



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ESBOZO DE LA HISTORIA DE LA PINTURA MURAL VIRREINAL DE**  
**YUCATÁN A TRAVÉS DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE ASÍS EN**  
**DZIDZANTÚN**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA**

**ANA RAQUEL VANOYE CARLO**

**DIRECTORA DE TESIS**

**DRA. CLARA BARGELLINI CIONI**

**2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## **PRÓLOGO**

La idea de desarrollar una investigación acerca de la pintura mural virreinal que sobrevive en los conventos yucatecos surgió hace varios años. Desde hace casi una década y por motivos más bien personales comencé a visitar el sureste mexicano y sobre todo el estado de Yucatán. La riqueza gastronómica, ecológica e histórica del lugar es evidente desde los primeros recorridos, y es innegable que los yucatecos han sabido capitalizar una buena parte de ella a través del diseño y promoción de rutas turísticas. Mis primeros acercamientos al estado fueron a través de estos circuitos recomendados por cualquier oficina de turismo. Sin embargo, gratamente descubrí que estos recorridos no agotan la riqueza del estado y que bien aprovechados son anzuelos para seguir conociéndolo.

Una de estas rutas turísticas, por cierto todavía poco visitadas, es la de los conventos. Localizada al sur de Mérida, la ruta engloba ocho conventos ubicados en los pueblos de Acanceh, Tecoh, Tekit, Telchaquillo, Chumayel, Mama, Maní y Teabo. La observación de los inmuebles incluidos en este recorrido genera algunas precisiones: no todos son conventos: Acanceh, Tecoh, Tekit y Chumayel han sido desde su fundación parroquias. Y Telchaquillo, localizado a la mitad de la ruta, fue más bien una casa de descanso. Probablemente, estas diferencias se justifican si recordamos que, en la definición de la ruta influyó la cercanía que hay entre estos edificios religiosos y el hecho de que cerca de cada uno hay algunos otros atractivos. Por ejemplo, en el centro de Acanceh, también llamado Plaza de las Tres Culturas, es posible observar, además de la arquitectura de la parroquia, la de las ruinas de un antiguo centro ceremonial maya y la de las casas habitacionales actuales, ofreciendo en una sola imagen un recorrido por la historia de la arquitectura de la región. Muy cerca de este pueblo existen tres de los cenotes cerrados más bellos de la región: Chelentún, Chak-Zinik-Che y Bolom-Chojol. La parroquia de Tecoh, erigida sobre un antiguo centro ceremonial maya, ofrece un ejemplo de campanarios que son muy escasos en la región. En las afueras del pueblo existe un circuito formado por trece cenotes habilitado por los pobladores del lugar para recorrerlo, al igual que los de Acanceh. Por otro lado, Mama, Maní y Teabo albergan tres de los primeros conventos levantados por los franciscanos, cada uno con una buena cantidad de pintura mural.

Las disparidades temporales de los inmuebles, junto con la diversidad de manifestaciones culturales y naturales que los rodean, fueron suficientes para motivarme a visitar los conventos y las parroquias de otras comunidades como Conkal, Homún, Tizimín, Valladolid, Tabí, Yaxcaba

e Izamal, entre otros. La observación de su arquitectura, sus retablos, su pintura mural y en no pocos casos su precario estado y a veces su total ausencia me hizo pensar que era necesario ahondar en el conocimiento de estos inmuebles y en la reconstrucción de su historia. Al principio, consideré al convento de Maní como el punto de partida de mi investigación. El estudio de este convento llamado San Miguel Arcángel fue la propuesta inicial que presenté a mi directora de tesis, la doctora Clara Bargellini. Se trata de un inmueble de más de 400 años de antigüedad que alberga objetos artísticos provenientes de todas las categorías: arquitectura, pintura mural, en tabla y escultura. Y, aunque el estudio y la reconstrucción de la historia de todos ellos son necesarios, tuve que definir a uno como el objeto de estudio de esta investigación. A mí me interesaba aportar al campo de la arquitectura de la región y tomando esto en cuenta fue la doctora Bargellini, quién me sugirió el estudio de la pintura mural. Esta fue la primera de muchas contribuciones que aprecio y agradezco sinceramente.

Lo que siguió fue una serie de visitas al estado en las que sucedieron mis primeros acercamientos al Centro INAH-YUCATÁN, ahí conocí al restaurador Fernando Garcés, quien me proporcionó una primera lista de conventos en los que todavía hay murales y además me mostró material fotográfico de su colección personal. Esto último se transformaría en una constante; no puedo dejar de mencionar y agradecer las aportaciones fotográficas del restaurador a este trabajo, así como sus opiniones e ideas acerca de la pintura mural de la región.

Por otro lado, estas primeras visitas también pusieron al descubierto los problemas de esta investigación. Casi desde el principio, la falta de documentos y archivos fue una constante, lo que situó a la pintura mural como la fuente principal de información y puso en evidencia que la lejanía con respecto al Distrito Federal del estado de Yucatán hacía casi imposible desarrollar una investigación ágil y continua. Se hizo evidente la necesidad de que residiera una temporada en el estado. Viví en Mérida los últimos seis meses del año 2008. Esto fue posible gracias a la beca que me otorgó la UNAM para realizar mis estudios de maestría y a la beca ECOES, a cuyo equipo de trabajo también le agradezco los lineamientos exigidos para otorgar el financiamiento. Su cumplimiento me ayudó a conocer toda la pintura mural virreinal yucateca de la mano de los arquitectos y restauradores de la región.

Ambas becas financiaron una estancia de investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán bajo la tutela del doctor Marco Tulio Peraza a quien le agradezco los conocimientos y las líneas de investigación sugeridas y surgidas durante las

sesiones de trabajo. El doctor Peraza también se dió a la tarea de presentarme a otros profesores interesados en el estudio del tema, entre ellos al doctor Pablo Chico quién compartió conmigo la metodología que ha desarrollado para aproximarse al estudio de la pintura y sus ideas sobre la arquitectura de los conventos de la región. Muchas gracias por eso. Ambos investigadores también me proporcionaron nombres de poblados que albergan conventos que, por diversas razones, no sólo por su pintura mural, era importante que conociera, además de una amplia bibliografía que pude consultar en la biblioteca de la facultad. Fue el doctor Chico, en una de estas sesiones de trabajo, quien me habló de la restauradora Rocío Jiménez que, por cierto, acababa de regresar a trabajar al centro INAH-YUCATÁN.

Chiri, como todos la llaman, tiene un genuino aprecio por la pintura mural. Pacientemente me enseñó todas las cuestiones relacionadas con su materialidad. Gracias a ella, y al permiso que me otorgó la restauradora Cristina Martín para trabajar en el taller de restauración del centro INAH, conocí los diferentes materiales que intervienen en la ejecución de la pintura mural, sus características, la forma de emplearlos, los problemas derivados de un mal uso, la importancia de los aglutinantes, sus distintos tipos y las variaciones que producen sobre el mural el uso de los diferentes materiales y técnicas. También me acompañó a visitar murales novohispanos y prehispánicos y me enseñó a poner énfasis en algunos aspectos como la paleta de color, el brillo, las marcas del bruñido, las marcas de los encalados y a comparar ambas técnicas con la finalidad de obtener conclusiones propias.

Chiri y Fernando por separado fueron los artífices del objeto de estudio de esta tesis. En diferentes reuniones me hablaron de los murales de Santa Clara de Asís en Dzidzantún. Fue Garcés quien me mostró fotografías de la pintura mural del lugar, y quien además me habló de su reciente desencalado y por lo tanto de la ausencia de restauraciones. Fui a conocer Santa Clara de Asís casi al final de mi estancia de investigación, en noviembre de 2008, después de haber platicado con los restauradores y con los arquitectos, de haber visitado el archivo de la Arquidiócesis, de haber leído la bibliografía recomendada y de haber realizado mis prácticas en el taller de restauración del INAH. Cuando ví la pintura mural de su presbiterio estuve de acuerdo con ambos restauradores: esas pinturas debían considerarse como el punto de partida de mi investigación.

Regresé a Dzidzantún seis veces más: cinco a lo largo del año 2009, tres de ellas acompañada por Chiri para ampliar mis registros fotográficos y para platicar con ella sobre las

características de los murales y una, en 2011 con Fernando quien aceptó conversar conmigo (una vez más) sobre diversos aspectos relacionados con la restauración que encabezó ese año en el convento. Fue en esta visita, donde finalmente pude apreciar de frente y a una distancia adecuada las pinturas murales. Una de esas visitas, la que corresponde al verano del 2009, la hice con fondos proporcionados por el programa PAEP de la UNAM. Le agradezco a la Coordinación de este Posgrado haber distinguido con ellos este trabajo. También es momento de agradecer al padre Gabriel, que hasta el 2010 fue el párroco de Santa Clara de Asís, y quien me permitió recorrer libremente el inmueble, y además me proporcionó un lugar donde descansar. Gracias también al sacristán Fernando quién se encargó de tenerlo en condiciones adecuadas y además me ayudó a subir a diferentes partes del inmueble para que pudiera ver con detenimiento las pinturas murales, los techos y las bóvedas y hacer mis primeros levantamientos fotográficos.

A principios del 2009 regresé al Distrito Federal. Traía conmigo los levantamientos fotográficos de la mayor parte de los murales que sobreviven en la región. Mi agradecimiento a la doctora Diana Magaloni quién junto con la doctora Bargellini y Chiri fueron el equipo inicial con el que trabajé las primeras versiones de los tres primeros capítulos.

Las últimas versiones de estos primeros capítulos junto con un esbozo del cuarto fueron presentados a dos investigadoras más. La doctora Linda Baéz quien identificó los aspectos menos claros de mi trabajo y a quien le agradezco haber discutido conmigo los pros y contras de la metodología propuesta en el capítulo tres y en su momento haber señalado los aspectos poco formales del capítulo cuatro. La maestra Isabel Estrada se enfocó en el catálogo de pintura mural en el que organicé el material fotográfico. Su atención se centró en las grisallas de las que me señalo las más antiguas y las que probablemente correspondían a una época de renacimiento de la técnica. Ella también identificó la pintura mural que sobrevive en el convento de Conkal como una de las más antiguas, lo que me permitió utilizar sus murales junto con los de Maní para reforzar algunas de las afirmaciones hechas para las pinturas de Dzidzantún.

Por último me gustaría agradecer a todas aquéllas personas que de una u otra manera en algún momento compartieron conmigo alguna idea, sugerencia o referencia del tema. Muchas me ayudaron a desarrollar mi investigación. Tres son las que no puedo dejar de mencionar. El doctor Hugo Arciniega que me ayudó a definir la investigación inicial que presenté durante el proceso de selección para ingresar a la maestría. La doctora Deborah Dorotinsky que me ayudó a construir la historiografía del tema y la doctora Dúrdica Ségota cuyas ideas fueron útiles para la

definición de mi objeto de estudio. Yo que recibí mi educación universitaria en la Facultad de Ciencias de esta casa de estudios no puedo dejar de agradecer a todas las personas que me han acompañado en este cambio de actividades y perspectivas, en especial a la maestra Erika González que fue mi compañera en la maestría. Ha leído y corregido muchos de los escritos de esta investigación. Amablemente compartió conmigo sus conocimientos sobre textos, archivos y sobre las cuestiones formales del área. Y lo sigue haciendo.

No es difícil notar que, en realidad este prólogo no es más que el recuento de todas las personas que han compartido conmigo, sus ideas y sus conocimientos sobre la Historia del Arte. Por mi parte he intentado corresponderles pensando y repensando sus observaciones, estudiando sus ideas y generando las mías acerca de los diferentes temas y áreas y no sólo sumando las suyas. Sinceramente espero haber logrado mi objetivo. Ha sido un placer escucharlos a todos. Ha sido un privilegio aprender con ustedes a escuchar lo que los murales de los conventos yucatecos tienen que decir.



Santa Clara de Asís, ábside del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto, 2011



A mi mamá y a mi papa  
Confieso que me siento afortunada por el camino  
que me enseñaron a seguir

A mis hermanas  
Confieso que siempre he admirado la fuerza que tienen  
para construir su vida

A Chiri  
Confieso que no hubiera podido transitar de las ciencias  
a las humanidades sin tu ayuda

A mi esposo  
Confieso que te he seguido todo este tiempo  
porque me parece muy interesante quien eres y lo que haces

Gracias por acompañarme en las alegrías y en las profundas frustraciones que cualquier proyecto personal conlleva; nunca podré terminar de agradecerse los

## Índice

Introducción.....	11
1. La expansión franciscana en la península de Yucatán. Los inicios de la evangelización.	
De la llegada de los franciscanos a la península de Yucatán a la fundación del convento de Santa Clara de Asís en Dzidzantún.....	14
Sobre la arquitectura y la historia del convento de Santa Clara de Asís.....	21
2. La pintura mural del convento de Santa Clara de Asís	
La pintura mural del presbiterio de la iglesia.....	37
El muro 1.....	38
El muro 2.....	61
El muro 3.....	64
El muro 4.....	72
El muro 5.....	74
La pintura mural del vano de la puerta claustal de la iglesia.....	75
El vano superior.....	76
El lado derecho del vano.....	77
El lado izquierdo del vano.....	81
La pintura mural de la portería del convento.....	84
3. Otros conventos franciscanos en Yucatán que conservan pintura mural	
La selección y organización de los conventos.....	86
Algunas limitaciones del conjunto seleccionado.....	87

4. El análisis de la pintura mural	
Generalidades de la pintura mural virreinal yucateca.....	90
La grisalla.....	91
La pintura mural roja y azul.....	93
La pintura mural a colores.....	112
Aspectos generales sobre la relación entre la pintura mural y la arquitectura de los conventos yucatecos.....	120
5. Consideraciones Finales.....	124
6. Apéndice A.....	129
7. Bibliografía.....	137

## Introducción

Las pinturas murales que decoran la iglesia y el convento de Santa Clara de Asís en Dzidzantún, en el actual estado de Yucatán, reaparecieron hace unos treinta años cuando, en una de las restauraciones del inmueble, fueron removidas las numerosas capas de cal que además de cubrirlas las protegieron durante siglos. El objetivo de esta investigación es identificar y establecer las características de estos murales virreinales, y después, en una segunda etapa, organizar estos resultados para tratar de reconstruir la historia de la pintura mural de esta región, al menos en sus momentos más destacados.

Elegí los murales del convento de Santa Clara de Asís como pilar de esta investigación, porque sus pinturas corresponden a diferentes siglos: desde el XVI hasta el XIX y, aunque la mayoría de los murales se encuentran en el ábside de la iglesia, las diferentes sobreposiciones, que indican que fueron pintados en distintas temporalidades, son muy visibles. Además, los muros tienen desnivelaciones que fueron útiles para definir aproximadamente el número de encalados y por lo tanto, estimar cuantas etapas debo considerar. Pero tal vez la característica más importante que estos murales pueden ofrecer es la ausencia de restauraciones, lo que garantiza la preservación de muchos elementos originales. En el capítulo 2 de este trabajo ofrezco una explicación más amplia de las razones que justifican la elección de los murales de Santa Clara como el objeto de estudio de esta investigación, además de una descripción detallada de los mismos.

Antes, en el capítulo 1, hago un recuento histórico que inicia con la llegada de los franciscanos a la península de Yucatán, a mediados del siglo XVI, y en el que narro cronológicamente las fundaciones que estos misioneros hicieron durante los siguientes veinticinco años. Acompañan a este relato algunas ilustraciones que muestran el aspecto actual de estas primeras construcciones. La prioridad de este recuento es establecer que en esta región, durante estos primeros años de la conquista espiritual, los franciscanos siguieron una forma de expansión claramente lineal (levantar un convento hasta haber terminado el anterior) debido a que las condiciones económicas, políticas y sociales del lugar no eran óptimas. El esbozo del contexto que prevalecía a mediados del siglo XVI en la región que después se conocería como la Provincia de San José, y a la que perteneció el estado de Yucatán, me permite afirmar que,

aunque aquí la evangelización tuvo características particulares debidas a las dinámicas propias del lugar entre las que puedo destacar su lejanía con respecto al centro del Virreinato y el florecimiento de la cultura maya; este proceso también enfrentó situaciones comunes a toda la Nueva España como fueron la resistencia indígena y las soluciones implementadas por los frailes para lograr su objetivo. Cabe mencionar que la linealidad es útil no sólo porque revela las limitaciones del contexto sino también porque facilita la reconstrucción de la historia franciscana ya que permite distinguir con claridad el camino que estos misioneros recorrieron los primeros veinticinco años posteriores a su llegada. Después de este periodo, los menores tuvieron recursos suficientes para financiar, diseñar e implementar un modelo de expansión no lineal que básicamente contempla la construcción de varios conventos al mismo tiempo y que, aunque es más efectivo y rápido dificulta la reconstrucción histórica. Por último, la exposición de los hechos históricos correspondientes a este periodo, proporciona una base mínima sobre la cual contextualizar referencias históricas posteriores, en particular las que acompañaron la fundación y la historia del convento de Santa Clara de Asís. El recuento de algunos de sus aspectos arquitectónicos e históricos es la última parte de este primer capítulo.

Pero en realidad, tanto los rasgos excepcionales de las pinturas como las condiciones que rodearon la construcción del convento son insuficientes para establecer las características de sus murales y tampoco son suficientes para realizar una reconstrucción precisa de la historia de la pintura de esta región, porque en la mayoría de los casos, no sobreviven murales completos, sólo fragmentos. Debido a esto, fue necesario considerar la pintura de otros conventos, que presento en el capítulo tres. Dicho capítulo también contiene las justificaciones y los criterios utilizados para seleccionar estos otros conventos así como la metodología empleada para organizarlos con la finalidad de facilitar el manejo de sus murales.

Propiamente el estudio y el análisis de la pintura mural están contenidos en el capítulo 4. Básicamente y basándome en las características principales de las pinturas murales establecidas en las descripciones del capítulo 2, agrupo a los murales de Santa Clara en tres conjuntos. Posteriormente, trató de encontrar evidencia que sugiriera la presencia de uno o más de estos conjuntos en otros conventos. De lo que se trata es de argumentar la existencia persistente de al menos uno de estos tres conjuntos en la mayoría de conventos con pintura mural de la región. De esta manera, los tres conjuntos representan tres etapas diferentes de la historia de la pintura mural virreinal de Yucatán y que además, engloban la mayor parte de los murales que sobrevive en la

región. Durante el desarrollo de este capítulo señalaré los murales que no caen dentro de alguno de estos tres conjuntos y su estudio, por lo tanto, queda pendiente. Por otro lado, no hay ninguna razón para sugerir que los murales de cada conjunto fueron pintados al mismo tiempo. Sin embargo, todavía no cuento con la información que me permita organizar cronológicamente los murales de cada conjunto, si es que esto último es posible. Al final de este capítulo esbozaré la relación que existe entre la pintura mural y la arquitectura.

La última parte de este trabajo se centra en enumerar tanto las conclusiones como las perspectivas de esta investigación.

## 1. La expansión franciscana en la península de Yucatán: los inicios de la evangelización

### De la llegada de los franciscanos a la península de Yucatán a la fundación del convento de Santa Clara de Asís en Dzidzantún.

Durante el virreinato, el actual estado de Yucatán formó parte de la Provincia de San José que en su momento de mayor esplendor comprendió lo que hoy son los estados de Yucatán, Campeche y Quintana Roo y a los actuales países de Guatemala y Belice<sup>1</sup>. (fig.1).



1. Territorio comprendido por la provincia de San José de Yucatán

Este territorio fue difícil de dominar. De hecho, “el interior, escasamente poblado, nunca fue conquistado, y en realidad los límites territoriales del Yucatán español retrocedieron a fines del siglo XVI y durante el XVII”<sup>2</sup>. Pero una vez que los españoles lograron el control de las

---

<sup>1</sup> Gerhard Peter, traducción de Mastrangelo Stella, *La frontera sureste de la Nueva España*, México: UNAM, 1991, p. 44

En ocasiones se consideró que la provincia española de Yucatán incluía Laguna de Términos y Tabasco, pero aquí nos ocuparemos solamente de la península de Yucatán, que constituía una unidad política y geográfica aparte. El área hoy coincide aproximadamente con los estados de Yucatán, Quintana Roo y la mayor parte de Campeche en México, además del norte de Belice.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 44

zonas costeras del norte y del poniente de la península consideraron prioritaria la conversión de los mayas a la religión católica; la tarea fue asignada a los franciscanos.

El modelo de evangelización utilizado por los menores en la Nueva España tenía dos objetivos: incursionar de manera continua en territorios cada vez más lejanos y mejorar la infraestructura (la comunicación) entre los lugares ya ocupados. En la práctica, para cumplirlos, bastaba con que los frailes construyeran conventos de manera simultánea, continua y sostenida, sin embargo, esto fue posible muy pocas veces. En la práctica las circunstancias obligaban a los frailes a modificar este modelo de expansión. Entre las causas más frecuentes se encuentran las condiciones económicas y sociales poco favorables del lugar, la presencia del clero secular o de otras órdenes mendicantes, la existencia de relaciones hostiles con los encomenderos y la resistencia ofrecida por la población nativa. En Yucatán, los dos últimos factores fueron la causa principal de que los franciscanos no pudieran cumplir simultáneamente los objetivos del modelo, así que resolvieron cumplir cada uno por separado. Durante los primeros quince años posteriores a su llegada, en el año de 1544, construyeron conventos que tenían como prioridad lograr el control de la zona norte de la península de Yucatán. Después, durante los siguientes diez años, aproximadamente entre 1560 y 1570, levantaron conventos cuyo objetivo era mejorar la comunicación entre los ya existentes. Sólo después de 1570, los frailes tuvieron la suficiente capacidad económica y social para cumplir de manera simultánea ambos objetivos.

La historia de las fundaciones hechas por estos misioneros comenzó en 1544, con el arribo a Campeche de los franciscanos fray Luis de Villalpando, fray Lorenzo de Bienvenida, fray Melchor de Benavente y fray Juan de Herrera. Fundaron su primer convento bajo la advocación de San Francisco de Asís sobre las ruinas de lo que durante el periodo prehispánico fue conocido como Can pech. Después, marcharon al norte de la península hacia la antigua ciudad maya de Ti-ho, la actual Mérida, y en 1546 establecieron allí su segundo convento dedicado también a San Francisco de Asís<sup>3</sup>. Este recinto, que también fue conocido como el “Convento Grande” y que fue destruido hasta sus cimientos a principios del siglo XIX, exhibió ciertas características que ejemplifican la premura con la que fue levantado. Según el relato de

---

El interior, escasamente poblado, nunca fue conquistado, y en realidad los límites territoriales del Yucatán español retrocedieron a fines del siglo XVI y durante el XVII.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 50.

Los primeros conventos franciscanos se construyeron en Campeche y Mérida en 1546, y probablemente en ese mismo año se fundó la Custodia de San José de Yucatán, subordinada a la provincia del Santo Evangelio de México.



fray Ciudad Real, este convento estaba “pegado con la misma cibdad, puesto sobre un ku o mul antiguo y aún edificada parte de él sobre los mismos edificios viejos de los indios antiguos”<sup>4</sup>. El relato sugiere que algunas de las estructuras arquitectónicas del mul fueron reutilizadas en el convento sobre todo como celdas o dormitorios. Hay varias razones por las que los menores aceptaron hacer esto: tal vez porque la mayor parte de la población asentada en Mérida era española y esta fusión de arquitecturas no generaba ninguna confusión como hubiera sucedido si la población hubiera sido mayoritariamente indígena, o quizá porque no contaban con suficiente mano de obra para levantar una construcción desde sus cimientos, o tal vez decidieron construir sobre los edificios prehispánicos para resignificarlos y mandar un mensaje claro de la falta de un lugar dentro de la sociedad virreinal que en adelante tanto estas edificaciones como todo lo concerniente a la cultura maya tendrían.

Después de construir este convento, su objetivo era dirigirse al oriente, a la villa española de Valladolid y allí construir un tercer convento, pero el adelantado Francisco de Montejo, conquistador de la península, les pidió que primero atendieran su encomienda en Maní.

Los franciscanos fundaron allí, en 1549, su tercer convento bajo la advocación de San Miguel Arcángel (fig. 2), tanto por la petición hecha por Montejo, como por las excelentes condiciones que el lugar ofrecía pues el *batab* Tutul Xiu, que era el dirigente maya del lugar, y la numerosa población bajo su mando eran aliados de los españoles. Esto garantizó que los frailes realizaran su actividad evangelizadora con relativa tranquilidad. Además, se trataba de una zona densamente poblada, por lo que los franciscanos adoctrinaron a un gran número de personas en un período corto y pudieron disponer de una gran cantidad de mano de obra.

