencio insista sobre la sangre derramada en el martirio, como triunfo definitivo de la religión cristiana.

Recordemos que muchos de los frailes de san Francisco, pasaron a la Nueva España con la mira de morir en el martirio y así, con su obra, como nuevos apóstoles ganar para sí la corona del martirio.

Uno de los más importantes franciscanos que a estas tierras

pasaron, fray Martín de Valencia, declaró su preocupación de sucumbir en el martirio. Sobre este punto me extendí ampliamente en el trabajo que realicé en 1977 (2). Martín de Valencia viajó a las costas del Pacífico, con el fin de embarcarse rumbo a la China para llevar el Evangelio y morir en el martirio. Pensamos que, como Martín de Valencia, muchos frailes quisieron sufrir el tormento en la Nueva España para derramar su sangre en aras de la cristianización de los gentiles.

Como es del conocimiento general para el europeo del siglo XV fue desconcertante la noticia sobre la existencia de un continente que había vivido desde siempre bajo el poder del demonio. Por otra parte, si las profecías apocalípticas se querían cumplir, el Evangelio debería ser llevado a todo el orbe; dar la opción a aquellos pueblos que no conocían la salvación prometida por Cristo, para que con esto el reino de los últimos tiempos pudiera llevarse a efecto.

\* \* \*

En el capítulo en que se reseñó la psicomaquia o lucha del alma, se hace mención a que fueron diferentes y diversas las ediciones de la obra completa de Prudencio o de la Psicomaquia.

En el inventario de la iglesia en estudio, que se hizo de la librería del convento, el año de 1664, titulado: Memoria de la plata, sacristía, librería y oficinas del convento de San Luis Obispo de Tlalmanalco (3), se asienta lo siguiente: ...Joaquín abad, sobre Jeremías, Soto,..De Justicia..., Simón Cassiano, Pomerío sermony de la Virgen, Sermones del discípulo, Suma de Virtudes y Vicios". Es posible -como quedó asentado- que se trate de la Psicomaguia de Prudencio o si no, al menos, de una basada en el texto del poeta hispano-latino. Pero lo que se sabe con seguridad es que en otros conventos de la Orden Seráfica sí estuvieron las obras de este autor, lo cual significa que bien pudieron utilizarla los constructores de la capilla de indios.

Las obras de Prudencio, en especial los himnos, han sido tomados por la Iglesia católica en los oficios litúrgicos, principalmente: "Ales diei nuntius", "Nox et tenebrae et nubila", "Lux ecce surgit", "Salvete Flores martirum" y "Quincumque Christum quaeritis". La liturgia ha sido un medio por el cual la Iglesia comunica y extiende la acción redentora de Jesucristo a su pueblo. Los sacramentos, en especial, canalizan la gracia santificante y las devociones especiales son conducto eficaz de la liturgia.

E.I. de Gerlero ha relacionado muchos de los programas pictóricos murales de los conventos del siglo XVI novohispano con información obtenida de la Patrística. Por primera vez trataremos de relacionar la obra prudenciana con el arte colonial de ese período. Precisamente en la decoración de la capilla franciscana

de San Luis Obispo de Tlalmanalco. Creemos que los miembros de la Orden Seráfica recurrieron al texto de Aurelius Clemens Prudentius pues a nuestros ojos, explican el sentido simbólico de la decoración de la capilla en estudio. Es decir se espera demostrar que entre las formas simbólico-literarias de Prudencio y entre las formas plástico-simbólicas de la capilla de Tlalmanalco hay una relación indudable. Es decir, la obra de Prudencio -directa o indirectamente- sirvió de modelo para desarrollar el programa americano.

Prudencio consideró su vida como una lucha espiritual. Después de haber pecado en la juventud -como lo confiesa- se retiró para dedicarse a las alabanzas poéticas de Dios. "Día y noche sin interrupción alabaré al Señor, pelearé contra las herejías, explicaré el dogma católico, destruiré los templos e ídolos paganos, a los mártires dedicaré mis poemas y ensalzaré a los apóstoles. Y mientras yo canto o escribo estos himnos, ojalá vuele mi alma, libre de las ataduras del cuerpo, hacia allí, adonde las últimas palabras de mi lengua mostrarán que deseo subir" (4).

La primera publicación de sus obras completas tuvo lugar el año 405 de nuestra era, cuando el autor contaba con cincuenta y siete años de edad.

El origen del pecado y la idolatría, acosan constantemente la mente del poeta, "La víbora desacostumbrada, empieza a serpear por entre los sarmientos y vibrar su cabeza ducha en engaños. Pero la diestra, impaciente por la herida, arrojó los vanos mordiscos de la boca elocuente, y el virus esparcido del ingenio quedó a flor de piel en los cristianos" (5).

Con Constantino (270-337), se inició propiamente el cristianismo dentro del imperio romano; este emperador trasladó la capital del imperio a Bizancio. Cuando decidió combatir contra el emperador Majencio, se dice que se apareció a su ejército una cruz rodeada por estas palabras: In hoc signo vinces, las cuales significan: Por este signo vencerás. El emperador hizo pintar en los estandartes de su ejército dicha señal para combatir contra los infieles. En 313 fue promulgado el edicto de Milán donde se prometía libertad a los nuevos adeptos de la religión cristiana.

Teodosio I siguiendo la política de Constantino consolidó la nueva religión. Prudencio -según él mismo dice- con los recuerdos aún frescos, de las luchas por implantar el cristianismo en el Imperio, dijo: "Emprende la obra ¡oh, Teodosio! llena de fama eterna tus sienes y completa tú como heredero lo que al padre faltó. El prohibió que la ciudad se tiñiera con la sangre de los toros; prohíbe tú que se sacrifiquen las vidas de los hombres. Nadie muera en la ciudad para llenar de placeres a los espectadores, ni disfrutar más de las vírgenes vestales con estas matanzas humanas. Que Roma, desconocedora ya del crimen, sea devota de Dios, sea digna de tan grande Príncipe" (6).

Prudencio, pide a Teodosio acabar con el paganismo, al tiempo que deja ver en sus escritos la idea que tuvo él de los ritos de la antigüedad clásica. Como adelante se verá, las descripciones sobre el paganismo y el triunfo de Cristo sobre este, por su carácter universal, bien pudieron ser aprovechadas por los primeros religiosos al llegar a la Nueva España; ya que indudable-



mente, la obra de Prudencio, formaba parte del trasfondo cultural de la época.

Símaco, el gran orador, prefecto de Roma hacia 386, fue el último defensor del paganismo. Contra él escribe Prudencio: "El arte de la hechicería sabe con murmullo mágico retocar las tenues sombras y encantar sabiamente las cenizas sepulcrales, y despojar también a otros de la vida. La antigüedad simple admiró este fautor de crímenes y lo adoró como a un superhombre, fingiendo que volaba por las nubes y que cruzaba los ligeros vientos con pies alados" (7).

Prudencio explica en el himno de la Apotheosis que la creación: "...está subordinada a Cristo, como su hacedor; él es por lo mismo el rey del universo. Cristo ha rescatado también al hombre de las cadenas del pecado. Es por tanto el Salvador del mundo. Para realizar este rescate se hizo hombre". El argumento de la Apotheosis no es otro que la divinización de la naturaleza humana; el obstáculo para esto es el pecado.

De los conceptos anteriores se desprenden similitudes formales y simbólicas con el mensaje que encierra la decoración de la capilla. La naturaleza caótica es la del pecado y hay que luchar contra ella, sólo así podrá realizarse la Apotheosis final; es decir, la divinización de la naturaleza del hombre, encarnada en la figura del Nuevo Adán.

Prudencio en su obra "Del origen del mal", o Hamartigenia trata sobre la degeneración y perdición de la naturaleza humana por la obra del pecado. De este postulado parte el poeta para ha-

cer la guerra; la Psicomaquia es batalla final y decisiva. Los mártires en el Peristephanon, sugieren la lucha de la Fe contra su enemigo el paganismo. Ellos ganarán la corona de la inmortalidad, saliendo victoriosos de la batalla sangrienta en que ofrecieron la vida. Prudencio en sus odas desbarata los altares del paganismo, los ídolos y sus incensarios. La finalidad del poeta es siempre la total cristianización de la antigüedad clásica por medio de la luz que pueda arrojar el Evangelio. Logró pues, reconciliar el cristianismo con la cultura clásica. Fray Bernardino de Sahagún en tierras novohispanas hizo algo semejante, aunque condenó, también rescató las antigüedades culturales del mundo pagano americano.

Las obras de Prudencio, fueron leídas desde el siglo V hasta el siglo XVI en forma constante; fue estudiado por monjes, obispos, seculares y mujeres. "Se leía en las islas británicas, en Alemania, Bélgica, Suiza, Francia, Italia, España...por todas las latitudes hayamos sus manuscritos" (8).

"La influencia de la Psicomaquia en la literatura ascética se hecha de ver ya en el título de muchas obras medievales y aún modernas .../ por ejemplo citaremos los siguientes títulos: Combate espiritual; Lucha Amorosa... la pelea que hobo don Carnal con la cuaresma, del Arcipreste de Hita... De conflictu virtutum, ...atribuida a san Agustín, pero en realidad compuesta por el abad Ambrosio Autpertus, que murió el año 778. Pedro Compostelano escribía en el siglo XII su De consolatione retionis, en que,

con dependencia de Prudencio, dialogan vicios y virtudes en la lucha por apoderarse del alma" (9). No podemos dejar de mencionar que en la llamada mística erótica creo existan ecos prudencianos; véase sino, la descripción de san Juan de la Cruz con los conceptos de la esposa alma y el esposo Cristo. Toda una lucha erótica.

Así pues -se repite una vez más- la lucha contra la naturaleza humana y contra el paganismo, constituyen los puntos más importantes de la obra prudenciana. El vivió la época en que el cristianismo fue aceptado dentro del imperio romano, por esto, expresó en sus escritos, de manera amplia y agresiva la última lucha que el hombre debe dar contra la idolatría en espera de la instauración del Reino prometido y de la Parusía del Final de los tiempos.

Sus textos están constantemente cargados de alusiones escatológico-apocalípticas. Su contienda es obviamente contra la obra del demonio. "Pero la voz de Cristo Maestro desde lo alto nos avisa que la luz está cerca, para que las almas no se arrastren en la tibieza;... Dicen que los demonios dispersos, alegres durante las tinieblas de la noche, se atemorizan con el canto del gallo, ¿o sea Cristo? y, precipitados huyen por todas partes" (10).

Es clara su idea de confianza en una vida futura post-mortem; expresa también el Triunfo de Cristo sobre la Muerte. "Por eso, todos creemos que es durante ese tiempo de reposo, ¿el sueño? en el que el gallo jovial canta, cuando Cristo resucitó de entre los muertos. Entonces fue vencido el vigor de la muerte, entonces fue sojuzgado el derecho indiscutido del infierno, entonces la pujanza del día retiró las tinieblas de la noche. Basta, basta ya de crímenes, cese la oscura culpa, que el pecado mortal, oprimido

por su sueño, languidezca para siempre" (11).

"Tú Cristo, disipa el sueño, rompe las ataduras de la noche, perdona el pecado antiguo / idolatría /, llenáanos de luz nueva. Con estas palabras termina el primer himno del Cathemerinon.

Prudencio es un amante de la luz del Señor, pues, la venida de Cristo como Salvador del mundo, es como la luz con la que se bañan las almas en el paraíso. El pasaje bíblico de la lucha de Jacob y el Angel, durante la noche, y el vencimiento del mal con los primeros rayos de sol, es para Prudencio el símbolo de la resistencia que pone el alma para recibir la Gracia de Dios; ésta cuando se ve bañada por el primer destello matutino, se rinde al Señor.

Según Prudencio, Cristo es quien ahuyenta la noche plagada de demonios: "Noche, tinieblas, obscuridades, apariencias confusas y turbulentas del mundo, la luz llega, el cielo se ilumina; viene Cristo, retiráos" (Himno de la Mañana, 5). Con base en este concepto -ya fuera tomado directamente del texto o por influencia de él- no puede ser casual que la figura del Salvator Mundi de la capilla de Tlalmanalco, esté colocada de manera que proyecta -simbólicamente- la luz del oriente; "la fresca y cálida luz que inunda la Jerusalén Celeste". Pues, como puede verse en la ilustración, la parte de donde emerge la figura redentora contiene representaciones de haces de luz; éstos, simbólicamente, vencen la catarsis demoniaca que se desarrolla en la arcada y jambas de ingreso. La luz del Señor domina a la gran Babilonia. De ahí que la invocación del Dulcísimo Nombre de Jesús, presente en las siglas I.H.S., sea remedio efectivo contra los terrores de la noche donde habitan todos los demonios.

Hay vicios que buscan las tinieblas y la oscuridad. San Ambrosio considera en De Cain et Abel (II, 8), que el fraude y la lujuria fueron engendrados por la noche misma. Añade el poeta hispano: "El ladrón peca impunemente en el tiempo obscuro antes del amanecer, pero por la luz enemiga del pecado, descubre muy pronto sus fechorías" (Cathemerinon, Himno II, 20). Cristo es la luz de este mundo que acaba con los pecados. Por ello en la capilla de Tlalmanalco, suponemos que, el programa simbólico, fue orientado representando el sentido de luz nueva del oriente. Así --si esta interpretación es válida-- se explica por qué los seres demoníacos representados en la ornamentación de la capilla ven hacia el occidente.

La idea de la red pescadora de almas y las redes del engaño está también presente en la obra del poeta: "El astuto engaño enlaza a los pájaros o en los grillos de los pies o en las mallas; los miembros untados con la goma de los árboles les entorpecen las alas y les impiden volar. Las redes sinuosas arrastran por los mares toda clase de peces; el pez se pesca también con la caña, cuando, fijándose su boca del engañoso cebo, se ve herido por el anzuelo penetrante" (Cathemerinon, Himno III, 41-51). El hombre debe estar siempre alerta de los cebos y anzuelos del mal. Satán siempre está presto a engañar al hombre mediante cebos atractivos. Recordemos la descripción que hace Prudencio de la caracterización de la Lujuria en su texto de la Psicomaquia. Ella, engalanada por mil abalorios de gran valía seduce al hombre y lo engaña. El mal --como ya quedó asentado-- adopta formas musicales;

Prudencio dice al respecto: "¿Qué trompeta de sonidos perfectísimos o qué lira de cuerdas obedientes en los antiguos tiempos puede igualarse con sus concientos a la obra del Señor Todopoderoso y cuanto El ha dado para recreo de los hombres?" (Cathemerinon, Himno III, 82-85).

Respecto a la creación del hombre el poeta dice: "...Nos formó del húmedo césped a tu imagen y semejanza, y cuando la materia hubo recibido su forma, le inspiraste el alma con tu aliento... Puesto luego en jardines amenísimos, le ordenas habitar en aquellas selvas enramadas, donde florece eterna la primavera y el agua cristalina de los cuatro ríos riega los prados vestidos de colores...únicamente te prohibo tomar los ácidos frutos del árbol de la muerte, que crece en medio del paraíso... Aquí mismo, el dragón infernal atrae con halagos el corazón desobediente de la mujer al varón...la descendencia pecadora se precipita por todos los crímenes; e imitando a sus padres primitivos, mezcla lo lícito con lo ilícito, y expía sus malos actos con la muerte" (Cathemerinon, Himno III, 99-131).

"pero he aquí que viene una estirpe nueva, un segundo hombre nacido del cielo; ...El Verbo del Padre se ha hecho carne viva que nace de una Virgen incorrupta...la víbora, tendida, es pisoteada por las plantas de la mujer, La Virgen que ha merecido ser madre neutraliza todos los venenos; la sierpe, sin poder desarrollar sus espirales, verde como la grama en que habita, vomita torpemente su inofensivo virus" (Cathemerinon, Himno III, 138-156).  
A partir de nuestros primeros padres -por su pecado- entró la muerte y el caos al mundo.

Para Prudencio, Cristo es paloma poderosa ante quien se retiran las aves sanguinarias, el cordero que detiene al feroz lobo, doma también con su imperio -la Iglesia- las fauces de los tigres y la muerte que con infernal poder reina sobre los hombres.

Los animales más poderosos y terribles de la tierra, aquellos que fueron representados en la capilla abierta, "lamen los pies al santo y temen sin tocarlo al que Dios ha nutrido". De igual forma que los extraños seres de cuerpo larvado no tocan al alma vencedora, representada en la clave del arco central. El hombre debe ser como Daniel en el foso de los leones, por la fe logra el sometimiento de las fieras de pecado.

Agrega el poeta Prudencio: "Tú nos guardas mientras estamos como encerrados por un funesto tirano, esto es por el torbellino del mundo prepotente, y reprimes la fiera, que va bramando en torno e intenta devorarnos, afilando sus dientes rabiosos de furor, por lo cual te rogamos a tí solo, Dios poderoso. Nos vemos aherrojados, oprimidos, arrollados por los impíos.... / por / la ira carnívora de los leones" (Cathemerinon, Himno IV, 77-87).

Como se ve existe pues correspondencia entre las formas literarias simbólicas de los textos de Prudencio y las formas plásticas de la ornamentación de la capilla.

La defensa del hombre debe hacerse por medio de la fe y del sometimiento de su íntima naturaleza; el alma vencedora, hará resplandecer "Los atrios... ¡oh Padre! con tus dones, es decir, con las inquietas llamas; la luz clara reproduce el ausente día y la noche vencida huye con su peplo hecho jirones" (Cathemerinon,

Himno V, 25-28).

