

LOS MURALES DE SANTA MARIA XOXOTECO
por el
Arq. Juan Benito Artigas Hernández



Tesis para optar por el grado de
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de
México.

México, Octubre de 1977.



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.

" La Piel de la Arquitectura "

MURALES DE SANTA MARIA XOXOTECO

por

Juan B. Artigas H

A Don Juan de la Encina

INDICE.

LOS MURALES DE SANTA MARIA XOXOTECO.

↳ Introducción.		129
I Relación arquitectura-pintura en Nueva España en el siglo XVI..		x
II La capilla de Santa María Xoxoteco.		1
III El juicio final.		1
IV La creación del mundo.		
V El árbol de la Ciencia del Bien y del Mal y la expulsión del <u>Pa</u> raíso.		
VI Escenas costumbristas.		
VII Los bebedores de pulque.		
VIII Los azotes.		
IX Los sacrificios.		
X El matrimonio.		
XI La vestimenta.		
XII El infierno.		
XIII El desuello.		
↳ Conclusiones.		

INTRODUCCION

Es necesario revalorar la arquitectura del virreinato en México. Aún contando con la labor de distinguidos historiadores a cuya cabeza se encuentran don Manuel Toussaint, Justino Fernández y Francisco de la Maza; con la actuación de diversos arquitectos, entre los cuales destaca como pionero don Federico Mariscal y con los extraordinarios tratados de Diego Angulo y de George Kubler cuya labor, en este campo, rindió sus mejores frutos hace varias décadas, quedan aún muchos aspectos por analizar.

La teoría de la arquitectura que a fines del siglo pasado y comienzos de éste se dedicaba principalmente a recopilar los puntos de vista de otras épocas históricas no presentaba el mismo enfoque crítico que hoy en día, en que se pretende glosar sus aspectos principales para hacer de ellos instrumentos de análisis de la obra construída de cualquier época.

La teoría general del arte también estaba en sus comienzos con relación al momento actual. Si bien había sido planteada su problemática elemental, los estudios de algunas esferas del conocimiento no habían

avanzado lo necesario para ser vertidos en ella con probabilidades de éxito. Las mismas técnicas de investigación y el acceso a la documentación son más accesibles hoy que hace diez años. En nuestro medio, llegar a un edificio era sumamente difícil hace poco tiempo y ahora se ha aligerado enormemente el camino.

Es a partir de la terminación de la Segunda Guerra Mundial cuando, en Europa principalmente, se tuvo el tiempo necesario para profundizar en los estudios artísticos, pero sus frutos no se han aplicado todavía al arte de México durante el virreinato. Por las razones arriba apuntadas se hace necesario plantear nuevos enfoques y aplicarlos. Los puntos de vista que fueron buenos hace cuarenta años no sirven para las generaciones actuales.

En mi caso particular, la vocación me dirige hacia la primera arquitectura, hacia aquellas magníficas construcciones del siglo XVI, que han desafiado el tiempo y el poder devastador de las fuerzas naturales; arquitectura que junto a la reciedumbre ofrece el mensaje delicado de la plasticidad, cuyas formas nos hablan del afán de trascendencia de quienes fueron capaces de imaginar y realizar de una manera tan perfecta.

Uno de los aspectos más interesantes de esta bella arte es el nexo que establece con las otras artes plásticas; expresiones afines que se complementan y realzan entre sí, llegando a formar una unidad total en la obra construída; tienen en común el ser captadas, simultáneamente, por el sentido de la vista. En el arte de México virreinal, poca importancia se ha dado a esta relación y se han estudiado por separado

como si fuesen elementos totalmente diferentes.

A este respecto, cabe preguntarse si es posible concebir la arquitectura gótica sin sus vitrales y, si éstos, no son acaso pintura. Por otra parte, ¿qué sería de los interiores del arte bizantino sin los mosaicos coloreados y relucientes, de fondos azules y dorados? . Al faltar vitrales y mosaicos, sin lugar a dudas, dichos estilos arquitectónicos quedarían trancos.

Asimismo, es de sobra sabido el papel de subordinación que tiene la escultura del románico, y aún del gótico, respecto de la arquitectura. Cubre portadas y capiteles fundamentalmente, y solo se convierte en escultura plena, cuando, construida de "bulto redondo", cobra ^Tpor sí misma y no en función del elemento arquitectónico que la sustenta. Es pues, evidente, la existencia de una estrecha vinculación entre las tres artes plásticas.

Tvida

Durante el virreinato debe de haber distintas formas de relación en tre arquitectura y pintura. ¿No habrá momentos artísticos que las integren más íntimamente que otros? . ¿Qué papel juega la relación pintura-arquitectura, en particular, en las obras del siglo XVI? . ¿Se trata de figuras dibujadas al acaso o se concreta a determinados elementos arquitectónicos, y, por lo tanto, existe un orden tectónico en su distribución? . En fin, ¿tiene alguna relación, la pintura, con el espacio arquitectónico que el edificio crea, y lo condiciona, o son ambos totalmente ajenos? .

Con la intención de ir aclarando estas dudas visité algunos inmuebles del país, en diferentes regiones, de entre las cuales elegí la de Metztitlán, en el Estado de Hidalgo para comenzar a estudiar la arquitectura del siglo XVI. Para ello analicé la geografía histórica de la zona y recorrí algunas de sus poblaciones. En 1975, llegué a la localidad de Santa María Xoxoteco, y ví las pinturas murales objeto de este estudio.

En aquellas fechas no se habían "descubierto" las pinturas de los muros de la capilla abierta de Actopan, aunque se suponía su existencia por un par de fragmentos en que estaban desprendidas las capas de cal sobrepuestas. Era, por lo tanto, Santa María Xoxoteco, el único lugar donde apreciar un conjunto policromado, a la manera del virreinato. No había ni antecedente ni punto de relación.

Por otra parte, las superficies de la capilla están muy deterioradas y no era posible darse cuenta de la significación de aquellas escenas. Su riqueza expresiva artística y la enorme variación temática, no me permitieron apreciar, de un solo vistazo, el valor del conjunto: me creaba confusión presentir que estaba en presencia de algo extraordinario sin acertar a situarlo ni comprenderlo totalmente. Lo más semejante a este lugar, por mostrar la casi totalidad de los paramentos cubiertos de pintura, eran los frescos del claustro bajo de Malinalco, en aquel entonces en proceso de "descubrimiento"; pero que están realizados con técnicas de dibujo y coloración muy diferentes a la de Santa María.

Surgía otra duda muy concreta: ¿los murales de Xoxoteco habían sido pintados en el siglo XVI? Existía la teoría, nunca comprobada, de que la pintura en blanco y negro era anterior a la coloreada. Para acer

carse a la época de elaboración de los frescos de Santa María Xoxoteco era menester situar estilísticamente las pinturas y buscar algún procedimiento adecuado para fecharlas con mayor precisión.

Lo que si me quedó de la primera visita fue, y sobre ello volveré varias veces durante el desarrollo de la tesis, una fuerte impresión. La impresión que produce la obra de arte, por efecto de la comunicación que se establece a través de las formas del objeto artístico. Impresión previa al análisis y al razonamiento lógico, pero que es, en definitiva, esencial en el arte.