---

<sup>4</sup> Ciudad Real de, ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farrera, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, 2v., p. 340. Nuestro convento está pegado con la misma cibdad, puesto sobre un ku o mul antigua, y aun edificada parte de él sobre los mismos edificios viejos de los indios antiguos. Todo él está labrado de cal y canto, con su claustro alto y bajo, dormitorios y celdas; hay en él una buena huerta,..., hay también algunos cañafístolos.



2. Convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, mayo, 2007

La presencia de estas excepcionales condiciones en Maní serviría para mucho más que para la rápida construcción del convento. En primer lugar, los franciscanos pudieron dotarlo de unas características arquitectónicas diferentes a las que tenía el convento Grande de Mérida, pues aunque San Miguel también está construido sobre un antiguo mul maya, éste se cubrió hasta enterrarlo y el terreno se emparejó para utilizarlo sólo como la plataforma del nuevo edificio religioso. Con esto los franciscanos lograron una construcción de grandes dimensiones colocada en el punto más alto del poblado donde podía ser vista por toda la comunidad. Dichas condiciones también le aseguraron al lugar una posición económica y política privilegiada, porque siendo la península de Yucatán un territorio que carece de recursos minerales, fue el trabajo indígena lo que se perfiló, desde el inicio del Virreinato, como el recurso más valioso de la región. Al contar con él, Maní se convirtió en uno de los principales puntos económicos del centro de la península, al menos hasta mediados del siglo XVII, en el que otros poblados como Ticul, Tekax, Oxkutzcab y Teabo comenzaron a tener más importancia que Maní debido, los dos

primeros, a su localización geográfica y los dos últimos a su producción agrícola, lo anterior hizo que Maní comenzará a percibirse como un pueblo más del centro de la península<sup>5</sup>.

Una vez que terminaron de construir el convento de San Miguel, los franciscanos se dirigieron al norte, que en ese tiempo era la segunda zona más poblada. El lugar elegido para comenzar su actividad evangelizadora fue un antiguo santuario maya construido en honor al dios Itzimmná, “patrono de las ciencias y los conocimientos e inventor de la escritura”<sup>6</sup>. Aquí, y sobre las ruinas del recinto dedicado a los Chaac, los franciscanos levantaron su cuarto convento bajo la advocación de San Antonio de Padua (fig. 3).



3. El convento de San Antonio de Padua, Izamal, Yucatán, noviembre, 2008

<sup>5</sup> Bretos Miguel, *Iglesias de Yucatán*, Mérida, Yucatán: Dante, 1992, p.52

A mediados del siglo XVII, Maní ya no era lo que había sido. Ticul estaba mucho mejor ubicado respecto de la redes de comunicación del Yucatán español, y Tekax respecto de la emergente frontera misionera franciscana en el Petén. Oxkutzkab y Teabo tenían una creciente importancia agrícola.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 67.

A unos sesenta kilómetros al noreste de Maní se yergue otra de las fundaciones seráficas íntimamente asociadas con fray Diego de Landa: San Antonio de Padua Izamal. La erección del convento tomo lugar en el capítulo provincial del 29 de septiembre y a petición de los caciques del lugar. Antiguamente Izamal había sido un importante santuario de Itzamná “Casa-del-Mago-del-Agua”, el poderoso numen maya, patrono de las ciencias y los conocimientos, inventor de la escritura.

Con la construcción del convento de Izamal los franciscanos, que ya se habían asegurado el control de la zona oeste de la península de Yucatán con los conventos de Campeche, Mérida y Maní, comenzaron a adjudicarse el dominio de la zona norte, mismo que reforzaron con el levantamiento, ese mismo año, del convento de San Francisco de Asís en el pueblo de Conkal. Posteriormente, y dado que desde el inicio del Virreinato la zona central de la península estuvo bajo el control del clero secular, y la selva hacia del sur un territorio impenetrable, los franciscanos se dirigieron al oriente del actual estado de Yucatán, donde hacía falta un convento alrededor del cual organizar la evangelización de los cacicazgos allí establecidos. Llegaron a esa región en 1552 y al año siguiente, levantaron el convento de San Bernardino de Siena en la villa española de Valladolid. (fig. 4).



4. El convento de San Bernardino de Siena, Valladolid, Yucatán, diciembre, 2008

Con estas tres últimas construcciones la orden tuvo cierto control sobre los puntos más importantes del norte de la península y finalmente estuvo en posición de construir conventos que

mejoraran su comunicación ya fuera acortando la distancia entre ellos o con algunos otros puntos importantes. Bajo esta lógica, los frailes fundaron en el año de 1561 dos conventos más: el de San Luis de Tolosá en Calkiní, a la mitad del camino entre Campeche y Mérida, y el de San Buenaventura en Homún que acercaba el convento Grande de Mérida con la región de Sotuta, bastión natural del clero secular. Posteriormente, en 1563 fue erigido al norte del convento de San Bernardino de Siena el de Los Tres Reyes en el poblado de Tizimín, que acercaba dos puntos importantes: Valladolid y Río Lagartos. Este último propiamente no es un río, sino una ría, es decir, un flujo de agua marina que se internó entre la tierra firme y una estrecha franja de playa, y que durante la época virreinal funcionó como puerto de arribo para los barcos. Cuatro años después, en 1567, los franciscanos fundaron el convento de San Juan Bautista en Motul, punto central del camino que comunica a Mérida e Izamal, ese mismo año, Motul se convirtió en paso obligado para ir del convento Grande de Mérida al recién construido de Santa Clara de Asís en Dzidzantún (fig. 5).



5. El convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008.

Al parecer, la construcción de Santa Clara de Asís no responde al objetivo de mejorar la comunicación entre dos o más conventos. En su tiempo fue la construcción religiosa situada más al norte de la península de Yucatán. Esto sugiere que su fundación obedeció al deseo de los menores de incursionar en la costa oeste de la península, lo que sitúa su levantamiento al inicio de la etapa en la cual los franciscanos ya tenían la capacidad de llevar a cabo su proceso de expansión cumpliendo de manera simultánea sus objetivos: explorar nuevos territorios y mejorar la infraestructura entre los ya existentes. Este cambio en la ejecución del esquema de expansión revela la enorme capacidad económica, política, religiosa y social alcanzada por los menores en un periodo muy corto. Algunas de las características de este convento, muchas de ellas manejadas por primera vez y de manera exclusiva, constituyen un reflejo de esta capacidad.

### **Sobre la arquitectura y la historia del convento de Santa Clara de Asís**

Según Bretos, Santa Clara fue fundado en el antiguo cacicazgo maya de Ah Kin Chel<sup>7</sup>, lo que indica una vez más, la costumbre de los franciscanos de ocupar antiguos recintos prehispánicos y resignificarlos. La decisión de construir este convento se tomó en el capítulo celebrado en Mérida el 13 de abril de 1567 y su primer guardián fue Fray Diego Zazo<sup>8</sup>.

Las descripciones y los planos del convento que se encuentran en el “*Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Yucatán*” así como las menciones que de él se hacen en el libro escrito por fray Antonio de Ciudad Real titulado “*Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*” son útiles para conocer los diferentes recintos que integran esta construcción y su distribución. También proporcionan información sobre el aspecto que el

---

<sup>7</sup> Bretos, Miguel, *Iglesias de Yucatán*, Mérida, Yucatán: Dante, 1992, p. 97.

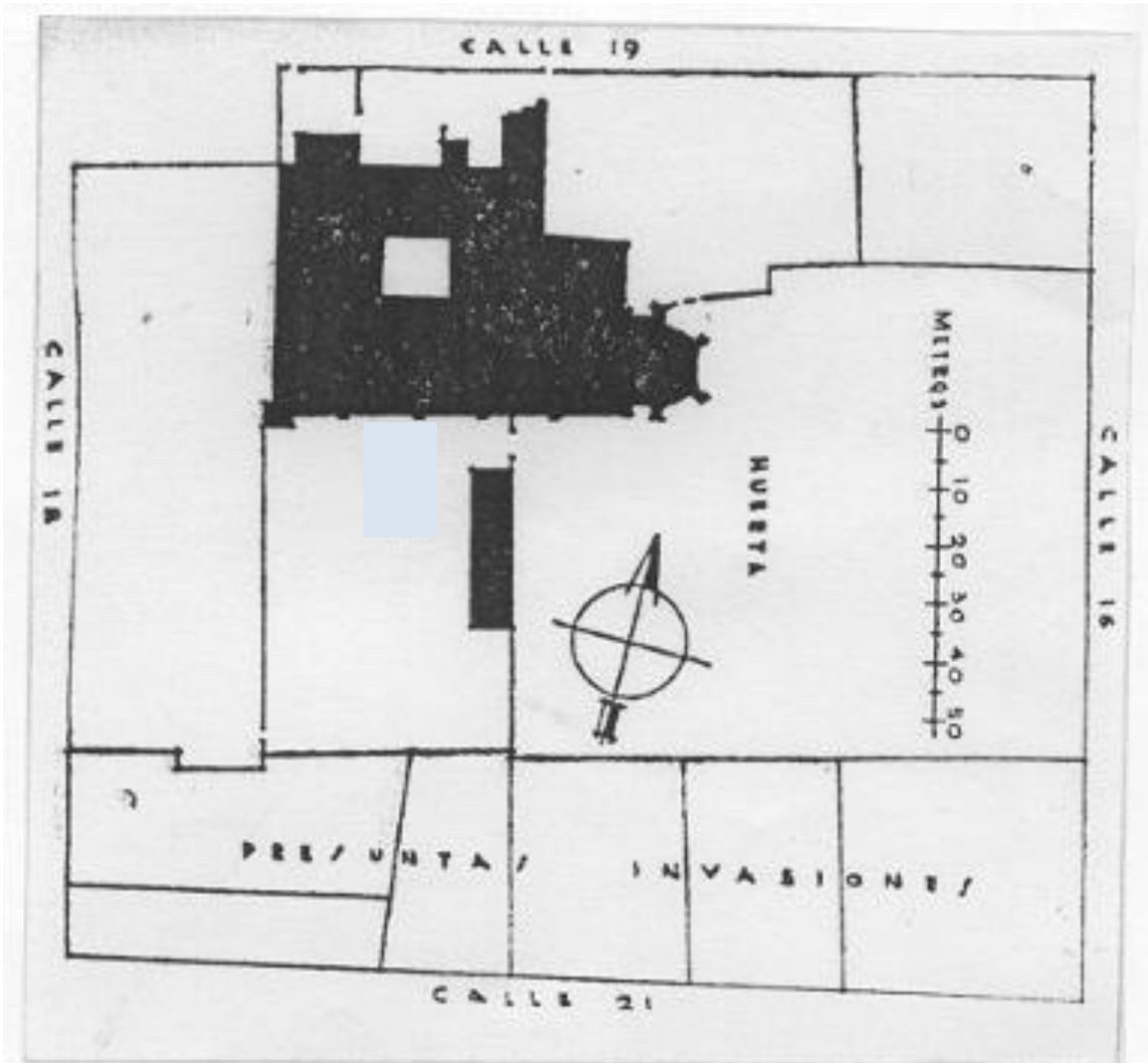
Dentro de la nave, cerdos y pavos atendían sus negocios entre enormes pedruscos y restos de la bóveda que alguna vez desafió la gravedad. Maleza y basura le daban al lugar la apariencia de un vertedero. Huesos humanos se apilaban en una esquina del coro...Era la ruina, al parecer final, del que más de tres siglos antes fuera orgullo de la región litoral, el antiguo cacicazgo maya de Ah – Kin –Chel, corazón de las llamadas “doctrinas de la costa”

<sup>8</sup> Vega, Luis, *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Yucatán*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1945, 2 v. p.149, ingeniero en jefe de la Comisión de Inventarios de la Cuarta Zona 1929-1933.

El convento de Dzidzantún, que tenía por titular de su iglesia a Santa Clara, fue erigido por capítulo celebrado en Mérida el 13 de abril del año de 1567. Pertenecía a las Doctrinas del territorio de la Costa y tenía como visitas a los pueblos de Yobaín y Zilam. Su primer guardián fue el P.F. Diego Zazo.

convento tuvo en momentos muy diferentes de su historia que incluyen el virreinato, cuando estaba en apogeo y a mediados del siglo XX cuando prácticamente se encontraba abandonado.

El plano de conjunto que aparece a continuación (P1) ilustra el contexto que rodeaba el convento hacia 1950 y su posición en el mismo. La plaza principal del poblado de Dzidzantún se encuentra al oeste del edificio; es innegable que el convento gozó de un terreno de tamaño considerable como sucedió con la mayoría de este tipo de edificaciones en la región. La distribución actual del predio es muy semejante a la mostrada en este plano. Actualmente el lugar es el centro de reunión de la comunidad.



P1. Planta de conjunto del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, tomado del *Catálogo de Construcciones Religiosas de Yucatán*, p. 149

En su libro escrito en 1588 fray Antonio de Ciudad Real escribió que: “El convento, cuya vocación es de Santa Clara, está acabado con su claustro alto y bajo, dormitorios y celdas, labrado todo de cal y canto, y de bóveda, excepto las celdas que tienen el techo de madera, con sus azoteas muy fuertes, tiene también una iglesia que, por ser de las buenas de la Nueva España, se hace aquí mención de ella”<sup>9</sup>. Los planos P2 y P3 ilustran la distribución anterior.

Según el *Catálogo de Construcciones Religiosas de Yucatán* y fray Antonio de Ciudad Real el cuerpo de esta iglesia, que es de bóveda de cañon corrido, tiene “ciento setenta pies de largo (48.05 m.) y cuarenta y dos de ancho (11.07 m.), la capilla (la bóveda) está labrada de cantería de lazos y tiene de largo, desde el arco toral, hasta el testero del altar ochenta y dos pies (23.18 m.), el ancho es el mismo que el de la iglesia, y así, a buena cuenta hay desde el altar mayor hasta la huerta frontera de la iglesia, más de doscientos cincuenta pies de hueco (70.67 m.), el suelo del coro alto es también de bóveda del mismo ancho y de treinta y nueve pies de largo (11.02 m.)”<sup>10</sup>.

Además de los anteriores, Fray Antonio enumera algunos otros recintos que también son parte del convento: “Sin esto tienen los indios su ramada y capilla en un buen patio, con cuatro capillas como en Tikantó y en Itmal, hay una huerta que se riega con agua que se saca con una noria; moraban en aquel convento tres frailes.”<sup>11</sup>. Las cuatro capillas posas mencionadas ya no

---

<sup>9</sup> Antonio de Ciudad Real, ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farrera *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, 2v., p. 335.

El convento, cuya vocación es de Santa Clara, está acabado, con su claustro alto y bajo, dormitorios y celdas que tienen el techo de madera, con sus azoteas muy fuertes; tiene también una iglesia, que por ser de las buenas de la Nueva España, se hace aquí de ella mención.

<sup>10</sup> Luis Vega, *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Yucatán*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1945, 2 v. p.149, ingeniero en jefe de la Comisión de Inventarios de la Cuarta Zona 1929-1933.

Es el cuerpo de esta iglesia de un cañon de bóveda de ciento setenta pies de largo (48.05 mts.) y de cuarenta y dos de ancho (11.07 mts.), la capilla esta labrada de cantería de lazos y tiene de largo, desde el arco toral, hasta el testero del altar mayor ochenta y dos pies (23.18 mts.), el ancho es el mismo que el de la iglesia, y así, a buena cuenta hay desde el altar mayor hasta la huerta frontera de la iglesia, más de doscientos cincuenta pies de hueco (70.67 mts.), el suelo del coro alto es también de bóveda del mismo ancho y de treinta y nueve pies de largo (11.02 mts).

<sup>11</sup> Ciudad Real de, Antonio, ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farrera *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, 2v., p. 335



existen y sobre la capilla abierta el *Catálogo de Construcciones Religiosas de Yucatán* hace las siguientes precisiones: “Antes de construirse el convento y la iglesia, se hizo la pequeña capilla abierta, con la ramada que servía a los indios, en el buen patio o atrio citado por el padre Ponce. Esta capilla y dos piezas anexas a ella, son las que, en ruinas, existen en lo que fue cementerio y antes parte del gran atrio.”<sup>12</sup> Actualmente existe una barda de mampostería que delimita lo que fue el cementerio, ubicado en el lado sur de la iglesia. Dentro de este terreno todavía se puede ver la construcción que este último libro señala como una capilla abierta con dos cuartos anexos, sin embargo, es muy pequeña para considerarla como una capilla abierta probablemente ésta, al igual que las posas, ya no existe y la que está dentro del cementerio es una capilla en la que se llevaban a cabo los servicios funerarios. Los planos arquitectónicos de Vega Bolaños, ilustran la distribución del claustro y de la iglesia, sin embargo, no incluyen la localización del pequeño cementerio y de la capilla que se encuentran del lado sur del templo.

Por otro lado, es necesario mencionar que, sólo la planta baja, formada por el claustro inferior, la iglesia y la portería, conserva murales. Por lo que he incluido, en este plano, los señalamientos que indican la posición de las pinturas dentro del convento. Básicamente, éstas se concentran en tres lugares. El primer conjunto se ubica en los muros del ábside de la iglesia (P2, A, ver también la figura 2 del apéndice A), el segundo se encuentra en el vano de la puerta que comunica la iglesia con el claustro inferior (P2, B, ver también la figura 2 del apéndice A) y el último está localizado en el muro sur de la portería del convento (P2, C).

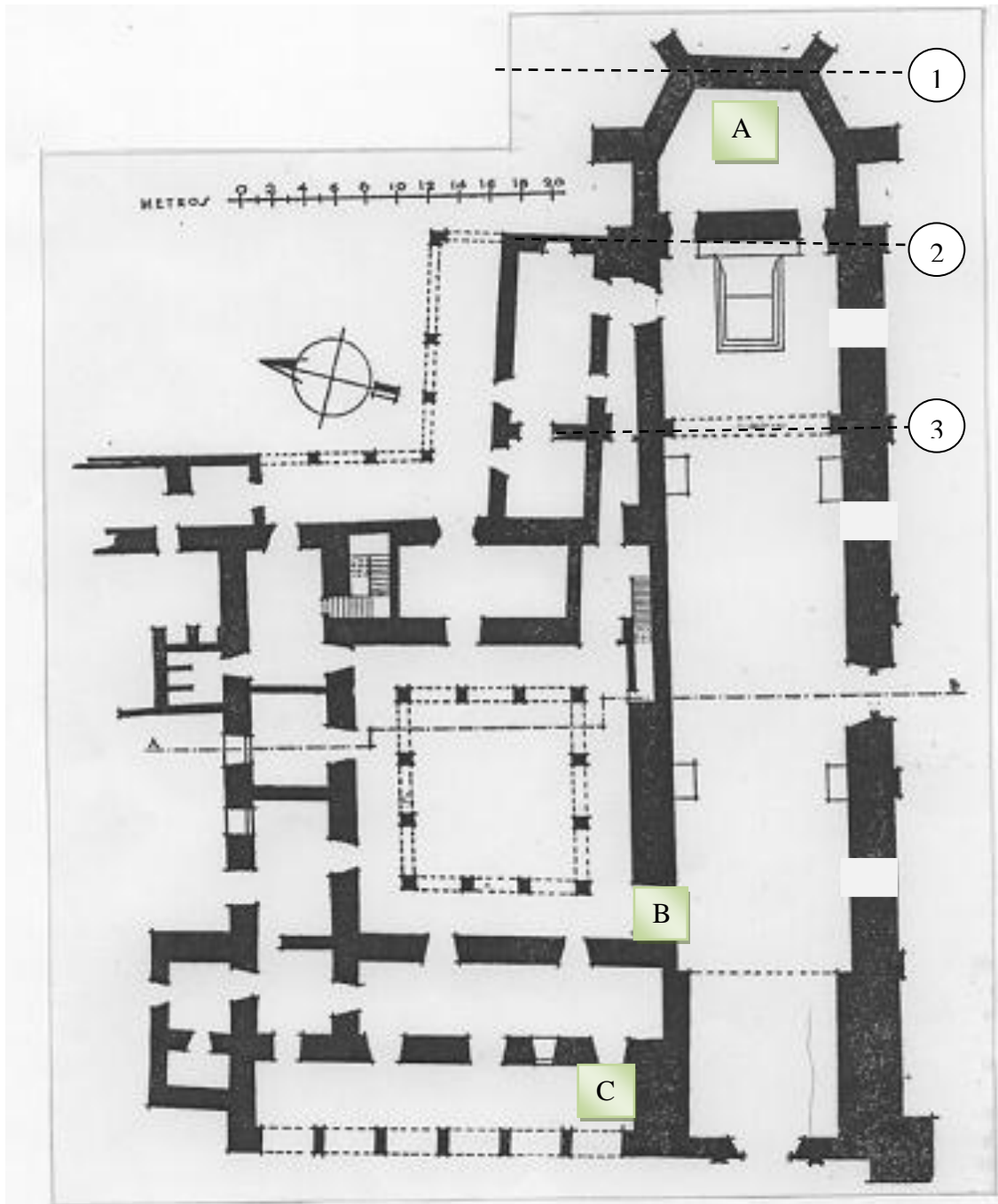
Al observar los murales que este convento conserva es posible notar que sobrevive una gran cantidad de fragmentos de pintura pertenecientes en no pocos casos a diferentes murales, esto sugiere que la renovación de éstos era frecuente y que este convento fue muy apreciado por los franciscanos. Hay otros indicios que también sugieren lo anterior y que desarrollaré en los párrafos siguientes.

---

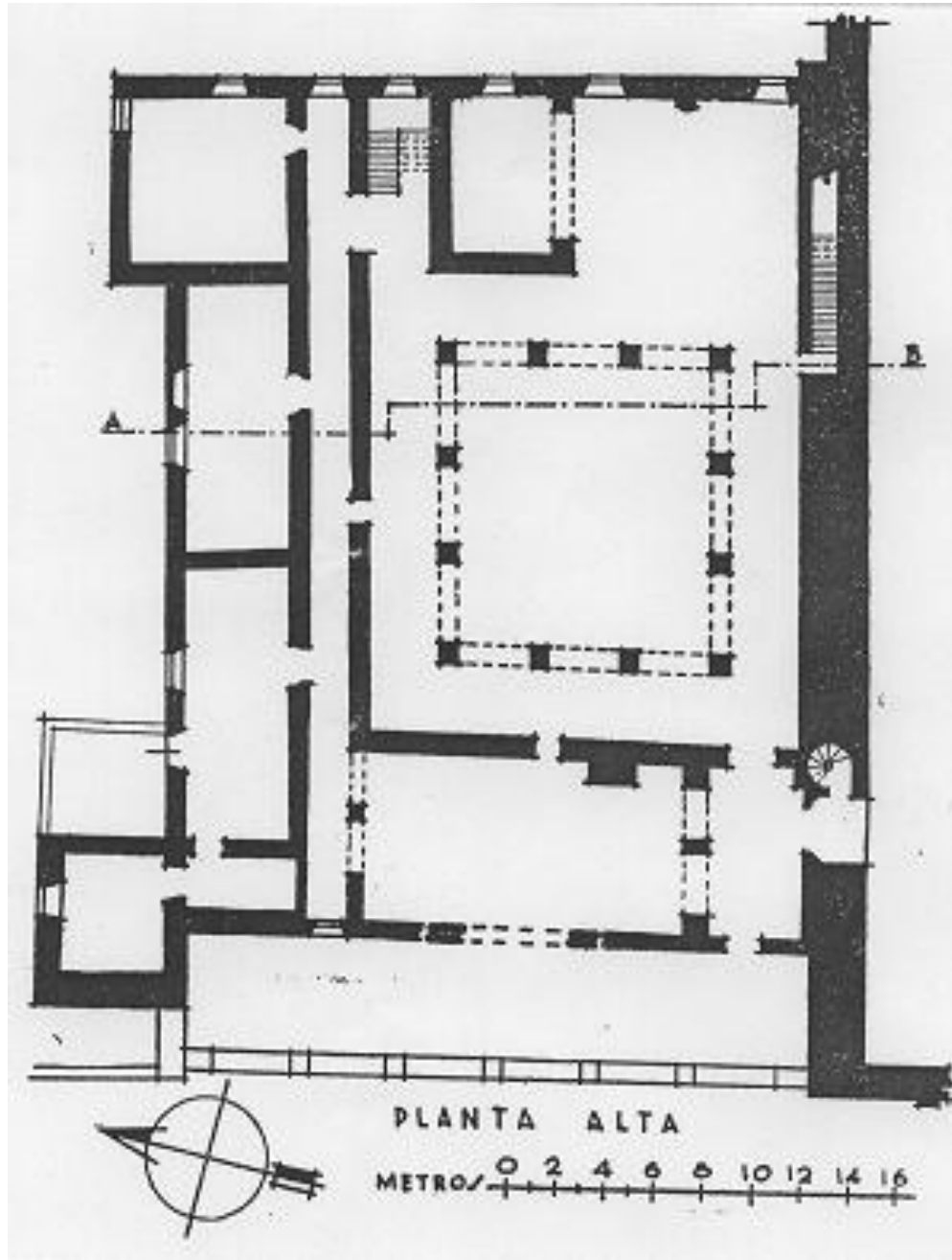
Sin esto tienen los indios su ramada y capilla en un buen patio, con cuatro capillas como en Tikantó y en Itzmal; hay una huerta en aquel convento, y en ella muchos naranjos, limas, limones y cidros, parras, granados, ciruelos, aguacates, guayabos, zapotes, pitahayas y cocos, y mucha y muy buena hortaliza, y riégase toda con agua que se saca con una anoria; moraban en aquel convento tres frailes, visitólos el padre comisario, y detúvose con ellos aquel día y el siguiente.