En la noche residen los poderes del mal y la luz resulta ser entonces, la fuerza combatiente contra el poder del demonio. En este sentido la noche y el día son también una psicomaquia, al final de los tiempos la luz del Oriente ganará sobre la oscuridad; no habrá más nunca negrura sobre el universo.

Un tono épico inunda las glosas del poeta hispanolatino. Behemot, el demonio de los pantanos del Nilo, es descrito de la siguiente manera: "Pero el rey de las riberas del Nilo, ardiendo en ira, manda un fuerte batallón a marchas ligeras para [hacer] la guerra, y toca el arma en sus ejércitos acorazados" El Capitán Falsario, como Prudencio nombra a este terrible demonio, en la simbología del friso y las jambas de la capilla, recuérdese que está presente; sus compañeros son los seres polimorfos y el ejército lo componen las figuras de las langostas apocalípticas.

El símbolo de la cruz, es medio para ahuyentar a los demonios de la noche. Estos pueden acceder al alma del hombre durante su sueño: "El alma abatida por las tempestades, herida por las preocupaciones, bebe la copa del olvido con avidez profunda. La fuerza de Leteo se desliza por todos nuestros miembros" (Cathemerinon, Himno VI, 12-20), Caribdis, la imagen de la muerte, vencida por Cristo, invade al hombre en el sueño. Somnos est imago mortis. "La cruz ahuyenta todo crimen; las tinieblas (demonios) huyen de la cruz; el alma consagrada a tal bandera no sabe nunca vacilar en el combate. ¡Lejos, oh lejos de nosotros las sombras monstruosas de los sueños; huye lejos, engañador de astucia soberana!" (Cathemerinon, Himno VI, 129-141). Queda claro entonces que, el remedio efectivo



contra el poder demoníaco de los seres de la noche, lo constituye la señal de la cruz; en la capilla esta señal se localiza en la diestra del Salvator y en las coronas de los ángeles. En estas últimas figuras, sus armas son las cruces y los escudos de guerra las Panoplias Pasionarias y los escudos franciscanos.

También Prudencio habla sobre el polimorfismo demoníaco, lo considera una serpiente de "mil vueltas y engaños" ocultos, que torturan al alma que fue vencida.

Otro de los poderes efectivos contra la obra demoníaca y el pecado que trajeron al mundo nuestros primeros padres, afirma Prudencio, es el bautismo: "Quitada la mancha de los crímenes por este bautismo, los regenerados salían como oro purgado en el crisol o como el resplandor sereno de la plata libre de escoria" (Cathemerinon, Himno VII, 78-81). En la capilla abierta de Tlalmanalco, seguramente en el cuarto anexo -que se supone iba a servir como sacristía- estuvo colocada la pila bautismal que ahora se conserva en una dependencia anexa a la sacristía del templo. En el borde ella aparece una inscripción que reza: "Qui credierit et baptisjustus fuerit salvatsisi, qui vero non credirerit condenabitur". Esta leyenda fue tomada del evangelio de san Marcos (XVI, 16) y se puede traducir de la siguiente manera: "El que creyere y fuere bautizado, se salvará, mas el que no creyere se condenará (12).

Por medio del sacramento del bautismo -sea por inmersión o aspersion- las aguas vivas hacían entrar en la grey de Dios al

indígena; una vez hecho esto el nuevo catecúmeno debía luchar contra las fuerzas malignas.

De igual forma que en los textos sacros, Prudencio habla de aquellos seres que han caído en las redes de la "peste multiforme", o sea Legión, el demonio multiforme. Este nombre aún hoy día, en comunidades indígenas se usa para designar a los posesos.

Ante la figura del Salvador salen de los cuerpos de los hombres los demonios. En los cuatro evangelios, queda de manifiesto el poder que tuvo Cristo para exorcizar. Así, "El que tenía cerrado los conductos auditivos... se limpia de todo obstáculo denso y se hace capaz de las voces y percibe el susurro más delicado" o sea el del Salvador (Cathemerinon, Himno IX, 64-67). En la capilla abierta, en la pilastra interior izquierda -como quedó asentado- aparece un ser luchando contra los sonidos demoníacos que con sus manos, tapa sus pabellones auriculares.

Cristo, dice Prudencio, tiene también poder para vencer a la muerte. Ante la presencia del Salvador, "...cae deshecha la puerta, [de la muerte] y, rotos los cerrojos, cede el quicio, fácilmente movable". "Aquella puerta obediente a los que entran, inamovible para los que intentan salir, roto el cerrojo de fuera, devuelve a los muertos, abrogada la ley, y el negro umbral queda abierto para que salgan libremente" (Cathemerinon, Himno IX, 71-76). Esta imagen -como se ha visto- tiene su correspondiente formal simbólico en los relieves de la capilla de Tlalmanalco, en donde se representaron las puertas de la muerte y el Triunfo de Cristo sobre ellas.

Prudencio Clemente, destaca en sus loas los trofeos de la Pasión cristológica, la bandera insigne que brilla como señal de nuestras frentes. Con sentido similar, la Pasión sufrida por el Salvador, representada en los escudos o panoplias pasionarias que lucen sobre el paramento del presbiterio de la capilla de indios, deben considerarse como señales de salvación. "Oh milagro nunca visto de una herida en la maravillosa pasión, De ella fluye sangre y agua: el agua nos purifica, de la sangre procede la victoria" (Cathemerinon, Himno IX, 85-87). Así pues, la salvación se muestra en la capilla por medio del culto y devoción de Pasión. La cardina -cuya colocación sirve de guía para interpretar el camino de salvación- elemento alegórico que adorna el arco triunfal, se nutre simbólicamente del agua y de la sangre, vivifica y da poder a las almas en su ascensión -por medio de los ángeles psicopompos- a la Jerusalén Celeste.

"El Caudillo de la salvación [Cristo] se entregó a la muerte por un breve espacio para señalar el retorno a la vida a cuantos estaban muertos y sepultados. Rotas las ligaduras de los pecados antiguos... Cristo puso fin a la muerte y volvió el hombre a la vida, subió triunfante al encumbrado trono del Padre celestial, llevando al cielo los trofeos esclarecidos de su pasión" (Cathemerinon, Himno IX, 98-107).

Cristo según la fe católica tomó un cuerpo mortal para aplastar la "cabeza de la muerte" y llevar al hombre hasta el Padre, una vez que el cuerpo haya resucitado en El.

El mal siempre dispuesto a engrosar sus filas, tratará siempre de conseguir un alma más. "...la turba indocta; lo adora una estirpe irracional, cuya naturaleza se inclina siempre al pasado". Por esto los consejo de Prudencio increpan al hombre a alejarse del pecado y luchar siempre contra el mal. "¡Oh pecador!, lo verás sobre las brillantes nubes, siendo tú réprobo y llorando entonces tu pecado con lágrimas ineficaces, cuando la gran trompeta dé la señal de consumir la tierra con el fuego y el eje roto desquicie los apoyos del mundo que se desploma". Este es el momento del esperado Juicio Final, donde el mal quedará vencido para siempre.

Cristo en su carácter de ser universal, ha sido frecuentemente representado, rodeado de las figuras de doce constelaciones; también en sentido simbólico, se rodea de las doce piedras -sus apóstoles- que difundieron su Evangelio por la ecúmene cristiana. (Por esto, los doce primeros frailes de la Orden Seráfica llegaron a tierras americanas con la pretensión de ser "los doce"). Cristo como Salvador, aparece en la capilla -en forma alegórica- sobre doce flores que aluden por un lado a su grandeza cósmica y, por otro a la difusión universalista de su Evangelio.

La primera premonición de la muerte que sintió Cristo, fue durante su manifestación Teofánica de la Epifanía. El oro fue ofrendado al Rey de Reyes, a aquel que acabaría con la noblez apócrifa que gobernaba al mundo como príncipes de Satán; el incienso fue ofrendado al Dios, la mirra pronostica, según Prudencio, el sepulcro y por consiguiente su Pasión (Cathermerinon, Himno, XII, 69-71).

Los mensajes prudencianos -como exponente de la imagen de pureza del cristianismo primitivo- fueron usados por la Orden Seráfica en sus mensajes moralizantes. La idea de instaurar en tierras novohispanas un mejor cristianismo que el europeo, posiblemente los llevó -supuestamente- a conectar su empresa evangélica con la última y por consecuencia la mejor prédica. El ejemplo a seguir era el cristianismo en sus inicios; cuando había vencido a la Roma imperial.

La gentilidad americana vivía -según los franciscanos- en pecado, era obra del demonio y habría a toda costa que salvarla. El tono épico de Prudencio sería empleado en una última cruzada. El franciscano ofreció a los ojos del recién converso una imagen de un Cristo vengativo igual que la imagen europea de El de ese momento.

Los demonios tallados en Tlalmanalco, deben haber resultado -plásticamente- para el indígena recién catequizado más terribles que las figuras más temibles de la religión mesoamericana; deben haber influido terror ya que su imagen se representaba acompañada de prédicas admonitorias.

La política religiosa a seguir, fue la del terror; a esto responde la decoración de Tlalmanalco; así como los murales agustinos de las capillas abiertas de Actopan y Xoxoteco y muchos más programas didáctico-moralizantes del siglo XVI novohispano.

La imagen que de Cristo presenta Prudencio es la de un ser bélico, pero benevolente; lo llama caudillo, guerrero; él ha de acabar con la peligrosa tiranía pagana de la Roma clásica y,

agregaremos, con la obra demoníaca americana.

Los magos, para Prudencio, prefiguraron -algunas veces- la venida del Salvador, de igual forma en la Nueva España se habló de la existencia de señales que se interpretaron como el deseo de Dios de llevar a las tierras ignoradas para Europa -en ese momento- el Evangelio.

Prudencio ve en la figura de Josué la prefigura del Redentor, pues este "...estableció y fijó en el lecho del río las doce piedras, figura de los apóstoles" (Cathemerinon, Himno XII, 180-181). De igual forma la obra de Quetzalcóatl en el México prehispánico fue interpretada por los españoles como prefigura del Salvador. Recuérdese que ellos esperaban el retorno de ese héroe nacional (13).

Los ídolos de la antigüedad clásica, para Prudencio son, "Piedra cincelada, metal limado, tronco labrado" donde vive el demonio; la semejanza con el fenómeno histórico americano resulta obvia basta leer lo que al respecto dicen los cronistas y religiosos que escribieron la historia del siglo XVI novohispano (14).

En la Apotheosis de Prudencio, se marcan los derroteros que toda alma puede elegir. Las sendas son diversas, tal como ocurre en la composición ornamental de la capilla en estudio. El texto prudenciano habla de desviaciones oblicuas, caminos errantes y sendas desviadas; de las que sólo una conduce a la figura del Señor. Ya se ha visto cómo la carnosa vegetación tallada sobre las formas arquitectónicas de la capilla de Tlalmanalco, indica los caminos tortuosos por los que el hombre puede perderse y quedar preso del Mal.

La apariencia de una maléfica vegetación simbólica es descrita por Prudencio cuando dice: "...Cómo había de entrar Dios en los miembros espinosos, que tejen los crímenes con agudas espinas y los hispídos pecados llenan con sus malos dolores. Pues el frutal vicioso de tronco silvestre había comenzado a producir con mucho vigor los renuevos inicuos repletos de venenoso jugo y erizaba sus nudillos con falanges de espinas. Era cosa de ver cómo brillaron de pronto las frondas estériles" (Apotheosis, Contra los Patripasianos, 58-69). En cambio la cardina es señal del buen camino. Su tronco podado ofrece un camino sin espinas, junto con la sabiduría de la Palabra de Dios. La cardina es la naturaleza intervenida por el hombre y la obra redentora de Cristo; efectivamente esta vara, tal como se le representa plásticamente no tiene espinas como la demás vegetación -los agujones- que aparecen en la capilla. En la cardina el cristiano encontrará la señal de la salvación. La naturaleza silvestre, en cambio es demoníaca; imagen de quien en ella reside: el Demonio.

La cárcel de la carne para Prudencio es la naturaleza; Dios preparó al hombre un camino para dejar las tinieblas a su espalda. La naturaleza maligna esconde agujones, dice el poeta: "En seguida el veneno y el dolor dejan la mano como si no hubiera sido herida y el virus ponzoñoso se seca y desaparece; pero el hombre está ya infectado". La víbora desacostumbrada, empieza a serpear por entre los sarmientos y vibrar su cabeza ducha en engaños" (Contra Símaco, Libro I, 74-80).

Es posible que los frutos de las guías demoníacas de Tlamanalco, pueden ser identificadas por su forma con higos, pues acerca de este fruto dice Prudencio: "Si tú, desgraciado, dudas de los misterios de Cristo nacido, no eres de la Iglesia católica, sino un prosélito de las aras idólatras, un devoto del tronco de Deucalión, un consagrado al tronco de la higuera" (Apotheosis, Contra los Unionitas, 291-294).

Se hace énfasis en la obra de Prudencio de la eficacia de la Pasión Cristológica como único medio de salvación; por medio de ella se logra la entrada a los reinos celestiales "...todo el misterio que contiene la verdadera pasión que protege con sangre nuestra frente y que, señalando el rostro, unge la casa de nuestro cuerpo..." (Apotheosis, Contra los Judíos, 358-360).

Prudencio maldice a la idolatría y afirma que es uno de los peores males de la Humanidad; ante Cristo las antiguas deidades caen tan solo al pronunciar el nombre de Cristo: "Es atormentado Apolo, herido con el nombre de Cristo; ni siquiera puede soportar los rayos de la palabra de Dios; agitan al miserable tantos látigos de palabras cuantos son los milagros de Cristo Dios que celebramos y recordamos" (Apotheosis, Contra los Judíos, 403-406).

Cristo hijo de Dios, es el vengador, para Prudencio de la obra del demonio. El acabará por siempre con el reinado de su enemigo dialéctico. Es el vencedor de los oráculos de la antigüedad, su universalidad vencerá a los pueblos idólatras de la antigüedad, clásica. Así se expresa lo siguiente en la obra prudenciana: "Se enteró de la venida del Señor el ibero en el Occidente y los habi-



tantes del Oriente rosado. La voz del Evangelio ablandó las escarchas escitas y disipó las neblinas de Hicarnia, para que, disuelto el hielo, fluya el Cáucaso. Se amansaron los getas, y la cruel fiereza de los gelonos, que ávidamente mezcla en sus copas la sangre con la leche, ya bebe el licor precioso de la sangre de Cristo. Lo conoció también la región infiel del moro del Atlas y ofrecieron a los altares de Cristo sus reyes enmelenados... callaron ya los subterráneos (de Delfos, frustrados todos los oráculos; no mueven ya las mesas de los secretos, no borbotlean ya entre espumarajos los hados contenidos en los libros sibilinos el sacerdote de Apolo. La mentirosa selva de Dodona perdió ya las víctimas nefandas, mudos quedan también los oráculos de Cumas, ni Amón da tampoco sus respuestas en los desiertos de Libia; el mismo Capitolio de Roma siente que sus príncipes creen en Cristo Dios y que los templos cayeron derrumbados por el mandato de los jefes del pueblo. La púrpura de los descendientes de Eneas ya se postra suplicante en los templos de Cristo y el sumo emperador adora la señal de la cruz" (Apotheosis, Contra los Judíos, 424-449).

Una de las descripciones del templo del final de los tiempos, que hace el poeta hispano -en comparación con los templos dedicados al paganismo- es la siguiente: "Si quieres saber, en cambio cómo será nuestro templo, es tal, que no lo ha compuesto artesano alguno, que no lo ha tejido ningún abeto, ni ningún pino trabajado a azuela, que no ha ido creciendo por la superposición del trabajo de mármol. Cuyas bóvedas no estriban sobre columna alguna, sino por el Verbo, que siempre existe... Este templo es eterno y no tiene fin; queriendo tú derruirlo, lo atacaste con

azotes, con cruz y con hiel. Y quedó destrozado durante algún tiempo por la dureza de las penas... Obviamente dentro de este concepto no podría incluirse la arquitectura religiosa mesoamericana; luego no es de extrañarse que la obra Prudencio resultara -para los franciscanos de ese momento- tan adecuada para expresar sus intereses redencionistas. (Apotheosis, Contra los Judíos, 519-530).

Uno de los más bellos pasajes de la obra de Prudencio es aquella cuando refiere el poder de Cristo en contra de las fuerzas paganas y la universalidad del Salvador. Dice el poeta que su poder acaba con las constelaciones de Caldea, significadas en los signos zodiacales: "...el cangrejo contraía sus patas... el Toro mugía domado con los cuernos rotos... las cabrillas quedaban lacias con su pelo sarnoso... El acuario impelido se retira... La rueda del Sol queda pálida..." (Apotheosis, Contra los Homuncionistas, 610-630). Si el Cristo triunfante, según Prudencio, hacía esto con los signos de la antigüedad pagana, para proclamar su soberanía universal; en América los dioses de los mesoamericanos quedarían también desechos al introducir el Evangelio.

El poder maravilloso de Cristo para los creyentes, se expresa en los milagros. Contrariamente a lo que comunmente se ha creído, acerca de que en la Nueva España no hubo manifestaciones milagrosas, baste leer lo que al respecto escribió el cronista franciscano fray Jerónimo de Mendieta, quien narra acontecimientos milagrosos que fueron considerados prueba del poder del Señor y fuerza del Evangelio. Es decir, durante la labor evangelizadora en México, hubo "pruebas concretas" dadas por la Divinidad -de

acuerdo a la Fe- que ponían en evidencia los éxitos de tal empresa.