A partir de ella, que me hizo retornar al lugar repetidas veces, empecé a efectuar el estudio de lo allí representado. Ella me condujo a investigar el por qué de aquella construcción plástica y a buscar una explicación de los sentimientos, o quizá instintos, más profundos que la habían generado. Porque una obra de este género no obedece exclusivamente a un trabajo mecánico de exposición de un tema, por más que el tema haya sido elegido, como es el caso, para cubrir un programa ideológico determinado, representativo de un momento histórico.

Lo fundamental del objeto artístico no es el tema representado, es decir, lo que Berenson denominó ilustración, sino la forma expresiva que, *la decoración,* adquiere la representación estética: en sí misma y por sí misma, para transmitir el mensaje de lo más profundo del ser humano a quien sea capaz de percibirlo.

Una vez captado dicho mensaje plástico, hay necesariamente, que bus

car la estructura lógica que rige el ordenamiento de las escenas representadas, agrupando temas afines. Para ello, había que recurrir a las fuentes conocidas: la Biblia en primer lugar, otros documentos de la época, como códices y relaciones del siglo XVI; temáticas de representación cristiana de la Edad Media y del Renacimiento, etc. El estudio de las pinturas como tales obliga a relacionarlas con los estilos contemporáneos e inmediatamente anteriores a su ejecución en cuanto a modos de representación; también había que buscar la temática coincidente a través del tiempo, y era necesario destacar su valor como expresión estética y, por lo tanto, tratar de descifrar el móvil psíquico que llevó al pintor a crear una obra de tanto impacto, que le permitió volcar en ella toda su capacidad consciente e inconsciente.

Asunto,
semejantes
PP

Interesaba, asimismo, analizar si se trata de un relato intrascendente o si está preñado de simbolismo y, de ser así, ¿cuál es este?

Si bien en el momento actual se encuentran descubiertas las superficies de los muros de la capilla de Santa María, y la bóveda, cubierta de cal, hace aproximadamente cuarenta años, la bóveda estaba descubierta, mostrando pinturas, y las paredes encaladas. Por ello, se hace necesario restaurar el edificio sin olvidar su estructura, puesto que el eje del cañón presenta una grieta longitudinal por donde se humedece el interior y se dañan los murales.

Este ejemplo de pintura del siglo XVI, no debe tomarse como único en su género, ya ha aparecido el de Actopan, además, de los que deben

existir, todavía sin descubrir, en varios lugares más de la propia región Metztitlaneca, donde también es frecuente encontrar capillas medio derruidas con frisos a la manera del dieciséis.

La pintura mural de México es una tradición artística desde los tiempos prehispánicos, que se supo aprovechar y fundir con la cultura europea; los murales del virreinato conforman una riqueza, igual o mayor que la de la pintura románica, y valga esta comparación con el único objeto de dar una idea de su calidad e importancia. Pero si bien aquellos estilos europeos se han estudiado con profusión, no ha ocurrido lo mismo con el arte de México, donde son necesarias aún mucha investigación y muchas conclusiones.

De nosotros depende, de quienes estamos inmersos en los estudios de historia del arte y de restauración, el conocimiento y la divulgación de estos valores, los cuales contribuirán enormemente a incrementar el prestigio del arte de México, nacional e internacionalmente.

Aún con ser esta tesis un trabajo monográfico sobre los murales de Santa María Xoxoteco, es forzoso, como estamos viendo, relacionarlos con algunos aspectos de la historia general del arte, pero estos últimos temas se tratan, únicamente, como acompañantes del principal, y por ello, no están aquí, plenamente desarrollados.

El orden de exposición es el siguiente:

- Cap. I .- Relación arquitectura-pintura en Nueva España en el siglo XVI. La pintura considerada como elemento arquitectónico. Importancia de los aplanados o enlucidos durante el virreinato. Tradiciones prehispánicas en cuanto al empleo de aplanados y pintura. Los acabados de la arquitectura europea y novohispana. La solución del siglo XVI como producto del mestizaje. Relación entre los aplanados y la estructura del edificio. Parábola del desollado.
- Cap. II .- La capilla de Santa María Xoxoteco. Llegada al poblado. Primer encuentro con los murales. Como fueron descubiertos por los habitantes del lugar. Distribución de los temas dentro del recinto. Estado general de conservación. Impacto que producen en el observador. Sentido didáctico con que fueron creadas. Importancia de la expresión estética lograda en la elaboración.
- Cap. III - El juicio final. Distribución general acorde con el relato bíblico. Los símbolos del envolvimiento y de la devoración.
- Cap. IV .- La creación del mundo. Distribución y temática; relación con la biblia. Paisaje, perspectiva y modo de representación.
- Cap. V .- El árbol de la Ciencia del Bien y del Mal y la expulsión del Paraíso. Distribución general. Empleo del desnudo y perfecta individualización, tanto de las figuras entre sí como de sus partes. Expresión de la escena de la expulsión del Paraíso.
- Cap. VI .- Escenas costumbristas. Necesidad de ser objetivos para enjuiciar estas escenas. Polaridad de enfoques en la historiografía tradicional. Totalidad y dualidad. El costumbrismo.
- Cap. VII .- Los bebedores de pulque. Descripción de la escena.

- Cap. VIII.- Los azotes. Descripción de la escena e impresión de rechazo que produce. Interpretación de la escena y confirmación documental. Castigos corporales de la época. Indumentaria de los personajes representados.
- Cap. IX.- Los sacrificios. Crítica de la idolatría. La eucaristía. Sentido universal del sacrificio.
- Cap. X.- El matrimonio. Descripción del grupo. Importancia de la representación femenina. El sacramento del matrimonio.
- Cap. XI.- La vestimenta. Relación entre manifestaciones externas e internas de los individuos y de las culturas. Interacción de las manifestaciones exteriores y profundas en la cultura del Renacimiento. Universalidad de la cultura renacentista. La moda, su fluidez. Moda imperante durante el reinado de Carlos V. Análisis de los ropajes de Santa María Xoxoteco y años por los que estuvieron en boga. Primer intento para fechar las pinturas: 1540-1556.
Indumentaria femenina. Relación entre los vestidos de los murales de Xoxoteco y los contemporáneos españoles. Vestimenta renacentista y moda barroca. Sentido clasicista de la moda de Santa María Xoxoteco. Verificación de la fecha 1540 - 1556 para la elaboración de las pinturas. Importancia del mestizaje. Confirmación por escrito de la manera de vestir en Metztitlán en el siglo XVI.
- Cap. XII.- El infierno. Contraste entre estas representaciones y las del Génesis. Demonios, instrumentos de tortura y condenados. Respeto por los rasgos individuales de las figuras. Lo demoníaco en la Edad Media y en el Renacimiento; durante el virrreinato en otros murales y en España. Sentido pictórico de las máquinas de tortura de Santa María Xoxoteco. Otros aspectos de la composición plástica. El mestizaje en los diablos.

Materialidad e inmaterialidad de estos demonios.