<sup>12</sup> Vega, Luis, ingeniero en jefe de la Comisión de Inventarios de la Cuarta Zona 1929-1933, *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Yucatán*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1945, 2 v. p.149

Antes de construirse el convento y la iglesia, se hizo la pequeña capilla abierta, con la ramada que servía a los indios, en el buen patio o atrio citado por el padre Ponce. Esta capilla y dos piezas anexas a ella, son las que, en ruinas, existen en lo que fue cementerio y antes gran parte del atrio.



P2. El plano arquitectónico de la planta baja del claustro del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, tomado del *Catálogo de Construcciones Religiosas de Yucatán*, p 150.



P3. El plano arquitectónico de la planta superior del claustro del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, el plano pertenece al *Catálogo de Construcciones Religiosas de Yucatán*, p. 151

En realidad, basta recorrer la iglesia, el convento y en general todos los espacios que forman parte de este convento para descubrir algunos rasgos arquitectónicos que sólo aquí se

presentan y que resaltan la importancia de esta construcción. Su iglesia es la más larga de todas las que hay en Yucatán (fig. 6).



6. Interior de la iglesia del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008.

La observación de esta iglesia sugiere que las diferentes estructuras utilizadas para techarla fueron modificadas en plena ejecución con la finalidad de lograr una bóveda de gran envergadura. La presencia de la doble lacería sugiere la afirmación anterior. La primera de éstas se ilustra en la figura 7 (la segunda se puede apreciar en la figura 8), al observarla es claro que el diseño elegido para techar (y ornamentar) esta parte del ábside generaba un espacio mucho mayor al ya definido por los cinco muros del ábside. Al percatarse de este problema el arquitecto decidió construir sólo hasta terminar la parte central del diseño, misma que empataba con el extremo final de los muros 4 y 5, esta decisión no impidió que se generaran fuertes alteraciones estructurales: pues mientras el lado derecho de la lacería es lo suficientemente resistente para soportar el peso de la bóveda, el izquierdo no, lo que provoca que este lado de la bóveda se hunda (fig. 7). La solución a este problema fue la construcción de una pilastra que apuntala este lado y que aparece a la izquierda de la misma figura. La presencia de este elemento

arquitectónico rompe con la función de este espacio, pues tanto el presbiterio como el altar mayor son espacios que se conciben libres de cualquier estructura arquitectónica.



7. Interior de la sacristía de la iglesia del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008. A la izquierda se puede apreciar la pared sobre la que actualmente está anclado el retablo principal y la pilastra que alguna vez apuntalo la bóveda.

Muy probablemente, debido a esta situación, se decidió adelantar el altar mayor construyendo la pared que se observa detrás de la pilastra (fig. 7). El espacio que quedó entre el muro absidal original y la nueva pared se usó como sacristía mientras que el espacio entre los ejes 2 y 3 (ver plano arquitectónico P2) se destinó para albergar el altar y el presbiterio. No existe ningún indicio que sugiera una probable fecha en la que las intervenciones anteriores fueran llevadas a cabo.

Todos los detalles de esta reestructuración fueron cuidados: sobre el muro recién construido se abrieron dos puertas, una en cada extremo, cuya función es comunicar la nueva sacristía con la nave de la iglesia. Además se cuidó que el muro no ahogara ninguna de las

nervaduras que forman parte de la segunda lacería que adorna el techo de actual presbiterio (fig. 8).



8. Lacería del actual presbiterio de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008

La longitud de la bóveda de cañon también sugiere la importancia que tuvo este convento, pues es inusualmente larga, lo que también se convirtió en un gran problema, pues resultó ser muy pesada para los muros de la iglesia. La pared norte lo sorteó bien porque el propio convento sirvió como apuntalamiento, pero el muro sur comenzó a ceder al peso de la bóveda, a pesar de que sus columnas fueron ensanchadas y el muro engrosado. Finalmente un día de 1908 los muros cedieron y la bóveda se vino abajo<sup>13</sup> (fig. 6).

---

<sup>13</sup> Bretos A, Miguel, *Iglesias de Yucatán*, Yucatán, México: Editorial Dante, 1992, p. 100

Por otro lado, Santa Clara es el único templo que tiene relieves tallados que están ubicados en distintas partes del inmueble. En realidad, las dos lacerías mencionadas en los párrafos anteriores son también ejemplos de relieves porque tienen como función, además de estructurar, ornamentar los techos. Sin embargo, éstas no son exclusivas de Dzidzantún. Otras iglesias como las que forman parte de los conventos de Maní, de Valladolid y de Izamal también tienen lacerías. Por esta razón no hago hincapié en ellas como elementos exclusivos de Santa Clara pero sí lo haré en los relieves que aparecen en los vanos de las tres ventanas que se localizan en el muro sur de la iglesia (fig. 9). Se trata de una decoración en trama cuya unidad es un rombo inscrito en un cuadrado. Ambas figuras geométricas están hechas en bajorrelieve y muchas todavía conservan rastros de pintura azul y roja; esta misma ornamentación se puede observar en el arco toral de la iglesia y en las nervaduras de las lacerías (fig. 9).



9. Ornamentación geométrica en los vanos de las ventanas, iglesia del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009.

---

Al terminar el siglo XIX la situación [de la bóveda] era ya crítica. Entre 1900 y 1908 los curas párrocos advertían al obispo con creciente angustia que las cuarteaduras de la bóveda hacían temer por su colapso. Y así sucedió efectivamente en 1908; un buen día la bóveda de la nave se vino abajo estrepitosamente.

Por otro lado, en la parte superior de algunas puertas también se utilizó este tipo de decoración en lugar de la pintura mural como era lo acostumbrado en esta región. La puerta que comunica la iglesia con las habitaciones del ala oriente del claustro del convento tiene un frontón triangular como remate superior alrededor del cual se encuentran los bustos de algunos personajes probablemente bíblicos tallados en bajorrelieve (fig. 10).



10. Bajorrelieves que ornamentan las puertas de la iglesia del convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008

Finalmente las bases de las columnas que soportan el arco toral conservan unas marcas que indican que Santa Clara alguna vez tuvo un cancel aproximadamente de dos metros de altura cuya función era separar el presbiterio de la nave (fig. 11); estas estructuras conservan muchos fragmentos de pintura de diferentes colores, al igual que, como lo señalé anteriormente, los relieves de los vanos de las ventanas que se localizan en el muro sur y la portada de la iglesia lo que indica que en algún momento los muros de este convento estuvieron totalmente cubiertos de pintura mural.





11. Las marcas del cancel hechas en las columnas que soportan el arco toral de la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009

Dado que todas las características anteriormente mencionadas son contemporáneas entre sí, se puede caer en el error de suponer que el convento fue importante sólo durante los primeros

años posteriores a su fundación. Sin embargo, el inmueble ofrece otras características que revelan que su importancia perduró todo el periodo virreinal.

La constante actualización de su ajuar litúrgico es una de estas características. Aunque, hoy día, en la nave de la iglesia es muy notoria la ausencia de retablos y en su lugar sólo podemos ver nichos empotrados en las paredes, algunos de estos conservan a su alrededor las anclas que alguna vez sostuvieron los retablos que durante el siglo XVII y parte del XVIII ornamentaron la nave de la iglesia y que hoy están perdidos o destruidos (fig. 12). Más adelante abordaré las causas que originaron este empobrecimiento del ajuar litúrgico.



12. Nicho ubicado en una de las paredes de la nave de la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009.

La continuidad de las formas de ornamentación es otra de las características que revelan la importancia del convento. En Santa Clara no se perdió la costumbre de ornamentar la parte superior de las puertas usando bajorrelieve. Las que se construyeron en los extremos del muro que oculta la pilastra tienen talladas en la parte superior dos conchas marinas, en una de ellas todavía se aprecian los colores azul y ocre (fig. 13).



13. Bajorrelieves que ornamentan las puertas que separan la Sacristía (lugar en el que se encuentran las pinturas murales) de la nave de la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008.

En las fuentes históricas también podemos encontrar indicios que revelan la importancia de este convento. Fray Antonio de Ciudad Real que relató en su libro la visita que hizo el comisario general de la orden, fray Alonso Ponce de León, a las provincias franciscanas a fines del siglo XVI, centra su atención, en cada punto del recorrido en la enumeración de las estructuras arquitectónicas que forman parte de los conventos, en los bailes que los indígenas mayas acostumbraban ejecutar para recibirlos y en las frutas y los animales que éstos les obsequiaban. Pero en Dzidzantún, además de relatar todo lo anterior, describe con detalle la

iglesia de Santa Clara de Asís, “por ser de las buenas de la Nueva España”<sup>14</sup>, cosa que no hace con ningún otra iglesia de la Provincia de San José de Yucatán. Aunque hace hincapié en muchos de los elementos arquitectónicos y ornamentales, lo cierto es que fray Alonso no menciona nada sobre la pintura mural. Esto puede obedecer a dos motivos: tal vez las pinturas todavía no se habían ejecutado cuando él visitó el convento en 1588 o la ornamentación pintada en los muros de los conventos era tan común que el fraile consideró que no era necesario detenerse en este punto. Me inclino más por esta segunda opción. Adicionalmente, Ciudad Real había visto ya demasiada pintura mural probablemente de mucha mejor factura y por eso no se detuvo a describir los murales de Dzidzantún<sup>15</sup>.

Si bien es cierto que todo lo anterior indica que Santa Clara de Asís fue muy importante, también hay que enfatizar que actualmente sólo contamos con fragmentos o huellas de lo que existió. Por ejemplo, conservamos las anclas pero no los retablos, tenemos el retablo principal pero ninguna de sus esculturas. Lo anterior es consecuencia, entre otras cosas, del proceso de secularización, de la Guerra de Castas que vivió el estado de Yucatán durante la segunda mitad del siglo XIX y del desplome de la bóveda. La secularización garantizaba que el convento quedaba en manos del clero secular y no en el abandono, pero en los hechos esta rama eclesiástica disponía de muchos menos miembros que la regular así que el deterioro de los inmuebles levantados por las órdenes mendicantes fue inevitable. Durante la Guerra de Castas gran parte del ajuar litúrgico y artístico de las iglesias fue vendido para que los opositores al sistema político y económico predominante pudieran financiar los gastos que les generaba esta

---

<sup>14</sup> Ciudad Real de, Antonio, ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farrera *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, 2v., p. 335.

<sup>15</sup> Ciudad Real de, Antonio, ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farrera *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993 2v.

Tomado del apartado titulado “Del tema de la obra” que pertenece al estudio preliminar desarrollado por GARCÍA QUINTANA Josefina y CASTILLOS FARRERAS Víctor M.

La persona a la que se refiere Chimalpahin fue fray Alonso Ponce. Éste llegó a las costas de Veracruz en septiembre de 1584 investido del cargo de comisario general de la Nueva España, y, después de una visita realmente difícil y llena de sinsabores, se embarcó de nuevo rumbo a la península en junio de 1589. Durante casi cinco años peregrinó a través de la mayor parte del territorio novohispano y en cumplimiento de su misión llegó hasta la ciudad de Granada en Nicaragua. Visitó ciento sesenta y seis conventos pertenecientes a las seis provincias de la orden franciscana y algunos más, de otras órdenes: ocho de los dominicos, cinco de los agustinos y tres de los jesuitas.

lucha. Otro tanto fue destruido por grupos que guardaban sentimientos de odio hacia el clero que con su silencio toleró y permitió el maltrato y la explotación sistemática de los indígenas mayas. No tengo evidencia de que las riquezas de este convento hayan sido vendidas para obtener recursos económicos. Por último, cuando la bóveda se desplomó destruyó gran parte del ajuar litúrgico y del mobiliario de la iglesia. Junto a las tres causas anteriores también se deben considerar algunos intentos aislados por destruir el inmueble. Al respecto, existe un relato escrito por Bretos en el que se narra un intento de demolición. En su libro titulado *Iglesias de Yucatán* él señala que: “durante la época preconstitucionalista el jefe político de Dzidzantún, un tal señor Lizana, decretó la demolición de la fachada so pretexto de que amenazaba ruina”<sup>16</sup>. Hoy día, es posible observar las huellas de ese acto: en el piso, frente a la iglesia, del lado derecho, dispuestas en hilera, están las piedras que fueron desprendidas de la fachada que, exhibe desniveles profundos que indican los faltantes. A lo ocurrido anteriormente, se sumó el cambio en su función, pues durante el segundo cuarto del siglo XX, la iglesia fue utilizada como establo. Ante la falta de mantenimiento, la vegetación comenzó a crecer en su interior y la fauna silvestre comenzó a invadirlo, sobre todo los murciélagos, ambos elementos juegan un papel decisivo en el deterioro arquitectónico. El aquel tiempo el convento debió haber lucido verdaderamente ruinoso.

Algo similar ocurre con las fuentes escritas que han sido destruidas sobre todo por la humedad y por la fauna. Estos hechos que alcanzan severos matices en esta región sugieren que lo que actualmente es posible observar no es más que una profunda distorsión de lo que seguramente alguna vez fue una provincia cuyo proceso de producción e intercambio artístico era tan dinámico como el de cualquier otro lugar de la Nueva España.

Concluiré este apartado mencionando los esfuerzos que se han hecho para rescatar y conservar el convento de Santa Clara de Asís en estricto orden cronológico. Durante el periodo del gobierno de Felipe Carrillo Puerto, que duró aproximadamente un año, de 1922 a 1923, algunos de los sillares desprendidos de la fachada, principalmente las que contenían parte de las esculturas o de los relieves que la ornamentaban, fueron reintegrados. Actualmente, el centro

---

<sup>16</sup> Bretos A, Miguel, *Iglesias de Yucatán*, Yucatán, México: Editorial Dante, 1992, p. 101  
Al desastre se sumaría en breve la estupidez. Durante la época preconstitucionalista el jefe político de Dzidzantún, un tal señor Lizana” decretó la demolición de la fachada so pretexto que amenazaba ruina. Armados con piquetas y cartuchos de dinamita enviados desde Mérida, los vándalos pusieron garras a la obra con gran daño de las esculturas, abatiendo el recio frontis hasta la cornisa de la ventana del coro.

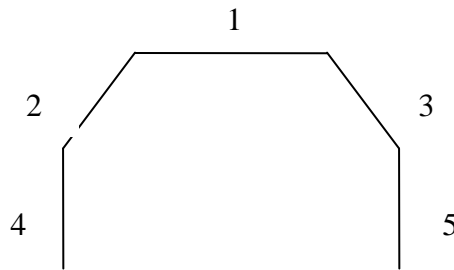
INAH-YUCATÁN ha llevado a cabo los estudios y la gestión de los permisos correspondientes para restituirle a la fachada el resto de los sillares.

Hacia 1980, fue limpiado, se le restituyó el piso y se le colocó el techo que actualmente podemos observar y que está hecho de planchas de concreto preformado (fig. 6)<sup>17</sup>. En 1986, se hizo una segunda intervención que se concentró en la limpieza y conservación del ajuar litúrgico y artístico que quedaba. Fue en esta intervención donde se descubrieron y se limpiaron los murales que todavía pueden observarse en el convento y que son el objeto de estudio de esta tesis.

## 2. La pintura mural del convento de Santa Clara de Asís

### La pintura mural del presbiterio de la iglesia

En el ábside de la iglesia es el lugar donde se concentran la mayor parte de los murales que sobreviven en este conjunto conventual (fig. 14, ver también la figura 1 del apéndice A). Su planta es poligonal y fue diseñada utilizando cinco lados de un octágono como se puede ver en la figura siguiente:



14. La forma del ábside de la iglesia de Santa Clara de Asís, visto desde arriba, Dzidzantún, Yucatán

---

<sup>17</sup> Bretos A, Miguel, *Iglesias de Yucatán*, Yucatán, México: Editorial Dante, 1992, p. 101

A mediados de la década de los mil novecientos ochenta se llevó a cabo la restauración del conjunto, aunque a nuestro entender, con un triste resultado. Consolidar los restos de la otrora imponente iglesia de Dzidzantún para retardar su deterioro era una tarea urgente. Pretender restaurar al culto el ruinoso recinto mediante la adición de un techo de planchas de concreto preformado y un piso de ladrillo común es un verdadero desafío, un atentado contra los valores históricos, estéticos y ambientales del lugar.

Para hacer la descripción de cada muro seguiré la numeración propuesta. Todos los paramentos que forman parte de este ábside, excepto el 1, conservan pintura correspondiente a periodos distintos. La pintura se encuentra en diferentes encalados y en diferentes capas pictóricas por lo que en muchas ocasiones hay sobreposiciones. A lo anterior se suma el hecho de que no sobreviven escenas completas, es decir, la mayoría de las veces lo que podemos observar son pequeños fragmentos que formaban parte de escenas que hoy están pérdidas. Las condiciones anteriores complican la identificación de muchos de los elementos y por lo tanto la descripción, sin embargo, en algunos casos, las distintas capas pictóricas o los diferentes encalados son evidentes lo que facilita las descripciones, sin embargo, esto no hace posible identificar una secuencia o una escena en particular.

Sin embargo, con la pintura que sobrevive en el muro 1 sucede algo diferente pues en este paramento es posible observar un solo encalado y una capa pictórica más o menos conservada lo que facilita la identificación de muchos elementos compositivos y la observación de ciertas relaciones entre ellos que serán mencionadas en el capítulo cuatro.

### **El muro 1**

De los cinco muros que forman el ábside de la iglesia, éste es el que conserva más pintura mural sobre un mismo encalado, por lo que es posible identificar lo que se ha representado. (fig. 15, ver también la figura 3 del apéndice A).



15. La pintura mural de la pared 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009.



En el tímpano de este muro hay una pintura en grisalla, y aunque ya está muy deslavada, en la parte central todavía se puede reconocer algunos de los símbolos pasionarios como los tres clavos, las pinzas, la lanza, la escalera y la cruz (fig. 16).



16. Los símbolos de la Pasión rodeados de una decoración geométrica, tímpano del muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

A ambos lados de esta pintura hay una decoración geométrica. Se trata de una trama cuyo diseño utiliza como unidad un círculo inscrito en un cuadrado. El diámetro de cada círculo es aproximadamente la tercera parte de la diagonal del cuadrado. Esta diagonal, que se ha dibujado en negro, divide al cuadrado en dos triángulos rectángulos y al círculo en dos semicírculos. La mitad superior izquierda del círculo está pintada de negro, mientras que la inferior derecha es

color “crudo”, que es el color natural del enlucido del muro<sup>18</sup>. Las partes sobrantes del cuadrado que rodean al semicírculo rosa están pintadas de negro, mientras que las que rodean al semicírculo negro conservan el color del enlucido (fig. 16).

El borde inferior de la composición anterior es una franja que está hecha de lo que parecen ser elementos vegetales (fig. 17).



17. Detalle de la franja que se encuentra en la base del tímpano del muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Garcés Fierros, abril, 2011.

Debajo de ésta hay otras dos hileras de los mismos motivos geométricos, pero los cuadrados que las forman y consecuentemente los círculos son más pequeños (fig. 16).

La pintura que está en el resto del muro representa un retablo (fig. 15). Su ático, en forma de frontón semicircular comienza en el borde inferior de la segunda hilera de motivos geométricos, apenas mencionada.

---

<sup>18</sup> Según la restauradora Rocío Jiménez la capa fina sobre la que se han pintado los murales tiene este color por los caldos de corteza añadidos a la cal durante su preparación. Se parece a un rosa muy tenue y en este trabajo las dos palabras serán usadas de manera indistinta. Comunicación escrita, septiembre, 2011

Son pocos los elementos arquitectónicos que intervienen en la composición de este retablo mural. Básicamente se trata de dos estructuras arquitectónicas anidadas. La primera es un frontón semicircular apoyado sobre un par de columnas que funciona como el marco de una segunda estructura similar en composición a la anterior: un frontón curvo apoyado en soportes laterales (fig. 15).

El frontón que pertenece a la estructura superior está formado por una arquivolta que descansa sobre un dintel. En el tímpano, formado por ambos elementos, hay una pintura en la que se representó la Coronación de la Virgen (fig. 18). Ella está en el centro de la composición vestida con una túnica roja y un manto azul, a su derecha está Dios Padre (fig. 19) y a su izquierda Dios Hijo (fig. 20), ambos están vestidos con túnicas blancas y mantos rojos y sostienen con su mano derecha al mundo y con la izquierda están coronando a la Virgen (fig. 21). Además Jesús sostiene entre el mundo y su torso un libro. Los rasgos de los tres rostros se conservan en bastante buen estado, están hechos en color café oscuro y negro, a los tres se les ha representado el párpado inferior y una ceja delgada larga en color negro, sus pupilas son verdes. La nariz es recta y delgada. La boca de María se ha perdido por lo que ya no es posible saber si hubo alguna similitud con respecto a la de Dios y su Hijo, como sucede con los ojos, las cejas y la nariz. Dios Padre y su Hijo están barbados, pero la barba de Dios y su cabello es blanca mientras que la de Jesús es café, sin embargo, los personajes guardan similitudes en la disposición y caída del cabello pues en los tres casos este es largo y cae a lo largo de los hombros, la espalda y los brazos de los tres personajes.

Por otro lado, todavía se puede apreciar detrás de la Virgen la paloma que representa al Espíritu Santo. Tanto la Virgen como la Santísima Trinidad están rodeadas de nubes y ángeles. Algunos de ellos están vestidos con camisolas azules y pectorales rojos y en otros esta combinación se invierte. Todos tienen una mascarada alrededor del cuello color “crudo”, su cabello es rojo naranja y sus rasgos faciales están hechos en sepia. De éstos últimos, sólo puede verse la parte superior de sus cuerpos porque fueron pintados a los pies de las divinidades, esto sugiere que son testigos del acontecimiento y lo festejan con la música que sale de los instrumentos que portan en sus manos, entre los que claramente se distinguen trompetas (fig. 22).



18. La Coronación de la Virgen, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009



19. Dios Padre sosteniendo al mundo con su mano derecha y coronando a la virgen con su izquierda, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, Agosto, 2011



20. Jesús sosteniendo al mundo con su mano derecha y coronando a la Virgen con su mano izquierda, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto 2011.



21. Dios Padre y Dios Hijo coronan a la Virgen María, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto 2011



22. Ángeles tocando las trompetas en la escena de la Coronación, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto 2011

La arquivolta que rodea esta escena tiene un fondo negro sobre el cual están pintados diversos motivos en color rojo y azul principalmente, entre los que destacan el sol, la luna, flores y varios monogramas. Cada uno de ellos tiene a cada lado el rostro de un ángel que sostiene entre sus manos un lienzo azul o rojo (fig. 23).



23. Elementos que aparecen en la arquivolta que rodea la escena de la Coronación, a) arriba a la izquierda el sol, b) arriba a la derecha el rostro de un ángel, c) abajo a la izquierda el monograma de María, d) abajo a la derecha una flor, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto 2011.