El alma en la concepción prudenciana, es considerada como inferior en esencia a su Creador; por tanto susceptible de pecado; ella, deberá luchar contra su propia esencia, pues allí es donde reside el pecado. Vencer al pecado -como se sabe- es el deber de todo cristiano que quiera ingresar a la Jerusalén Celeste.

Dentro de la numerología cristiana, es sabido que el número siete es uno mágico y perfecto. Así Prudencio expresa que el año del perdón universal es el Séptimo Año: "Cristo viene el séptimo para añadir a la sexta semana este número..." es pues signo de perfección y salvación dentro de la significación oculta del poder divino (15).

Algo que obsesiona al poeta es la opus Daemon; el demonio mezcló en un principio lo blanco con lo negro, lo bueno con lo malo, lo bello con lo feo. El introdujo los males en la tierra y es tenido por Dios; el hombre y Cristo deben luchar contra su poder. Santo Tomás afirma en el libro II (Sobre las sentencias) dístico 7, 5, que el poder del demonio puede ser tanto que llega a transmutar nuestros cuerpos. Los seres demoníacos pueden convertirse en animales, como afirma Alberto el Bendito en su obra De Animalia pero únicamente en animales imperfectos (16).

El oficio del demonio, es cazar las fieras, enlazar a los brutos en sus redes, poner trampas en lugares ocultos. Según Prudencio, Nebrot, es el cazador por excelencia. Así el mundo fue sembrado de trampas de astucia por el demonio.

Menciona el poeta hispano la existencia sobre la tierra

de árboles del mal: "...las raíces de los árboles, empapados en cruel veneno, trajeron los peligros del jugo mortal. He aquí que el jugo dañino hierve en los tiernos frutales antes que la naturaleza produjera las cicutas y la fresca flor..." (Hamartigenia, Origen del Pecado, 230-235).

Parece muy claro que esta imagen de la naturaleza, contrastada, falsa, agresiva, tóxica, engañosa, fue lo que se quiso representar en los nutridos y exuberantes grotescos de la capilla franciscana.

La lucha que propone Prudencio para todo buen cristiano, debe ser constante y eficaz pues, los vicios lo acosan sin cesar: "La Lujuria domina toda la virilidad de nuestra vida, aposentándose en los cinco sentidos que nos dio el Creador" (Hamartigenia, Origen del Pecado, 297-299).

Para Prudencio, el alma debe ser como una fortificación inexpugnable para arremeter contra las fuerzas malignas. El Alma es la piedra fundamental de la Jerusalén Celeste y, "Esta piedra angular está como fundamento de la puerta; ella sola sostiene toda la trabazón de piedras y fortifica todos los cimientos...El que la ponga como defensa en las almenas de sus muros y proteja con ella sus torres, estando en lo alto de la fortaleza confiado en la solidez de la piedra y alerta sobre las armas prontas no se verá dominado por la reina de Tiro (avaricia), ni por el parto de las riberas del Eufrates, ni por el pintado Indo, que lleva sus negras sienas coronadas de saetas. Más aún; aunque Alopino (el diablo) gran caudillo de gigantes, quiera destruir tus campamentos, estarás seguro; ni te moverá de tu posición el mismo Carón del

mundo, la divinidad de Marción que gobierna las tinieblas bajo tu sol acre" (Hamart'genia, Origen del Pecado, 490-504). Prosigue Prudencio: "La postrera columna la manda el rey de los heveos (crueldad; el diablo), que lleva una coraza escamosa de piel de culebra". Dos formas concretas de las tallas de Tlalmanalco, parecen derivar de las anteriores palabras; es factible que sean recreaciones plásticas de estos conceptos: el cuerpo escamado del demonio, que se ve en las basas de las pilastras y, la figura como cocodrilo del Nilo que aparece en el friso apocalíptico (Behemot). También puede considerarse que existe estrecha relación entre la piedra angular que está como fundamento de la puerta -según Prudencio- del templo de Dios y la figura que hemos reconocido como la del alma coronada, en la clave del arco principal de la capilla, pues constantemente se alude en el texto prudenciano a las coronas y diademas reales que han de coronar a las almas vencedoras. El cristiano debe entonces conocer las fuerzas de su enemigo el mal, calibrar su poder para así enfrentarse a él. El triunfo llevará al momento en que los mártires y toda la corte celestial reciban a los elegidos del Señor en las puertas de la ciudad final.

En forma constante habla el poeta de la Roma pagana como la antigua Babilonia; la ciudad demoniaca huérfana de hijos.

Las fuerzas malignas dice, son ejércitos; de esto se desprende el necesario carácter guerrero de las milicias cristianas; para luchar contra el paganismo, Satán y su poder de transmutación, etc. Toda una psicomaquia tiene lugar dentro del alma del hombre; como parte de aquellas milicias de Cristo contra el pecado.

El pecado de Lujuria, es descrito por el poeta de la siguiente manera: "La madre es fértil por su muerte, no por el sexo, pues cuando siente impulsos de hembra, abre su negra boca al infeliz marido, introduce éste su cabeza trilingüe en las fauces de su esposa y le imprime ardientes besos llenos de pecado genital" (Hamartigenia, Origen del Pecado, 585-590).

Como es del conocimiento general los caminos propuestos por la Fe en la vida de todo hombre y exaltados por Prudencio, son dos: aquel que conduce a la muerte y el de la vida en Cristo. El primero de ellos es pleno en recovecos, como un bosque delicioso con sendas que tuercen la ruta, pero fácil de recorrer. El segundo es directo, llano, pero de constante lucha; en él hay abrojos, la senda es llena de piedras, al final de éste se localiza la salvación. Veamos lo que al respecto dice el poeta: "Yo me acuerdo muchas veces de dos hermanos que llegaron en las dudas de su juventud a una bifurcación de dos caminos y dudaron largo rato sobre cuál de los dos sería el mejor. El de la derecha estaba casi cubierto de espinas, de abrojos, y la senda pedregosa llevaba a lo lejos, por un repecho empinado, a una avenida celeste. El izquierdo, por medio de un bosque deleitoso, entre amenos vergeles cuajados de ricas frutas y a través de una florida llanura de la izquierda; a aquél las estrellas lo coronaron pronto la cabeza; a éste se le hundieron a no tardar los pies en el fango de unos barrizales. Todos tienen una misma naturaleza; pero no tienen el mismo fin, porque a cada uno les guía su gusto... Engañan los atractivos granos y van atando su garganta..." (Hamartigenia, Origen del Pecado, 698-810). El mal está siempre presto a poner innumerables tram-

pas para que caigan sus presas: las almas.

Se puede decir que la ornamentación que reviste la capilla responde en concepto simbólico al aspecto que presenta Prudencio de los dos caminos. Efectivamente la sección izquierda de la capilla; jambas y friso, contienen la carga más negativa de la composición: el pecado y la muerte; en cambio en la sección derecha, aunque hay mezcla de símbolos negativos, la representación de otra alma coronada indica que por esa parte -y la cardina- se accede a Cristo.

Prudencio, respecto a la subida de las almas al Cielo dice que ellas pueden aún errar el camino de la salvación en el último momento, pues se les pueden presentar dulces halagos demoniacos, que ellas deben ignorar. A muchas las pierde este cebo y no las deja subir sobre los vientos etéreos. En Tlalmanalco existen representaciones de las almas en el momento de ser elevadas por ángeles psicopompos, pero que se encuentran al pie de la "vegetación maligna"; composición alegórica que deben ignorar y que parece encontrar fundamento en las anteriores explicaciones de Prudencio.

Es claro que una división, por zonas simbólicas, se intento en la estructura de la capilla: derecha e izquierda; parte baja y superior; cuidado: "El demonio guía por caminos múltiples; a la parte izquierda, cien o más caminos se divisan..."

En el capítulo dedicado a la Psicomaquia hablamos de que el alma, después del momento de la psicorragia, todavía podía ser atrapada por los seres demoníacos. Prudencio comparte también esta idea: "Concédele a esta alma mía que cuando dejare el hospicio de este cuerpo, formado por nervios, piel, sangre, bilis, huesos, al que esta corrompida huésped... abraza tan estrechamente, cuando la hora de la muerte cierre estos ojos y yazga la obsequiada materia y goce el alma de sus ojos libres de la carne (concédeme), que no vea a ninguno de los ladrones horribles, furiosos, rabiosos, terribles, con rostro y voz amenazadora, que me lleve a mí manchado con mis pecados, al precipicio y me arrastre a las negras cuevas que satisfaga el más mínimo cuadrante de las deudas de mi vida pecadora" (Hamartigenia, Origen del Pecado, 940-952).

Prudencio se promulga contra la hechicería de la antigüedad y dice que es como murmullo mágico adorada por los antiguos como un superhombre. El romano "...empezó a celebrar las fiestas, los días sagrados y a asistir a los juegos, y contempló el elevado Capitolio y los laureados sacerdotes junto a los templos, y oyó cómo las vías se llenaban de mugidos delante del templo de Roma, pues también la misma Roma es adorada con sacrificios como una diosa, y que el nombre del lugar es tenido por una divinidad, y a ambos se les ofrece el mismo sacrificio del incienso, juzgando que era verdadero cuanto hacía el Senado, creyó firmemente en los ídolos de cara espantosa colocados por orden" (Contra Símaco, Libro II, 215-226).



Los frailes franciscanos de la Nueva España, al pasar a predicar el Evangelio, debieron recordar -como ya se dijo- el Triunfo de la Iglesia de Cristo sobre el paganismo de la antigüedad clásica; esto se pone de manifiesto en las descripciones que los religiosos hicieron de los ídolos; de la constante transferencia de nombres de las deidades paganas o las del panteón mesoamericano.

Si Cristo acabó con la idolatría clásica, y Roma fue cristiana; en América, también la obra demoníaca sería destruida.

La evangelización pues, fue considerada en la Nueva España como la empresa más importante contra la obra demoníaca en el siglo XVI. La guerra santa contra infieles y su conversión, serían un primer paso para la espera del cumplimiento de las profecías apocalípticas pues se consideraba que el idólatra -confiado en sus múltiples dioses- solamente había encontrado de ellos la muerte eterna". Pero las almas entenebrecidas y privadas de luz, muertas en los sagrarios de Júpiter y de Augusto, en los templos de las dos Junos y en los santuarios de Marte y de Venus, se sumergieron en el negro abismo de la muerte..." (Contra Símaco, Libro II, 294-297).

Los consejos de Prudencio para lograr el triunfo espiritual son: alejarse de la naturaleza corrompible, para subir a los alcázares de los reinos celestiales. Hay que superar el placer, robustecer la constancia del alma pues, el camino de la virtud ofrece mil peligros. Dios en su obra había creado al hombre perfecto, mas por envidia del demonio entró la muerte y el pecado a la tierra. "...al hombre perfecto, le había ordenado que pusiera sus ojos en las cosas celestiales, vuelto con todo su fervor hacia mí, con andar

recto, posición elevada y mirando hacia arriba; pero miró la tierra y se inclinó a las riquezas del mundo, y arrojó mi divinidad de su corazón" (Contra Símaco, Libro II, 260-266). Pero el demonio que otorga a cada nación un hado o genio del mal, dio a América uno que como divinidad protectora robó las almas de los hombres para sí y que se enseñoreaba victorioso cuando llegaron los frailes evangelizadores. Así pues, en las basas de Tlalmanalco como quedó dicho: aparecen representaciones del mal -seres fitomorfos con rostros humanos- ciñendo coronas en su augusta cabeza como señal del poder y victoria del mal en estas tierras. Prudencio exclamó: "los que crean en la existencia de los hados, sepan que Dios es el Padre de todos... Atiende, género humano; oidme también vosotras. ¡Oh ciudades!, una luz inmensa se cierne sobre vosotros. Reconoced a vuestro Criador. Tenéis ante los ojos una doctrina de Libertad. No hay hados que fuercen las voluntades; y si los hubiera, se desvanecen impotentes delante de Cristo... Dime, pues, guerrera Roma, indícame qué divinidad sometió la Europa y el Africa a tu Imperio, dime el nombre de los dioses. Júpiter hizo con su buen augurio que dominaras en Creta; Palas en Argos, en Delfos; Isis abandonó a los egipcios; Venus, a los rodios. Diana entregó Efeso, Marte la Tracia. Baco dejó a los tebanos, la misma Juno concedió que sus cartagineses sirvieran a los frigios, sus nietos. La diosa (Juno) ordenó que sirviera como esclava bajo las leyes de Rómulo la misma ciudad que se había empeñado en hacer señora del mundo; y si los hados lo permiten, se empeña en conseguirlo desde el primer momento". (Contra Símaco, Libro II, 490-501).

Prosigue Prudencio: "Congratulémonos, ya no hay duda,

pues Roma sirve como súbdita de Cristo, desterrando los cultos anteriores" puesto que él debió haber pensado que con la conquista espiritual de Roma, el paganismo había sucumbido. Sin embargo, con el hallazgo -en el siglo XV- de un nuevo continente bajo el dominio de satán, es explicable que los textos prudencianos tuvieran de nueva cuenta vigencia.

"Antigua madre de templos, Roma: ya estás consagrada a Cristo; ...Habías domeñado a reyes poderosos, habías sojuzgado con frenos a otros pueblos; ahora impones el yugo del imperio a los monstruosos ídolos. Solamente faltaba esta gloria a las prerrogativas de la ciudad togada, que, amansada la fiereza de las gentes, domara al impuro Júpiter". (Himno en honor del Martirio del bienaventurado San Lorenzo, I-II).

En la muerte de San Lorenzo, martirizado por Valeriano en 258, Prudencio cifró la muerte definitiva de la idolatría.

Como sostiene la Fe católica, la sangre inmolada de los mártires arroja de las puertas del templo maravilloso a las turbas envidiosas de los demonios. Santificada la ciudad de Roma, se disiparon las negras tinieblas. En los himnos de los mártires, se dejó de manifiesto de nuevo el poder del nombre de Cristo para ahuyentar hordas maléficas: "...arrojados por la virtud del nombre de Cristo de los escondrijos de los posesos, confiesan que los dioses y ellos mismos son demonios" (En Honor de San Vicente, 89-92).

Por esta manera de entender el triunfo contra la idolatría, en la clave del quinto arco de la arcada exterior de la capilla de Tlalmanalco aparece -como ya se dijo- el nombre de Cristo como Sal-

vador; su monograma es amuleto contra los demonios americanos. Los sutiles inventos de Belcebú no pueden contra él.

Así pues, el martirio fue necesario en América -como lo había sido en la antigüedad- para lograr la salvación de los indios y extender la palabra de Cristo. Muchos de los frailes vivamente desearon morir martirizados y ofrecer así su vida y sangre como aquellos primeros mártires del cristianismo primitivo, lo lograron, si bien su martirio no alcanzó dimensiones heroicas, como ellos, seguramente, lo hubieran querido. En general puede decirse que es un hecho curioso que de los frailes mártires se conozca bien poco.

La imagen del templo novohispano del siglo XVI fue concebida como la del templo vivo espiritual, es decir que cada una de sus partes materiales -que a la vez son simbólicas- como lo ha demostrado recientemente E.I. de Gerlero, se colocaron con intención de adoración al Señor; allí están representados en la fábrica los fieles, los mártires, el pueblo, en los artesonados de oro puro, en las coronas atriales, etc., todos ellos como elementos componentes de la Jerusalén Celeste.

En el Peristephanon, Prudencio al cantar sus loas a san Román, describe en forma patética los ritos paganos clásicos. Transcribimos las siguientes líneas por la similitud entre esta descripción y las que los cronistas y escritores religiosos hicieron de aquellos celebrados en la América prehispánica: "Después que los flámides han separado del tablado el toro muerto, falto de sangre, sale de su escondite el sacerdote, horrendo de ver, y enseña su cabeza, húmeda, su barba pesada, las vendas empapadas y sus

vestidos ébrios de sangre" (Himno X, 1042-1046). Como es del conocimiento general los sacerdotes embijados de sangre, fueron comunes en los ritos mesoamericanos. Estos actos causaron gran impacto a los conquistadores.

Las circunstancias americanas fueron constantemente comparadas por los cronistas con la antigüedad clásica; así en el siglo XVI se emprende una nueva. lucha contra el paganismo y el demonio.

La obra de Prudencio se completa con la inclusión de una serie de cuadros de historia sagrada, que el escritor pensó para ilustrar los muros de alguna catedral o basílica. El artista que ejecutaría la obra con sentido apocalíptico, tendría que disponer las imágenes de veinticuatro ancianos y la del Cordero inmolado, ocuparía el arco central. Las escenas reseñaban la historia del cristianismo, del Génesis al Apocalipsis.

Se espera que a través de los párrafos anteriores haya quedado claro que en los cantos de Prudencio, se encuentra fundamento amplio y simbolismo formal como para haber proporcionado a los constructores de la capilla abierta de Tlalmanalco la reconstrucción de un magnífico, complejo y rico programa simbólico -mediante formas plásticas- de terrible tono escatológico dando así origen a una de las más interesantes y excepcionales obras de arte del siglo XVI en la Nueva España de la cual, por primera vez, se ofrece una interpretación iconológica a partir de la previa identificación de todos los motivos formales.

## VII. Mendieta y la Nueva España idólatra

Como jemplo de la preocupación escatológica y de la guerra contra la idolatría que animaba el espíritu franciscano durante la evangelización, se comentará la crónica escrita por fray Jerónimo de Mendieta, por dos razones; primero porque se terminó en 1569 -fecha muy cercana a la construcción de la capilla abierta- y porque Mendieta -para algunos autores- es exponente del pensamiento milenarista de la época. En su obra: Historia Eclesiástica Indiana, se presenta la visión franciscana de lo que fue la América idólatra.