Cap. XIII.- El desuello. Valor universal de estas pinturas. Su simbología. Trascendencia de la obra de arte. Contemporaneidad de la obra. Empatía. Dualismo y totalidad en la representación. El desuello.

Solo resta agradecer a quienes con su entusiasmo e interés han colaborado en este estudio; en primer lugar a la Doctora Elisa Vargas Lugo del Instituto de Investigaciones Estéticas por sus acertadas observaciones ~~para~~ su desarrollo; a los arquitectos Jesús Aguirre Cárdenas, Director de la Escuela Nacional de Arquitectura ~~por haber hecho posible que llegase a publicarse~~ por haber hecho posible que llegase a publicarse. Al periodista Fernando Gaitan H., del diario Novedades por dar a conocer publicamente la existencia de estos murales; a Patricia Mendoza de Vergara quien ayudó a hacer acopio de libros y datos afines con el tema que aquí se presenta. María Eulalia Bagarín de Ribó y Micaela Mendoza colaboraron en corregir, hacer y rehacer los textos, las veces que fue necesario, hasta que llegaron a su forma final. En el pueblo de Santa María Xoxoteco me brindaron todas las facilidades de trabajo Don Manuel Machargo, fiscal de la iglesia y Doña Simitria Gutiérrez de González, Vaya para todos ellos mi reconocimiento.

durante
vecinos del lugar,

I - RELACION ARQUITECTURA-PINTURA EN NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVI

La pintura mural del siglo XVI en Nueva España aparece integrada a la arquitectura, respecto de la cual guarda una relación de subordinación. Como toda pintura de este género, necesita de una superficie construida en la cual sustentarse y además, desempeña, en este caso particular, un papel como elemento arquitectónico dentro de los conjuntos contruidos.

Ocurre lo mismo en las portadas de las catedrales góticas, cuyas entradas abocinadas resuelven el escalonamiento de sus jambajes, con hileras sucesivas de esculturas y de arcos. Dichas esculturas están colocadas con sus ejes verticales y paralelos, haciendo las veces de columnas románicas, a las cuales substituyeron al evolucionar los estilos. A pesar de ser representaciones de la figura humana y de que poseen elevados valores escultóricos, su posición obedece al ritmo arquitectónico, y son, a la vez, arquitectura y escultura. En los ejemplos románicos que obedecen a esta misma concepción, la figura humana se alarga y rigidiza, en cierto modo, porque la expresión propiamente escultórica no ha podido desprenderse totalmente del hecho de haber nacido de la piedra.

Esta dependencia de la pintura mural del siglo XVI hacia la arquitectura no se presenta con las mismas características en las demás épocas. Por ejemplo, la pintura mural barroca en España, tiene un carácter más decorativo por sí misma que en relación al edificio y es mucho más libre en trazo y colorido, porque el sentido del arte de los siglos XVII y XVIII es sinuoso y se goza en la imprecisión de las formas.

Por lo contrario, la voluntad de forma renacentista exige la distinción clara entre las partes del edificio que han de pintarse o esculpirse y las que han de quedar sin ornamentación. El mismo espíritu que obliga a medir cornisamentos y arcos, en contraste con superficies tales lisas, hace que las portadas plateadas surjan de pilastras y determina que muchos elementos arquitectónicos sean reproducidos como si fueran pintados en Nueva España, por medio de la pintura.

Debido a estas razones, en los interiores del siglo XVI mexicano, se señalaban zócalos o molduras para separar las zonas de un muro, en relación a la escala humana y a mano de obra susceptibles de ser dañadas o no por el uso de las habitaciones. Con frecuencia señala el límite entre las zonas que conforman las techumbres, ya sean estas de bóveda o de tipo simple o de techos de viguería o armaduras de madera. Puede indicar la importancia de una puerta o de un relieve, la geometría del tímpano de una bóveda, o bien acentuar la importancia de una zona especial de interés en los lugares de mayor importancia conventual como son las sacristías, salas de profanos, también concede preminen-

cia a las partes del edificio que reciben mayor afluencia de gente, es decir, capillas abiertas y porterías, y, desde luego, a los interiores de los templos, y, en ellos, a la zona del presbiterio.

De esta manera, la pintura se transforma en arquitectura puesto que origina elementos arquitectónicos y confiere cualidades cromáticas. Así se vuelve factor indispensable en la creación de los espacios arquitectónicos característicos de aquellos tiempos.

El espacio interior de las iglesias agustinas del siglo XVI es realizado por los frisos de pintura que recorren la longitud de la nave, uno inmediatamente sobre la altura que señala la escala humana y otro que remarca el arranque de la bóveda. A este efecto, recordemos, por un momento, Ixmiquilpan y el ex-convento de los Santos Reyes de Metztlán, ambos en el Estado de Hidalgo.

En muchos edificios, como en Acolman, se pintaron los muros testers de los templos, antes de que fuera costumbre cubrir la cabecera con retablos de madera y aun en lugares con retablos de importancia, como el dominico Yanhuitlán, la bóveda del ábside y las yeserías del arco triunfal ofrecen su enorme colorido.

Otras veces, son los plementos de las bóvedas, los elegidos para transmitir las vibraciones luminosas. Tal es el caso del convento franciscano de Tecamachalco.

En ocasiones, las bóvedas de cañón corrido presentan dibujos geométricos inspirados en los trazos del tratadista italiano de la arquitectura del Renacimiento, Sebastián Serlio, como sucede en el mismo Ixmiquilpan, en Actopan y en Yuriria.

Las lacerías árabes, combinadas con elementos del cristianismo, tan bién crean techumbres policromas en los interiores: Atlatlauhcan, y T^otolapan, en el Estado de Morelos, por ejemplo.

¿Cómo, entonces, no había de ser definitiva la expresión de la pintura en la arquitectura del siglo XVI? Si el espacio arquitectónico, tiene por esencia, en primer lugar, la dirección, es decir, la profundidad, y enseguida la luz y su coloración, ¿cómo no ha de verse condicionado substancialmente por la cromática que le confieren las partes construidas, y por la situación relativa entre ellas y las zonas lisas? .

Por todos estos hechos, no es ni siquiera concebible la arquitectura del siglo XVI, sin el concurso de la pintura. Nuestros conventos blancos o aquellos otros que muestran la piedra desnuda no son más que el producto de las transformaciones que el tiempo y circunstancias de muy variada índole, han ido haciendo. Transformar o remodelar son contrarios a conservar y restaurar. Podemos darnos una idea completa de aquella arquitectura cuando eliminamos mentalmente todas las alteraciones sufridas, substituyendo en la imaginación paredes blancas por paños decorados: cuando eliminamos estampas sobrepuestas y agregados modernos, pisos de adoquín de Querétaro o Tepeaca y los transformamos en canteras de la región, en madera o en firmes y aplanados de cal; cuando tratamos de ver algún dibujo a través de las marañas de cables eléctricos o de los parches que han quedado en las superficies murales. En ese momento, la obra arquitectónica cobra nueva vida y adquiere coloraciones, y por lo tanto, espacialidades expresivas mucho más ricas que las que estamos acostumbrados a ver.