El borde tanto interno como externo de esta arquivolta está formado por tres franjas; la más externa y la más interna son lisas, sin ornamentos y de color “crudo”. La de en medio es como las anteriores pero además tiene unos cuadrados negros: su mitad inferior se incrusta en la



franja, su mitad exterior sobresale de ella. (fig. 23b). El dintel, que funciona como el borde inferior de la escena de la Coronación de la Virgen, está formado por tres molduras que fueron pintadas usando también los colores rojo, negro y azul (fig. 24).



24. Parte central del dintel que funciona como borde inferior de la escena de la Coronación de la Virgen. A la derecha se aprecia el monograma de Jesús y en medio la Verónica, ambas flanqueadas por ángeles, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

La moldura central es la más ancha, sobre su fondo negro se hallan pintados en color café rojizo (tal vez rojo) y de izquierda a derecha el monograma de Jesús, el rostro de Cristo y el monograma de María (fig. 25). Cada uno de estos tres símbolos fue pintado entre un par de ángeles que sostienen entre sus manos una larga tela bicolor: roja y azul.



25. a) El monograma de María localizado sobre el lado derecho del dintel y b) El rostro de Cristo ubicado en el centro del dintel, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto 2011.

La moldura superior está formada por tres franjas. La central es la más ancha y está hecha de hojas de acanto. La superior es delgada de color “crudo” sin ornamentos. El diseño de la franja inferior está compuesto de cuadrados negros que alternan con franjas de color “crudo”.

La moldura inferior es similar a la superior, las únicas diferencias estriban en que la franja central tiene como diseño una versión de “ovas y dardos” que es un motivo ornamental perteneciente al orden jónico y que la primera y la tercera franjas han invertido sus lugares (fig.24).

Este dintel descansa sobre dos capiteles jónicos, bastante desgastados, cada uno es el remate de una columna que tiene a lo largo de su cuerpo tres hornacinas con bóveda de concha marina. Los santos que están en las hornacinas de la columna izquierda corresponden en orden descendente a San Francisco, probablemente a San Diego de Alcalá y a San Pedro Apóstol (fig. 26), mientras que las hornacinas de la columna derecha están ocupadas por Santa Clara de Asís (fig. 27), por San Antonio de Padua (fig. 28) y por San Pablo Apóstol (fig. 29).



26. Hornacina inferior en el cuerpo de la columna izquierda que alberga a San Pedro, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009



27. Hornacina superior en el cuerpo de la columna derecha que alberga a Santa Clara de Asís. En la extrema derecha se aprecian restos de la franja de sillares que recorren longitudinalmente el muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, Julio, 2009



28. Hornacina media de la columna derecha que probablemente alberga a San Antonio de Padua, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009



29. Hornacina inferior en el cuerpo de la columna izquierda que alberga a San Pablo, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

La segunda estructura arquitectónica del retablo, enmarcada por la anteriormente descrita, está formada por otro tímpano que se encuentra justo debajo del primero y que descansa sobre un par de pilastras (fig. 15). Cada uno de estos elementos tiene algunas modificaciones en su representación que lo alejan de su verdadera forma arquitectónica. El tímpano se definió utilizando solamente una arquivolta y las pilastras son muy delgadas.

La escena representada en este tímpano es la Asunción de la Virgen. Ella está vestida con una túnica roja, envuelta en un manto azul, rodeada de nubes y de cinco ángeles que la acompañan en su camino al cielo (fig. 30).



30. La Asunción de María, muro 1 del ábside de la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Estos ángeles están vestidos usando los colores de la Virgen: el que aparece abajo a su izquierda tiene una túnica azul al igual que el que está arriba a su derecha, mientras que, el que

aparece abajo a su derecha tiene una túnica roja al igual que los que están arriba a su izquierda y debajo de sus pies. Todos portan tocados, excepto el que está a sus pies, además tienen en sus alas los mismos colores que la ropa de la Virgen, son rojas con puntas azules y mascadas o pecheras color crudo rosa pálido alrededor de sus cuellos (fig. 31).



31. Ángeles que acompañan a María, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto, 2011



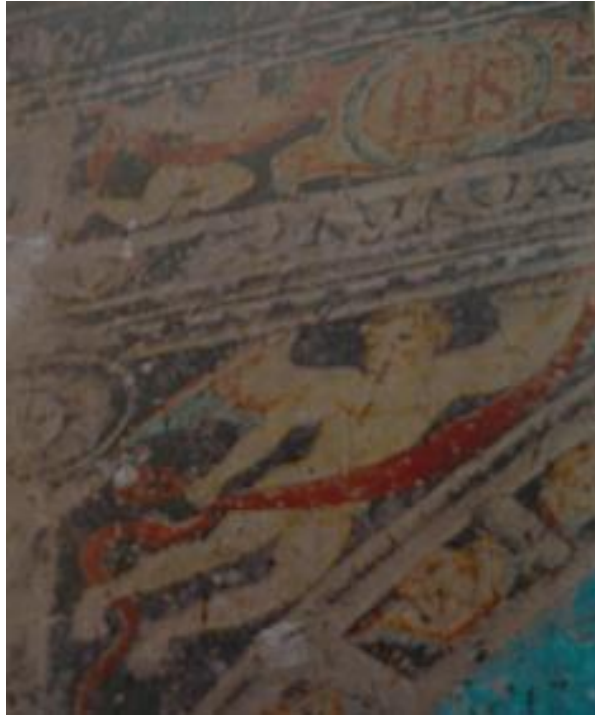
A María también la acompañan, otros ángeles que tienen en sus manos trompetas y rosas que le ofrecen (fig. 31, inferior derecha)

La arquivolta que rodea esta escena está compuesta de rectángulos. Dentro de cada uno de ellos y sobre un fondo negro, está pintado el rostro de un ángel en un tono rojo casi café con sus alas azules y nuevamente sus puntas rojas (fig. 32). Esta arquivolta descansa sobre dos pilastras cuyos cuerpos están hechos usando el mismo diseño de la arquivolta: sillares de color negro sobre los que se pintó el rostro de un ángel.



32. Detalle de la arquivolta que rodea la escena de la Asunción, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Un par de enjutas enmarca la arquivolta anteriormente descrita y sobre cada una todavía se puede apreciar, pintado sobre un fondo negro, un ángel que sostiene entre sus manos un lienzo rojo, sus alas son bicolor; rojas en la parte superior y azules en la inferior (fig. 33)



33. A la izquierda del ángel se puede apreciar el capitel de la columna. En la extrema izquierda se aprecian restos de los sillares que recorren longitudinalmente el muro 1, ábside de la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

El espacio delimitado por esta segunda estructura es un rectángulo del color del enlucido natural de los muros. No parece haber tenido pintura mural en algún momento, por lo que muy probablemente allí se colocó un lienzo, un tapiz o un retablo de pequeñas dimensiones. Es decir, el retablo mural tuvo como una segunda función, además de albergar las dos escenas más importantes de la vida de la Virgen, enmarcar este elemento central (fig. 15).

El cuarto lado de este retablo mural no está muy bien definido, porque está formado por elementos que claramente fueron colocados en diferentes épocas. En primer lugar, hay otras dos pinturas murales que forman parte del retablo mural. En cada una de ellas se puede apreciar una figura humana sentada. Ambas están encontradas, es decir, las rodillas del personaje de la izquierda apuntan a derecha y viceversa. Lo anterior sugiere que en la pintura de la izquierda

probablemente se representó al arcángel Gabriel (fig. 34) mientras que en la de la derecha a la Virgen María (fig. 35), es decir, una Anunciación. El segundo elemento es un nicho que se encuentra entre las dos pinturas murales de las santas y que no es claro si fue hecho al mismo tiempo que el retablo mural o después. El tercero es un banco de cal, arena y piedra sobre el que se apoyo un retablo de madera grandes dimensiones que al parecer cubrió y protegió la pintura mural (fig. 36) y que con seguridad corresponde a un periodo posterior, ya que cubre parte del retablo mural



34. Arcángel Gabriel probablemente, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009



35. Virgen de la Anunciación probablemente, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009



36. A la izquierda se aprecian el nicho y el banco del retablo. Alrededor del nicho se pueden ver las anclas que probablemente sostuvieron el retablo que se colocó en el rectángulo sin pintura mural. El banco de cal y canto es posterior al retablo mural es porque su borde superior cubre la parte inferior de la pintura de la Santa, muro 1 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

A ambos lados de este retablo mural hay un par de capiteles en grisalla que ya están muy deslavados, lo que impide apreciar sus características pero al parecer son corintios; tampoco es posible apreciar los rasgos de la estructura que los sostienen. Toda la composición anteriormente descrita está enmarcada por dos franjas hechas de sillares, una a cada lado del retablo, que corren a lo largo de los dos extremos laterales de muro absidal (fig. 27).

## El muro 2

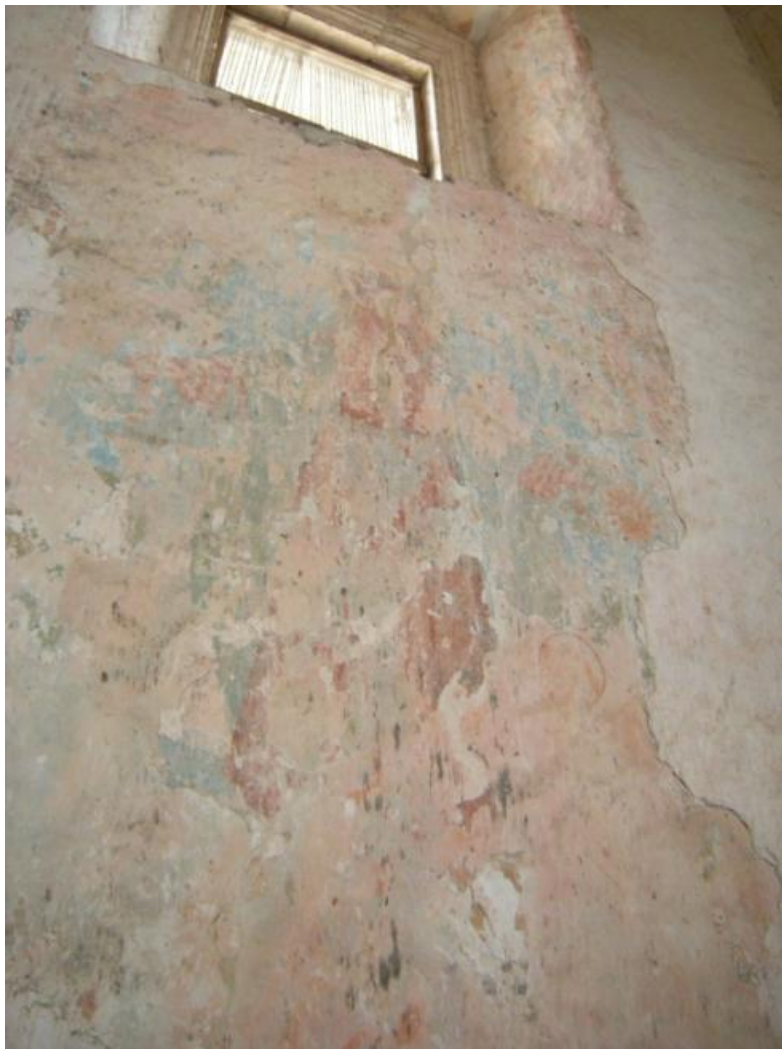
Este muro conserva mucho menos pintura que el anterior. Además tiene diferentes capas pictóricas (fig. 3 del apéndice A).

La decoración del tímpano de este muro se hizo utilizando la trama de motivos geométricos y vegetales usadas en la pared 1 (figs. 16 y 17), pero, a diferencia de éste, no hay una imagen central. Debajo de esta ornamentación y justo sobre el vano de la ventana sobrevive la parte inferior de un personaje masculino: lo único que se puede apreciar es un par de piernas sobre un fondo café, no es claro si esto último es en realidad el fondo de la escena o parte de la vestimenta del personaje, tal vez su capa. El intradós de la ventana tiene pintados, en colores rojo, azul y café, motivos geométricos. Se trata de los restos de una trama hecha de rombos rosados inscritos en cuadrados (fig. 37). Las partes sobrantes del cuadrado que rodean al rombo son rojas y azules y están dispuestas de forma alterna. También hay ornamentación de tipo vegetal: ramilletes formados de pequeñas flores rojas o cafés que salen de unas ramas delgadas azules adornadas cada una con hojas también azules.



37. Detalle de la decoración geométrica del vano de la ventana, muro 2 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2009

Debajo de la ventana se representó a un personaje de pie, de frente y con los brazos extendidos en dirección al suelo, con su mano izquierda está señalando al sol mientras que con su derecha probablemente la luna, pues aunque su mano está en actitud de señalar el muro presenta un faltante que impide conocer a que está haciendo referencia. Sin embargo, es muy probable que se trate de la luna porque es bastante común la presencia conjunta de los dos astros. Ya no es posible identificar los rasgos del rostro del personaje, pero su hábito café indica que se trata de un franciscano, probablemente es San Francisco de Asís. Al parecer, como fondo de la escena se pintó un paisaje, al menos eso sugiere la presencia de los colores azul y verde. (fig. 38)



38. Figura protectora de la orden franciscana probablemente San Francisco de Asís, muro 2 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

En los extremos laterales de la pared y corriendo longitudinalmente a todo lo largo del muro, claramente se pueden percibir fragmentos de sillares similares a los que hay en la pared 1, mientras que, al lado derecho del sillar que corre en la extrema izquierda de este muro, hay una serie de líneas paralelas colocadas a diferentes distancias (entre algunas de ellas el pintor colocó algunos motivos ornamentales que no he podido identificar) y que tal vez sean el cuerpo de una columna estriada (fig. 39).



39. Elementos arquitectónicos, muro 2 del ábside de la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2008



Por último, en la parte inferior de esta pared, se encuentran los restos de una cenefa delineada en color ocre y pintada en amarillo. Tiene aproximadamente un metro de ancho y está formada por una cinta que funciona como un eje alrededor del cual se articulan diversos elementos como lazos, árboles pequeños, hojas y flores, entre otros. Esta cenefa comienza a la altura del borde superior del banco de cal y piedra que está adosado al muro 1 del ábside (fig. 40).



40. Cenefa, muro 2 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

### **El muro 3**

La decoración del tímpano de este muro es similar a la que hay en el de la pared 2. Se trata de la misma trama geométrica delimitada por la franja de motivos florales. Esta pared

también tiene una ventana. Es importante mencionar que, este es el segundo muro que conserva mayor cantidad de pintura mural (fig. 3 del apéndice A).

En el espacio que hay justo encima de la ventana no sobrevive ningún fragmento legible de pintura. En el extremo izquierdo de esta pared y corriendo a todo lo largo de ella, se localizan nuevamente los restos de una pared hecha de sillares en grisalla.

En el vano de la ventana sobreviven restos de pintura mural ornamental. En la parte superior, hay unos cuadrados divididos (usando la diagonal) en dos triángulos rectángulos; uno está pintado de rojo y el otro de azul. Los cuadrados alternan con otros que tienen el color del enlucido natural del muro (fig. 41). En esta misma figura también se aprecia una decoración vegetal hecha de hojas y flores azules delineadas con rojo.



41. Pintura ornamental, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009

A ambos lados del vano hay también una decoración basada en motivos vegetales: se trata de un diseño en el que las hojas son azules y las flores y frutos son rojos y al parecer están cayendo (fig. 42).

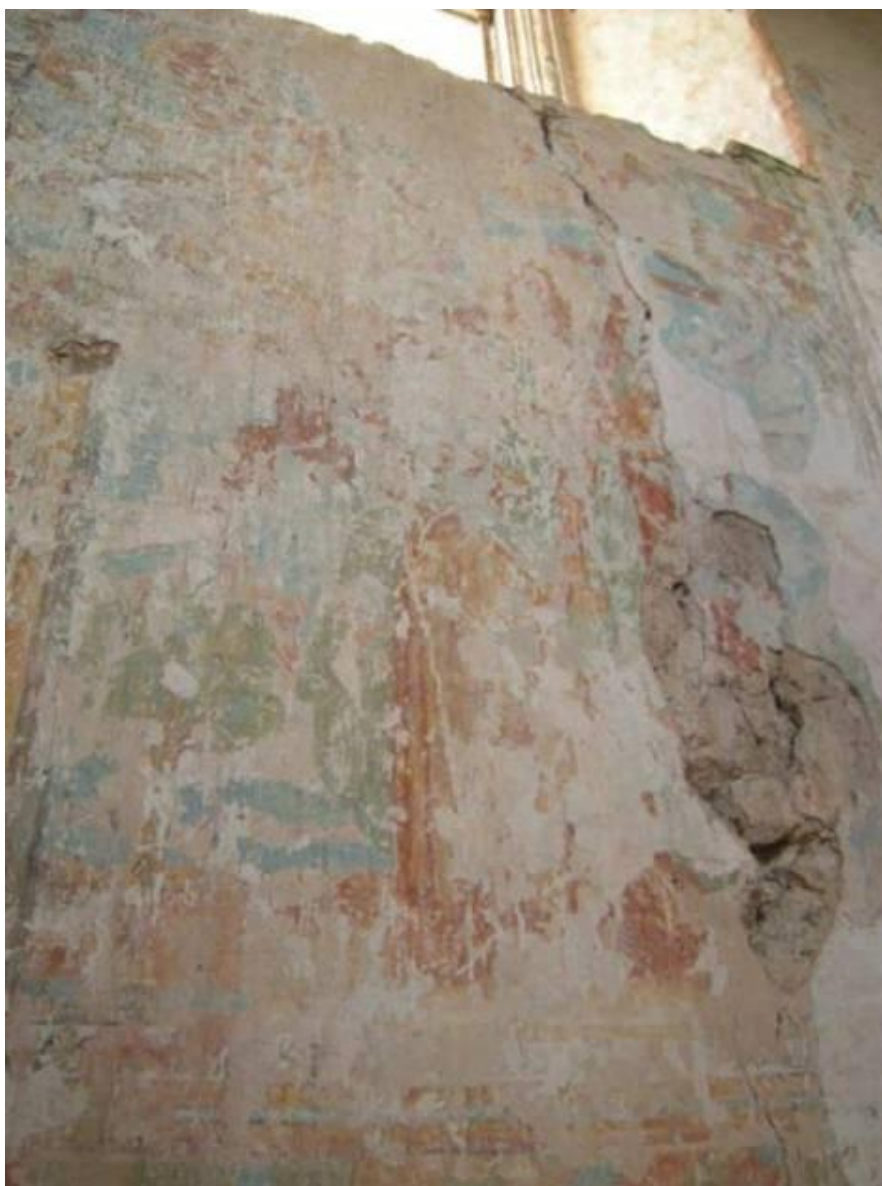


42. Pintura ornamental, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Hay ciertas similitudes entre las decoraciones de los vanos de las dos ventanas, en ambos fueron utilizados motivos geométricos y vegetales en rojo y azul. Por otro lado, la forma en la que fueron aplicados estos dos colores indica que ambos fueron combinados con el color crudo

del enlucido, es decir, la disposición del rojo y del azul define ciertas figuras de color rosa pálido, preferentemente cuadrados, con la única diferencia de que en el vano de la ventana de la pared 2, éstos están apoyados sobre un vértice, mientras que, los que pertenecen al vano de la ventana del muro 3 descansan sobre uno de sus lados

El elemento central de esta pared es un retablo mural mucho más pequeño que el del muro 1 (fig. 43). Básicamente está formado por una imagen central enmarcada por cuatro columnas, dos a cada lado, sobre las que descansa un dintel.



43. Retablo, la imagen central no ha sido identificada, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Cada uno de estos elementos está pintado con franjas cafés, amarillas, azules y rosas que tal vez imitan mármol veteado o columnas salomónicas. Sobre el dintel descansan dos estructuras, que al parecer eran la base de otras que hoy están perdidas. También están pintadas con los mismos colores para lograr el mismo efecto. Estas dos estructuras están hechas usando perspectiva (fig. 44).



44. Detalle donde se aprecian las columnas que tal vez imitan el mármol veteado, en la parte superior se puede apreciar la estructura rectangular que corona a las columnas y que tiene perspectiva, retablo, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

El espacio central está ocupado por un personaje, pero es difícil identificar si es un hombre o una mujer, está vestido con una túnica amarilla y un manto verde, y porta en su mano izquierda una cruz de tamaño natural. Hay algunos desprendimientos en la parte que corresponde al rostro, a pesar de esto es posible apreciar que todos los rasgos faciales se hicieron usando café claro y que lleva un nimbo de color amarillo claro. El fondo ha sido tratado de manera similar al de la pintura del franciscano del muro 2: a la izquierda del personaje se distingue un árbol y detrás de él pueden verse unas franjas en color azul y verde que tal vez simulan el cielo y las colinas respectivamente. La escena está enmarcada como si se tratara de una pintura de caballete: con un marco que en este caso es lobulado de color azul, café y amarillo (fig. 45).



45. A la izquierda se aprecian las columnas, a la derecha el ángulo recto superior izquierdo que forma parte del marco, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto, 2011

La parte superior de esta escena presenta algunos faltantes que dejan parcialmente al descubierto la pintura mural que está debajo, se trata del lado derecho de una concha marina de

gran tamaño en grisalla que está rodeada por la franja de cuadrados negros que alternan con los rosados y que probablemente sea la parte superior de un nicho similar a los que aparecen en el cuerpo de las columnas que pertenecen a la estructura externa del retablo del muro 1 (fig. 46).



46. La pintura mural en grisalla que hay debajo del retablo, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Junto a este retablo mural, se colocó otra pintura mural usando sólo elementos ornamentales: hojas, frutas, moños y cintas, en colores verde, café y ocre. Los fragmentos más grandes y mejor conservados de este tipo de pintura se encuentran del lado izquierdo de la ventana (fig. 47).



47. Pintura ornamental, muro 3 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

En la parte inferior hay rastros de la cenefa de color sepia descrita en el apartado correspondiente al muro 2.



## El muro 4

La pintura del tímpano de esta pared es igual a la que se encuentra en los tímpanos antes descritos: motivos geométricos formados por círculos inscritos en cuadrados. Debajo de ésta se puede ver una representación probablemente de San Miguel Arcángel (fig. 48). Su posición sugiere que está peleando contra el demonio pero por desgracia ni la parte inferior del cuerpo del arcángel ni el de la bestia se conservan.



48. San Miguel Arcángel en la extrema derecha se aprecia parte de la cola que probablemente representa parte del cuerpo de la bestia, muro 4 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Más abajo y del lado izquierdo del muro sobreviven los restos de tres pinturas murales que tienen características muy similares. No he identificado ni los personajes, ni el pasaje que

se representó en cada una de estas pinturas, pero guardan algunas similitudes que merecen mencionarse. En cada una de las escenas aparecen cuatro personajes barbados, los tres de la derecha aparecen de frente y el cuarto, se representó de perfil en el extremo izquierdo, cada uno de ellos está vestido con una túnica, una capa y porta una corona. Debajo de los personajes hay un rectángulo que contiene un texto en latín y que ya está muy deslavado por lo que es imposible conocer su contenido. Tanto los personajes como el texto se encuentran dentro de un óvalo cuyo marco se hizo con una línea gruesa de color amarillo, éste óvalo tiene tanto en la parte superior como en la inferior unos adornos propios de los medallones. Los óvalos aparecen en columna: uno debajo del otro. Entre el primero y segundo hay una línea amarilla que hace parecer que el medallón superior pertenece a un registro mientras que los dos inferiores pertenecen a otro. (fig. 49). Probablemente se trata de una representación de la genealogía de Jesús.



49. Sin identificar, probablemente la genealogía de Jesús, muro 4 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Debajo de estos tres medallones se encuentra restos de la cenefa de color sepia (fig. 44) y en el lado derecho hay restos de una decoración ornamental muy parecida a la que se encuentra junto al retablo del muro 3 (fig. 47). La figura 3 del apéndice A muestra el aspecto general que actualmente tiene este muro.

### **El muro 5**

Este muro conserva muy poca pintura mural. La siguiente figura 3 del apéndice A ilustra el aspecto que actualmente presenta. El tímpano de esta pared esta ornamentado, como todos los demás, con motivos geométricos y florales. En la parte central se pueden ver los restos de un copón en color sepia. Casi al final del muro en el lado derecho, se encuentran los restos de tres medallones similares, en estructura, ornamentación, color, distribución y posición a los descritos en la pared 4, con la diferencia de que dentro de ellos se representaron personajes franciscanos, aún sin identificar (figs. 50). Sin embargo, muy probablemente se trate de una representación de la genealogía franciscana en correspondencia con la que hay en el muro 4.