Para el cronista existieron "tres escuadrones de muerte", comandados por Lucifer, los cuales han tenido por consigna oscurecer a los hombres, evitar que los alcance la luz de la Santísima Trinidad. Las tres banderas demoníacas son: la perfidia judáica, la falsedad mahometana y la ceguera idolátrica; en donde obviamente quedaba comprendida la religión prehispánica.

Fray Jerónimo habla además de un cuarto escuadrón, formado por los herejes y de su principal combatiente o sea, la Santa Inquisición. El cronista creía -muy a tono con su tiempo y con su fe- firmemente en la destrucción universal de los escuadrones de Lucifer y colocó a España como la nación redentora que cumplirá -por medio de la celosa monarquía católica- la unificación de la Iglesia.

Los indígenas adoraron -para Mendieta- al demonio; sus ritos

y celebraciones fueron consideradas inevitablemente demoníacos, por las mentes cristianas del siglo XVI.

El franciscano creyó que una vez introducido el evangelio en América, el fin del mundo y la instauración del reino de los cielos estaba en vías de ser cumplido. "Tenemos, pues, de aquí, que la parábola propuesta en el Santo Evangelio, del sirvo enviado a llamar gente para la cena del Señor, a la letra se verificó en el rey de España, que a la hora de la cena, conviene a saber, en estos últimos tiempos, muy cercanos al fin del mundo, se le ha dado especialmente el cargo de hacer este llamamiento de todas gentes, según parece en los judíos, moros y gentiles, que por su industria y cuidado han venido y vienen en conocimiento de nuestra santa fe católica..." (1).

Agrega el cronista franciscano: "...basta decir y que se entienda, cómo el demonio estaba en ellos tan apoderado y hecho tan señor y servido..." (2).

América pues -como ya se ha dicho- resultó un campo de batalla en el cual los franciscanos y las otras Ordenes mendicantes pelearon contra la obra del demonio. La batalla, permitiría ganar a la gentilidad para Cristo, una vez logrado ésto, todos los pueblos -inclusive la recién descubierta Filipinas- podrían conocer el evangelio, expansión doctrinal iniciada por los Doce Apóstoles de Cristo; entonces sería el tiempo de esperar el Final de Todos los Tiempos.

Se consideraba que la época de la evangelización final -es decir de los últimos pueblos paganos- era considerada como la más peligrosa puesto que el demonio "que no duerme", trataría de entor-

pecer el cumplimiento de las profecías apocalípticas. Daría batalla hasta el final con la seguridad de ganar; él se había enseñoreado sobre un continente entero, tal como lo demostraba la cultura prehispánica.

Una de las señales que sirvieron a Mendieta para afirmar que adoraban los indígenas al demonio, es que éstos no se ponían de rodillas para el acto de latría; sino que adoraban a sus dioses en cuclillas. Las imágenes adoradas eran para los frailes, miembros de la genealogía angélica que habían caído en los comienzos de la Creación, eso explicaba que tuvieran parecido con los hombres.

La Simia Dei, o el Oficio de Mona que como san Buenaventura refiere también Mendieta, había procurado que su "Babilónica e infernal iglesia o congregación de idólatras" gobernara las mentes de los indios americanos. La serpiente que se adoraba no era otra que aquella que había causado tantos estragos en la historia cristiana occidental.

Los indígenas presos del demonio, morían ofrendando su sangre en los tremendos sacrificios humanos que les imponía su religión. De igual manera que en la liberación de Egipto, Dios y la Providencia mandaron al Nuevo Moisés para salvar al continente del Demonio, así Cortés encarnó -según Phelan- a este personaje; la Orden franciscana se sentía elegida por la Providencia para salvar estas nuevas tierras (3).

Por ello, fray Francisco de los Angeles, Ministro General de la Orden franciscana, envió el mismo día de la celebración del



titular de la Orden, un grupo para evangelizar las tierras novohispanas. A manera de Guerra Santa contra los infieles, ellos habrían de introducir el evangelio.

La carta que el Ministro General lee a los Doce primeros franciscanos apunta la idea anterior: "...me habéis pedido con instancia que os envíe a tierras de infieles, para que peleando allí por la fe de Cristo y por la conversión de los mismos infieles, podáis ganar a Jesucristo las ánimas de vuestros prójimos y las vuestras, estando aparejados por su amor de él y por la salud de ellos ir a la cárcel y a la muerte; porque los diversos indicios y experiencias tengo entendida la voluntad de vuestra vida porque las almas están detenidas so el yugo del captiverio de Satanás con la ceguedad de la idolatría, moradores de las Indias que vulgarmente se llaman de Yucatán, o de Nueva España, o tierra firme" (4).

La evangelización fue agradable a los ojos del Altísimo, pues hasta los niños recién conversos fueron medio para la destrucción de la idolatría. Los textos sacros dicen que a los niños les serán manifestados deseos de la providencia antes que a los adultos. Pero la lucha no fue fácil pues -según los frailes- Satanás, se reveló en varias ocasiones, poseyó innumerables veces a los indios recién conversos como si fuera la última vez que pudiera hacerlo; alarmado de que sus dominios estaban siendo mermados por la nueva religión. "Porque era cosa clara que los ministros de los demonios habían de acudir allí a los templos paganos a ejercitar sus oficios, y convocar y predicar al pueblo y hacer sus acostumbradas ceremonias" (5). Dada esta manera de ver las cosas, se interpretó la recurrencia en las prácticas paganas, como una lucha constante entre el demonio y

sus fuerzas, contra las de Cristo.

Los franciscanos acabaron muchas veces con los ídolos de los templos, incendiaron los santuarios, exorcizaron el lugar y delimitaron el nuevo espacio sagrado. "...así cayeron los muros de Jericó con voces de alabanza y alarido de alegría de los niños fieles, quedando los que no lo eran espantados y abobaos, y quebradas las alas (como dicen) del corazón, viendo sus templos y dioses por el suelo" (6).

Una vez destruidos los templos, como confiesa Mendieta, fue la mejor medida pues, las casas del diablo quedaban acabadas y los idólatras sin lugar donde refugiarse.

Sin embargo, el demonio no cejaba en su empeño, por las noches, en los montes era adorado por un sinnúmero de indígenas que ya habían recibido las aguas lustrales. "...los frailes les mandaron hacer muchas cruces y poner por todas las encrucijadas y entradas de los pueblos, y en algunos cerros altos" (7).

"...se veía ir desterrando el fuerte demonio que en paz poseía estas ánimas, y sobrevivir el más fuerte y verdadero Rey pacífico Jesucristo".

Los cronistas reseñan hechos cotidianos en los cuales se apareció el demonio: Mendieta refiere que en la población de Texcoco, una mujer, con su hijo, que aún no había sido bautizado, fue atacada varias veces por el demonio, pues quería quitarle a su vástago. Mientras ella invocaba el nombre de Jesús, Satán desaparecía; así en número de tres veces. Luego, al otro día la mujer fue a la iglesia con el fin de bautizar al niño y hacerle la señal de la cruz.

Hecho esto el demonio se alejó.

"...la santa cruz, porque han experimentado su virtud en muchos peligros de que por ella se han librado, siendo perseguidos de sus enemigos los demonios" (8).

En la población de Tizatlán, cuenta Mendieta, en donde se puso la cruz, se vio al demonio -que allí era adorado- salir corriendo hacia la cuesta que ellos llamaban Moyotepeque y en lo alto desapareció.

La pelea contra el demonio debería ser eficaz y rápida pues como señala Mendieta al hablar de fray Martín de Valencia: "No sería yo digno de ver este convertimiento, pues ya estamos en las vísperas y fin de nuestros días, y en la última edad del Mundo" (9).

Tanto el bautismo, como la señal de la cruz e invocación del nombre de Cristo, se consideran medios para alejar a Satanás y su corte.

De igual forma las cruces a las entradas de los pueblos, o en lo alto de los cerros tenían como finalidad exorcizar al lugar y alejar de él las garras del demonio.

Uno de los más bellos pasajes de Mendieta es cuando narra el bautismo de los niños indígenas. Recuerda que si son niños deben llevar una rodela y si son niñas una escoba. "...significando que los bautizados habían de pelear varonilmente contra los enemigos del alma y que habían siempre de barrerla de cualesquiera inmundicias, y tener aparejada a Cristo morada limpia en sus corazones" (10). En estos comentarios sobre el sacramento del bautismo, se deja ver el concepto psicomáquico vigente en los métodos evangelizadores para prepa-

rar al alma contra las inmundicias y obras del demonio.

Como tantas veces se ha dicho, para el cristiano, el demonio y su corte están en lucha constante, por lo tanto el recién converso debe luchar contra esas fuerzas. Mendieta afirma que en esos tiempos el demonio empezó a perder terreno e ingerencia sobre sus dominios, por lo que arremetió, como si estuviera a punto de morir, en su última lucha. Los consejos que suministra Mendieta en su texto, revelan su certeza y preocupación ante las amenazas y venganzas del demonio.

Por último mencionaremos que los cronistas, hacen constantes alusiones a la Nueva España como la Babilonia y Roma pagana de la antigüedad. "Dígolo, porque en la ciudad de México (que es una Babilonia..." ciudad llena de pecados y producto de la obra del demonio (11).

América fue considerada por los cronistas religiosos como la Roma pagana. Cholula y sus santuarios -según Mendieta- fueron parangonados con los de la antigüedad clásica. En este sentido, Prudencio y sus cantos al triunfo de la iglesia sobre el paganismo, son aplicables al triunfo evangélico en la América del siglo XVI.

Finalmente la nueva religión impuesta a través del terror, por las órdenes mendicantes y después por otras comunidades religiosas, se arraigó en el pueblo novohispano; prueba de lo anterior es la gran religiosidad que caracteriza a la población actual.

La violencia ideológica de la conquista se justificó por presentar una guerra santa en contra de la idolatría, visto esto como producto del demonio; este hecho causó profundo impacto en la mentalidad del indígena novohispano.

### VIII. Consideraciones finales

En primer lugar se puede concluir que el programa de la ornamentación simbólica de la capilla abierta de Tlalmanalco, es reflejo del pensamiento teológico de sus constructores; en él se expresó un mensaje moralizante que tuvo por finalidad ser transmitido a los catecúmenos indígenas del siglo XVI novohispano.

Al tratar de explicar dicho programa se ha podido penetrar cuando menos en parte del pensamiento y conciencia providencialista que animó a los productores de esa obra artística.

Es obvio que dada la complicación formal-decorativo-simbólica implícita en la ornamentación de esta capilla, es posible concluir que ésta fue producto de un culto director intelectual que supervisó y armó las numerosas formas que ahí aparecen, inspirado en uno o varios modelos grabados o de tapicería. Cada una de las secciones de la composición -sin reparar en exigencias de tipo estilístico y cronológico- como se ha visto, guardan una secuencia lógica y todas sus partes complementan un todo congruente.

Por otra parte dicho fraile, director intelectual, se valió para la elaboración teórica del programa, de las fuentes literarias y teológicas que tuvo a mano y que combinó para lograr sus propósitos en esta gran composición. Es obvio que tanto la estructura teológica como la ornamental guardan estrecha e inseparable correlación.

En torno al estilo de la capilla abierta de Tlalmanalco

Dado el aspecto formal de la obra de arte estudiada, donde conviven elementos de diferente linaje artístico: góticos y renacentistas se concluye que -como todo el arte religioso del siglo XVI- esta capilla tiene como característica un coexistir de formas de diferentes tiempos, respecto a las cronologías tradicionales europeas, tanto en su estructura como en su decoración, sea ésta simbólica o decorativa. Para su estudio se debe recurrir a la información que arrojen las cronologías estilísticas europeas; pero, quede claro que, el desarrollo del arte novohispano es por demás diferente. En la Nueva España, estas formas generan su propia evolución.

La capilla abierta de Tlalmanalco, ha sido tradicionalmente considerada primero, como ejemplo de arte plateresco y posteriormente como una obra perteneciente a la modalidad decorativa conocida como "tequitqui".

Respecto a la primera clasificación se considera que esta obra no pertenece al arte plateresco porque a la Nueva España pasaron las formas decorativas de ese repertorio decorativo y no puede hablarse de estilo plateresco en los ejemplos del arte monástico novohispano. La segunda proposición, también se niega por las razones siguientes:

Sobre el "arte tequitqui", hay que comenzar por decir que no es como se ha afirmado una manifestación anacrónica: su tiempo es el de la Nueva España del siglo XVI.

Aceptamos que en la creación de esta obra artística, trabajaron indígenas interpretando modelos europeos. La calidad de la talla -sea esta burda o magníficamente lograda- no es patrón para calificar a esta capilla como perteneciente a esa modalidad antes considerada como estilo. En mi opinión, no es la calidad del oficio una diferenciación formal que pueda servir de apoyo para caracterizar una modalidad diferente, en este caso, el "tequitqui".

De ninguna manera aparecen esculpidos elementos sincréticos en donde se mezclen formas de la antigua religión mesoamericana con elementos cristianos. En la decoración de esta capilla tampoco hay rasgos indígenas en las figuras allí esculpidas.

Es indudable que el bagaje cultural de los artesanos indígenas imprime un sello a la capilla que la hace diferente de las obras de arte europeo; por ello debe ser estudiada como ejemplo de un arte peculiar de América y nunca como un apéndice del arte occidental europeo en América.

No es posible reconocer en los ejemplos de "arte tequitqui" la procedencia étnica o geográfica de sus productores; a menos que, como en el caso del arte de los "sangleyes" de Asia, se dejen impresos -en la obra artística- elementos reconocibles de la filiación étnica de los artistas.

A medida que el artesano indígena de la Nueva España se occidentalizaba iba perdiendo la obra de arte producida por él ese sello que la hace diferente del arte europeo; esto siempre sujeto a la libertad que el artesano tuviera en la concepción y creación de la obra de arte.

Los motivos formales del llamado "arte tequitqui" fueron algunas veces impuestos y otras seleccionados libremente. Se puede hablar, como acertadamente ha señalado el arquitecto González Galván, de una selección libre de motivos formales; en algunos casos.

El tiempo de terminación del "arte tequitqui" no es de ninguna manera el siglo XVI. La diferencia entre el "tequitqui" y el arte de los siglos siguientes estriba en que en las obras posteriores a esa modalidad se manejaron repertorios formales diferentes a los que privaron en el siglo XVI, pero el espíritu expresivo seguía siendo el mismo.

Si existen -como es sabido- muy pocos elementos prehispánicos; en esta clase de obras, siempre están al servicio de la Nueva Religión, aunque existen contadas excepciones. /

Según lo anterior, diremos que la capilla abierta, no es -como ya se dijo- una obra "tequitqui".

Por lo que respecta al oficio que luce en la capilla, se detectaron por lo menos dos equipos de canteros que trabajaron en la ejecución de la obra de arte.

El arte del siglo XVI novohispano, es el reflejo -como lo han dicho ya varios especialistas- del peculiar momento histórico en que se desarrolló. Por lo tanto no se puede catalogar a esta obra de arte bajo ningún rubro de los estilos tradicionales europeos. El fenómeno histórico del que es reflejo, es diferente a los hechos europeos; por tanto, esta obra de arte es diferente a las europeas.

¿Por qué utilizar las cronologías occidentales y los estilos de ultramar para catalogarlas?



La obra en el aspecto formal y decorativo puede ser catalogada como ejemplo de Arte cristiano de América.

El contenido simbólico-alegórico implícito en la decoración de esa capilla, estuvo íntimamente ligado a los fines evangélicos peculiares de la Orden franciscana; fue medio de afirmación de aquello que los frailes pensaban acerca de su religión. En el programa se expresaron conceptos teológico-morales que los religiosos transmitieron a la masa indígena.

#### El sentido alegórico

La violencia ideológica de la conquista espiritual americana se justificó por el deseo de emprender una Guerra Santa en contra del paganismo idolátrico; visto éste como producto de la obra del demonio; este hecho causó profundo impacto en la mentalidad indígena novohispana.

Según ha quedado demostrado, el programa arquitectónico decorativo de la capilla de indios de Tlalmanalco, debe ser visto como la lucha alegórica entre las fuerzas del bien y del mal; como una psicomaquia. Hay en la estructuración arquitectónica-simbólica de esta obra, una composición teórica que se basa en la idea expresada en el párrafo anterior; de tal manera que en la capilla de indios, las figuras que representan la idolatría, aparecen en forma alegórica dominadas por el cristianismo. Así se quiso significar que sucumbía la antigua religión mesoamericana ante el

poder de Cristo y de su Evangelio.

Según la religión católica, el indígena como todo cristiano debería de atenerse al mensaje propuesto por los franciscanos; hacer de su vida una lucha contra su propia naturaleza; contra los vicios y pecados inherentes a todo ser humano. Los programas escatológicos expuestos con un carácter salvífico, en las formas didáctico-moralizantes, explotaron como recurso persuasivo (no solamente la orden franciscana) una emoción: el terror. La psicología represiva impregnada de pathos y el ofrecimiento de una vida ultraterrena, fue medio para que los frailes de la Orden Seráfica, introdujeran y justificaran la conquista espiritual evangélica. Los seres y formas fantásticas que moran en la ornamentación de la capilla debieron causar gran impacto psicológico en las masas indígenas. Las formas allí representadas, ajenas a su tradición cultural, debieron producir más terror que sus antiguas deidades maléficas prehispánicas.

Los franciscanos creyeron vivir la última de las edades del mundo; la misión que se impusieron fue la de exterminar la obra demoníaca sobre la faz de la tierra. Así se representó en la capilla el poder del enemigo: Satanás y el castigo que sufrirían aquellos que siguieran adorándolo.