Fue tanta la importancia de la pintura y de su inseparable aplana-
do de cal, en el dieciséis, que es necesario considerar si la piedra nun
ca aparecía desnuda ante la vista, ni en interiores ni en exteriores. Y
esto se hace lógico si contemplamos aquella época, haciendo a un lado,
en lo posible, nuestras valoraciones sobre la arquitectura actual. Según
éstas, la piedra es un material de construcción casi prohibitivo por
el alto costo que alcanza. Además hemos aprendido a rebanarla en lajas,
como el jamón o el tocino, y lo más que podemos permitirnos es aplicar
recubrimientos pétreos. Luego de tantas peripecias no es posible de nin-
guna manera, concebir que aquellas piedras antiguas pudieran haber esta-
do pintadas.

Pero en el período histórico que nos ocupa, las cosas no marchaban
de la misma manera que ahora, se construía con piedra porque era el ma-
terial habitual, respaldado por la experiencia milenaria de las culturas
europea y americana.

Dos factores determinaron que la cantera no quedase al descubierto.
En primer lugar, el sistema constructivo dominante en Mesoamérica era
a base de piedra y lodo, o de cal y canto, y con él se edificaron los
taludes de las pirámides que formaban el cuerpo principal de las cons-
trucciones. En los intersticios que dejaban unas y otras piedras se in-
troducían clavos, también pétreos, con que eran fijados los paramentos
a los rellenos de tierra. Como las estructuras así obtenidas se recubrían
de estuco y se coloreaban, no era necesario el corte perfecto de las
piezas.

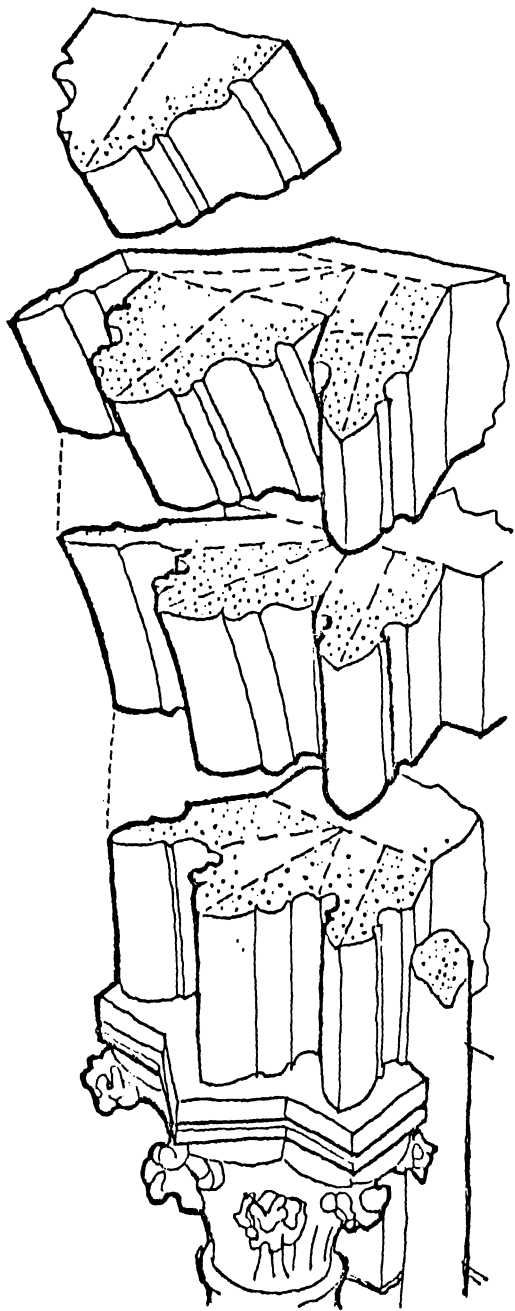
Cuando los paramentos ofrecían a la vista piezas esculpidas como en

Uxmal, Yuc., el corte de los sillares muestra claramente que están recubriendo un conglomerado resistente, y que no efectúan esfuerzos constructivos de consideración.

Y aunque es muy difícil conocer a fondo la arquitectura prehispánica como para precisar hasta que punto estaba pintada, es posible comprobar que las piedras esculpidas con motivos simbólicos, que se incrustaban en los taludes de las pirámides, ostentaban una capa de pintura coloreada, y está a la vista que sobre las cabezas y cuerpos de serpientes del templo de Tláloc-Quetzalcoatl en Teotihuacan, y sobre sus caracoles y conchas se aplicaron colores encima de una capa, hecha de una especie de agua de cal, que servía para tapar las porosidades de la cantera y como fondo blanco para hacer resaltar los pigmentos.

A estos antecedentes americanos, hemos de agregar los españoles, que fueron el tamiz a través del cual había de transmitirse la "cultura occidental", y al respecto, podemos concluir que una diferencia fundamental entre la arquitectura que se hizo durante el siglo XVI, en España y en Nueva España, radica en el acabado de las superficies de los muros.

Mientras en el Antiguo Continente el corte de la piedra se manejaba desde siglos atrás con gran perfección y producía acabados a los que la vista "estaba habituada", en el Americano, en la zona que nos ocupa, recubrían de estuco los edificios, en la mayoría de los casos, por lo que no era necesario asentar los sillares con la perfección que exigía la estereotomía europea. Esta situación hace que los sillares de la arquitectura del siglo XVI, en México, tengan una apariencia que los ha-



1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

ce inconfundibles con los de otras épocas, pero que no los hacía aceptables a la visión de aquel entonces.

Por ello, la solución más común para los exteriores del siglo XVI, fue aplanar sobre la mampostería, y encima pintar, e incluso esgrafiar, sillares geométricos, como puede verse aún en Huejotzingo y Tepeaca, en el estado de Puebla; Tlayacapan y Oaxtepec, en Morelos, y en muchos lugares más.

La pintura imitando sillares puede observarse, también, en la mayor parte de los códices y planos de poblaciones del siglo XVI, en que se representan edificios de la época¹.

El acabado de la arquitectura era, interior y exteriormente, de aplanados de cal, y, en la mayor parte de los casos, estaban pintados. Otro factor que contribuye a su empleo, es la protección que la cal ofrece a las estructuras. Una construcción terminada en piedra aparente, absorbe el agua por sus poros y por las juntas, hasta que la erosión normal destruye el material por intemperización y una vez que el agua encuentra un camino de penetración, acaba, poco a poco, por destruir las estructuras más resistentes. Siendo que con mucha frecuencia, los materiales de construcción disponibles eran piedra y lodo, o adobe, que se desintegran con el agua, era imprescindible la protección exterior.

La capa de cal cubre hasta la menor porosidad de la piedra o de las uniones, procurando una superficie tersa, difícil de ser atravesada por el agua, y que por lo tanto evita la corrosión de los materiales del interior.