50. Genealogía franciscana, probablemente, muro 5 del ábside de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

La figura 1 del apéndice A es un isométrico del ábside de la iglesia que ilustra la posición de cada una de las pinturas murales. En la 2 se puede observar la posición que las pinturas ocupan en relación a la nave de la iglesia.

### **La pintura mural del vano de la puerta claustral de la iglesia**

La pintura mural que hay en este lugar es muy profusa y está estrechamente relacionada con la del ábside: ambas comparten colores, elementos ornamentales y esquemas de composición. Por otro lado, esta pintura también determinó la disposición de las cenefas que ornamentaban la parte superior de los muros del claustro (fig. 51, ver también las figuras 2 y 5 del apéndice A).



51. La pintura mural del vano de la puerta claustral de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, octubre, 2008

## El intradós

El elemento central de este intradós es el escudo de la orden franciscana compuesto por las cinco llagas en color café rojizo rodeando tres clavos azules (fig. 52). El escudo está colocado sobre un fondo azul y está rodeado por una guirnalda. Las flores están dispuestas en un arreglo de dos hileras, los pétalos de algunas de ellas se pintaron de azul, mientras que, para los de otras se aprovechó el color del enlucido. Las filas de flores azules alternan con las rosadas. Sus centros son de color café. Todavía se pueden apreciar bastante bien los dos listones que se encargan de anudar y mantener juntas las dos hileras de flores que conforman la guirnalda.

En la parte superior de esta composición fueron pintados los rostros y las alas de un par de ángeles que flanquean la corona de guirnaldas. Todos sus rasgos faciales se hicieron usando el color café. Las alas son bicolor: están hechas en café y azul usado de forma alterna: para uno de los ángeles la parte superior de sus alas es café y la inferior es azul, mientras que para el otro esta disposición se invierte.



52. Cartela franciscana con los cinco estigmas y tres clavos rodeada de una corona de guirnaldas y cenefas, intradós del vano de la puerta claustral de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2009

Todos los elementos anteriormente descritos están dentro de un rectángulo delineado en color negro. Este rectángulo está rodeado por los cuatro lados de cenefas. La cenefa del lado izquierdo, del inferior y del derecho tiene el mismo diseño: se trata de ramilletes. En algunas partes todavía se pueden apreciar bastante bien las flores acomodadas alrededor de los tallos y los motivos grotescos que se asoman entre la vegetación (fig. 53). Tanto la cenefa del lado izquierdo como la del lado derecho se prolongaron a lo largo de las paredes del claustro, dicha prolongación determinó la altura de la cenefa en la pared. Actualmente sólo en algunas partes de los muros del claustro se pueden ver restos de estas franjas que alguna vez los ornamentaron. La cenefa que rodea el lado superior es más geométrica, pues lo que el pintor hizo fue dividir el espacio rectangular en el que se encuentra usando una línea quebrada, que determinó triángulos equiláteros, de base lobulada. En el interior de cada uno de ellos se dibujó una planta de la que se aprecia con bastante claridad los tallos y las flores.



53. Motivos grotescos de las cenefas, vano de la puerta que comunica el claustro con la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, agosto, 2011

### **El lado derecho del vano**

En este lado está pintado en grisalla un nicho, que básicamente está formado por un par de columnas sobre las que se apoya un dintel hecho de cuatro molduras. Contando desde la superior, la segunda y la cuarta están hechas de hojas lanceoladas, mientras que para la tercera se ha utilizado un arreglo de cuadrados negros que alternan con otros de color “crudo” claro que

probablemente represente metopas y triglifos. La primera es una franja que se definió usando dos líneas negras paralelas y que no tiene ningún tipo de ornamentación (fig. 54).



54. San Pablo, lado derecho del vano de la puerta claustal de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, noviembre, 2009

Sólo sobrevive la parte superior de las columnas. Este diseño presenta algunas características peculiares: el capitel se hizo colocando el rostro de un felino debajo de motivos vegetales (fig. 55), mientras que un copón hace las veces del cuerpo de esta columna (fig. 56). La diversidad de elementos utilizada en la composición del fuste las asemeja al tipo abalaustrado.



55. Detalle del capitel de la columna del nicho de San Pablo, lado derecho de la puerta claustal de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009.





56. Cuerpo de la columna del nicho de San Pablo, lado derecho del vano de la puerta claustal de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009

Estos elementos arquitectónicos enmarcan una hornacina avenerada, que es muy similar a las que hay en el cuerpo de las columnas que forman parte de la estructura exterior del retablo mural de la pared 1 del ábside. Es San Pablo quien ocupa este nicho (fig. 54). Su túnica actualmente es del color del enlucido de la pared pero en algunas partes es posible ver restos de color azul, probablemente el color original. Su manto es rojo. Porta en la mano derecha una espada de gran tamaño mientras que con la izquierda sostiene un libro. Todavía se pueden distinguir con claridad los rasgos de su rostro: sus ojos, su nariz y sus mejillas que fueron hechos con color café claro, mientras que su cabello y su barba se hicieron utilizando un tono gris. Tiene una aureola que lo distingue como santo.

### **El lado izquierdo del vano**

En el lado izquierdo de este vano hay una representación muy parecida a la del lado derecho. Se trata de un dintel apoyado en un par de columnas que enmarcan una hornacina con bóveda de concha marina. La ornamentación de las estructuras arquitectónicas presenta algunas diferencias: en el cuerpo de las columnas la parte inferior de los capiteles tiene un gancho del que pende el cuerpo de la columna, cuyo deslave impide identificar los elementos que la conforman pero al parecer se trata de una composición hecha de ramas y hojas, similar a la que se observa en la parte superior del capitel (fig. 57).



57. Detalle del capitel de la columna, lado izquierdo del vano de la puerta claustral de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, diciembre, 2009.

Esta hornacina está ocupada por San Pedro (fig. 58) que está vestido con una túnica azul claro y un manto rojo. En su mano derecha sostiene un par de llaves mientras que en la izquierda tiene un libro abierto. Sus rasgos faciales son menos nítidos que los de San Pablo, pero aún así es

posible distinguir en café sus cejas mientras que sus ojos, su nariz y su barba se pintaron en diferentes tonos grises.



58. San Pedro, lado derecho del vano de la puerta claustral de la iglesia, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, septiembre, 2008

## La pintura mural de la portería del convento

En este lugar sólo se conserva una escena que se localiza en el muro sur (fig. 59, ver también la figura 4 del apéndice A).



59. La pintura mural de la portería, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, octubre, 2008

La escena pintada es la Inmaculada Concepción. Nuevamente, la Virgen aparece vestida con su túnica roja y su manto azul, rodeada de nubes. Sólo en la parte superior se conservan algunos rastros de las nubes que la rodean. La composición anterior descansa sobre un fondo azul más claro que el de su túnica. Los rasgos de su rostro ya no están muy definidos pero están hechos en color café claro (fig. 60).



60. La Inmaculada Concepción, muro sur de la portería, convento de Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán, octubre, 2008

Debajo de esta escena podemos ver la misma decoración geométrica hecha de círculos inscritos en cuadrados, aunque aquí se hizo en colores azul y rojo (parte inferior de la figura 60) y al parecer el color del enlucido también fue tomado en cuenta. La disposición tanto de los elementos como de los colores sugiere la afirmación anterior. Otra característica es que para trazar esta trama se utilizó un punzón que dejó un surco en la pared.

### **3. Otros conventos franciscanos en Yucatán que conservan pintura mural**

#### **La selección y organización de los conventos con murales**

Los problemas expuestos en el capítulo 1 no cancelan la posibilidad de estudiar la pintura mural que aún existe. Para lograr una aproximación adecuada es necesario considerar algunos otros conventos cuyos murales tienen características que pueden utilizarse para reforzar los resultados obtenidos en el estudio de las pinturas murales del convento de Santa Clara de Asís.

Con la finalidad de simplificar su manejo, los agrupé en tres conjuntos. Los que pertenecen al primero son siete y comparten con Santa Clara dos características: su fundación ocurrió en el siglo XVI y originalmente eran guardianías. Estos son: San Francisco de Asís en Conkal (1549), San Antonio de Padua en Izamal (1549) (fig. 3), San Juan Bautista en Motul (1567), San Buenaventura en Homún (1561), San Bernardino de Siena en Valladolid (1553) (fig. 4), Los Tres Reyes en Tizimín (1563) y San Miguel Arcángel en Maní (1549) (fig. 2).

Este último es el segundo convento en el que más me apoyaré, debido a que, como ya lo mencioné, conserva un buen número de murales dispersos en el muro del presbiterio, en el intradós de los arcos de la iglesia, en la capilla abierta, en el claustro, en la antigua y nueva sacristías, y en las capillas laterales. No es aventurado decir que es el convento en el que sobreviven más pinturas murales. Aunque no son suficientes para reconstruir un ciclo pictórico característico de la región, si lo son para obtener información sobre otros aspectos como por ejemplo, la temática iconográfica más frecuentemente representada, o la relación entre la arquitectura y la pintura mural asociada. Por si fuera poco, la pintura de Maní también corresponde a diferentes siglos, desde el XVI, hasta el XX<sup>19</sup>.

El segundo conjunto que utilizaré para el estudio de las pinturas, está formado por un par de conventos que fueron construidos a principios del siglo XVII, el de la Asunción en Mama y el de San Pedro y San Pablo en Teabo. Ambos formaron parte de la doctrina de la Sierra

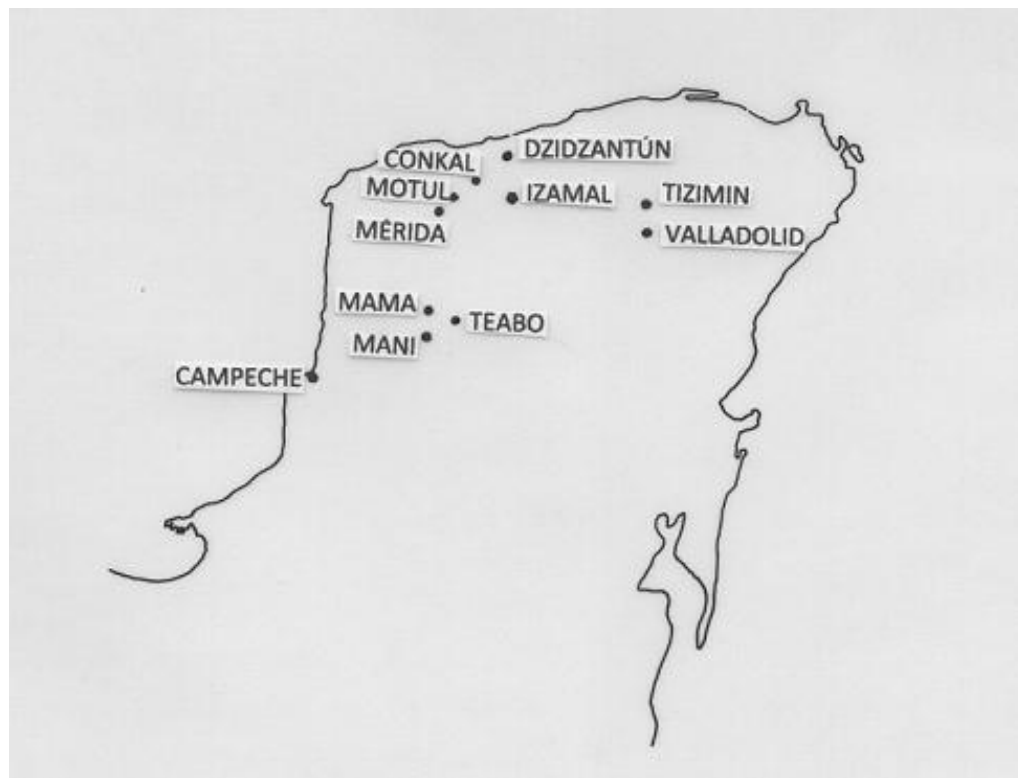
---

<sup>19</sup> A pesar de las ventajas que ofrece, la principal razón para no considerar su pintura como el objeto de estudio de esta tesis es la calidad de sus restauraciones, Jiménez Díaz, considera que es necesario una nueva intervención de los murales para subsanar o al menos paliar las distorsiones provocadas por las restauraciones anteriores, por lo que es preferible esperar los resultados que se deriven de este nuevo proyecto, aún en proceso. Información proporcionada por la restauradora Rocío Jiménez Díaz, coordinadora del Taller de Restauración del Centro INAH-YUCATÁN en comunicación personal en julio, 2009.

presidida por el convento de San Miguel Arcángel en Maní, y su inclusión en este análisis sirve para argumentar la persistencia de algunas tendencias pictóricas, estilísticas y ornamentales.

El tercer conjunto está formado por dos parroquias: San Juan Bautista en Tabí y Santiago Apóstol en Tixcaltuyub. Ambos poblados están localizados en la región central de la península de Yucatán, territorio que durante el Virreinato estuvo bajo el control del clero secular. Las parroquias conservan en sus muros, una buena cantidad de pintura que utilizaré para hacer algunas precisiones. Considero que el estudio de esta pintura es importante para poder identificar en Santa Clara aquellos murales cuya factura ya no corresponde al clero regular, sino al secular.

En la figura 61 se puede observar la ubicación de cada uno de los conventos y parroquias seleccionados.



61. La ubicación de los conventos seleccionados

### **Algunas limitaciones del conjunto seleccionado**

Desde finales del siglo XVI y durante la primera mitad del XVII, la configuración del mapa religioso de la provincia de San José, a la que perteneció el estado de Yucatán durante el



Virreinato, tuvo muchas y muy rápidas modificaciones. Debido a esto, la evolución, el cambio de estatus y la jerarquía final de cada convento es diferente. En general, a principios del siglo XVII, muchas de las guardianías dejaron de serlo para convertirse en doctrinas, tal es el caso de los siete conventos considerados en el primer grupo. Sin embargo, en una segunda etapa, sólo algunos de estos experimentaron un segundo cambio y se convirtieron en las cabeceras. Este es el caso de los conventos de Maní (que estuvo al frente de la doctrina de la Sierra), de Izamal (que fue la cabecera de la doctrina de la Costa), de Tizimín (que presidió la doctrina del mismo nombre), y de Valladolid (que se convirtió en la cabecera de la doctrina también llamada de Valladolid). El resto, incluido el convento de Dzidzantún, permaneció en calidad de doctrina.

Por otro lado, estos cambios de estatus venían acompañados de modificaciones en el mobiliario, en la ornamentación y a veces, en la arquitectura de los conventos. Tales adecuaciones, que en el corto plazo tenían la función de anunciar la nueva posición del convento, en el largo plazo generaron entre ellos diferencias arquitectónicas y ornamentales importantes. Por otro lado, el proceso de secularización, que no sucedió al mismo tiempo para todos los conventos, profundizó estas diferencias. Aunado a esto, es importante recordar que en no pocas ocasiones los murales que sobreviven pertenecen a los últimos ciclos pictóricos. Todo lo anterior sugiere que, tal vez, la pintura mural de los tres conjuntos tenga poca relación con la de Santa Clara de Asís y que la comparación arrojará resultados poco confiables.

Sin embargo no es así, porque la historia de Dzidzantún es muy dinámica. Si bien es cierto que nunca fue una cabecera, también lo es que su importancia iba más allá que la de una simple doctrina. Santa Clara de Asís perteneció a la doctrina de la Costa que como ya lo mencioné, fue presidida por el convento de San Antonio de Padua en Izamal lugar que, desde el periodo prehispánico, fue el centro de peregrinación más importante del sureste de la Nueva España. Como este convento siguió cumpliendo esta función durante la época virreinal, al de Dzidzantún se delegaron actividades propias de la cabecera de doctrina, como la visita de otras iglesias. Por eso tiene sentido elegir conventos de los dos tipos: doctrinas y cabeceras. Por otro lado, Santa Clara de Asís, como todos los conventos franciscanos, también sufrió un proceso de secularización, así que la inclusión de las parroquias del tercer conjunto es adecuada. Es decir, los cambios en el estatus del convento, su privilegiada situación política y su permanencia de más de cuatro siglos justifican la inclusión de cada uno de los conventos seleccionados.

En realidad, el problema mayor no reside ni en la cantidad de conventos elegidos, ni en la probable existencia de grandes diferencias entre sus pinturas murales. Éste se encuentra más bien en el hecho de que el número de murales que sobrevive en cada convento es muy pequeño, por lo que cada convento ofrece un conjunto muy fragmentado de sus ciclos pictóricos. Esto disminuye la posibilidad de establecer los temas y los personajes más representados, de detectar la presencia de los criterios articuladores de estos ciclos y de conocer la relación que guardaba cada mural con el resto de las pinturas del ciclo y con el lugar del convento que ocupa, entre otras cosas. Aunque todo lo que no podemos conocer sobre la muralística de esta región es muy vasto, lo que aún podemos rescatar es suficiente para construir un punto de partida sólido del cual derivar otras líneas de investigación.

Antes de comenzar a identificar las características que definen la pintura mural yucateca es necesario reconocer que el convento de Santa Clara de Asís conserva una gran cantidad de pinturas murales ejecutadas en diferentes periodos; la sobreposición indica lo anterior. Debido a esto, es muy difícil establecer, sin ambages, una cronología para este conjunto de murales. Lo que sí es posible hacer es tratar de definir, los conjuntos de murales que fueron hechos más o menos al mismo tiempo. Pero incluso, este procedimiento tiene sus problemas. La cantidad de pintura que sobrevive en el presbiterio de la iglesia de Santa Clara de Asís y su evidente sobreposición sugiere que la renovación de la pintura mural se hacía frecuentemente, debido a esto y basándome en los cambios en la paleta cromática, sólo es posible definir tres conjuntos, cuyos murales ofrecen evidencia suficiente para argumentar su pertenencia a un mismo conjunto. Una gran cantidad de pintura mural no cae dentro de los tres grupos anteriores y tampoco puede ser agrupada dentro de un nuevo conjunto porque está tan deslavada o fragmentada que ya no es posible identificar las características necesarias para incluirla en un nuevo conjunto.

En el siguiente capítulo trataré de establecer los murales que corresponden a cada uno de estos tres diferentes conjuntos. Esta reconstrucción sigue un orden cronológico, es decir, los murales más antiguos pertenecen al primer conjunto y los más nuevos están incluidos en el tercero. Para cada conjunto haré la identificación y extracción de sus rasgos característicos. Esto último me permitirá establecer una lista preliminar de los rasgos que los caracterizan e identificar aquéllos que por diversas razones pasaron de conjunto en conjunto y que por lo tanto sobrevivieron una buena parte del Virreinato.

Los aspectos que puedo analizar para construir esta lista no constituyen una veta infinita, en realidad son las más usuales, se trata de la línea, del color y sus aspectos relacionados, de la elección y tratamiento de los elementos arquitectónicos y de los ornamentales y del papel que juega la pintura dentro de la arquitectura del lugar. Es necesario enfatizar que no es posible obtener información de todos los rasgos anteriores para cada uno de los conjuntos propuestos porque en algunos de los murales estas características están muy deterioradas.

Después de presentar cada conjunto, citaré algunos murales que pertenecen a otros conventos en los que también se pueden encontrar algunas de las características identificadas en el conjunto que pertenece a Santa Clara. Por último utilizando estos conjuntos y su relación con la arquitectura trataré de rehacer la historia de la pintura mural yucateca.

#### **4. El análisis de la pintura mural**

##### **Generalidades de la pintura mural yucateca**

Hasta el momento no he encontrado un documento en el que conste el nombre de algún pintor al cual atribuirle la autoría de los murales de este u otro convento. La falta de documentación también me impide conocer, además de la identidad de los autores, su origen, condición social y formación. De la observación de las características de los murales de Santa Clara de Asís, puedo deducir que, aquí trabajaron pintores murales de muy distintas calidades en diferentes épocas. Sin embargo, tampoco he encontrado material que me permita conocer la organización del trabajo dentro de un taller o su relación con los patronos de las obras.

Lo que es cierto es que su trabajo, la ejecución de la pintura mural, era fundamental en la construcción. Hay varios indicios que sugieren que los murales de Santa Clara de Asís se hicieron utilizando la técnica del temple: uno de ellos es el brillo natural que presentan. Las marcas del bruñido y la durabilidad de los colores son otros dos que también puedo destacar. En Dzidzantún no se han llevado a cabo exámenes de laboratorio para determinar el método constructivo de los murales, los restauradores sólo han recolectado las muestras provenientes de las diferentes pinturas. Sin embargo, existen estudios sobre los murales que hay en otros conventos como los de San Miguel Arcángel en Maní en los que el temple ha sido señalado

como la técnica<sup>20</sup>. La cercanía que hay temporalmente entre el convento de Maní y el de Dzidzantún me permite suponer que al menos los murales correspondientes a los primeros cincuenta años posteriores a la llegada de los franciscanos a la región fueron pintados en temple. En general, el uso de la técnica incluye las siguientes dos etapas: en la primera se aplica un revoco sobre el muro al que después se sobrepone un enlucido fino cuya composición es una mezcla de cal, polvo de piedra o arena fina y exudados de corteza. Sobre ésta última se aplica la pintura.

Por otro lado, en los conventos de la región la figura más representada es la Virgen María, ya sea en forma aislada o dentro de pasajes importantes de su vida como la Asunción, la Coronación y la Visitación. El segundo lugar lo tienen las representaciones de los personajes de la Orden Franciscana. Entre los religiosos más pintados se encuentran San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Diego de Alcalá y Santa Clara de Asís. Después, se encuentran los santos, siendo las representaciones de San Pedro y San Pablo las más frecuentes seguidas de las de San Cristóbal, los Cuatro Evangelistas y los Doctores de la Iglesia y en último lugar se encuentran las representaciones de arcángeles, siendo San Miguel el más representado.

En el convento de Santa Clara de Asís sucede algo semejante pues la figura más representada es la Virgen María. En segundo lugar se encuentran los personajes de la Orden Franciscana siendo San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, y Santa Clara de Asís los más representados y después, se encuentran las representaciones de los santos siendo San Pedro y San Pablo las más frecuentes y en último lugar podemos encontrar las representaciones de San Miguel y probablemente de San Gabriel.

### **La Grisalla**

Es evidente que, en la provincia de San José de Yucatán, como en otras partes de la Nueva España, existió un periodo durante el cual la pintura mural fue hecha en grisalla. Aunque los murales de Santa Clara de Asís no proporcionan suficiente evidencia para corroborar la afirmación anterior hay otros conventos como el de San Miguel Arcángel en Maní que si conservan una buena cantidad de murales hechos en épocas muy tempranas usando esta técnica.

---

<sup>20</sup> Fernando Garcés Fierros, *Dictamen sobre la restauración del convento de Maní*, INAH-Yucatán, México, 2005, p. 67

Toda la pintura mural que se encuentra en el claustro del convento y de la que en la actualidad sólo podemos identificar el mural de la Visitación (fig. 62) corresponde a esta primera etapa, al igual que la decoración geométrica que se encuentra en el intradós del arco que comunica la portería del convento con la Capilla Abierta (fig. 63). En el mural de la Visitación se aprecian algunos rasgos que son característicos de la grisalla. En primer lugar, todos los elementos tanto los arquitectónicos que enmarcan la escena como los personajes que intervienen en ella fueron pintados en negro y sus distintas tonalidades. Por otro lado, aquí como en otras partes de la Nueva España, se utilizó esta decoración geométrica, que simula mosaicos y pavimentos. Su presencia está asociada a las pinturas más antiguas



62. La Visitación, claustro del convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, diciembre, 2008



63. Decoración geométrica en el arco y restos de las franjas que simulan mármol veteado en las columnas que sostienen el arco que comunica la capilla abierta con la portería, convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, diciembre, 2008

Considerando las características antes mencionadas, probablemente en Dzidzantún las únicas pinturas que corresponden a este primer conjunto son las que se encuentran en los tímpanos de los muros que forman el ábside; básicamente se trata de la decoración geométrica y de la escena de los símbolos pasionarios (fig. 16) porque éstos fueron pintados en color negro, a pesar de las diferencias materiales que hay, por ejemplo, entre los clavos y la escalera.

### **La pintura mural roja y azul**

En el convento de Santa Clara de Asís los murales que están hechos usando esta paleta cromática son el conjunto más numeroso. El retablo del muro uno del ábside es el elemento

principal de este conjunto porque tiene una posición central, es el de mayores dimensiones y hereda a los otros murales algunas de sus características como varios elementos arquitectónicos y ornamentales, sus colores, y la disposición de los mismos. Probablemente, estas repeticiones tienen como objetivo lograr un diseño en el que no sólo los temas estén muy relacionados sino también los componentes visuales para obtener un ciclo pictórico homogéneo.