Las formas de transmutaciones demoníacas -hipogrifos, cabalos, langostas y muchos seres más- son tan terribles en su aspecto y significado como aquellas de similar linaje que al servicio del Juicio Final acabarán con el mal para siempre.

En la evangelización fue común incluir en los programas de endoctrinamiento las representaciones objetivas de aquello con-

tra lo que todo buen cristiano debería enfrentar y vencer. La capilla de Tlalmanalco ofrece un simbolismo narrativo de tono bélico.

Se intentó expresar ahí que el hombre incluyendo al indígena, por medio de las armas de Cristo -Panoplias Pasionarias- ahí colocadas, ofrendadas a la humanidad en el ciclo Pasionario podía -según las creencias- vencer las hordas demoníacas. En este sentido la Nueva España fue el lugar donde supuestamente para los frailes se libraría un Combate Escatológico. Las constantes plagas que asolaron a Europa y después a América, debieron haber provocado la proliferación de los mensajes moralizantes-escatológicos. Las plagas fueron interpretadas como venganza divina contra la obra demoníaca. Dentro de esta teología punitiva de terror, Cristo se mostraba como el Salvador de la última Edad del Mundo. Si los franciscanos y las demás órdenes mendicantes lograban acabar con la obra demoníaca y la idolatría -lo cual debería ser eficaz e inminente- las profecías apocalípticas y el triunfo definitivo de la Iglesia Católica y Cristo Señor, dominarían la ecúmene y se esperaría pues, el Juicio de las Naciones en el Valle del Josafat.

Por lo dicho anteriormete, se desprende que los franciscanos no dudaron en comparar su empresa evangélica y triunfo con la época en que la Roma Pagana sucumbió ante el cristianismo. De aquí, la explicación socio-religiosa de la creación e importancia de obras de este tipo.

Para los frailes de la Nueva España del siglo XVI era absolutamente imperioso que el cristianismo y la palabra de Dios triunfaran sobre el continente entero que vivía en poder del demonio.

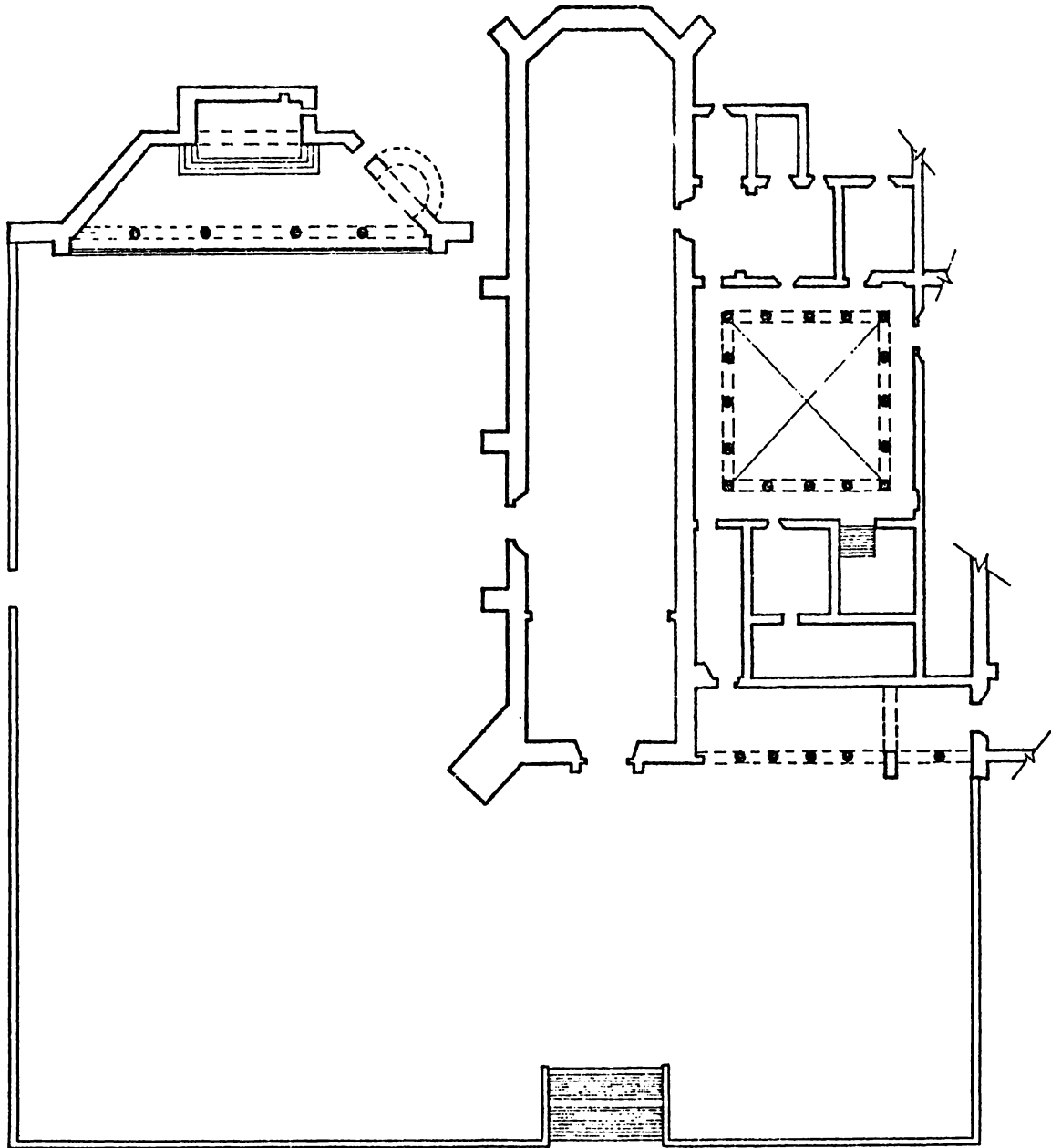
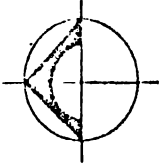
Como se ha demostrado los franciscanos de Tlalmanalco fundamentaron esta magnífica obra especialmente en los escritos de Prudencio y los aprovecharon creando hábilmente un paralelismo conceptual expresado plásticamente. Sin duda la fuente literaria de la cual surgió gran parte de la ornamentación de la capilla abierta, son los escritos de ese poeta hispanolatino.

La Orden Seráfica debió insistir en temas similares -psicomáquicos- en otros programas plásticos de conjuntos monacales de su Orden, desgraciadamente aún no estudiados. Por ejemplo, la capilla de uno de los barrios de la población de Atotonilco de Tula, en el actual Estado de Hidalgo, presenta en su ornamentación simbólica un programa didáctico -moralizante- similar en contenido al representado en Tlalmanalco sólo que abreviado a la mínima expresión plástica.

Las obras de Prudencio Clemente Aurelio sin duda formaron parte de la formación teológica de los franciscanos que evangelizaron la Nueva España. En sus escritos -según se dejó ejemplificado- encontramos imágenes simbólicas de gran riqueza retórica que permitieron ser transferidas a conceptos formales plásticos y así reconstruir un programa escatológico al servicio de la finalidad evangelizadora, con el sentido milenarista de la Orden Seráfica.

Esta fue la motivación espiritual que produjo la más importante -tanto por calidad artística como por dimensiones- obra escatológica de la Nueva España.

La capilla franciscana como creación de arte simbólico fue producto de la conquista espiritual, fue medio represivo psicosocial; en sus elementos formales se expresaron conceptos teológico-morales implícitos en un programa didáctico. El director intelectual -la Orden Seráfica- impuso a los indígenas -productores materiales y receptores del mensaje- un programa escatológico exponente de su pensamiento que sirvió como medio de sometimiento y de catequesis.

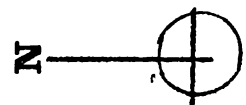
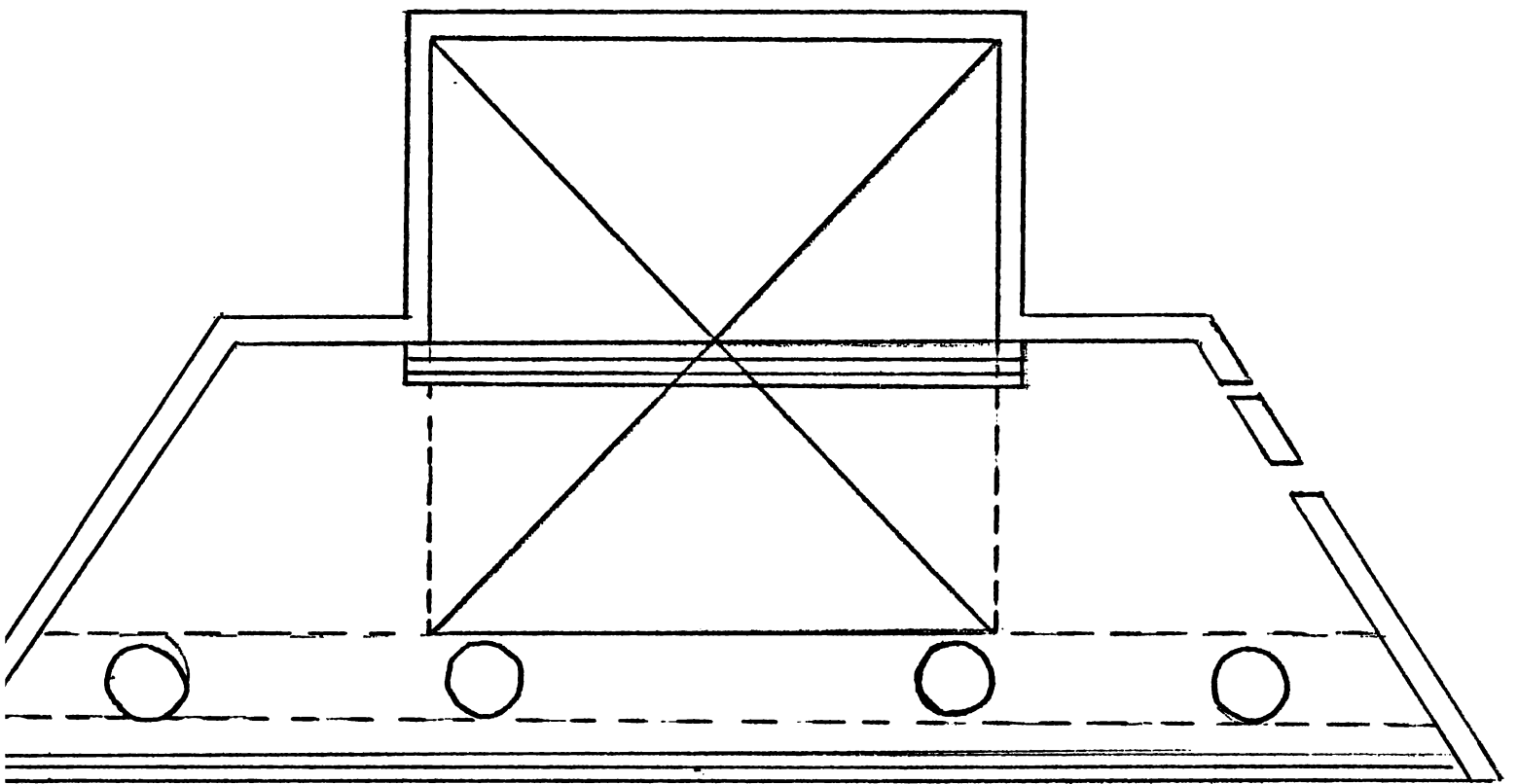