Quando durante el siglo XVI, se labraban cuidadosamente los sillares planos de una portada, sobre la que habrían de resaltar los relieves escultóricos, no se hacía necesario enlucir la pared puesto que se habrían tapado las juntas de las piedras. En aquellos casos se aplicaba, la misma especie de agua de cal que vimos era utilizada sobre la escultura de la época prehispánica, rastros de la cual quedan visibles también en los templos y estelas de Copán, Honduras, C. A.

Así estuvo pintado Ixmiquilpan, en Hidalgo, hasta hace poco más o menos diez años, en que se descubrió la cantera, llegando al absurdo de dejar a la vista el contorno irregular -sin acabado- del término de los sillares, que antes se borraba visualmente por el empleo de aplanado y de la pintura del mismo color. Es más, en el ex-convento franciscano de San Miguel, en Huejotzingo, sobre la perfecta estereotomía del arco de la portada principal del templo, aún perduran las líneas de otras dovelas pintadas, cuyas uniones ocupan distinta posición que las constructivas.

Por eso, no solamente durante el siglo XVI se enjalbegaron y pintaron los muros, sino que durante el barroco se siguió la misma costumbre. Entre los edificios de esta época que estaban pintados exteriormente podemos citar: la Capilla de la Tercera Orden de Cuernavaca, Santa Rosa de Viterbo en Querétaro, la Catedral de Zacatecas, Cata en Guanajuato², Santo Domingo de Oaxaca¹ y Santa Prisca en Tasco³; que como puede verse, no son, precisamente, inmuebles de segunda categoría.

De esta manera, la cal y la pintura formaban una capa protectora del edificio como la que aún proporciona a los antiguos pueblos medite-

rráneos y al igual que en ellos, además de ser material constructivo se convierte en expresión plástica.

No quedaría el tema redondeado si no mencionáramos, aunque sea de paso, que también poseían una mano protectora de cal, a veces de colores, las portadas y los arcos triunfales de primorosos labrados de cantera. En estos casos, han corrido más aprisa los "descubridores" de la cantera que la investigación y, por ello, hay que recurrir a lugares geográficos de difícil acceso, o al margen de las supercarreteras, para encontrar ejemplos intactos.

Los jambajes de las puertas interiores estaban también pintados, pero en lugares como el de Malinalco en el Estado de México, se raspó indebidamente la piedra, y al descubrir la pintura de los aplanados, a partir de 1974, se hizo evidente la mutilación de los dibujos.

México en el siglo XVI, fue Nuevo Continente tanto para los españoles como para los indígenas, puesto que se alteraron substancialmente las condiciones de vida en que ambos se habían desarrollado hasta entonces. América fue nueva para todos ellos, y hubo que buscar soluciones que fuesen aceptadas por los dos grupos, enormemente complejos ambos, en cuanto a conformación étnica y cultural, por la reunión de pueblos diferentes que cada uno aportaba.

Fue menester encontrar soluciones que satisficieran las necesidades de ambas culturas, y en el terreno de la arquitectura, la gran creación autóctona del mestizaje, fueron los conventos y las iglesias del primer siglo de formación de la Nueva España. El acabado de la arquitectura, y por lo tanto su exterior, la parte que mayor contacto tenía

con la gente, era la pintura: la pintura de los edificios, además de *que* ser el elemento de comunicación expresivo por excelencia, era material constructivo indispensable para la protección de las estructuras. El aplanado y la pintura se convirtieron, de esta manera, en la piel de la arquitectura. /φ

ajaracas

Cabe mencionar que este gusto por las superficies profusamente ornamentadas desembocó en la utilización de estucos coloreados y en el empleo de azulejos.

Y, ahora, permítaseme hacer una digresión, porque es conveniente ampliar la metáfora establecida entre el aplanado de los edificios y la piel de los animales, y en particular con la piel del cuerpo humano.

Por piel se entiende el "tegumento cutáneo, cobertura protectora del cuerpo y órgano apto para percibir las sensaciones de dolor, tacto y calor, que al mismo tiempo realiza funciones de absorción, secreción y excreción, de respiración y de regulación de la temperatura y de la humedad. Funciones múltiples que hacen de la piel un órgano de importancia superior a la de sus meras propiedades protectoras"⁴.

Al igual que los aplanados, no es el aspecto exterior lo que resuelve la piel, es, como acabamos de ver, un órgano necesario, de funciones muy complejas, que forma parte intrínseca del organismo.

"Quitar la piel del cuerpo de un animal o de alguno de sus miembros"⁵, según los diccionarios, es desollarlo.

Es de sobra conocida la importancia que el desuello del cuerpo humano tuvo en algunas religiones mesoamericanas, en donde se le confería el sentido de sacrificio, cuyo concepto inverso es el de vida; "no hay

creación sin sacrificio. Sacrificar lo que se estima es sacrificarse. La energía espiritual que se obtiene con ello es proporcional a la importancia de lo perdido"⁶

Entre los aztecas, Xipe Totec (Nuestro Señor el Desollado), "era el dios de la primavera, pues la piel de la víctima representaba la nueva vegetación con que se vestía la tierra al cubrirse de plantas frescas después de las primeras lluvias"⁷.

"Durante la fiesta de la cosecha, en el mes de septiembre, se representaba el gran drama cultural de la concepción y del nacimiento del maíz. Un sacerdote se revestía con la piel de una mujer sacrificada, que había desempeñado antes el papel de la diosa terrestre Tlazoltéotl, e imitaba de manera muy realista, sentado en el suelo, delante del templo mayor, como la diosa concebía al dios del maíz procreado por el dios del sol"⁸.

El cristianismo forma una dualidad semejante, el desuello de algunos mártires les conduce al sacrificio, el sacrificio lleva a la gloria. El desollado de San Bernabé está representado en la Capilla Sixtina, en los frescos de Miguel Angel.

Estamos en condiciones de entender esta simbología del desuello, en cuanto a la pareja sacrificio-creación, muerte-vida, como la dinámica de dos fuerzas opuestas que al complementarse constituyen una unidad. Tema del dualismo y la totalidad sobre el cual retornaremos más adelante.

Por el momento, bástenos señalar que una cosa es el desuello y

otra muy diferente el desollado, y que, por lo tanto, son dos los puntos de vista al respecto, uno el de nuestra comprensión y el otro, sin duda disímulo y más limitado, pero no por ello menos digno de consideración: el punto de vista del desollado.

II - LA CAPILLA DE SANTA MARIA XOXOTECO

Viajar en automóvil se ha hecho costumbre; recorreremos las carreteras de alta velocidad que conducen a los lugares de fin de semana, como una continuación más del tráfico diario, pero no disfrutamos del viaje, Sería recomendable, al menos de vez en cuando, reducir la velocidad y dejar la cinta de asfalto, para adentrarnos por los caminos umbríos o por las brechas secas, erizadas de las espinas de los cactus; vadear los ríos, escuchar el campo, percibir el árbol y la yerba; sentir en nuestra piel las grietas de la tierra erosionada o el frescor de la sombra junto a los manantiales.