El retablo mural ocupa casi toda la pared. Su autor organizó su composición arquitectónica alrededor de tres elementos: siendo la escena de la Coronación el superior, la escena de la Asunción el de enmedio y el rectángulo de color “crudo” el inferior. Muy probablemente su lectura se hacía de abajo hacia arriba; porque tal vez, sobre el rectángulo que no tiene rastros de pintura mural (fig. 15) se colocaba un lienzo, un tapiz o un pequeño retablo<sup>21</sup> en el que estaban plasmadas diferentes escenas de la vida de María como su Nacimiento, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús, la Huída a Egipto, y su muerte, entre otras, para seguir con su Asunción y terminar con su Coronación, que en pintura mural están colocadas en la parte superior del retablo.

En este retablo mural es muy claro el uso que cada color (y sus distintos tonos) tuvo dentro de la composición. El negro y sus distintas tonalidades se utilizaron para representar todos los elementos arquitectónicos. De esta forma, las columnas, los capiteles, los nichos y todos sus elementos ornamentales se han representado preferentemente en gris. En todas estas representaciones el color natural del enlucido de los muros ha jugado un papel importante porque los grises han sido combinados con este color “crudo”. El gris también indica los materiales que el pintor trató de representar: la piedra y el mármol. Esta imitación de materiales y objetos de arte, que al final de este capítulo abordaré, fue una costumbre que perduro a todo lo largo del periodo virreinal y juega un papel muy importante en la evolución de la pintura mural de esta región. Todas las estructuras arquitectónicas que forman parte de este retablo central imitan elementos construidos en piedra. Tal vez se trate de un retablo de piedra o de un bajorrelieve.

Mientras que el negro se aplica sobre la arquitectura, el rojo y el azul se utilizan siempre sobre la ropa de las representaciones humanas, sobre los atributos que portan dichas representaciones, ya sean sagrados u ornamentales y sobre ciertos elementos de la naturaleza.

---

<sup>21</sup> El restaurador Garcés Fierros considera que las anclas que aparecen arriba a los lados del nicho que se localiza en el muro 1 (fig. 37) soportaban la base de un pequeño retablo que era de las mismas dimensiones del cuadrado rosado y al que la pintura mural rodeaba. Comunicación personal agosto del 2011. Ver la figura 2 del apéndice A

Existen un par de reglas más que el pintor observó: siempre se aplican juntos y en muchas ocasiones de manera alterna. Este criterio de alternancia presenta diferentes modalidades que precisaré a lo largo de este apartado. Por último es importante mencionar que, aunque de manera general he caracterizado este conjunto de murales por el uso de estos colores, lo cierto es que dentro de ellos se usó una amplia gama de sus tonos.

Las dos escenas de la vida de María se hicieron usando los colores y las reglas antes señaladas. En la escena de la Coronación (fig. 18), los colores rojo y azul se aplicaron siempre juntos en algunas de las ropas de los santos y en las de la Virgen, en las alas y en la ropa de los ángeles, en el cielo y en las nubes. La alternancia de ambos colores también está presente: los mantos del Padre y del Hijo son rojos y la túnica de la Virgen, que aparece en el centro de la composición, es roja. Su manto es azul, sin embargo, y contrario al patrón antes establecido, las túnicas del Padre y del Hijo son del color del enlucido. La decisión del pintor de emplear este color, y no el azul, tal vez se deba a que éste se utilizó en las dos franjas perpendiculares que aparecen sobre el mundo que sostienen tanto el Padre como el Hijo (figs. 19 y 20), cancelando con esto la posibilidad de aplicarlo en sus túnicas, pues de hacerlo el mundo, que es de color crudo, hubiera perdido definición. La forma de colocar los colores anteriormente mencionada, hace alusión a uno de los tipos de alternancia manejados por el autor: la que se aplica sobre elementos contiguos de gran tamaño: Si el rojo aparece en las vestimentas exteriores de la primera figura de un grupo, en la segunda figura aparecerá en las interiores. Y lo mismo sucede con el azul. En el caso de las vestimentas de los ángeles, este criterio de alternancia es diferente: en esta escena hay dos grupos de ángeles tocando las trompetas uno a la derecha de Dios Padre y el otro a la izquierda de Dios Hijo. El autor considera a cada uno de ellos como una unidad. De este modo todas las camisolas de los ángeles que aparecen en el primer grupo son azules mientras que todas las que aparecen en el segundo son rojas, sin importar que sean contiguas. Algo similar ocurre con los pectorales. Los del primer grupo son rojos y los del segundo son azules (fig. 22). La forma de colocar estos colores sobre estos elementos define otro tipo de alternancia manejado por el autor: la que se aplica sobre grupos, es decir, el autor consideró a todo el conjunto de ángeles de la derecha como un solo elemento y al de la izquierda como otro elemento, así la alternancia se aprecia cuando se observan juntos ambos grupos y no cuando la atención se centra en los elementos de cada uno de los conjuntos. Sin embargo, es claro que, esta alternancia no se aplicó sobre las alas, en general, éstas tienen las puntas azules y cuerpo rojo.



Esto tiene una explicación: El pelo de todos los ángeles es rojo-anaranjado lo que hace imposible que la parte del ala contigua al cabello también sea roja. La tela que se colocó en el pecho de los ángeles también funciona como una separación entre el cabello rojo anaranjado y las camisolas y los pectorales del mismo color. El azul también se aplicó en el fondo de la pintura porque el desarrollo de este pasaje sucede en el cielo (fig.18), pero el hecho de que se trate de este elemento no lo exceptúa de la aplicación del color rojo el cual se colocó en el borde interno del cordón de nubes que rodea a los tres personajes, al parecer la luz irradia del Espíritu Santo e ilumina al Padre, al Hijo y a la Virgen, y las nubes reciben las reminiscencias de estos rayos. Todo lo anterior sugiere que el pintor se apoyó en la alternancia de colores para imprimirle dinamismo a la pintura.

Algo similar ocurre con la escena de la Asunción (fig. 30). Los colores azul y rojo se aplicaron sobre la ropa de la Virgen y la de los ángeles, en las alas de estos últimos y en el fondo de la escena. Ella porta un manto azul y una túnica roja. Cinco ángeles son los que se encargan de su ascenso, todos están representados de cuerpo completo y vestidos con túnicas, los que se encuentran a la derecha arriba y a la izquierda abajo de la Santa portan una túnica azul. Los que se encuentran a los pies de María, a la izquierda arriba y a la derecha abajo de la Virgen visten una roja. Todos portan una mascada alrededor del cuello o una pechera del color del enlucido, estos elementos junto con las alas más el criterio de alternancia son lo que el pintor utiliza para definir cada elemento de esta composición. Aunque, a primera vista, pareciera que no observó esta regla de alternancia entre el rojo y el azul al aplicar este último en el manto de la Virgen y en la túnica de los ángeles, que son dos elementos que aparecen juntos, esto no es así. El cuerpo de las alas es rojo y las puntas son azules y están colocadas en diferentes posiciones de tal forma que entre el manto azul de la Virgen y la túnica azul de cada ángel se encuentra la porción roja del ala, el cabello rojo anaranjado de la Virgen o la mascada del cuello (fig. 31, ver superior derecha). Dentro de la escena hay otros ángeles de tamaño más pequeño, que se asoman entre las nubes y de los que sólo se puede apreciar la parte superior de su cuerpo. Están desnudos, sus alas están en su mayoría extendidas y claramente se puede apreciar que la parte superior es roja y la inferior es azul, tienen en sus manos trompetas y flores rojas (fig. 31, ver inferior derecha).

El fondo de la escena también es azul porque se trata del cielo, excepto las áreas ocupadas por las nubes. De hecho María está rodeada por un cordón de nubes y nuevamente la parte interna de este conjunto es casi rojo, al parecer ella sube al cielo irradiando luz que se

refleja en las nubes y en las alas de los ángeles. En este caso, las partes rojas del cordón entran en conflicto con las túnicas rojas de los ángeles. Para solucionar esta falta de definición el autor nuevamente utilizó la alternancia de colores de la misma forma explicada en el párrafo anterior: coloca la porción azul de las alas y la mascada que portan los ángeles entre la ropa roja y la franja roja de las nubes. Más aún, el ángel que aparece a la derecha debajo de la Virgen tiene una delgada franja azul rodeando su camisola roja; ésta es útil para que su cuerpo y las nubes no se perciban como una mancha roja (fig. 31, inferior izquierda).

Ambos colores también fueron utilizados de la misma manera en el resto de la estructura arquitectónica. Por ejemplo, en las composiciones pintadas dentro de los nichos que aparecen en las columnas de la estructura externa. Exceptuando a los cuatro santos franciscanos, el resto está vestido usando la combinación antes señalada: San Pedro y la figura que está debajo de él, ambos situados en los nichos de la columna izquierda, portan túnicas azules y mantos rojos mientras que en los santos de las hornacinas de la columna derecha (San Pablo y probablemente la Virgen) la fórmula se invierte. Por otro lado y al igual que en las escenas de la vida de la Virgen, los fondos de todos los nichos están hechos en azul. Se trata de una franja que está inmediatamente debajo de la concha marina y termina justo encima de los hombros de los personajes (fig. 26); tal vez simula el cielo o quizá sólo es parte del patrón diseñado por el autor. Los rasgos faciales y todos los atributos de los santos están hechos en color sepia (figs. 27, 28, 29), al igual que el piso.

Algo parecido ocurre con el dintel y la arquivolta que forman el marco de la pintura de la Coronación. En el caso del dintel, en la parte central de los dos monogramas y del rostro de Cristo se aprecia el uso del color rojo y negro (fig. 25). Cada una de estas tres estructuras se pinto dentro de una cartela orlada que es roja en su borde interno y azul en el externo. Esta disposición de colores también se usó en el monograma de María que aparece como elemento central de la arquivolta: centro en rojo y negro y orilla azul (fig. 23c), sólo para el sol y la luna que aparecen en los extremos de la misma, la disposición de los colores de la cartela se invierte: la parte interna es azul y la externa es roja (fig. 23a). La disposición de los colores en las cartelas se ha combinado con las alas de los ángeles que aparecen a los lados de estos elementos, con la cinta que portan en sus manos y con flores, siguiendo la reglas observadas en las pinturas de la Coronación y la Asunción (figs. 23 b y d). De este modo, el borde azul de una cartela no puede estar en contacto con un listón o un pétalo azul para evitar que ambos elementos pierdan

definición y luzcan como una mancha azul. Tendrá que estar preferentemente junto a un elemento rojo. Si esto no es posible, un elemento gris o del color del enlucido también es útil para romper la monotonía cromática.

Para la estructura interna se usaron los mismos colores de manera similar a la observada en la primera: en cada uno de los sillares que forman el cuerpo de la arquivolta y de las pilastras está el rostro de un ángel con alas bicolores: la parte superior es roja y las puntas son azules. Los rasgos faciales son de color sepia (fig. 32). Tanto la elección de los colores como la forma de aplicarlos indican la intención del autor por presentar un retablo con apariencia homogénea. Intención que se extiende al resto de las pinturas que forman parte de este conjunto. Como las que se encuentran en el intradós de la puerta claustral de la iglesia. Aquí nuevamente el color negro y sus distintas tonalidades se han usado en la representación de los elementos arquitectónicos, por lo que tal vez estas dos pinturas tratan de dar la impresión de ser dos nichos tallados en el muro. Nuevamente, el rojo y el azul han sido aplicados sobre las ropas de San Pedro y San Pablo: las túnicas son azules y los mantos rojos. Detrás de cada santo también se puede apreciar la franja azul que comienza donde termina la venera de la bóveda pero que, en este caso, se extiende hasta los pies de los santos (figs. 54 y 58, respectivamente). Es importante notar que, a diferencia de las representaciones que se encuentran en el retablo del muro<sup>1</sup>, el pintor no utilizó el criterio de alternancia de estos dos colores en las ropas de los santos; por lo que, ambas túnicas son azules y ambos mantos son rojos. Sin embargo, lo anterior no implica que no exista algún criterio; de hecho la representación de los santos en el retablo del muro 1 puede ser de utilidad para comprender un tercer tipo de alternancia. Al observar las figuras 26 y 29 es posible observar que el pintor pudo invertir la disposición de los colores en las ropas de San Pedro y San Pablo debido en primer lugar a que utiliza el color del suelo y del cielo y en segundo a que el ancho del cuerpo de los santos es casi igual al de la hornacina que los alberga. Esto último hace posible la representación del suelo y del cielo usando una franja, cosa que no es posible hacer en el caso de las hornacinas que se encuentran en el vano de la puerta claustral pues en este caso éstas son mucho más anchas que el cuerpo de los santos. De esta manera lo que sucede entre las ropas de la figura 26 y 29 es una inversión de colores, la verdadera alternancia se da entre el cielo y la túnica azul de San Pedro y entre el suelo y su manto rojo; es claro que entre la túnica y el cielo media el manto, sin embargo, para lograr la definición de la alternancia entre el manto y la túnica el pintor hace dos cosas: la acorta con lo que logra hacer que la túnica

azul este más o menos en medio de ambos elementos y baja el tono del piso. Algo similar ocurre con San Pablo; de este modo la alternancia sucede entre su túnica y el piso rojos y entre su manto y el cielo. En este caso el pintor alarga el manto azul del santo para colocarlo como el elemento que se interpone entre la túnica y el suelo lo que proporciona mayor definición a cada uno de estos tres elementos, mientras que el nimbo crudo y una manga roja se interponen entre el cielo y la túnica azul. Por lo tanto, el tercer tipo de alternancia es el que se da entre las ropas y los elementos del fondo. La variedad en los criterios de alternancia sugiere la habilidad y el entrenamiento del pintor.

En el mural de la cartela franciscana con los cinco estigmas que está en la parte superior del mismo vano también se observa que las afirmaciones anteriores se cumplen: el rojo y el azul se aplican siempre juntos de manera alterna y el color del enlucido es un auxiliar. En la composición central, las llagas son rojas y los clavos azules. Las diferentes composiciones vegetales que rodean la central apenas mencionada están hechas en rojo y azul. En el caso de la guirnalda, los centros de las flores son rojos y los pétalos azules. El autor logra la definición de la guirnalda haciendo resaltar estos puntos rojos casi sepia de un cuerpo que es azul. Para el caso de las cenefas, la única regla que el autor obedece es la de la alternancia sobre las hojas: los tallos son azules o rojos pero las hojas tienen partes rojas, partes azules y están colocadas de tal forma que las partes azules se encuentran con las rojas casi café y viceversa con esto, el autor logró evitar las áreas azules o café extensas. Con esto, el pintor logra que no se formen manchas azules o rojas, es decir, el contraste de color da la definición a cada elemento transmitiendo al observador la idea precisa de lo que está mirando: una hoja, una flor, un centro, un fruto o un motivo grotesco (fig. 52). Sin embargo, es importante mencionar que el rojo que se usó en la cartela es diferente al que se utilizó en los mantos de San Pedro y San Pablo, murales que también se localizan en este vano. El que se usó en la cartela es casi café.

Algo similar ocurre con la Virgen de la portería del convento. Nuevamente podemos apreciar la aplicación alterna de los colores rojo y azul. El criterio de alternancia que se utilizó es el que se da entre las ropas y los elementos del fondo. Según este criterio la alternancia es de la siguiente manera: azul-rojo-azul-rojo que corresponden a los elementos: cielo-nubes-manto de la Virgen-túnica de la Santa (fig. 60). La relación anterior requiere algunas precisiones: las nubes no son exactamente rojas, sin embargo, presentan este color en algunas partes, la forma de aplicarlo es diferente a la que se ha usado en las nubes de las escenas de la Coronación y la

Asunción; se trata de líneas rojas delgadas enrolladas en un extremo. Esta pintura también presenta algunas diferencias con respecto a las que se encuentran en el presbiterio de la iglesia. En primer lugar, está rodeada por una línea roja gruesa; inmediatamente debajo de ella se encuentra la decoración de motivos geométricos en rojo y azul que en este caso se hizo usando un punzón para trazar los círculos, ésta es una diferencia con respecto a las otras pinturas murales, ya que para ninguna de ellas se percibe algo similar en su construcción. Este hecho abre la posibilidad de que su factura haya sido en otro momento, antes o después del retablo mural de la pared 1 del presbiterio (hago la referencia a este elemento porque lo he definido como el más importante de este segundo conjunto). Sin embargo, el hecho de que se hayan elegido los mismos colores refleja la popularidad o importancia que tuvo esta combinación cromática.

Sin embargo, no sólo la paleta cromática y sus reglas de aplicación contribuyen a homogeneizar el aspecto de las pinturas que corresponden a este conjunto. La composición arquitectónica y algunos de sus ornamentos también son comunes a todos estos murales. Por ejemplo, las hornacinas que albergan a San Pedro y San Pablo, y que se encuentran en el vano de la puerta claustral de la iglesia, son muy similares a las que se encuentran en las columnas que forman parte de la estructura externa del retablo del muro 1; las dos están coronadas por una concha marina (fig. 29 y 54). Por otro lado, la concha marina del muro 3 del ábside muy probablemente también está coronando una hornacina (fig.46). Esto indica que, tal vez, en esta pared hubo una estructura muy similar, en cuanto a composición arquitectónica se refiere, a las que rodean a San Pedro o a San Pablo. No hay indicios de que en el muro 2 hubiera existido una estructura semejante, sin embargo, probablemente, y con el afán de lograr una composición simétrica, también se colocó una pintura parecida. No tengo ningún argumento para extender esta hipótesis a los dos muros restantes.

En todos los casos anteriores es posible apreciar la franja hecha de cuadrados negros que alternan con rosados, aunque en diferentes lugares pues en las pinturas del vano de la puerta claustral ésta es el friso del entablamento (fig. 54), mientras que en los retablos se encuentra alrededor de las arquivoltas, los dinteles y de las veneras de gran tamaño (figs. 19 y 46). Sin embargo, no todo es una copia de los elementos que forman parte del retablo principal. El diseño abalaustrado del cuerpo de las columnas que rodean el nicho de San Pablo es muy diferente a todo lo observado anteriormente. Algo similar ocurre con el cuerpo de las columnas que forman

parte del nicho de San Pedro. Probablemente la decoración mural colocada en este vano trata de recrear la presencia, a la entrada de la iglesia, de dos nichos tallados en el muro, adornados por una estructura arquitectónica sobrepuesta hecha en piedra y en bajorrelieve formada por este par de columnas, que necesitan ser esbeltas debido a la poca altura del vano y al ancho del dintel que descansa sobre ellas.

En general, tanto la concha marina utilizada para coronar las hornacinas como la franja hecha de cuadrados negros que alternan con los claros fueron los elementos más utilizados. Y de los párrafos anteriores concluyo que ambos tienen una doble función: a veces representan ornamentos pero en otros casos son elementos arquitectónicos. Su valor estético no reside en la complejidad de su composición sino en el acierto que el autor tuvo de colocarla en los lugares donde proporciona una mayor definición del elemento que rodea o sustituye.

Sin embargo también fueron utilizados otros elementos ornamentales. El dintel que forma parte de la escena de la Coronación (fig. 24) proporciona bastantes ejemplos, esto tal vez se deba a que juega un papel doble: es el borde inferior de esta escena y además separa a las dos pinturas principales. En su diseño se utilizaron cintas, flores, soles, hojas, ramas, y elementos geométricos como círculos, semicírculos, cuadrados y franjas paralelas. En su parte central puede apreciarse el uso del tercer elemento decorativo más utilizado en este conjunto de pinturas y que ya he mencionado: los ángeles. Hay varias formas de representarlos: de cuerpo completo, la parte superior o sólo su rostro. Generalmente las representaciones de cuerpo completo se utilizaron en las escenas relacionadas con la Virgen: tanto en el interior de la pintura como alrededor de ella se pueden observar ángeles de cuerpo completo. Un ejemplo del primer caso son los ángeles que vuelan con María mientras que un ejemplo del segundo lo proporciona la pareja de ángeles que se encuentra a los lados de la pintura de la Asunción sobre las enjutas que flanquean este mural (fig. 33). Una excepción a esta afirmación ocurre con los ángeles que acompañan los monogramas y el rostro de Cristo, pues aunque no forman parte de ninguna de las dos escenas de la vida de María y se han colocado a los lados de cada uno de estos elementos para ornamentarlos y así resaltarlos, su representación es de cuerpo completo. En cambio, las representaciones de rostro o de medio cuerpo están por doquier: en las escenas de la Virgen como es el caso de los que tocan trompetas y ofrecen flores, sobre los elementos arquitectónicos como es el caso de la arquivolta y de las pilastras hechas de sillares negros en los que en el interior de cada uno se puede apreciar el rostro de un ángel (fig. 32). También es el caso de la

arquivolta que rodea la escena de la Coronación. En general, la representación de los ángeles presenta una gran versatilidad. Ésta obedece más a las necesidades específicas que se iban presentando durante la ejecución de las diferentes partes del mural y que determinaron en buena medida las características particulares de su representación: posición (volando, de pie, hincado, etc.), forma (solo el rostro, medio cuerpo o cuerpo completo) y presentación (vestido o desnudo). Sin embargo, a pesar de estas grandes diferencias también existen generalidades que se observan en cada representación, sus alas siempre son rojas y las puntas siempre son azules, sus rasgos faciales son de color sepia, su cabello es rizado y de color rojo anaranjado. Aunque hay un par de excepciones a esta última afirmación: se trata de los dos rostros que aparecen a cada lado de la guirnalda. Entre los rasgos faciales destaca el rubor de las mejillas; sin embargo, en realidad esto último es otra aportación que refuerza la afirmación hecha en párrafos anteriores: probablemente este mural se hizo en otro momento o por otro pintor. Estas sutiles diferencias indican el intento por parte de estos nuevos pintores de introducir sus diseños y composiciones sin romper drásticamente con el aspecto que ofrecía el ciclo pictórico existente. En general, lo que sobrevive es suficiente para afirmar que este conjunto formó parte de un ciclo pictórico grande. Esto indica que las condiciones que formaron parte de su ejecución fueron óptimas.

Por otro lado, es importante mencionar que en la región existen otros ejemplos similares a los considerados en este segundo conjunto. El convento de Conkal proporciona dos bellos ejemplos. Se trata de una representación de San Cristóbal cargando al Niño Jesús (fig. 64). La pintura está hecha en colores rojo, azul y sus distintas tonalidades. Aunque los rasgos faciales se han perdido por completo, todavía es posible distinguir que la piel de ambos personajes es del color del enlucido del convento, el cabello es café aunque en tonos diferentes: el del Niño Jesús es más claro que el de San Cristóbal, sus aureolas son rojas y el Niño Jesús tiene en su mano izquierda el mundo en azul. También se puede apreciar la parte superior de sus túnicas café claro. Existe otra representación de San Cristóbal y el Niño en la sacristía del convento de la Asunción ubicado en el poblado de Mama. Es difícil hacer un ejercicio comparativo entre ambas imágenes, porque lo que sobrevive de una en un convento es justamente lo que se ha perdido en el otro: en la representación que sobrevive en Mama es el rostro de San Cristóbal y el Niño lo que falta a la pintura. Sin embargo, hago mención de ella para enfatizar que probablemente la

representación de San Cristóbal cargando al Niño en las sacristías de los conventos era vista como adecuada por los frailes.

El otro ejemplo es una representación de la Virgen (fig. 65). Tanto su manto como su túnica son azules. Al parecer éste tiene una caída diferente a la de los mantos de los santos representados de Dzidzantún (comparar figs. 26 y 65). Estas diferencias indican la presencia y el manejo de diferentes modelos o grabados o la presencia de dos diferentes pintores o grupos de ellos. Ambos conventos están ubicados al norte de Mérida; de hecho, como lo mencioné al final del capítulo 1, Conkal era paso obligado para ir del convento Grande de Mérida al de Dzidzantún, por lo que, durante el Virreinato, estas dos construcciones eran cercanas (fig. 69), la evidencia de una variedad en las fuentes de inspiración o de la presencia de varios pintores concentrados en un espacio tan pequeño es un indicador del dinamismo que la Provincia de San José de Yucatán tuvo durante ese periodo.