CONVENTO DE TLALMANALCO

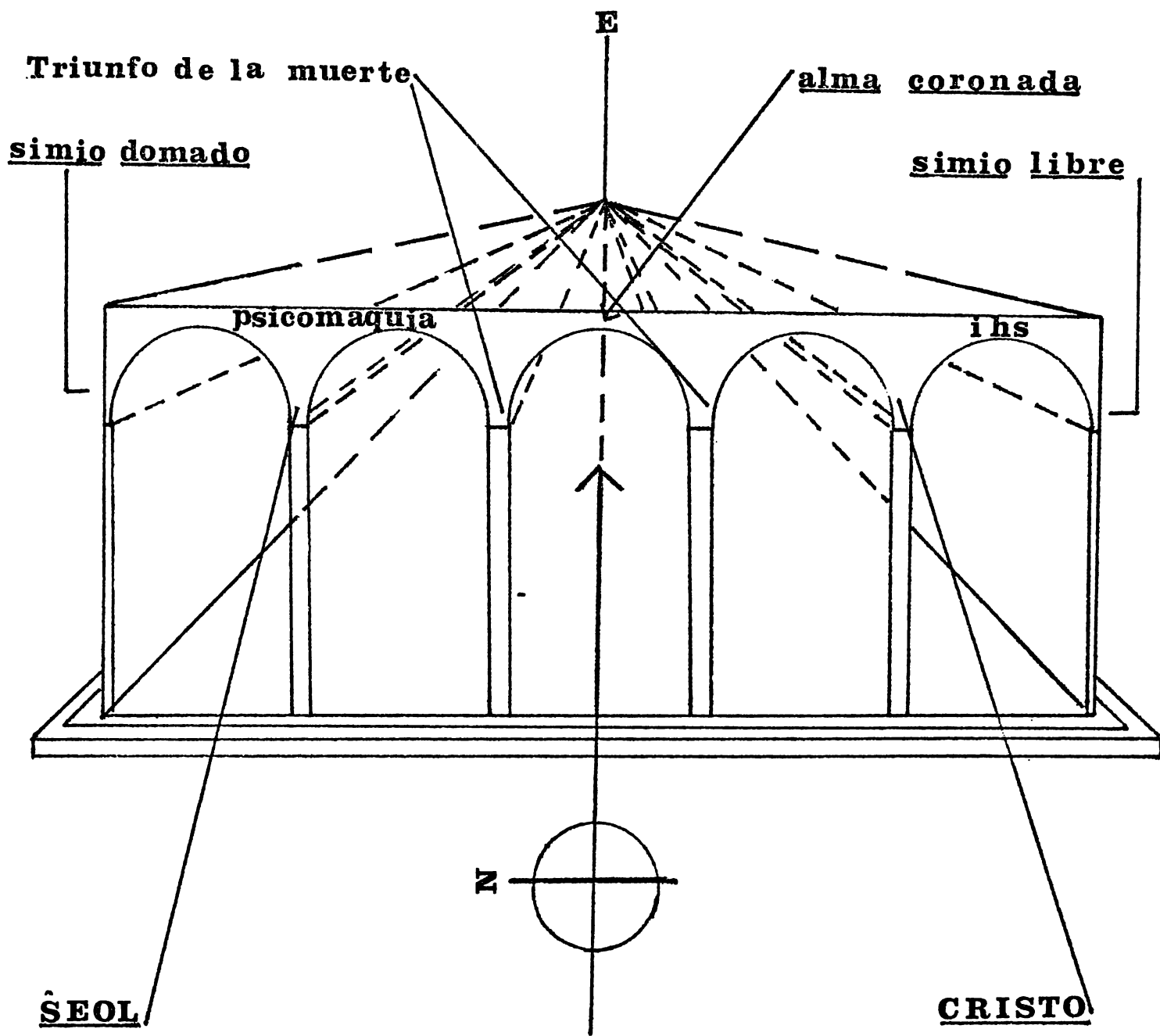
1 cm: 3.04 m

**Ompalos, Microcosmos;**

**Jerusalen Celeste.**

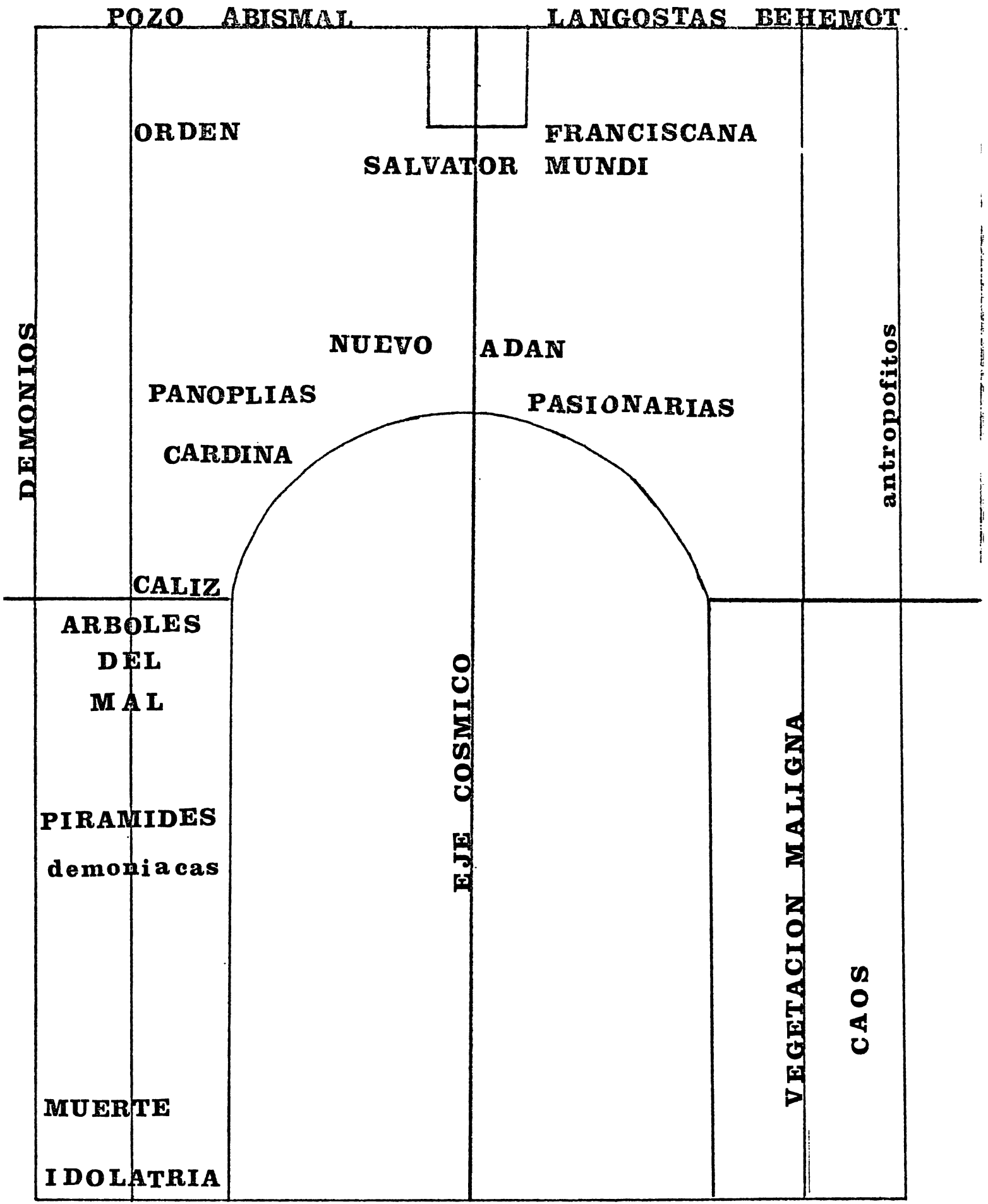


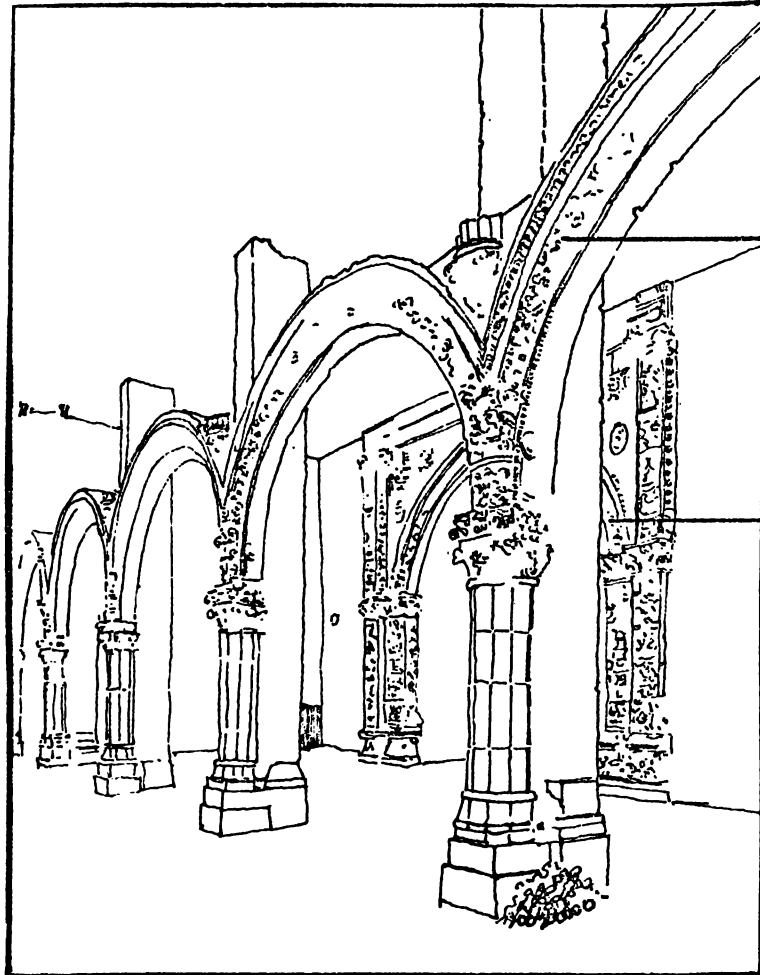
g c m





**FRISO APOCALIPTICO**





**Psicomaquia**

**vegetacion**

**ordenada**

**CaPilla Abierta**

IX. Apéndice documental

En este apartado se incluyen dos documentos a saber: el primero de ellos, tiene el interés de consignar la participación de indígenas de la localidad de Tlalmanalco en el arreglo de la Alameda de la ciudad de México en el año de 1594; el segundo, es el inventario de los bienes del conjunto monástico hecho el año de 1664.

A. G. N.

[Brevete: "Para quel gobernador del pueblo de Tlalmanalco haga que ciertos indios acudan con unas estacas para la alameda de ciudad"]

"Don Luis, etcétera. Por quanto don Luis de la Cerda Gobernador de el pueblo de Tlalmanalco repartió entre los pueblos de él y de los de los pueblos de Tenango, Mecameca, Chimalhuacan, Tepecolco y Ezcacincó, trescientos y setenta y cinco pesos de oro común para estacas de la Alameda que de presente se hace en esta ciudad; y he sido informado que les falta mucha cantidad por entregar y conviene que se traigan con Brevedad por haber necesidad de ellas. Atento a lo cual, por la presente mando a el dicho don Luis de la Cerda, que dé orden cómo los naturales de los dichos pueblos en quien así repartió los dichos trescientos setenta y cinco pesos para las dichas estacas, traigan a la dicha alameda toda la cantidad que falta, compeliéndoles a ello por todo rigor e como más convenga, que para lo susodicho le doy poder e facultad cual de derecho se requiere.

Fecha en México a diez y seis días del mes de agosto de mil y quinientos noventa e quatro. Don Luis de Velasco. Por mandado del virrey: Pedro de Campos".

A.G.N.M., Ramo: INDIOS; Vol. 6, segunda pte., expediente 909, folio. 231 v.

Año de 1664

Memoria de la Plata, Sacristía, Librería y demás oficinas del  
convento de S. Luis de Tlalmanalco

Primeramente una custodia sobredorada, con un cáliz grande, sin patena, también sobredorado que todo pesa treinta y siete marcos. Más otro cáliz sobredorado, con seis campanillas, y patena, que pesa seis marcos, y dos onzas.

Más otro cáliz sobredorado, con cuatro campanillas, y patena, que pesa seis marcos y tres onzas.

Más otro cáliz grabado, con los perfiles dorados, y patena dorada, que pesa tres marcos, y medio.

Más otro cáliz grabado ordinario con seis serafines en la copa, que pesa con su patena, seis marcos y medio.

Más otro cáliz ordinario, con su patena, que pesa tres marcos, y cinco onzas.

Más otro cáliz ordinario, que con su patena pesa cinco marcos, menos una onza.

Más otro cáliz ordinario, que pesa con su patena cuatro marcos y medio.

Más otro cáliz ordinario que pesa con su patena, cuatro marcos y tres onzas.

Más otro cáliz pequeño sobredorado que con su patena pesa cuatro marcos y una onza.

Más otro cáliz nuevo hecho al uso de ahora con su patena, el cual deja de aumento el P. prior y guardián de este convento fray Matheo de Heredia, el cual pesa tres marcos y cinco onzas.

Más un par de vinajeras de plata grandes, la una sin tapadera, que pesan con su plato cinco marcos y medio.

Más otro par de vinajeras sin tapaderas, que pesan con su plato, cuatro marcos menos una onza.

Más otro par de vinajeras con tapaderas, y su plato que pesan cuatro marcos y dos onzas.

Más otro par de vinajeras la una sin tapadera, que pesan con su plato tres marcos y medio.

Más un vaso de plata, para dar el lavatorio que pesa dos marcos y dos onzas.

Más otro vaso que sirve de lo mismo que pesa dos marcos, y una onza y media.

Más un relicario sobredorado con su pie, y Agnus de cera para las procesiones, que pesa cinco marcos y siete onzas.

Más un incensario, que pesa cuatro marcos y tres onzas.

Más otro incensario, que pesa cuatro marcos y dos onzas.

Más una naveta con su cuchara, que pesa un marco y tres onzas.

Más una lámpara grande del altar mayor con cuatro arandelas, que pesa cincuenta y seis marcos.

Más un acetre de plata con su hisopo que pesa diez y seis marcos y dos onzas.

Más una concha para bautizar, que pesa un marco y tres onzas.

Más dos candeleros pequeños, que pesan cuatro marcos.

Más un vaso con su tapadera para dar la comunión que pesa cuatro marcos y seis onzas.

Más un relicario pequeño sobredorado en que se lleva el viático a los ancianos que pesa dos marcos y dos onzas.

Más otro vaso con su tapadera, y cruz que está el viático en el sagrario, que pesa dos marcos y medio.

Más unos ciriales de plata.

Más dos pares de crismeras de plata con el vaso de olio infirmorum, que todo pesa tres marcos, menos dos onzas.

Más un salero de plata pequeño que está en la caja de las crismeras, que pesa un marco.

Más un pectoral de plata sobredorado que sirve a la capa de brocado, que pesa un marco.

Más un atril con hoja de plata, y guarniciones de cuero.

Más unas palabras de lo mismo sin cruz.

#### Ornamentos blancos

Una casulla, capa, paño de atril, y un frontal de brocado blanco de oro, y plata con sus bordados de oro.

Más una casulla de lana blanca y, cuatro frontales de lo mismo.

Más una casulla de tela de primavera.

Más tres casullas, capa, dalmáticas, paño de atril, y cuatro frontales de brocatel blanco naranjado.

Más dos casullas, y cuatro frontales de mandarín blanco, con sus galones de oro.

Más cuatro casullas de damasco con sanefas verdes.

Más cinco casullas blancas con sanefas coloradas las cuatro bordadas, y la una de brocatel.

Más siete frontales de damasco blanco, y uno de raso prensado.

Más una capa de damasco blanco con sanefas azules.

### Colorados

Una casulla, dalmáticas, capa, paño de atril, y tres frontales de brocado de oro colorados con sus tres frontales bordados de oro.

Más otro frontal de tela colorada que se pone con dicho terno en el altar de María Santísima.

Más dos casullas de terciopelo de Castilla, capa, dalmáticas y cuatro frontales de lo mismo, quien sirve un paño de atril de... colorada y oro.

Más una casulla de brocado, con sanefa de brocatel de oro.

Más dos casullas de mandarín colorado, con galón de oro.

Más cuatro casullas de damasco colorado, la una con sanefa bor-



gada.

Más otras dos casullas de raso colorado.

### Azul

Dos casullas, dalmáticas, dos paños de atril, y tres frontales de damasco azules a quien sirve una capa de terciopelo azul.

Más una casulla de terciopelo azul, con otras dos de raso, y cinco frontales de raso.

Más tres frontales azules de terciopelo viejas.

### Verde

Dos casullas de terciopelo verde con sanefas bordadas.

Más dos casullas de damasco con sanefas coloradas.

Más tres frontales de tela verde, ya viejos.

Más dos frontales de damasco amarillo.

Más tres frontales de terciopelo verde.

Más cinco frontales pequeños hechos de los faldones, los tres

bordados.

Más dos pares de faldones verdes.

### Negro

Dos casullas negras de terciopelo labrado, a quienes sirven dos dalmáticas de terciopelo llano, y paño de atril de tafetán.

Más cuatro casullas de damasco negras.

Más cuatro frontales negros. Tres de damasco y uno de terciopelo.

Más un palio viejo de damasco negro, con sanefas de terciopelo.

Más una capa de terciopelo negro viejos.

Más otra capa de damasco negro, con sanefa de brocatel blanco y amarillo.

### Ropa blanca

Treinta y un albas llanas

Más cuatro deshilaças con puntos.

Más otras tres con sanefas bordadas de pita.

Más dos sobrepellices, una deshilada con puntos y otra llana.  
Más ocho manteles, tres con puntos y cinco viejos.  
Más treinta amitos llanos y otro deshilado.  
Más veinte palios.  
Más otros tres deshilados, y labrados.  
Más seis palios bordados de seda, y oro viejas.  
Más se\_senta y un purificadores.  
Más cuarenta corporales.  
Más veintisiete y siete cornisaltares.  
Más dos trabajos de cotense.  
Más cuatro pañitos para las manos.  
Una manga de cruz bordada de oro sobre terciopelo colorado.  
Más otra manga de terciopelo negro, ya vieja.  
Más otra manga de terciopelo negro con galón de oro, y cuatro borlas.  
Más cinco visos chicos, y grandes.  
Más catorce misales los dos nuevos.  
Más catorce misales los dos nuevos.  
Más tres manuales.  
Más cinco campanillas dos grandes y tres pequeñas.  
Más cinco almaizales dos nuevos, y tres viejos.  
Más otro almaizal negro.  
Más veinte bolsas de corporales de todos colores.  
Más veinte y tres portapaces de todos colores.  
Más una rueda con seis campanillas.  
Más seis singulos de algodón.  
Más un molde de hostias.  
Más un acetre de cobre.

Más un bracero de hierro.

Más capejo pequeño.

Más ocho azericos cuatro blancos deshilados, y cuatro de raso azul.

Más seis blandones de palo.

Más cinco opar de paño, tres verdes y dos colorados.

Más tres hostiarios.

Más cuatro pares de cordones de dalmáticas, los tres de seda colorada y oro y los unos de seda y oro.

Más cuatro atriles de madera.

Más dos antepuertas de paño. La una en la puerta de la sacristía y otra en la que sale a la... (incompleto en el documento).

Más cuatro tablas de las palabras.

Más tres fundas de cálices.

Más tres sillas de terciopelo colorado con fleco de oro, y clavazón sobredorada.

Más una alfombra vieja.

Más otra alfombra amarilla pequeña.

Más tres tapetes para los altares.

Más cuatro manteles Aseanflorete? los unos con puntas.

Más cuatro candeleros de bronce.

Más otros dos manteles del altar de san Antonio de puntas.

Aumentos que ha hecho en la sacristía el P. Guardián fray Matheo de Heredia.

Primeramente el cáliz que se refiere en la memoria de la plata.  
Más una palia de tela encarnada con puntas lensadaz.  
Más otra palia deshilada también con puntas lensadaz.  
Más otros cuatro palios, los tres labrados, y la una ...colorada.  
Más ocho purficadores de Bretaña.  
Más cuatro portapaces de tafetán de granada con puntas de plata,  
los dos blancos, los otros dos rosados.  
Más un velo de tres varas de tafetán de granada rosado, también  
con puntas de plata.

Hospedería.

Catorce colchones.  
Más veinticuatro fresadas.  
Más catorce almohadas.  
Diez y ocho sillas de espaldas en todas las celdas.

Refectorio

Treinta pañuelos de mesa.

Más tres tablas de manteles nuevos, y unos viejos.

Más tres tobajas de cotence.

Más dos docenas de jarros.

Más ocho vasos.

Dos limetas.

Docena y media de cuchillos de Velduque.

Cocina

Una paila mediana de cobre.

Un cazo pequeño de cobre.

Una olla de cobre.

Dos cucharas de hierro.

Dos sartenes.

Un asador.

Un almirez con su mano.

Una hacha.

Un machete.

Un rallo (sic).

Cuatro docenas de platos y dos scudillas.

Librería

La glosa ordinaria en seis cuerpos.

Cinco tomos de san Juan Crisóstomo.

Tres partes de santo Tomás.

Cathena Aurea del mismo santo.

Jonnes Pisa Mirandulano.

Las obras de san Bernardo.

Origenes de dos cuerpos.

S. Buenaventura en dos cuerpos.

Durando en un cuerpo.

Explications Sacre Theologiz.

Decretales de S. Gregorio.

Mathias Vide Vaqui... sobre los Psalmos.

Vocabulario de Antonio de Nebrija.

Ricardo SAneti Victoris.

Breviario de Bustos en dos cuerpos.

Fray Juan de la Fuente sobre S. Marcos.

Héctor Pintus.

Osorio en dos cuerpos.

Summa Silbertriria en dos cuerpos.  
Plutarco en un cuerpo.  
Theofilato en un cuerpo.  
Pablo Orocio.  
Summulas de Veracruz.  
Conclusiones Tehológicas Cruz Plambina.  
Joachim Abad sobre Jeremías.  
Soto de Jusbitia, et vire.  
Simón Casiano.  
Pomerio Sermony de la Virgen.  
Sermones del Discípulo.  
Summa de Virtudes y vicios.  
Summa Predicantrum.  
Alvino Flavio Alcuino homilías.  
Postilla sobre los evangelios.  
Frexo sobre los evangelios.  
Repertorio General.  
Carro de Locis Theologicis.  
Rationale Divinorum Oficiorum.  
Hierarquía Eclesiástica.  
Doctrina de S. Buenaventura para novicios.  
Un cuerpo sobre las siete palabras.  
Sermony de S. Vicente Ferrer en dos cuerpos.  
Summa Angélica en dos cuerpos.  
Ephemericas Astrológicas.  
Morales de S. Gregorio en un cuerpo.  
Guillermo Durando.



Cayetano sobre las epístolas de S. Pablo.  
Alexandro en un cuerpo.  
Ferri sermones (sic).  
Postilla del mismo Ferro. (sic).  
Summa de Cayetano.  
Conversión de pecadores de Pico.  
Summa de Vitoria en un cuerpo.  
Doctrina Cordis de S. Buenaventura.  
Erasmus en un cuerpo.  
Antonio de Nebrija sobre los himnos.  
Dos vocabularios de Antonio de Nebrija.  
Manual de Confesores de Navarro.  
Otro manual de Navarro.  
Sermones dominicales Domi security.  
Hipólito de Marsilijo? sobre el derecho.  
Speculum conductionis de Veracruz.  
Summa de confesores.  
Obras de Cassiano en un cuerpo.  
Homilías de Hiogardo en dos cuerpos.  
Vocabulario Eclesiástico.  
De Natura Angélica en un cuerpo.  
Lógica de Siliceo.  
Privilegios de la Orden.  
Un vocabulario en lengua Mexicana.  
Estatutos Generales de la Orden.  
Sincero de Partu Virginis.  
Cinco cartapacios manuscritos.