En contraste con los paisajes amplios de valles y montañas interminables, siempre encontraremos el rincón amable y el color vibrante en el árbol. Cuando esto ocurre, cambian la escala, el sonido en el aire y la dimensión del tiempo. Dejamos la amplitud árida de la carretera pavimentada por el camino bordeado de árboles; olvidamos la concepción de la arquitectura "dotada" de grandes explanadas, para poder ser captadas rápidamente, de un primer vistazo, por aquella otra que nos obliga a dar vueltas y a hacer quiebres en nuestra marcha, a volver sobre el mismo

lugar que árboles y recovecos hacen difícil de comprender de una sola vez.

Al eliminar plantas, callejones y casas para dejar los edificios "despejados", modificamos la escala humana y la volvemos aplastante para el individuo, y, por lo tanto, deshumanizada; en ella solo tiene cabida la velocidad: las prisas por acabar pronto, a costa del rincón que nos invita a sentarnos, a disfrutar del lugar y del momento. El edificio hecho para ser vivido, se convierte en una gran maqueta para ser contemplado, y así se transforma en objeto de exhibición, en pieza de museo.

El camino que conduce a Santa María Xoxoteco, es de tierra y está suavizado por la sombra de los enormes árboles que hay en las huertas vecinas. Separado de ellas por bardas de piedra, luego de vadear un río, de poco caudal durante casi todo el año, entramos a una calle perfectamente conformada por el caserío, y al fondo, como una vivienda más, aunque, naturalmente, precedido de un atrio, aparece un prisma de gran sencillez, coronado por espadañas y encalado de blanco, es la capilla del lugar, que lo fuera abierta originalmente.

Sabiendo que estos sitios encierran, casi siempre, objetos interesantes, pues no ~~falta~~ nunca el cuadro o la escultura, el mueble o el colorido en los adornos del altar, penetramos al recinto. Pero si esta situación descrita es la normal en el común de los edificios, en Santa María Xoxoteco se acrecienta desde que trasponemos el umbral de la puerta. No cabemos en nosotros mismos, es tal el asombro que produce la polí cromía de los paramentos interiores del inmueble. Nos encontramos an

Mfalta

te algo poco frecuente: un interior totalmente cubierto por pintura mural, según la manera del siglo XVI novohispano, pero con temas y estilo pictórico poco comunes.

Desde luego que no está completa la pintura del interior, y si hoy podemos disfrutar de ella es, realmente, debido a una casualidad. En el año de 1974 los habitantes del pueblo se disponían a remozar el inmueble, que presentaba paramentos encalados. Al comenzar los trabajos de preparación, bajo sucesivas capas blancas y de otras tonalidades, en ^{1e}contratop algo que parecía dibujado. Tuvieron la curiosidad de descubrir una parte para ver de que se trataba y tomaron la acertada resolución de sacar a luz aquel mundo de imágenes y colorido. Comenzaron el descubrimiento de los paramentos verticales, pero la bóveda, más difícil de trabajar, se quedó, casi toda, con la pintura de cal.

El interior de la capilla se compone con base en un rectángulo, en uno de cuyos lados menores se sitúa el testero y en el opuesto la entrada; sobre ella, el coro. Se cierra el espacio con una bóveda de cañón seguido.

La cabecera presenta, por lo tanto, la parte inferior rectangular, mientras que la superior es semicircular en correspondencia con el tímpano de la bóveda. Al centro del muro, y hasta llegar al suelo hay un rectángulo de pintura color azul verdoso, muy reciente, que desconocemos ^{7, de momento,} hasta que punto pudo haber estado pintado anteriormente. Correspondiéndose con estas separaciones de la arquitectura, en el tímpano está representado el Juicio Final, mientras que en la zona rectangular aparecen La Creación, el Jardín del Edén y la Expulsión del Paraíso.

El rectángulo azul no interrumpe el relato de la pintura y pudie-
ra haber estado cubierto por un retablo, que sirviera de respaldo al al
tar. Tal suposición se ve confirmada por el hallazgo de un rectángulo
semejante, de igual disposición, en el conjunto de pintura mural de la
capilla abierta de Actopan, Hidalgo.

Las paredes laterales de la capilla de Santa María Xoxoteco, se
exornan con un friso clásico del siglo XVI novohispano, a la altura apro
ximada de una persona. Sobre él y hasta el arranque de la bóveda se de
sarrollan, magistralmente realizados, los suplicios del infierno. Entre
unas y otras representaciones de torturas y demonios, se presentan, a
modo de rectángulos sobrepuestos, diversas escenas que además de poseer
contenido religioso, ofrecen aspectos costumbristas.

Al desplante de la bóveda corresponde otro friso, mientras que és
ta ofrece, en los pocos lugares en que es visible, la característica
disposición de nervaduras pintadas de las techumbres agustinas del pri
mer siglo de evangelización, aunque, ~~discrepancia~~ *en una interpretación artística muy particular*
en este caso

El paramento posterior del coro se adorna con la representación de
un Calvario. Todos los muros están coloreados, a excepción del última-
mente mencionado, que está trabajado en negro y gris, sobre el fondo *blanco*
del enlucido de cal.

Algunas partes de los murales están borradas o desprendidas total-
mente y muestran reposiciones fragmentarias de aplanado. En otras se ha
perdido el color aunque es posible distinguir muy tenuemente las líneas
del dibujo. Si bien en la mayor parte de las paredes el colorido es vi
vo, por haber estado recubiertas de cal, no producen todo su efecto al

primer momento, y hay que permanecer un tiempo razonable, en el interior de la capilla, para acostumbrar la vista y hacer evidentes los contrastes de líneas y de manchas de color.

Según decir de don Manuel Machargo, "fiscal" de la iglesia, hará unos cuarenta años estaban encalados los muros y descubierto el cañón, lo contrario que actualmente. Tanto llamaba la atención de los feligreses la pintura descubierta, que aun estando acostumbrados a verla, atendían más a ella que a la celebración de la misa y esto originó que encalasen totalmente el lugar. De sus recuerdos de infancia, en su hablar campirano, se deduce que en la bóveda, sobre el friso que la separa de los paramentos verticales, existe la figura de un obispo, de cuerpo entero, y de un sol, al centro dibujado, al que van a parar los rayos de luz, que son las nervaduras de que ya se hizo mención; el sol es la clave de la bóveda.

Después de la admiración que aquel escenario nos produce, comienzan a asaltarnos infinidad de dudas. ¿A qué obedece este terrible y amenazador despliegue de poderío infernal, esa complacencia en reproducir monstruos y tormentos, elaborados con la misma naturalidad que los frisos convencionales, contrastantes con las suaves escenas de la Creación del Hombre, del Paraíso y de la Expulsión? Es indiscutible, sin embargo, que no fueron puestas allí, todas esas figuras, para satisfacer algún interés personal, y no cabe la menor duda, que estamos en presencia de una escuela de pintura de gran importancia. Lo anterior se confirma con

T, en 1976,

el aún más reciente descubrimiento de pintura[†] en la capilla abierta de Actopan, Hidalgo, que correspondiendo a la misma escuela que las de San ta María Xoxoteco, no ofrece ni la calidad de elaboración ni la unidad de criterio en la composición de esta última. Pero ambas, forman los dos primeros eslabones de una importantísima cadena de descubrimientos, que constituyen la relación más objetiva que hasta ahora se conoce del sistema didáctico agustino, para la enseñanza de la doctrina cristiana.