64. San Cristóbal cargando al niño Jesús, sacristía del convento de San Francisco de Asís, Conkal, Yucatán, junio, 2009





65. Lado izquierdo: parte del capitel de una columna, lado derecho: La Virgen, sacristía del convento de San Francisco de Asís, Conkal, Yucatán, junio, 2009

Otro convento, que ofrece un buen número de murales usando esta paleta de color y reglas de aplicación similares, es el de San Miguel Arcángel en Maní. Todos estos ejemplos están ubicados en el presbiterio de la iglesia y su distribución se puede apreciar en la figura 66.



66. Retablo mural, ábside de la iglesia, convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, Foto: Garcés Fierros en Dictamen de INAH-Yucatán, 2005. Detrás de la cortina blanca se encuentra el rectángulo de color crudo que también carece de pintura mural y en el que probablemente se colocó un pequeño retablo



67. Los símbolos pasionarios, presbiterio de la iglesia, convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán. Foto: Fernando Garcés Fierros en Dictamen de INAH-Yucatán, 2005.



68. San Francisco de Asís recibiendo los estigmas, presbiterio de la iglesia, convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, febrero, 2008



69. San Miguel Arcángel, presbiterio de la iglesia, Convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, septiembre, 2099

Hay varias semejanzas entre las pinturas de los ábsides de Maní y Dzidzantún: la representación del tema de los símbolos pasionarios en el tímpano del muro del presbiterio, el uso de una composición basada en elementos arquitectónicos, la organización de estos últimos alrededor de pinturas y el uso de los colores negro, rojo y azul. A continuación desarrollaré cada uno de los puntos mencionados anteriormente.

En el tímpano de San Miguel Arcángel están representados los símbolos pasionarios; aún es posible distinguir las monedas, el martillo, el gallo, la lanza, los dados, la escalera y la columna (fig. 67). Este segundo ejemplo indica que, probablemente, estas representaciones en el tímpano del muro principal del presbiterio eran consideradas apropiadas por los frailes. Sin embargo, hay diferencias en la forma de representar el tema. Aunque en ambos casos aparecen en la parte central, en Maní los símbolos pasionarios están contenidos en una pila bautismal a diferencia de los de Dzidzantún, que fueron pintados uno a continuación del otro. Esta pila y su contenido fue rodeada de una línea negra ondulada: se trata del borde de un lienzo que sostienen dos ángeles, uno a cada lado. Es decir, la pintura intenta transmitir la idea de que estos elementos fueron pintados sobre una tela y no directamente sobre la pared. Esto ofrece más evidencia del gusto por la imitación en pintura mural de la pintura de caballete. Esta costumbre no se limitó a la pintura de caballete; más adelante veremos que una gran variedad de objetos de arte y sus materiales fueron realizados (y por lo tanto imitados) en pintura mural.

Pero esto no es lo único que aparece en el tímpano; justo debajo de la pila bautismal y de hecho en el lugar en el que debería aparecer su base, está pintada la cartela franciscana con las cinco llagas en rojo. Además, debajo de cada uno de los ángeles que sostiene el lienzo de la pila, se encuentra pintado el escudo de Castilla y León en el que claramente se pueden apreciar los dos leones, los dos castillos con sus tres almenas cada uno y el cordero que pende del toisón. En la parte superior del tímpano y siguiendo su forma semicircular hay una leyenda en latín de la que no se alcanza a apreciar el texto. La adición de los elementos antes señalados ejemplifica los cambios que sufrieron las representaciones de los diferentes temas.

Debajo de este tímpano se extiende el resto de la pintura mural. Esta composición comparte con la del muro del presbiterio de Santa Clara dos características: fue hecha utilizando elementos arquitectónicos de gran tamaño y en el centro también tiene un rectángulo que carece de pintura mural y en el que seguramente se colocaba un pequeño retablo de madera o un lienzo. Otra similitud entre los dos ábsides es que el rectángulo que aparece en Maní también

tiene un nicho ubicado en la parte central inferior del mismo y más aún también aparece el banco de cal y canto donde reposa el retablo de madera actual.

Al igual que el de Dzidzantún, el de Maní es un retablo mural, aunque presenta otras características: se trata de un muro hecho de sillares, coronado por una franja de metopas y triglifos (fig. 66). Sobre éste y en la parte inferior han sido tallados dos nichos, el de la derecha alberga la escena de San Francisco de Asís recibiendo los estigmas (fig. 68); en el de la izquierda se encuentra San Miguel Arcángel venciendo al demonio (fig. 69). Al parecer, ambas escenas están enmarcadas nuevamente por una doble estructura arquitectónica: una solución similar a la que se utilizó en varias de las pinturas murales de Dzidzantún. En ambos casos, la estructura exterior está formada por un entablamento que soporta un frontón triangular apoyado sobre un par de columnas, mientras que la interior es un arco de medio punto que también descansa sobre un par de columnas. Algunos de los elementos ornamentales de estas estructuras son parecidos a los que hay en Santa Clara. Este es el caso de las hojas que adornan los capiteles y algunas de las arquivoltas. Otros ornamentos son completamente nuevos, tal es el caso de las manchas que hay sobre las columnas y que se colocaron para simular mármol vetado (figs. 68 y 69). Ambas pinturas murales vuelven a ofrecer evidencia del gusto por la imitación en pintura en este caso de los materiales de construcción.

Otra semejanza que existe entre la pintura de los dos ábsides es el uso de la misma paleta de color. También hay una similitud en su disposición. En la escena que retrata a San Francisco de Asís recibiendo los estigmas, se puede apreciar que las túnicas tanto del Santo como de Fray León fueron pintadas en gris; este color y sus distintas tonalidades se usaron, al igual que en Dzidzantún, sobre los elementos arquitectónicos que enmarcan ambas escenas. Nuevamente el rojo y el azul se aplicaron de manera conjunta y alternada en la ropa de los demás personajes, en los atributos que portan y en diferentes elementos de la naturaleza. Siguiendo las observaciones anteriores, en la escena de San Miguel Arcángel se puede apreciar en su ropa el uso alternado de ambos colores; de esta manera sus botas, su faldellín y su camisola son azules, mientras que su pectoral y su capa son rojos; las alas tienen la misma disposición de estos dos colores que la de los ángeles de Dzidzantún: la parte superior es roja y la inferior es azul. Sin embargo, en esta escena también es posible observar alternancia de estos dos colores entre los elementos anteriormente descritos y los que forman parte de la escena. Dos son los elementos principales que acompañan al arcángel: el demonio que es azul y aparece envuelto en llamas rojas y la

balanza con la que pesa las almas; la estructura de este instrumento está hecha en rojo y los platillos en azul. Las llamas rojas permiten distinguir con claridad donde termina el cuerpo del demonio y donde comienzan las botas del arcángel. El segmento que corresponde a sus piernas, la franja rosada que aparece en la parte inferior de su faldellín, su capa y las puntas de sus alas permiten el uso de un fondo azul. En la parte superior, es difícil precisar si hay un criterio de alternancia presente pues el cuerpo azul de las alas descansa sobre el cielo azul. De hecho, los fondos de ambas pinturas se hicieron en azul, sin embargo, no se trata de la franja gruesa que se observa en Dzidzantún, sino de líneas onduladas delgadas<sup>22</sup>. Sin embargo, el tono rojo empleado para la capa es diferente al usado en las llamas que envuelven el cuerpo del demonio. Más aún, también hay diferencias entre estos dos y el que se aplicó en la parte superior de las alas del Arcángel. En realidad, aunque durante esta etapa sólo se usaron cuatro colores para pintar los murales, lo cierto es que una gran cantidad de tonos de cada uno también está presente. Aunque este San Miguel Arcángel pareciera un buen ejemplo de la afirmación anterior no se debe olvidar que las pinturas de Maní han sufrido al menos dos intervenciones que cualquier estudio debe tomar en cuenta. En la escena de San Francisco, el rojo ha sido utilizado para resaltar algunos detalles como los libros que sostiene Fray León en sus manos y el serafín que está enviando los estigmas al Santo

Para la representación de los símbolos que sobrevive en el ábside de Maní, también se utilizó esta paleta de color. Así, tanto la túnica que visten los ángeles que sostienen el lienzo con la representación de los símbolos pasionarios como la línea que los define están hechos en azul, mientras que la cartela franciscana está delineada en negro y las llagas son rojas. En los escudos de Castilla y León las torres son azules, los leones grises y todos los delineados fueron hechos en rojo. Y la misma combinación se ve en cada uno de los símbolos pasionarios. Por último es importante mencionar que, en la capilla abierta de Maní también sobreviven algunos rastros de pintura correspondiente a este conjunto. Se trata de un escudo franciscano en grisalla que se subrayó con unas franjas hechas de círculos azules; probablemente estas últimas corresponden a un agregado posterior. Los tres ejemplos anteriores sugieren que en Yucatán hubo un periodo en el que se ejecutó pintura mural con las características apenas señaladas. De todos modos, sólo

---

<sup>22</sup> Estas líneas finas onduladas fueron decididas por Garcés Fierros durante la intervención de las pinturas en 2006. El restaurador se inclina por la técnica llamada rigattino para la reintegración de los murales. Comunicación personal, agosto 2011. La intervención me impide saber las características del fondo original que serían de utilidad para establecer con precisión si en la parte superior de la escena de San Miguel Arcángel venciendo al demonio se usó un criterio de alternancia o más bien constituye un caso de excepción.



constituyen una base mínima a partir de la cual desarrollar una investigación que corrobore la certeza de mis afirmaciones.

### **La pintura mural a colores**

Otro tipo de pintura mural se ubica en los muros 2, 3, 4, y 5 del presbiterio: una que usa una amplia gama de colores. El muro 1 no conserva ningún rastro de pintura a color, pero es probable que esta pared también haya tenido este tipo de pintura<sup>23</sup>. Además de estos cambios en la ornamentación mural, la pared 1 también tuvo un segundo cambio significativo cuando se colocó sobre ella un retablo de grandes dimensiones. Al menos, eso es lo que sugiere el banco de cal y arena que se encuentra en la parte baja del muro y las anclas que están incrustadas en el mural de los Símbolos Pasionarios (fig. 16).

La introducción de estos retablos, no sólo en Santa Clara, sino en muchos otros conventos, refleja los cambios en los gustos o en las condiciones económicas. La aparición de estos retablos implicó también modificaciones en la función que tenían los ciclos pictóricos murales. En Santa Clara de Asís es claro que se buscó que éstos proporcionaran un contexto a los recién introducidos retablos de madera. Tal vez esta nueva segunda subordinación (la primera es a la arquitectura) sea la razón que explica que la pintura que se hizo en Santa Clara de Asís a partir de este periodo sea de menor calidad a la que se había producido hasta ese momento. Son varios los argumentos que motivan esta afirmación y que desarrollaré en los párrafos siguientes. Antes y de manera muy breve mencionaré la pintura mural que corresponde a este tercer conjunto. Forman parte de este grupo el personaje franciscano que se encuentra en el muro dos del ábside y que se ha perdido casi en su totalidad (fig. 38), el retablo del muro tres, del que tampoco es posible identificar al personaje central, aunque sus elementos arquitectónicos y ornamentales están mucho mejor conservados (fig. 43). Por último, las genealogías de Jesús (fig.

---

<sup>23</sup> Garcés Fierros encontró restos de murciélagos y aves sobre el banco que se encuentra en la parte inferior de este muro. Lo anterior indica que sobre esta pared hubo un retablo, porque esta fauna acostumbra vivir detrás de ellos. Tanto el guano como el excremento de paloma son sustancias que con seguridad dañaron los encalados más exteriores. Cuando el retablo se retiró del muro este daño fue evidente. Según el restaurador, el muro debe limpiarse pues constituye un foco de infección. Él piensa que quienes retiraron el retablo, también tuvieron que desprender los encalados más externos para eliminar los rastros de guano y excremento y evitar que el deterioro se continuara a los encalados internos. Lo anterior es una buena explicación de por qué podemos observar en los muros 2,3,4 y 5 del presbiterio pintura correspondiente a diferentes periodos mientras que en la pared 1 sobrevive una cantidad menor de pintura que al parecer corresponde al un mismo periodo. Comunicación Personal, agosto 2011

49) y la franciscana (fig. 50), que se encuentran en el muro cuatro y cinco respectivamente junto con el probable San Miguel Arcángel de la pared 4 (fig. 50), pertenecen también a este conjunto.

El retablo del muro 3 tiene mucha menor calidad en la técnica de factura que la pintura correspondiente al conjunto anterior, pues en lugar de deslavarse, se desprende<sup>24</sup>. Esto hace que los faltantes sean más grandes; sin embargo, lo que sobrevive aporta una gran cantidad de información sobre sus rasgos distintivos. Una de las características más relevantes de este retablo es la sobre posición (fig. 43). Básicamente, el pintor puso un nuevo retablo de las mismas dimensiones sobre el que se había hecho anteriormente, del cual solo podemos ver la parte superior derecha de una concha marina (fig. 46). Al parecer, este tercer conjunto define un ciclo pictórico que en distribución es igual al anterior: el eje rector nuevamente es el elemento que se colocó en el muro 1 del ábside, que probablemente era un retablo de madera de grandes dimensiones. El resto de la decoración, es decir, la pintura mural, se actualizó para lograr nuevamente un ciclo pictórico visualmente homogéneo.

Otra de las características es el cambio en las composiciones: se abandonan las representaciones que combinan retablos y estructuras arquitectónicas y se opta por pintar sólo los primeros. Lo que queda en el muro 3 indica que se trata de una estructura formada básicamente por un dintel que descansa sobre dos pares de columnas en las que recae el peso de la simetría. Esto último logra que el retablo mural se parezca más a un típico retablo virreinal de madera y proporciona evidencia del gusto por la imitación en pintura mural de objetos artísticos provenientes de todas las categorías

Por otro lado, y a diferencia de las pinturas anteriores, los motivos geométricos, la flora y la fauna dejan de formar parte de la ornamentación de los elementos arquitectónicos. Sin embargo, al igual que para el conjunto anterior, la imitación de los diferentes materiales sigue vigente. Uno de los materiales más frecuentemente imitados fue el mármol vetado. La forma más común de hacerlo era pintando una serie de franjas inclinadas en los elementos arquitectónicos a los que se deseaba dar dicha apariencia, tal es el caso de los dos pares de columnas y del dintel del retablo del muro 3 (fig. 44). Estas franjas se hacían usando diferentes colores rojo casi café, azul, rosa, verde y amarillo. Nuevamente es en el convento de Maní

---

<sup>24</sup> Según la restauradora Rocío Jiménez, esto se debe a que está realizada sobre lechadas de cal y aplicada con isopo de henequén (sobre ella se ven huellas de esta herramienta) y está pintada a la cal. Se aplicaron lechadas sobre el muro bruñido por eso se desprende, porque carece de un anclaje. Comunicación personal, septiembre 2011.

donde podemos encontrar otro ejemplo. En la figura 63 se pueden apreciar un par de columnas que fueron pintadas utilizando estas franjas en color rojo, azul, verde y amarillo.

Otro de los cambios fue el que se produjo en la representación del fondo de las escenas, pues éstos pasaron de ser un conjunto de franjas o líneas a contar con elementos de la naturaleza como árboles y colinas, tal y como se puede apreciar en el fondo de la escena central del retablo mural de la pared 3. La introducción de estos nuevos elementos permitió representaciones que expresaban con más precisión algunas de las actividades que caracterizan a los santos representados. Las dos series de pintura de caballete que se localizan en el convento de Teabo son útiles para mostrar la afirmación anterior. La primera, y probablemente la más antigua, se localiza en los muros laterales del ábside. En la figura siguiente se muestra dos de las pinturas que forman parte de esta serie (fig. 70).



70. Sin identificar, presbiterio de la iglesia del convento de San Pedro y San Pablo, Teabo, Yucatán, julio, 2009

La segunda serie se encuentra dentro de la sacristía del convento. Se trata de un conjunto de pinturas en las que se representaron a los cuatro evangelistas y a los cuatro doctores de la Iglesia. En las figuras 71 y 72 se muestran dos de estas pinturas. En la primera se muestra a San Jerónimo. Al contrario de las representaciones de la serie de los muros laterales del presbiterio en las que los santos aparecen de pie, de frente y sosteniendo sus atributos el pintor de esta escena ha logrado plasmar al personaje en el ambiente que lo caracteriza logrando una representación más realista.



71.San Gregorio, sacristía del Convento de San Pedro y San Pablo, Teabo, diciembre, 2008

Algo similar sucede con la escena del evangelista Juan (fig. 72), ha sido representado sentado, escribiendo su Evangelio. Su atributo, el águila, es parte del fondo. Atrás quedaron las representaciones en las que cada santo aparecía de pie, de frente sosteniendo sus atributos. Las

nuevas representaciones manejan diferentes planos, diversas posiciones del cuerpo humano y tratan de transmitir el gusto que los santos mostraban hacía ciertas actividades, como el estudio.



72. El Evangelista Juan, sacristía del convento de San Pedro y San Pablo, Teabo, Yucatán, Julio, 2009.

Por otro lado, la imitación no sólo se limitó a los materiales; se extendió a la imitación de varios elementos pertenecientes a otras categorías artísticas, como la probable pintura de caballete que se encuentra en el retablo del muro 3 del ábside de Dzidzantún (fig. 43) y los medallones que se encuentran en los muros 4 y 5 respectivamente (figs. 49 y 50).

La imitación de la pintura de caballete fue una práctica muy extendida en la región. Las figuras 71 y 72 proporcionan ejemplos de murales que simulan cuadros. Se encuentran en el convento de San Pedro y San Pablo en Teabo, e incluso se puede apreciar el clavo y la cuerda pintados del que pende cada cuadro. Sin embargo, no son los únicos ejemplos que sobreviven en la región. En los conventos de Mama, Maní e Izamal se pueden apreciar algunas otras “pinturas de caballete”

Otras pinturas sólo están enmarcadas usando un rectángulo cuyos lados son franjas amarillas. Tal es el caso de las series que sobreviven en el convento de Maní. La primera se localiza en el intradós del arco que actualmente rodea el retablo de San Antonio de Padua. Se trata de una serie en la que se representó algunos de los milagros hechos por este franciscano (fig. 73). La segunda serie de este tipo de pinturas se localiza en el intradós del arco que rodea al retablo de la Dolorosa y relata algunos de los milagros hechos por San Diego de Alcalá (figuras 74 y 75). Entre cada una de las escenas que aparece en estas series hay una franja amarilla cuya función es separarlas. Definitivamente no son un marco que imita la madera. Esto, aunado a su posición, indica que esta pintura no trata de imitar la de caballete. Sin embargo, las series son útiles porque comparten con las de Dzidzantún el uso de toda la paleta cromática y el de paisajes o elementos naturales como fondo.

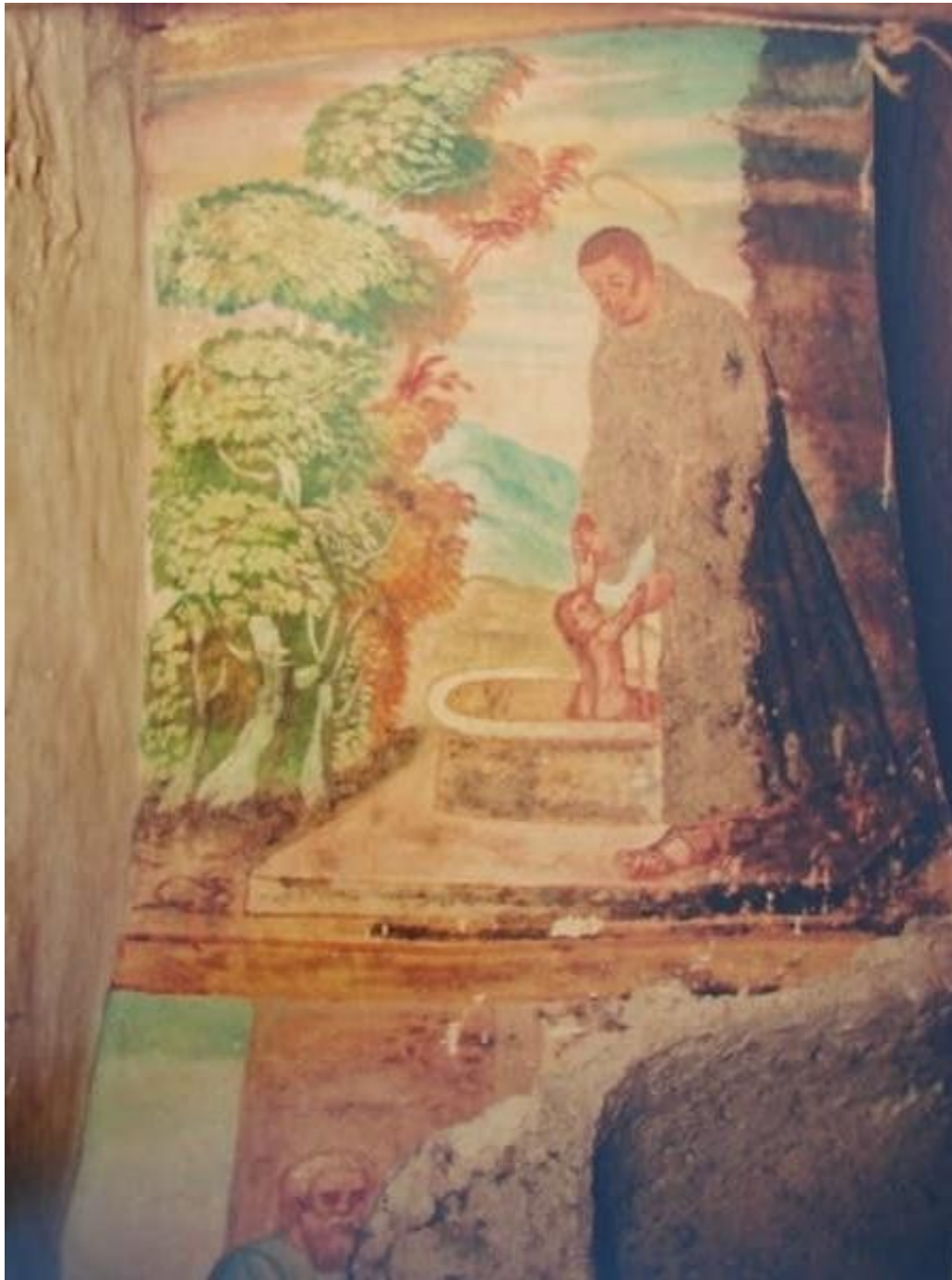


73. Lado izquierdo: San Antonio de Padua discute con un par de herejes

Centro: Jesús niño parado sobre el mundo

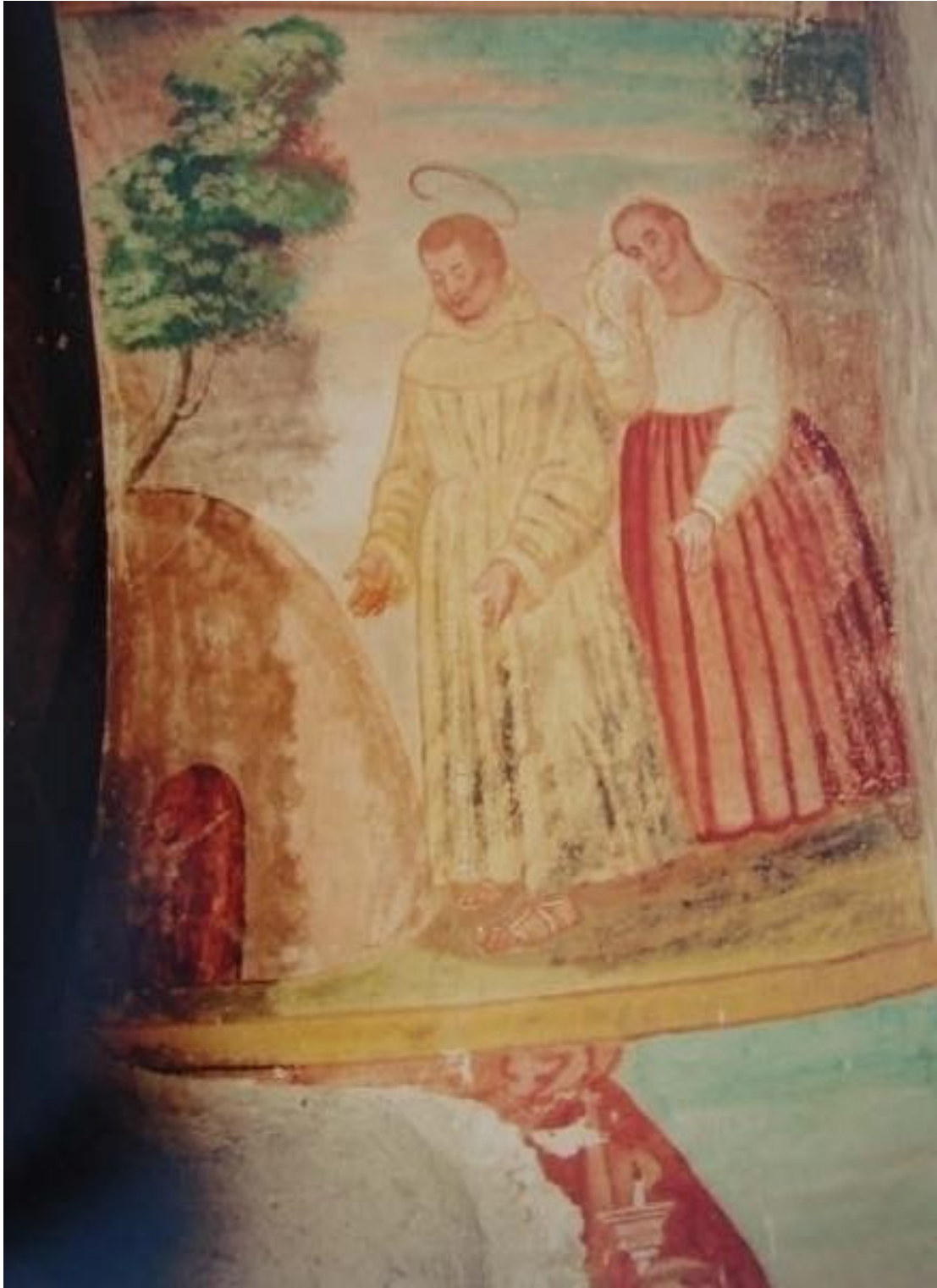
Lado derecho: San Antonio de Padua y el milagro de la mula

Intradós del arco que circunda el retablo de San Antonio de Padua, muro sur de la iglesia, convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, Foto: Fernando Garcés Fierros



74. San Diego de Alcalá y el milagro del pozo, intradós del arco que circunda el retablo de la Dolorosa, muro norte de la iglesia, convento de San Miguel Arcángel, Maní , Yucatán, Foto: Fernando Garcés

Fierros



75. San Diego de Alcalá y el milagro del horno,  
intradós del arco que circunda el retablo de la Dolorosa, muro norte de la iglesia, convento de San Miguel  
Arcángel, Maní, Yucatán, Foto: Fernando Garcés Fierros



Otro ejemplo similar se encuentra en la parroquia de Tixcaltuyub (fig. 76).