Cayetano Theologicorum

Prefacio de fray Bartolomé ...pi..."

Capítulo I. Referencias bibliográficas

1. Hadjinicolaou, Nicos, La producción artística frente a sus significados, México, Siglo XXI editores, 1981, p. 105.
2. Ibidem.
3. La primera edición de esta obra salió a la luz en 1578, publicada por Sigmundo Feyerabend. El título más conocido es el de Kunstbüchlin, aunque en ediciones posteriores haya cambiado. La edición alemana de 1599, llevó el siguiente título: "A little book of art, Wherein are included the representations of many clergymen and secular persons of high and low rank, as well as those of the Turkish Emperors and their chief men, all kinds of artistic designs and figures; also the seven planets, ten ages; cavalry captains and commanding officers; riders and their horses; all sorts of tournaments; swordmanship and armor. All of it most elegantly and artistically drawn by the late and excellent and far renowned Jost Ammon, (sic). Cfr. Dover Publications, Inc., New York, 1968.
4. Amman, Jost y Hans Sachs, The book of trades, Dover Publications, Inc., New York, 1968.
5. Hadjinicolaou, Nicos, op. cit., p. 105-106.
6. Pastor, Luis, Iconología o tratado de alegorías y emblemas, México, Imprenta Económica; calle del puente de Jesús Nazareno, 1866, p. I.

7. Ibidem., p. III.
8. Ibidem., p. VIII.
9. Hadjinicolaou, Nicos, op. cit., p. 106.
10. Reau, Loui, Iconographie de l'art chretien, Paris, Presees Universitaires de France, 1955-1959.
11. Se consultó la edición que publicara Hacker Art Books, New York, 1971.
12. Se consultó también la edición que publicara Hacker Art Books, New York, 1970.
13. Hadjinicolaou, Nicos, op. cit., p. 108.
14. Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza Editorial, 1962, p. 13.
15. Hadjinicolaou, Nicos, op. cit., p. 121.
16. Ibidem., p. 109.

Capítulo II. Referencias bibliográficas

1. Rivera Cambas, Manuel, México pintoresco, artístico y monumental, México, Imprenta de la Reforma, 1880, t. II, p. 481.
2. Ibidem.
3. Riva Palacio, Vicente. México a través de los siglos; El Virreinato, México, ed. Cumbre, 1958, t. II, p. 531.
4. Díez Barroso, Francisco, El arte en la Nueva España, México, 1921, p. 135.
5. Ibidem., p. 135-136.
6. Moreno Villa, José, Lo mexicano en las artes plásticas, México, El Colegio de México, 1948, p. 13-14.
7. Ibidem., p. 15.
8. Ibidem., p. 19.
9. Curiel Méndez, Gustavo, La iglesia y convento de San Luis Obispo, Tlalmanalco, México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, 1977, p. 197.
10. Angulo Iñiguez, Diego y Enrique Marco Dorta, Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, Salvat Editores, 1945-1950, t. 1, p. 337.
11. Ibidem., t. I., p. 341-344.
12. Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM., 1962, p. 26.
13. Kubler, George, Mexican architecture of the sixteenth century, New Haven, Yale University Press, 1948, t. II, p. 402.

14. Ibidem., t. II, p. 335.
15. Ibidem.
16. Ibidem., t. II, p. 394.
17. Kubler, George, Martin S. Soria, Art and architecture in Spain, Portugal and their american dominions; 1500 to 1800, London, Harmon De Worth, Middlesex, Penguin Books, 1959, p. 166.
18. Ibidem.
19. Rojas, Pedro, Historia general del arte mexicano; época colonial, México, ed. Hermes, 1968, p. 69-70.
20. Esta representación, de ese supuesto habitante del mundo, pasó al arte de la Nueva España. Guillermina Vázquez Ramírez localizó en la portada de la casa Montejo de la ciudad de Mérida, Yucatán la representación de este hombre. Cfr. "Aproximación a la iconografía de la casa Montejo en Yucatán", en Estudios acerca del arte novohispano, Homenaje a Elisa Vargas Lugo, en prensa. También recomendamos el catálogo que editara el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, con motivo de una exposición en el Museo de los Cloisters de esa ciudad de octubre de 1980 a enero de 1981.
21. Wilder Weismann, Elizabeth, Escultura mexicana; 1521-1821, México, ed. Atlante, 1950, p. 55.
22. Ibidem.
23. Mc Andrew, John, The open-air churches of sixteenth century, Mexico, atrios, posas, open chapels, and other studies, Cambridge, Massachusetts, Harvard, University Press, 1965, p. 535.

24. Ibidem, p. 536.
25. Ibidem.
26. Ibidem.
27. Ibidem, p. 542.
28. Gante, Pablo C. de, La arquitectura en México, en el siglo XVI, Ed. Porrúa, S.A., 1954, p. 149.
29. Ibidem, p. 194.
30. Ibidem, p. 192-194
31. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1969, p. 153-154.
32. Caballero Barnard, José Manuel, Los conventos del siglo XVI en el Estado de México, México, Dirección de Turismo del Gobierno del Estado de México, 1973, p. 162-165.
33. Ibidem.
34. Ibidem.
35. Ibidem.
36. Romero Quiroz, Javier, Estado de México, Guía, Toluca, Ediciones del gobierno del Estado de México, 1967, p. 222.
37. Fernández García, Martha Raquel, Historia del concepto de "Arte Tequitqui", tesis, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1976, p. 193.
38. Reyes Valerio, Constantino, Arte indocristiano; escultura decorativa del siglo XVI en México, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, p. 192.
39. Ibidem.
40. Ibidem, p. 284-286.

Capítulo III. Referencias bibliográficas

1. Gerlero Estrada, E. I. de, La significación alegórico-litúrgica de la arquitectura monástica del siglo XVI. Tesis doctoral, en proceso.
2. Gerlero Estrada E. I. de, "El friso monumental de Itzmiquipan", en Actes du XLII<sup>e</sup> Congres International des Americanistes; Congres du Centenaire, Paris, Septiembre 1976, Vol. X.
3. Sobre esta definición recomendamos el estudio que preparó José Guillén para las obras completas de Clemente Aurelio Prudencio, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, p. 304.
4. Marle, Van, Iconographie de L'art profane et la decoration des demures, New York, Hacker Art Books, 1971, p. 3.
5. Enciclopedia de la religión católica, t. VII, p. 630.
6. Prudencio, Clemente Aurelio, Obras completas, op. cit., p. 311.
7. La descripción que hace Prudencio se basa en figuras femeninas guerreras estas cambiaron posteriormente; posiblemente debido a una nueva actitud filosófica.
8. Prudencio, op. cit., p. 311.
9. Ibidem, p. 319.
10. Ibidem., p. 327.
11. Ibidem., p. 333.
12. Ibidem.
13. Ibidem., p. 341.
14. Ibidem., p. 347.



15. Ibidem., p. 351.
16. Ibidem., p. 353.
17. Ibidem.
18. Ibidem., p. 355-357.
19. Champeaux, Gerard de, Introduction au monde des symboles, Paris, Ed. Zodiaque, 1967, p. 73.
20. Marle, Van, op. cit., t. II, p. 14.
21. Ibidem.
22. Ibidem., p. 6.
23. Ibidem., p. 76.
24. Male, Emile, El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII, México, F.C.E., 1952, Breviarios (59), p. 123.
25. Mc Neill, Plagues and peoples, New York, Anchor Books, 1976, p. 149.
26. Katzenellenbogen, Adolf, Allegories of the virtues and vices in medieval art, New York, The Norton Library, 1964, p. 7.
27. Male, Emile, op. cit., p. 134.
28. Ibidem., p. 135.
29. "Gersón fue nombrado canciller de la Universidad de París en 1395. La fecha de su Opúsculum Tripartitum, del que forma parte el Ars Moriendi, no podría ser determinado con exactitud, pero de ninguna manera puede ser posterior a 1409. A partir de este año, Gersón fue absorbido por los grandes concilios de Pisa y Constanza, y no reaparecerá más que en París para ejercer sus funciones de canciller de la Univer-

- sidad, Cfr. Emile Male, L'art religieux de la fin du Moyen Age, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, p. 381.
30. Cabe mencionar que el problema de las pinturas del sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco en Puebla fue estudiado en el magnífico estudio de Constantino Reyes Valerio, Jorge Gurría Lacroix y Rosa Camelo: Juan Gersón, Tlacuilo de Tecamachalco, México, INAH., 1964.
31. Male, Emile. L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siecle, París. Librairie du Armand Colin, 1947, p. 439.
32. Male, Emile, L'Art religieux de la fin du Moyen Age... op. cit., p. 338-339.
33. Kramer, Heinrich y James Sprenger, The malleus malleficarum, New York, Dover Publications, Inc., 19 , p. 122.
34. Sebastián, Santiago. Mensaje del arte medieval, Córdoba, Ediciones Escudero, 1980, p. 33-34.
35. La cruz es la de Fernando I que gobernó de 1033 a 1065, Cfr. Champeaux de Gerard, Introduction au monde des symboles, op. cit.
36. Male, Emile, L'Art religieux de la fin du Moyen Age... op. cit. p. 307.
37. Cfr. Max Geiberg, The German Single-Leaf Woodcut; 1500-1550, op. cit.
38. Sobre este punto investiga E.I. de Gerlero.

Capítulo IV. Referencias bibliográficas

1. Curiel Méndez, Gustavo, La iglesia y convento de San Luis Obispo, Tlaximanalco, México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM., 1977, p. 198.
2. Se recomienda confrontar las ilustraciones del manuscrito conocido como Apocalipsis de los Cloisters, obra del siglo XIV donde el ilustrador recreó multitud de seres fantásticos.
3. Male, Emile, destaca la importancia que tuvieron estos bestiaros. Cfr., L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle, op. cit., p. 354-355.
4. En el arte novohispano fue bastante frecuente la figura de hombre-follaje. El término de antropofito fue acuñado por el arquitecto Manuel González Galván. Cfr. Manuel González Galván, "Sobre terminología" en: Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974.
5. Sobre este punto recomendamos el excelente estudio de Ilmar Luks titulado: "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII", en: Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Noviembre de 1973, No. 17.
6. Ibidem., p. 94.
7. Apud., Erwin Panofsky en: The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer, ed. Walter L. Strauss, New York, Dover Publications Inc., 1972 p. 42.

8. Esta clase de simios fue durante los siglos XV y XVI una mascota común entre la burguesía. Existen varios retratos renacentistas en los que el personaje representado carga algún animal: ardillas, monos, etc.
9. Para ahondar en la interpretación simbólica de este arco triunfal se recomienda consultar los dibujos que aparecen de él en: The complete woodcuts of Albrecht Dürer, ed. de Willi Kurth, New York, Dover Publications, Inc., 1963. Ignoro si las cartas entre Durero y su amigo Pirckheimer influyeron en la creación de la obra. Durero inicia su amistad con Maximiliano de Baviera en 1512, el arco fue ejecutado en 1515. Todo un bestiario medieval, tamizado por el renacimiento encuentra lugar en el arco. Durero trabajó en la realización de esta obra en conjunción con el historiador Johann Stabius, personaje de formación humanista; supongo que este último y Pirckheimer influyen en la concepción de la obra.
10. Sahagún, fray Bernardino de, Historia general de las cosas de la Nueva España, ed. A. Ma. Garibay, México, t. IV, p. 18.
11. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia eclesiástica indiana, op. cit., t. 1, p. 18.
12. Ibidem, t. 1, p. 105-106.
13. Santiago, Sebastián, Mensaje del arte medieval... p. 52.
14. Cfr. Paul Ganz, The paintings of Hans Holbein the younger; complete edition, London, The Phaidon Press Ltd, 1950, p. 193.
15. Zerner, Henri, Ecole de Fontainebleau; gravures, París, Ars et Métiers Graphiques, 1969, Cfr. 11.

16. Tolnay, Charles de, Michelangelo; the tomb of Julius II, t., IV. Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 38.
17. Panofsky. Erwin, Estudios sobre iconología, op. cit., p. 262.
18. Ibidem.
19. Champeaux, Gerard de, Introduction au monde des symboles, París, ed. Zodiaque, 1966, p. 267-268.
20. Santiago, Sebastián, Mensaje del arte medieval, p. 85.
21. Agradezco el interés prestado a este trabajo por la arquitecta Teresa Gisbert de Mesa de la ciudad de La Paz, Bolivia, quien tuvo la amabilidad de enviarme gran cantidad de material fotográfico sobre pintura boliviana y europea. A ella debo la fotografía, del cuadro de Martín de Vos.
22. Prudencio Clemente, Aurelio, Obras completas, p. 459.
23. Santiago, Sebastián, op. cit., p. 81.
24. Ibidem., p. 73.
25. Ibidem.
26. La licenciada Josefina Luzardi me pidió emitiera un juicio sobre un libro -localizado por ella y que suponía del siglo XVI- que resultó ser un manual para aprender el catecismo, con pictoramas de los del tipo de fray Jacobo de Testera, en la actualidad se conserva en una colección privada de la ciudad de Actopan, en Hidalgo. Agradezco a ella unas fotografías.
27. El grutesco que prácticamente inundó los muros de los conjuntos monacales del siglo XVI, incluye entre sus formas seres demoníacos. La psicomaquia podemos decir, está presente también en ellos. Sobre este punto, el estudio de la pintura y arquitectura monástica que prepara E.I. de Gerlero promete gran-

des sorpresas.

28. Male, Emile, op. cit., p. 325.
29. Kramer y Sprenger, Malleus Malleficarum, p. 23, consúltese también el estupendo estudio: Dictionary of angels; including the fallen angels; de Gustav Davidson, New York, The Free Press, 1967.  
Este autor identifica tanto a la figura del Serafín que imprime las llagas a san Francisco de Asís en el monte Albernia, como al mismo santo con un ángel apocalíptico. San Vicente Ferrer acuñó el término del ángel apocalíptico.
30. Sebastián, Santiago, Mensaje del arte medieval, op. cit., p. 87.
31. Ibidem., p. 60.
32. Ibidem., p. 56.
33. San Cesario, Dialogus magnus visionum atque miraculorum.  
Apud. Frederick Koning, Incubos y súcubos: el diablo y el sexo, Madrid, Plaza & Janés, S.A., 1977, p. 86.

Capítulo V. Referencias bibliográficas

1. Estos estudios fueron los primeros, junto con los del doctor de la Maza que abrieron el campo de la iconología en el arte novohispano.
2. Salas Cuesta, Marcela, La iglesia y el convento de Huejotzingo, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1974. El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, prepara en la actualidad la publicación de este trabajo.
3. Martínez Reyes, Amada, La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1976.
4. Dato del catálogo de Juan Correa, que elabora en la actualidad junto con un grupo de alumnos del Seminario de arte colonial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la doctora Elisa Vargas Lugo. Cfr. Juan Correa, su obra y su tiempo, hay que agregar que las homilias citadas de san Gregorio Magno corresponden al libro II de Ezequiel.
5. Todas las llamadas altas culturas y otras comunidades de grupos humanos, han participado de los mitos de creación; sobre el asunto recomendamos a Gordon Childe, Brodrich, Houghton, Redfield y Mircea Eliade. Inútil sería nombrar los estudios que existen de los mitos para el área maya, el resto de mesoamérica y la zona andina por ser numerosos.

6. Las disposiciones del virrey Mendoza hicieron que tanto agustinos como franciscanos y dominicos, respetaran esa orientación en sus construcciones. Es raro el monumento que no se rige con esa orientación. Cfr. Manuel Toussaint, Arte colonial en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1962.
7. Mc Andrew, John, The open-air churches of sixteenth century, México, atrios, posas, open chapels, and othen studies, Cambridge, Massachussetts, Harvard University, Press, 1965, Cfr. capítulo dedicado a capillas abiertas.
8. La significación alegórico-litúrgica en la arquitectura monástica novohispana del siglo XVI. Estudio en preparación.
9. A esta investigadora debo el haberme orientado en la búsqueda del campo del símbolo y la conexión de ese pórtico con el templo salomónico.
10. Mircea, Eliáde, Lo sagrado y lo profano, Madrid, ed., Guadarrama, 1972. Acerca de la imagen del cuadrado y del círculo mencionaremos los estudios de Gerard de Champeaux: Introduction au monde des symboles; de Santiago Sebastián: Espacio y símbolo y el Mensaje del arte medieval. De igual forma en las sagradas escrituras son constantes las menciones a los antros cuadrados y al círculo. Recuérdense las representaciones medievales del paraíso como círculo del que nacen los cuatro ríos y las fortificaciones cuadradas de la Jerusalén Celeste. De igual forma el círculo es un símbolo femenino pleno de fertilidad y el cuadrado final, es imagen de la perfección.



11. Colón, Cristobal, Los cuatro viajes del almirante y su testamento, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 184.
12. Santiago, Sebastián, Espacio y símbolo, op. cit., p. 35.
13. Santiago, Sebastián, Mensaje del arte medieval, op. cit., p. 48
14. Ibidem.
15. Ibidem, p. 50-51. Apud., Titus Burckhardt, Alquimia, significado e imagen del mundo, Barcelona, S.L., 1976. Recomendamos también al lector, Cfr., Hutin Serge, La Alquimia, Buenos Aires, Eudeba, 1961.
16. Ibidem, p. 53.