Según veremos más adelante, el pintor estaba profundamente imbuido de ideas de su época, tanto religiosas como artísticas, y los temas y forma de representación así lo expresan, aunque, naturalmente, por la misma profundidad del tema tratado, afloran aspectos tradicionales de la cultura europea, junto a circunstancias y motivos, exclusivamente ame ricanos, que contribuyen al gran sentido de contemporaneidad, en tiempo y espacio, de la obra. El dominio que demuestra en el manejo de los pinceles, sitúa a estas pinturas como indiscutibles obras de arte, de primera importancia, del siglo XVI novohispano.

El motivo por el cual se realizaron estas pinturas fue fundamental mente didáctico, según se anticipó más arriba. Se trata de mostrar el contenido del cristianismo por medio de imágenes, a la manera que hoy llamarían "pintura con mensaje de alto contenido social", en este caso, con la intención preconcebida de reafirmar, en una comunidad, las concep ciones filosófica y religiosa de una época.

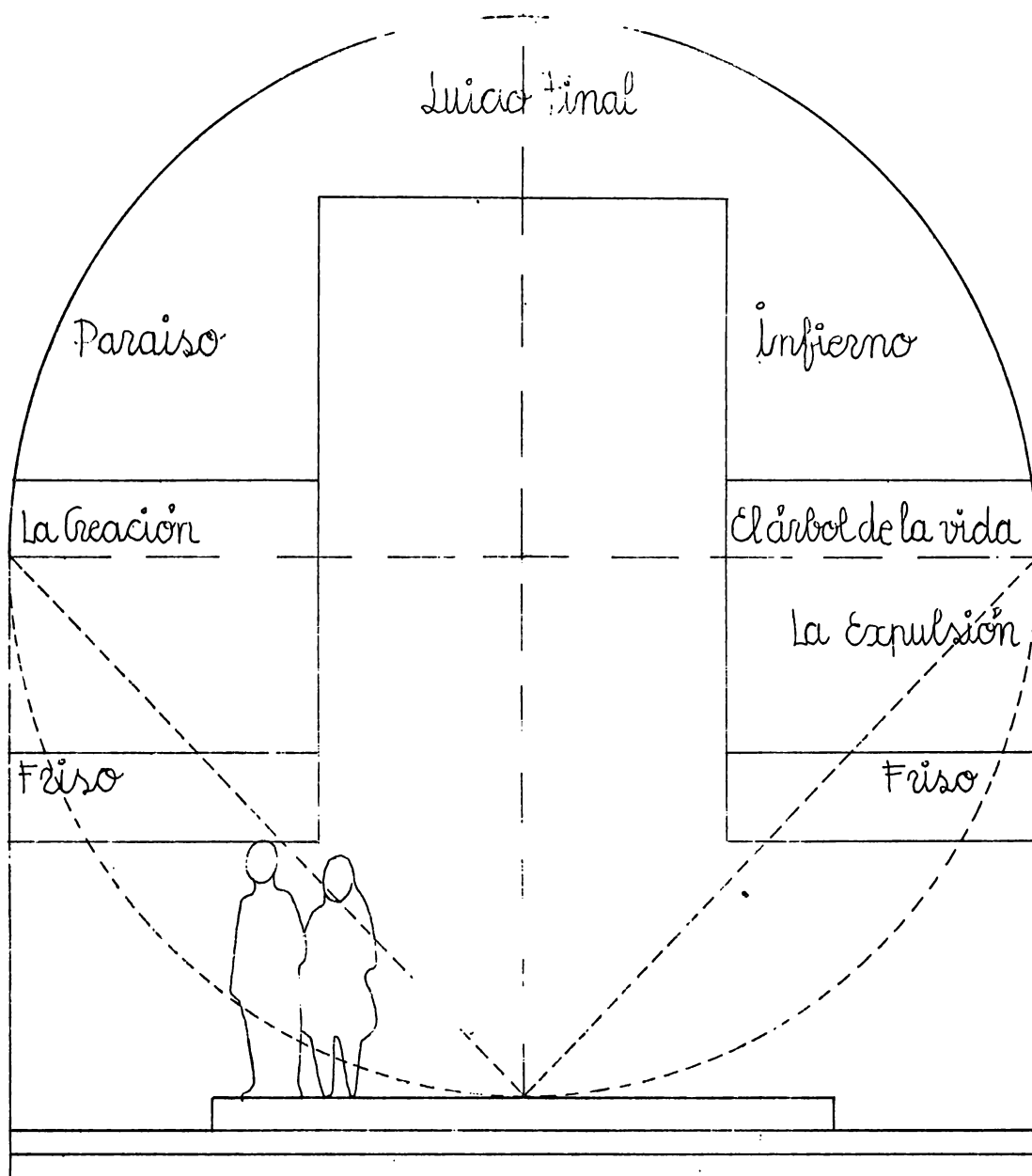
Los dibujos de Santa María Xoxoteco, tuvieron gran influencia entre las gentes contemporáneas a su realización y entre quienes los observaron durante generaciones. Normaron su pensamiento y su conducta,