76. Pintura mural en el intradós de uno de los arcos de la iglesia, Parroquia de Santiago Apóstol, Tixcaltuyub, Yucatán, diciembre, 2008.

La exposición anterior concluye la presentación de los conjuntos que me ha sido posible definir tomando en cuenta la información y los murales actualmente disponibles. En el apartado que sigue me concentraré en presentar su relación con la arquitectura.

### **Aspectos generales sobre la relación entre la pintura mural y la arquitectura de los conventos**

Los murales que sobreviven en la región junto con lo que en la actualidad sabemos del tema son suficientes para hablar de su relación con la arquitectura. A pesar de que hoy día la mayoría de los muros de los conventos carecen de aplanados, durante el Virreinato estuvieron totalmente cubiertos con aplanados de cal y probablemente con pintura. Tanto la pintura como

sus aplanados de cal son muy importantes porque ambas forman una capa que protege el edificio. Una construcción cuyo terminado es la piedra desnuda absorbe agua por los poros y por las juntas erosionando desde los materiales más exteriores hasta las estructuras internas más resistentes. La capa de cal evita la corrosión de todos los materiales que cubre. En este sentido la pintura mural puede considerarse como parte de la estructura arquitectónica y esto es lo que garantiza que su ejecución se haya hecho usando materiales resistentes y medianamente durables.

La calidad en el corte de los sillares que fueron usados para levantar los muros también indica que, durante el Virreinato, los conventos estuvieron encalados en su totalidad. Estos aplanados proporcionan un soporte excelente y natural para la pintura mural, lo que implica que la superficie pintada de cualquier convento fue mucho mayor a la que actualmente conservamos.

Dos son las razones que garantizan que a estos aplanados se les aplicó pintura mural. En primer lugar, durante el Virreinato, ésta tuvo, junto con la escultura, la función de ornamentar las estructuras arquitectónicas. En aquella época, las dos se consideraban necesarias para terminar de imprimir el carácter de los conventos. Además, en el caso de la Nueva España, existía la consigna de considerarlos como instrumentos útiles en la tarea de evangelizar a los indígenas. Las justificaciones anteriores hacen que la pintura mural no deba considerarse como un mero adorno. Al observarla, se nota también la arquitectura circundante, que es su marco natural, los acabados de ésta, el espacio y el ambiente generados por estos elementos más la ideología imperante. La pintura es captada como parte de una unidad que incluye la forma del espacio, la iluminación, la escultura, y el ritmo que atiende la disposición de los diferentes elementos arquitectónicos. En Yucatán, la pintura mural también desempeña todas las funciones antes mencionadas más, como se ha visto, la imitación de otros objetos de arte.

El recorrido hecho en este capítulo da cuenta de la variedad de objetos y materiales imitados así como de los cambios que este proceso tuvo durante su desarrollo. La existencia en pintura mural de diferentes objetos de arte es suficiente para desechar la idea que fue sólo la falta de recursos lo que motivo esta tradición. Dos son los aspectos principales que identifiqué como generadores de esta costumbre: la presencia en la región de una larga y bien consolidada tradición muralística que inició desde la época prehispánica con la cultura maya y que se fusionó con los conocimientos de los frailes, y la lejanía de la Provincia de San José de Yucatán con el centro de la Nueva España lo que fomentó un intercambio comercial más lento comparado al

existente en otras regiones, aunque continuo. De esta manera, la técnica, la carga ideológica y las condiciones ideales para el desarrollo de estas imitaciones en pintura, estuvieron presentes y disponibles desde el inicio del Virreinato.

La característica más destacada de este proceso es, como ya lo mencioné, su capacidad de actualizarse. Debido a ella los objetos imitados van cambiando continuamente, lo que también sugiere la gran habilidad de los pintores murales. Los tres conjuntos planteados en este capítulo señalan que en las primeras etapas hubo una preferencia por recrear los espacios. La elección de los elementos arquitectónicos de gran tamaño, su disposición dentro de los diferentes recintos y la forma de ornamentarlos, indican que la responsabilidad de recrear el aspecto de los diferentes espacios conventuales caía completamente en la pintura mural, pues las composiciones arquitectónicas obtenidas terminaban por ocultar los muros reales, disfrazando la arquitectura real. El retablo que está pintado sobre el muro 1 del presbiterio de Dzidzantún es un claro ejemplo de la afirmación anterior. Pues es éste el que capta la atención del observador y no el muro que se encuentra “detrás” de él. La pintura mural que decora el ábside la iglesia de Maní es otro ejemplo. Porque lo que el observador percibe es un ábside hecho de un muro de sillares sobre el que se tallaron dos nichos en la parte inferior adornados con elementos arquitectónicos.

No sabemos con precisión lo que sucede en las etapas intermedias, pero lo que es claro es que en las últimas etapas de la pintura mural podemos observar que sus diferentes producciones están coordinadas con la sobria arquitectura característica de los conventos yucatecos. Es el caso de la pintura de caballete, en donde la altura a la que se ha pintado y la representación de la cuerda y el clavo que la sostiene indican que el muro y por tanto la arquitectura real del lugar ha sido tomada en cuenta. Las observaciones anteriores también son válidas cuando consideramos las series de pintura de caballete, ya que los cuadros que las integran son equidistantes y presentan un criterio ordenador. El mejor ejemplo de este tipo de pintura mural es la serie de pinturas de caballete que se encuentran en la sacristía del convento de Teabo. Hasta el momento no he podido determinar si existieron ciertos lugares en los conventos para los que se prefería una decoración usando esta pintura de caballete en mural. Sin embargo, sobreviven ejemplos en la sacristía y en el presbiterio del convento de Teabo, en la sacristía del convento de Mama, en la antigua portería del convento de Maní y en la fachada de la iglesia del convento de Izamal.

La pintura de caballete que sobrevive en el convento de San Antonio de Padua en Izamal es muy interesante. En ella se ha representado a Santa Bárbara vestida con un manto azul y una túnica roja, detrás de ella se aprecia su palma del martirio y en su mano izquierda sostiene una torre, atributo distintivo de la santa. El marco rectangular café que rodea esta pintura indica que sin duda se trata de una representación en mural de pintura de caballete, sin embargo, la peana en la que está apoyado el cuerpo de la santa indica que lo que se ha representado en este paramento ha sido una escultura. Es, junto con la Virgen de Conkal (fig. 73), los únicos ejemplos de esculturas pintadas que sobrevive en la región, pero su existencia es suficiente para dar testimonio de la representación de estos objetos de arte dentro de la muralística yucateca.



77. Santa Bárbara, fachada de la iglesia, convento de San Antonio de Padua, Izamal, Yucatán, Noviembre, 2008

Los medallones que aparecen en el muro 4 del convento de Santa Clara de Asís proporcionan otro ejemplo de esta tradición imitativa, que no es exclusiva de Yucatán, sin embargo, lo que es particular en esta región es la gran aceptación que tuvieron este tipo de murales o al menos eso indica el número de ejemplos que he encontrado, los cuales son una proporción mayor que los que hay en otros lugares que también formaron parte del Virreinato de la Nueva España.

## 5. Consideraciones finales

Los tres conjuntos de pintura mural expuestos en el capítulo cuatro de este trabajo agrupan la mayor parte de la pintura mural que sobrevive en el convento de Santa Clara de Asís en Dzidzantún. Los murales que contiene cada uno tienen rasgos que los hacen bastante diferentes a las pinturas incluidas en los otros conjuntos. La confiabilidad en la definición de estos conjuntos ha sido posible porque las pinturas no tienen restauración alguna. Esto hace posible que cualquier aproximación a su estudio no lidie con distorsiones generadas por los procesos de restauración.

El orden en la presentación de los tres conjuntos ofrece una probable secuencia de la aparición de la pintura. El primer conjunto definido en esta tesis, la grisalla, correspondería también al primer tipo de murales pintados en esta región. El número de murales, hechos en esta técnica, que sobreviven es suficiente para establecer sus características principales, similares a las de las grisallas que se ejecutaron en otras partes de la Nueva España, se trata de elementos arquitectónicos monumentales adornados con motivos geométricos y vegetales, que enmarcan generalmente escenas de la vida de los santos. Todos los elementos representados están hechos en color negro y sus diferentes tonalidades.

Las pinturas murales que pertenecen al segundo conjunto están hechas en tres colores rojo, azul y negro. La aplicación de estos tres colores tiene ciertas reglas: el negro y sus distintas tonalidades se utilizaron siempre sobre elementos arquitectónicos. El azul y el rojo se aplicaron siempre juntos y alternados sobre la ropa de los personajes (excepto en la de los franciscanos), sobre sus atributos y sobre algunos elementos de la naturaleza como el cielo. Sobre este par de colores también recayó gran parte de la integración visual de la composición, pues su acertada colocación sobre algunos de los ornamentos arquitectónicos logra crear unidades visualmente homogéneas. Por otro lado, este segundo conjunto proporciona una idea bastante amplia de los santos a los que se prefería pintar. De este modo, sobre las paredes de los conventos yucatecos sobreviven representaciones de la Virgen, San Pedro, San Pablo, San Francisco de Asís, San Antonio de Padua. El apego de las representaciones a los patronos preferidos en esa época es innegable, aún así es posible distinguir en ellas algunos elementos que son propios de la región, como la aplicación de los colores mencionados y la caída de los mantos. La identificación de este último rasgo es muy importante porque es un indicio de que existió un grupo de pintores que

iban de convento en convento ejecutando murales o enseñando sus conocimientos. Este segundo conjunto también proporciona una muestra bastante amplia de los ornamentos preferidos. Muchos de estos también se utilizaron en otras partes del Virreinato como las cintas entrelazadas, las hojas de acanto y los grutescos.

Por último, el tercer periodo incluye pinturas para las que se usó una paleta de colores amplia, pues en ellas podemos apreciar la presencia del verde, del rosa, del amarillo además de todos los colores anteriormente mencionados. La versatilidad en el manejo de los fondos que forman parte de las escenas es otra de las características relevante de este conjunto.

En el desarrollo de esta pequeña secuencia traté de enfatizar el gusto por la imitación de los diferentes objetos de arte que este lugar desarrolló, sin embargo, esto no es un rasgo exclusivo de la región; en muchos otros conventos que formaron parte de la Nueva España es posible encontrar este tipo de representaciones. El que se encuentra en Malinalco ofrece, como ejemplo, un par de pinturas de caballete que se localizan en el cubo de la escalera. Sin embargo, me pareció necesario enfatizar esta característica, porque la proporción de murales de imitación con respecto al número total de pinturas es muy grande.

Una de las primeras ventajas que ofrece la construcción de estos tres conjuntos es la posibilidad de incluir las pinturas de otros conventos dentro de ellos, como es el caso de los murales del convento de San Miguel Arcángel en Maní y de los que pertenecen al convento de San Francisco de Asís en Conkal. La inclusión de estos murales representa la identificación de nuevas características y el reforzamiento de otras.

Sin embargo, no toda la pintura mural que sobrevive en el convento de Dzidzantún ha quedado dentro de alguno de estos grupos. Esto se debe a que a veces, la pintura mural está tan deslavada o es un fragmento tan pequeño, que no se puede identificar ninguna característica que permita incluirla en alguno de los tres conjuntos. Otras veces la pintura es lo suficientemente nítida; sin embargo, sus rasgos no coinciden con ninguno de los tres conjuntos o su estudio debe abordarse desde otra perspectiva. Esto último es el caso de la mayor parte de la pintura ornamental que sobrevive en la región. De hecho, las cenefas en azul y rojo no han sido estudiadas, sólo fueron incluidas en el segundo conjunto y el análisis de los elementos que forman parte de ellas está pendiente.

En sentido estricto, debí haber incluido la pintura mural ornamental a colores en el tercer conjunto, sin embargo, la que sobrevive es muy numerosa y merece un estudio aparte. Incluirla

en el tercer conjunto sin estudiarla equivalía a no analizar cerca de la mitad del conjunto, lo que generaba una distorsión de los resultados. Considero que el estudio de la pintura ornamental virreinal yucateca proporcionará una serie de elementos comunes a los usados en la pintura de otras regiones, esto contribuirá a acortar la distancia entre los modelos utilizados en las diferentes regiones en el diseño de las composiciones murales.

Por otro lado, la construcción de estos conjuntos y el desarrollo de sus rasgos característicos indican el planteamiento de las tareas pendientes. En primer lugar, no es suficiente asociar la pintura mural con una secuencia de producción, es necesario indexarle una secuencia, una cronología. La falta de documentos y fuentes deja como una vía posible las pruebas de laboratorio de muestras tomadas de los diferentes murales. Al parecer, los restauradores, durante cada intervención a cada convento, se han encargado de recolectar las muestras de los murales, sin embargo, los análisis de laboratorio están pendientes. Las pruebas de laboratorio también servirán para conocer el tipo de pigmentos utilizados en las pinturas. La historia, el lugar de procedencia y el procedimiento para trabajar cada uno de los pigmentos pueden aportar información que contribuya a complementar la historia de la pintura mural virreinal de la región.

Además, los tres conjuntos requieren de una reconstrucción de los vínculos entre ellos. Se trata de identificar aquellos murales que sirven como un puente de paso entre un conjunto y otro. Esta identificación es necesaria, porque sin ella los conjuntos dan la idea de tres periodos que comenzaron y terminaron abruptamente. La identificación de las pinturas que comparten rasgos de dos conjuntos implicaría el reconocimiento de los procesos que desembocaron en cambios en las representaciones murales y tal vez el conocimiento de los factores que motivaron la activación de dichos procesos. Las pocas pinturas que sobreviven y sus enormes faltantes son los factores que impiden identificar las características que indican cambios en las formas de representación.

Esta reconstrucción, que a primera vista puede parecer un proceso muy complicado, ofrece varias líneas de exploración para llevarlo a cabo. En febrero de 2011, Garcés Fierros, comenzó el desencalado y la limpieza de la pintura mural que se localiza en los muros 2, 3, 4 y 5 del ábside de Santa Clara. La pintura que aparecerá puede ser de utilidad para afinar la cronología propuesta, para conocer como se relacionan los diferentes elementos que hoy aparecen aislados, sobre todo en los del muro 4 y 5. Tal vez se descubran nuevos elementos que

permitan relacionar la pintura de este convento con murales que pertenecen a otros inmuebles religiosos y que actualmente no tienen un lugar en estos tres conjuntos. Tal es el caso de la pintura que sobrevive en la portería del convento de Izamal y de la que se encuentra alrededor de un par de nichos en Valladolid. Otro conjunto de murales cuyo estudio está pendiente son los del convento de San Pedro en Cholul. La iglesia presenta una decoración mural muy profusa, sin embargo, estos murales están intervenidos lo que les agrega algunas características que impiden colocarlos entre las pinturas de Dzidzantún, Conkal y Maní. Es necesario recuperar las fotografías que muestran el estado de los murales de Cholul antes de la restauración.

Las dos líneas de exploración apenas propuestas, el estudio de la nueva pintura de Dzidzantún y de la de Cholul, permiten la consideración de otros murales como los de Izamal, los de Valladolid y los Teabo. El estudio de un número mayor de murales podrá incrementar los conjuntos propuestos, definir algunos nuevos y proponer un orden cronológico al material contenido en cada conjunto.

Mucha de la pintura mural de la región se volvió a encalar para evitar deterioros mayores, pero antes de hacerlo se hizo el levantamiento fotográfico correspondiente. Este material, que no he consultado, puede contribuir desde luego a incrementar el catálogo actual y a complementar los resultados obtenidos por el análisis de la pintura mural que sobrevive en los conventos. Es útil también para completar los estudios de la relación entre la pintura y el lugar que ocupa en el convento, lo también contribuiría a identificar cambios en las formas de representación.

La secuencia necesita comprobación. La falta de documentos que aporten fechas, nombres y otros datos concretos dificulta esta tarea. Sin embargo, es importante recordar que este trabajo tiene una visión centrada en la región; es decir, toda la información manejada en esta investigación proviene de ella. Todavía falta analizar la información proveniente del exterior. Una de las líneas que debe explorarse es el estudio exhaustivo de la biografía de los cuatro primeros franciscanos que llegaron a Yucatán. Los datos acerca de su formación y la reconstrucción del recorrido que cada uno de ellos hizo tanto en España como en el Nuevo Mundo pueden aportar información sobre las tendencias y los estilos que acostumbraban manejar, ya sea porque eran los que más conocían o los que más les gustaban. Este estudio también podría aportar información sobre los temas más frecuentemente representados y sobre las fuentes que gustaban utilizar y a las que recurrieron para diseñar los murales. Lo anterior



definitivamente podría contribuir a reconstruir al menos a grandes rasgos el aspecto que pudo presentar un ciclo pictórico en la provincia de San José de Yucatán.

Finalmente es necesario recordar que esta tesis se centra en el estudio de lo que fue el norte de la Provincia de San José. Aún falta el estudio de la pintura mural que sobrevive en el resto de los lugares que también formaron parte de ella y la identificación de sus rasgos comunes.

Todas las tareas pendientes pueden parecer muy diferentes, sin embargo, persiguen el mismo objetivo: conocer el lugar que la pintura mural de Yucatán tuvo durante el Virreinato. Definir los aspectos, si los hubo, que le conferían cierta hegemonía, conocer sus ejes rectores y de donde provenían, definir la calidad con la que éstos últimos eran satisfechos y en dado caso, saber los motivos por los que dichos ejes rectores no podían ser alcanzados.

**APÉNDICE A. Algunos detalles de las pinturas murales del convento de Santa Clara de Asís**

## Bibliografía

Autores Varios, *Pintura Colonial en el México Virreinal*, México: Artes de México, No. 4, primera época.

Araujo Suárez, Rolando, *Mural del presbiterio y retablo principal del Convento de Maní, Yucatán. Criterios de intervención en conservación*, México: Coordinación Nacional del Patrimonio Cultural del INAH, 2002, 30 p.

Artigas, Juan B., *La piel de la arquitectura: murales de Santa María Xoxoteco*, México: UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1984, 110 p.

Bretos, Miguel A., *Iglesias de Yucatán*, Mérida, Yucatán: Dante, 1992, 162 p.

-----, *Arquitectura y Arte Sacro en Yucatán: 1545-1823*, Mérida, Yucatán: Dante, 1987, 277 p.

Case, Thomas, *La historia de San Diego de Alcalá: su vida, su canonización y su legado*, España: Universidad de Alcalá, 1998, 117 p.

Chávez, José Manuel, *Intención franciscana de evangelizar entre los mayas rebeldes*, México: CONACULTA, 2001, 420 p.

Ciudad Real, Antonio; ed. Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farrera, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce de las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993 2v.

Garcés, Fernando, *Pintura Mural de Dzidzantún* en Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural, México: CONACULTA, 1998, 46 p.

Garcés, Fernando, *Convento de Maní*, Yucatán, México: CINAHY-INAH, 1997, 120 p.

Garcés, Fernando, *Dictamen*, México: CINAHY-INAH, 2002, 50 p.

Gerhard, Peter: trad. Mastrengelo Angela *La frontera sureste de la Nueva España*, México: UNAM, 1991, p. 182

González, Stella María, *Perspectiva religiosa en Yucatán, 1517-1751*, México: El Colegio de México, 1978, 254 p.

Hill, Elizabeth, *Pictorial Document and Visual Thinking in Postconquest Mexico* en *Native Traditions in the Postconquest World*, Washington: Dumbarton Oaks, 1988.

Kubler, George, *Arquitectura Mexicana del siglo VI*, México: FCE, 1983, 683 p.

Kubler, George, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, USA: Penguin Books, 1959, 445 p.

Lizana, Bernardo de; ed. Félix Jiménez Villalba, *Historia de Yucatán*, Madrid: Historia 16, 1988, 216 p.

----- ed. crítica y anotada de René Acuña, *Devocionario de nuestra señora de Izamal y conquista espiritual de Yucatán*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, 328 p.

Peterson, Jeanette, *The Paradise garden murals of Malinalco. Utopia and Empire in sixteenth-century Mexico*, México Austin: University of Texas Press, 1993, 112 p.

Reyes, Constantino, *Arte Indocristiano*, México: INAH, 1978, 326 p.

Reyes, Constantino, *El pintor de conventos, los murales del siglo XVI en la Nueva España*, México: INAH, 1989, 187 p.

Ruz, Mario Humberto, *De la mano de lo sacro: santos y demonios en el mundo maya*, México: UNAM, 2006, 366 p.

Serrano, Luis, *San Diego: El templo conventual de San Pedro de Alcántara*, México: La Rana, 2002, 448 p.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México: Imprenta Universitaria, 1962, 303 p.

Toussaint, Manuel, *La pintura colonial en México*, México: Imprenta Universitaria, 1965, 303 p.

Vega, Luis, *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Yucatán*, México: vol. 2, Secretaria de Hacienda y Crédito Público, Dirección General de Bienes Nacionales, México, 1944.

Weckmann, Luis, *La herencia medieval en México*, México: El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, 1996, 468 p.

Zepeda, Guadalupe, *Práctica de campo para los alumnos realizada en Maní, Yucatán*, México: ENCRYM, 1986, 30 p.

## **FOTOTECA DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS**

Mérida - Yucatán, Álbum no. 26 tomo 1. Estado de Yucatán, 60 p., 342 fotografías.

Acanceh - Cenote de Kax Ex, Álbum no. 26 tomo II, Estado de Yucatán. 75 p., 340 fotografías.

Dzan - Yoban, Álbum no. 26, tomo III, Estado de Yucatán, 75 p., 120 fotografías.

Conkal – Tahidziv, Álbum no. 26, tomo IV, Estado de Yucatán, 73 p., 73 fotografías

## **FOTOTECA DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL.**

Maní, Álbum no.19º, Estado de Yucatán, 50 p., 50 fotografías.