Capítulo VI. Referencias bibliográficas

1. Enciclopedia de la Religión Católica, Barcelona, ed. Jalman y Jover, S.A. 1954. Apud., Menéndez y Pelayo, Psicomaquia, t. VI, p. 343.
2. Curiel Méndez, Gustavo, La iglesia y convento de San Luis Obispo de Tlalmanalco, México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1977, p. 50-60.
3. Archivo Franciscano, Museo Nacional de Antropología e Historia, México, documento de "Memoria de la Plata, Sacristía, librería y demás oficinas del Convento de S. Luis de Tlalmanalco", f. 240-247; (con otra numeración 129-133; esta última errónea) año de 1664. Cfr. Guía del P. Morales.
4. Prudencio, Clemente Aurelio, Obras completas, ed. José Guillén, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, p. 20.
5. Ibidem, Contra Símaco, Libro I, p. 367.
6. Ibidem, Contra Símaco, Libro II, p. 469.
7. Ibidem, Contra Símaco, Libro I, p. 373.
8. Ibidem, Introducción a las obras completas de Prudencio Clemente, estudio de José Guillén, p. 64.
9. Ibidem, p. 64.
10. Ibidem, Cathemerinon, Himno I, p. 13.
11. Ibidem, Cathemerinon, Himno I, p. 14.
12. Curiel Méndez, Gustavo, La iglesia y convento... op. cit., p. 97.
13. Sobre este interesante punto pueden consultarse un sinnúmero de obras. Entre las más antiguas, citaremos a Mendieta, Acos-

ta, Torquemada, Durán, Landa y entre los especialistas modernos, León Portilla, Wigberto Jiménez Moreno y el espléndido trabajo de Alfredo López Austin, Hombre-Dios, México, UNAM, 1974.

14. En las descripciones de los teocallis e ídolos de las culturas mesoamericanas que hicieron los cronistas, constantemente se les compara con la obra demoníaca. Sobre este asunto Cfr. las ricas descripciones de Durán y Sahagún.
15. Dentro de la numerología cristiana, el número seis ha sido siempre considerado como demoníaco. El triple seis es la bestia del final de los tiempos. Significan: el primero de ellos, a Satanás -como Padre- el segundo de ellos encarna alegóricamente al hijo, o sea al anticristo y el tercero de los seiseis al Falso profeta -como espíritu santo negativo- del Apocalipsis.
16. Apud., Kramer y Sprenger, Malleus Malleficarum, op. cit., p. 122-123.

Capítulo VII. Referencias bibliográficas

1. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia eclesiástica indiana, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945, t. 1, p. 26.
2. Ibidem, t. 1, p. 39.
3. Cfr. el magnífico estudio de John Leddy Phelan, El reino milenarío de los franciscanos en el Nuevo Mundo, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM., 1972.  
Este autor en el capítulo III de su libro compara a Hernán Cortés con la figura del nuevo Moisés, p. 49-61.
4. Mendieta, op. cit., t. 2, p. 46.
5. Ibidem, t. 2, p. 70.
6. Ibidem, t. 2, p. 71.
7. Ibidem, t. 2, p. 78.
8. Ibidem, t. 2, p. 160.
9. Ibidem, t. 4, p. 20.
10. Ibidem, t. 2, p. 114-115.
11. Ibidem, t. 3, p. 72.

Bibliografía consultada

- Alexander Nesbitt, edit, 200 decorative tittle-pages, New York, Dover Publications, Inc., 1964.
- Amman, Jost, Kunstbüchlin, 293 renaissance woodcuts for artists and illustrators, New York, Dover Publications, Inc., 1968.
- Amman, Jost y Hans Sachs, The book of trades; (Ständebuch), New York, Dover Publications, Inc., 1973.
- Angulo Iñíguez, Diego y Enrique Marco Dorta, Historia del arte hispanoamericano, 3 t., Barcelona, Salvat Editores, 1945-1950.
- Ariès, Philippe, The hour of our death, New York, Ed. Alfred A. Knopf, 1981.
- Arróniz, Otho, Teatro de evangelización en la Nueva España, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Unam, 1979.
- Auzelle, Roberto, et. al., El misterio de la muerte y su celebración, Buenos Aires, Ed. Desclée de Brower, 1952.
- Bernardo, san, Obras completas, t. II, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1955.
- Borges, Jorge Luis, Manual de zoología fantástica, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, (breviarios, No. 125).
- Brilliant, Richard, Roman art from Republic to Constantino, London, Phaidon Press LTD, 1950.
- Brooke, Christopher, George Zarnecki, et. al., The flowering of the middle ages, London, Thames and Hudson, 1966.
- Buenaventura, san, Obras completas, ed., Bernardo Aperribay et. al., Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1963.

- Butsch, Albert Fidelis, Handbook of renaissance ornament, 1290  
copyright free designs for artists and craftsmen, New York,  
Dover Publications, Inc., 1969.
- Byne, Arthur, Stapley Mildred, Repertorio de muebles e interiores  
españoles (siglos XVI a XVIII), México, Ed. Grijalbo, S.A.  
1958.
- Caballero Barnard, José Manuel, Los conventos del siglo XVI en el  
Estado de México, México, Talleres Gráficos de la Nación, Di-  
rección de Turismo del Gobierno del Estado de México, 1973.
- Campa, Michel, European carpets, Milan, Paul Hamlyn, 1969.
- Caro baroja, Julio, Las formas complejas de la vida religiosa; (re-  
ligión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y  
XVII), Madrid, Akal ed., 1978, (textos).
- Cartas de religiosos de Nueva España; 1539-1594. México, Ed. Salva-  
dor Chávez Hayhoe, 1941. (Nueva colección de documentos para  
la historia de México).
- Catálogo del pintor Juan Correa, Juan Correa su obra y su tiempo,  
elaborado en el Seminario de arte colonial de la Facultad de  
Filosofía y Letras de la Unam, bajo la dirección de la doctora  
Elisa Vargas Lugo, en proceso.
- Cavendish, Richard, Visions of heaven and hell, New York, Harmony  
books, 1977.
- Cervantes de Salazar, Francisco, México en 1554 y Túmulo Imperial,  
Ed. Edmundo O'Gorman, Porrúa Editores, 1978, (Sepan Cuantos,  
No. 25).
- Cervera Vera, Luis, Fernando Chueca Goitia, et. al., El Escorial;  
1563-1963, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1963, IV centena-  
rio de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, (Ar-

- quitectura y Artes).
- Ciudad Real, Antonio de, Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, 2 t., Relación breve y verdadera de algunas cosas de muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España, siendo comisario general de aquellas partes, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Unam, 1976.
- Códice franciscano; siglo XVI, Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Juan de Ovando, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
- Cousin, Jean, El libro de la Fortuna; 200 dibujos inéditos de Jean Cousin, reproducción en facsímil del manuscrito original existente en el Instituto de Francia, Buenos Aires, Ed. Joaquín Gil, 1947.
- Chueca Goitia, Fernando, Ars Hispaniae; Historia del arte hispánico, v. 11, "Arquitectura del siglo XVI", Madrid, Editorial Plus Ultra, 1953.
- Dávila Padilla, fray Agustín. Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de la Nueva España, México, Ed. Academia Literaria, 1955.
- Debidour, V. H., Le bestiaire esculpté du Moyen Age en France, Paris, Ed. B. Arthaud, 1961.
- Diel, Paul, Psicoanálisis de la divinidad, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Dietterlin, Wendel, The fantastic engravings of Wendel Dietterlin; a reprint of the 1958 edition of his architecture. New York, Dover Publications Inc., 1968.

Díez Barroso, Francisco. El arte en Nueva España, México, (s.p.i.)  
1921.

Don Sem Tob, Glosas de sabiduría o proverbios morales y otras ri-  
mas, versión de Agustín García Calvo, Madrid, Alianza Editio-  
rial, 1974.

Durán Sanpere, Agustín y Juan Ainaud, Ars hispaniae; historia del  
arte hispánico, v. 8, "Escultura Gótica", Madrid, Editorial  
Plus-Ultra, 1956.

Feder Theodor, H., Great Treasures of Pompeii & Herculaneum, New  
York, 1978.

Ferguson, George, Signos y símbolos en el arte cristiano, Buenos  
Aires, Emecé editores, 1955.

Fernández García, Martha Raquel, Historia del concepto de "arte  
tequitqui", tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Unam, 1976.

Franco Carrasco, Jesús, La loza funeraria de Puebla, México, Ins-  
tituto de Investigaciones Estéticas, Unam, 1979.

Gállego, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del  
siglo de oro, Madrid, Aguilar, 1972.

Gante, Pablo C. de, La arquitectura de México en el siglo XVI,  
México, Editorial Porrúa, S.A., 1954.

Ganz, Paul, The paintings of Hans Holbein the Younger; complete  
edition, London, The Phaidon Press LTD, 1950.

García Icazbalceta, Joaquín, Bibliografía mexicana del siglo XVI;  
catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a  
1600, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, (Biblioteca  
Americana, serie de Literatura moderna, historia y biografía).



- García Icazbalceta, Joaquín, Selección de documentos para la historia de México, 2 t., México, Editorial Porrúa, S.A., 1971, (Biblioteca Porrúa, No. 47).
- Geisberg, Max, The German single-leaf woodcut: 1500-1550, ed. Walter L. Strauss, New York, Hacker Art Books, 1974.
- Geisberg, Max, The German single-leaf woodcut, 1500-1550, New York, Hacker Art Books, 1974.
- Gesner, Konrad, Curious woodcuts of fanciful and real beasts; a selection of 190 sixteenth-century woodcuts from Gesner and Topsell's natural histories, New York, Dover Publications, Inc., 1971.
- González Galván, Manuel, "Sobre terminología" en: Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Unam., 1974.
- González Ruíz, Nicolás, Piezas maestras del teatro teológico español, Autos sacramentales, t. 1. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1968.
- Griesbach, C. B., Historic ornament a pictorial archive; 900 fine examples from ancient Egypt to 1800, New York, Dover Publications, Inc., 1975.
- Grey Barnard, George, The cloisters and the abbye. New York, The Metropolitan Museum of art, 1979, Bulletin.
- Grotjanh, Martin, The voice of the symbol, New York, Delta Books, 1971.
- Gudiol Ricart, José y Juan Antonio Gaya Nuño, Ars Hispaniae; Historia del arte hispánico, v. 5, "Arquitectura y escultura románicas", Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1948.

- Hadjinicolaou, Nicos, La producción artística frente a sus significados, México, Ed. Siglo XXI, 1981.
- Hellendoorn, Fabienne Emilie, Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México, México, Unam, Difusión Cultural, 1980.
- Hind, M. Arthur, A history of engraving & etching; fromt he 15th century to the year 1914, New York, Dover Publications, Inc., 1963.
- Holbein, Hans, La danza de la muerte, ed. José M. Tola, México, Premia editora, La nave de los locos, 1978.
- Horcasitas, Fernando, El teatro náhuatl; épocas novohispana y moderna, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Unam, 1974.
- Howard, Daniel, Devils, monsters and nightmares; an introduction to the grotesque and fantastic in art, New York, Abelard-schuman, 1964.
- Johnson, Fridolf, A treasure of bookplates from the renaissance to the present, New York, Dover Publications, Inc., 1977.
- Kendrick, A. F., Catalogue of tapestries; Victoria and Albert Museum, Department of textiles, London, Board of Education, 1924.
- Kropfnger von Kugelgen, Helga, "Problemas de auculturación en la iconología franciscana de Tecamachalco", Comunicaciones, Proyecto Puebla Tlaxcala, Fundación alemana para la investigación científica, Puebla, 1975, No. 7.

La danza general de la muerte, ed. F. de Icaza, Códice del Escorial, 1920.

Lamborn Wilson, Peter, Angels, New York, Pantheon Books, 1980.

Lafaye, Jaques, Quetzalcóatl y Guadalupe; la formación de la conciencia nacional de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Lehner, Ernest y Johanna Lehner, Davils, demons and witchcraft. New York, Dover Publications, Inc., 1971.

León, fray Luis de. De los nombres de Cristo, ed. Alfredo Noriega, Buenos Aires, Argentina, Ed. 1946.

López Austin, Alfredo, Hombre-Dios, religión y política en el mundo náhuatl, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Unam, 1973.

López Austin, Alfredo, Cuerpo humano e ideología; las concepciones de los antiguos nahuas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Mâle, Emile, L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France; étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, París, Librairie Armand Colin, 1947.

Mâle, Emile, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France; étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, París, Librairie Armand Colin, 1948.

Mâle, Emile, L'art religieux de la fin du moyen age en France; étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, París, Librairie Armand Colin, 1949.

- Mâle, Emile, El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, (breviarios No. 59).
- Malraux, André, André Parrot, Roma; el fin del arte antiguo, Madrid, Editorial Aguilar, 1971, (El universo de las formas).
- Manrique, Jorge, Obras completas, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Marle, van Raimon, Iconographie de L'art profane au Moyen Age et a la decoration des demures, New York, Hacker ART Books, 1971.
- Manrique, Jorge Alberto, "La muerte en la colonia", en La muerte; expresiones de un enigma, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Martínez Reyes, Amada, La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Unam, 1976.
- Matos Moctezuma, Eduardo, Muerte a filo de obsidiana, los nahuas frente a la muerte, México, Secretaría de Educación Pública, 1975, (Sep Setentas No. 190).
- Maza, Francisco de la, Las piras funerarias en la historia y en arte de México, grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Unam, 1946.
- Maza, Francisco de la, La mitología clásica en el arte colonial de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Unam, 1968.
- Maza, Francisco de la, "El simbolismo del retablo de Huejotzingo", en Artes de México, México, 1968, No. 106.
- Maza, Francisco de la, El pintor Martín de Vos en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Unam, 1971.

- Mc Neill, Plagues and peoples, New York, Anchor books, doubleday, 1976.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert, La pintura virreinal en Bolivia, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1977.
- Mode, Heinz, Fabulous beasts and demons, Germany, Phaidon Press, LTD., 1973.
- Munting, Abraham, Fantastic floral engravings; 118 plates from the 'Accurate description of terrestrial plants', ed. Theodore Menten, New York, Dover Publications, Inc., 1975.
- Ochoa Zazueta, Jesús Angel, La muerte y los muertos; culto, servicio, ofrenda y humor de una comunidad, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, (Sep Setentas), No. 153.
- Petronio, Tito, Satiricón, Memorias de un libertino romano, México, Edasa, 1972.
- Phelan, John L., El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Unam., 1969.
- Reyes Valerio, Constantino, Arte indocristiano; escultura del siglo XVI en México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel del Castillo Negrete, Inah, México, 1978.
- Reyes Valerio, Constantino, Jorge Gurría Lacroix y Rosa Camelo, Juan Gersón, Tlacuilo de Tecamachalco, México, Instituto de Antropología e Historia, 19
- Royston Pike, E., Diccionario de religiones, ed. de Elsa Cecilia Frost, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

- Sagrada Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- Salas Cuesta, Marcela. La iglesia de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Unam, 1974.
- Salvini, Roberto, La obra pictórica completa de Holbein el joven, Barcelona, Ed. Noguer, S.A., 1972.
- Santos Otero, Aurelio, Los Evangelios Apócrifos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- Schretlen, M. L., Dutch and Flemish woodcuts of the fifteenth century, New York, Hacker ART Books, 1969.
- Sebastián, Santiago, "La significación salomónica del templo de Huejotzingo (Méjico)" en: Traza y Baza, cuadernos hispanos de simbología, Palma de Mayorca, 1973, Arte y Literatura, No. 2.
- Sebastián, Santiago, Arte y humanismo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- Serlio Bolognese, Sebastián, Tercero y cuarto libro de arquitectura. ed. facsimilar, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1978.
- Solier, René, L'art fantastique, Paris, ed. Jean Jaques Pauvert, Societe Francaise des presses Suisses, 1961.
- Strauss, Walter L., The complete engracvings, etchings & drypoints of Albrecht Durer, New York, Dover Publications, Inc., 1972.
- Speltz, Alexander, The styles of ornament, New York, Dover Publications, Inc., 1959.
- The Cloisters Apocalypse; an early fourteenth-century manuscript in facsimile, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1971.

- Tolnay, Charles de, Michelangelo; The tomb of Julius II, t. IV, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Torre Villar, Ernesto de la, La arquitectura y sus libros, guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Unam, 1978.
- Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Unam, 1974.
- Trens, Manuel, María, iconografía de la Virgen en el arte español, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946.
- Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Unam, 1969.
- Vázquez Ramírez, Guillermina, "Una aproximación a la iconografía de la Casa Montejo", en: Estudios de arte novohispano, homenaje a Elisa Vargas Lugo, México, Coordinación de Humanidades, Unam, en prensa.
- Vecellio, Cesare, Vecellio's renaissance costume book; all 500 woodcuts illustrations from the famous sixteenth-century compendium of world costume, New York, Dover Publications, Inc., 1977.
- Verlet, Pierre, Michel Florisoone et. al., The art of the tapestry, ed. Joseph Jobé, London, Thames and Hudson, 1965.
- Vocabulario arquitectónico ilustrado, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975.
- Westheim, Paul, La calavera, México, Ed. Era, 1971.

White, T.H., The Bestiary; a book of beasts, New York, Capricorn  
books, 1960.

Zerner, Henri, Ecole de Fontainebleau; gravures, Paris, Ars et  
Metiers Graphiques, 1969.