1p
11p

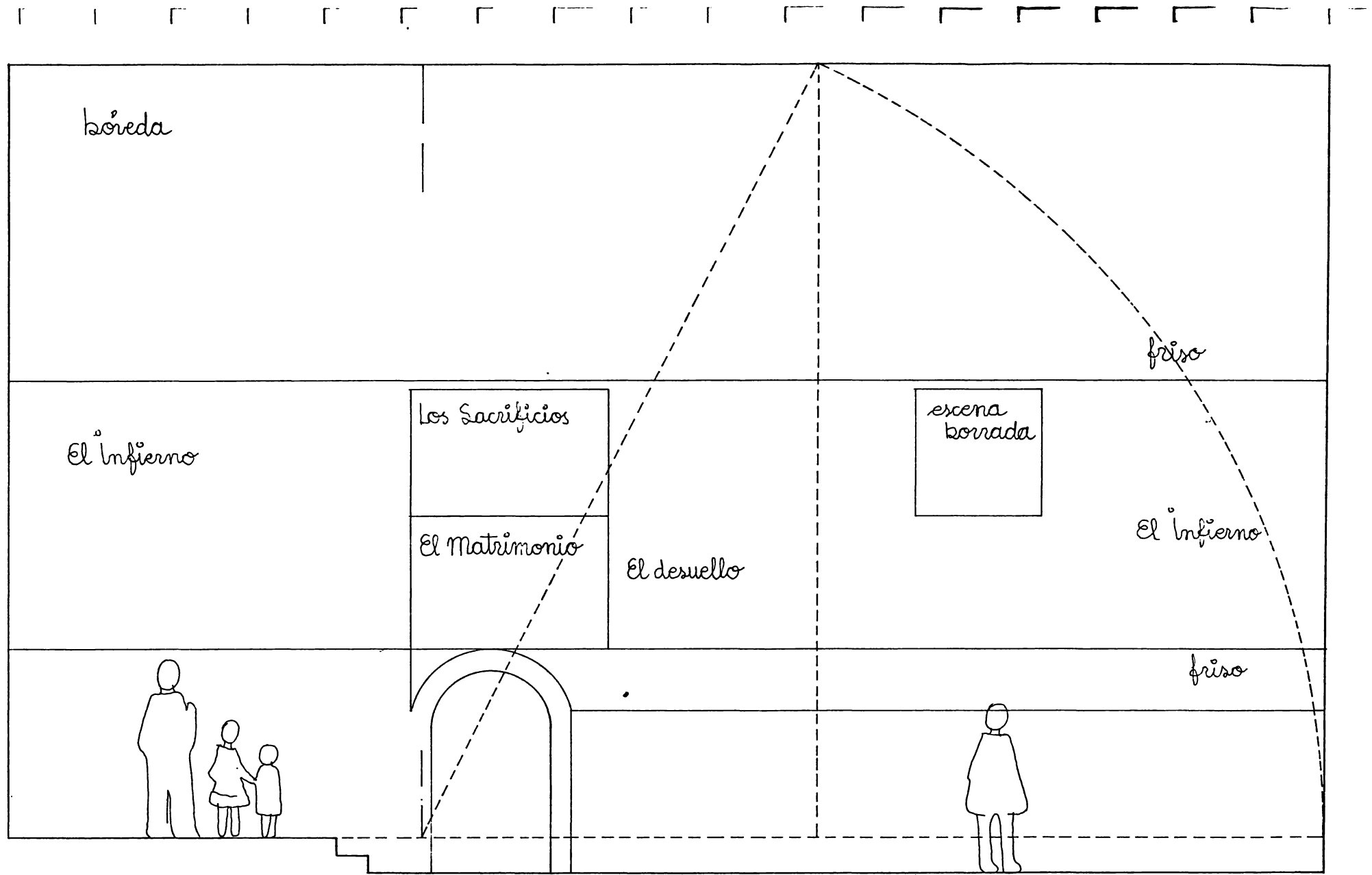
no cabe la menor duda, al hacer presente un sistema de valores, necesarios para la existencia individual y de la sociedad. Les proporcionó, además, una explicación del porqué de la vida y ~~de~~ una esperanza para "el más allá"; y, ~~io~~ ofrecer al hombre un ideal para vivir ya es ofrecer mucho!

Este mensaje de trascendencia se enriquece, para nosotros, con la visión costumbrista que proporcionan las escenas del siglo XVI y con la presencia de algunos símbolos que reflejan valores imperecederos, co munes a toda la humanidad.

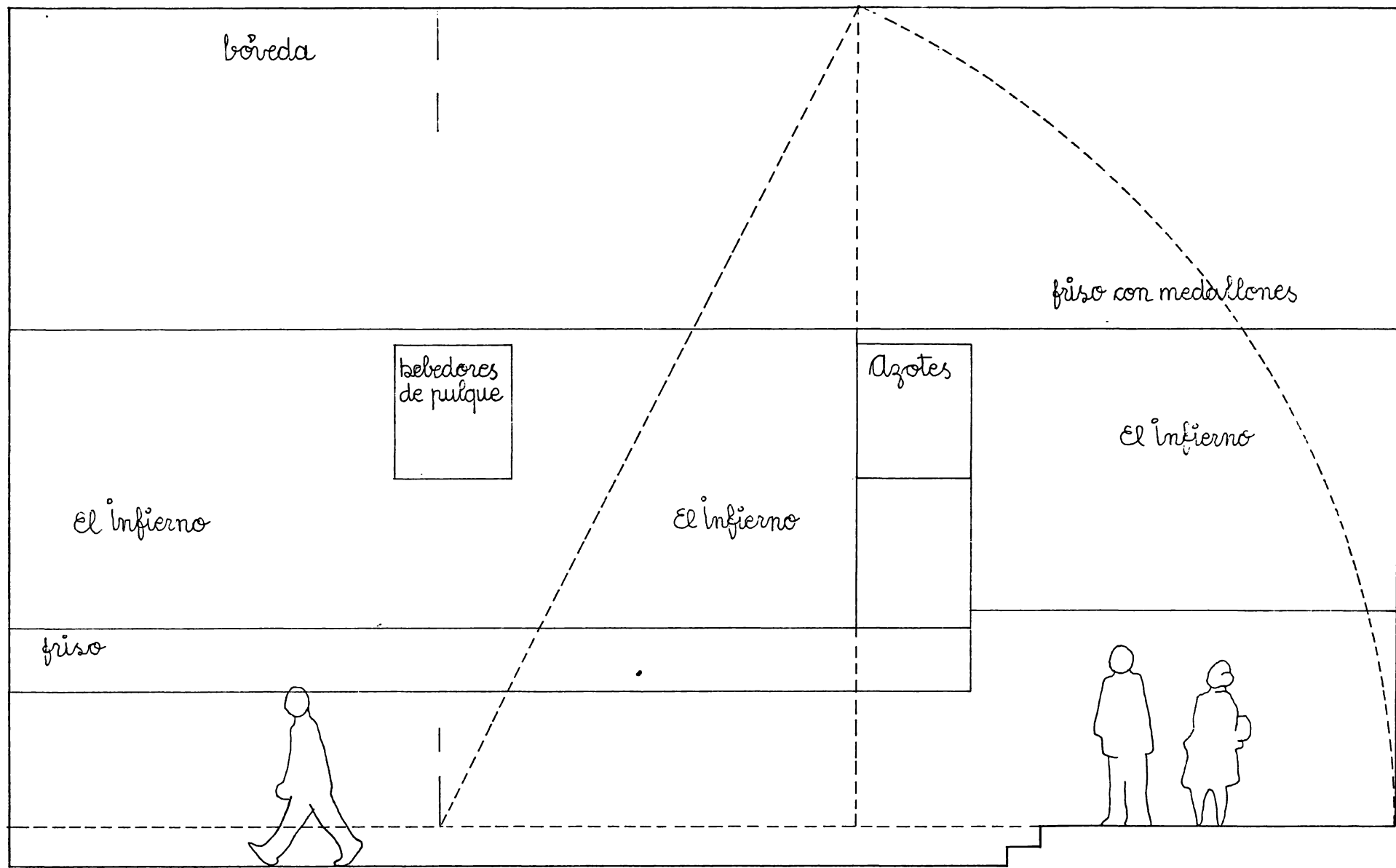
Ahora bien, aunque el tema y su contenido estén perfectamente claros, hemos de atender a otro aspecto más, el estético, que es el que le confiere calidad de obra artística. Se refiere a los modos de representación, tales como la pincelada, el dibujo, el colorido, la composición y el movimiento: en una palabra, a la expresión formal, aspecto fundamental de la historia del arte, que con mucha frecuencia, en nuestro medio, ha cedido su lugar ante descripciones y situaciones históricas e incluso ideológicas, ajenas en muchos casos a la misma creación plástica. Recordemos pues, que la forma "tiene una vida propia, aparte del significado concreto que se le da en un determinado momento. Tiene vida en sí y por sí"⁹.



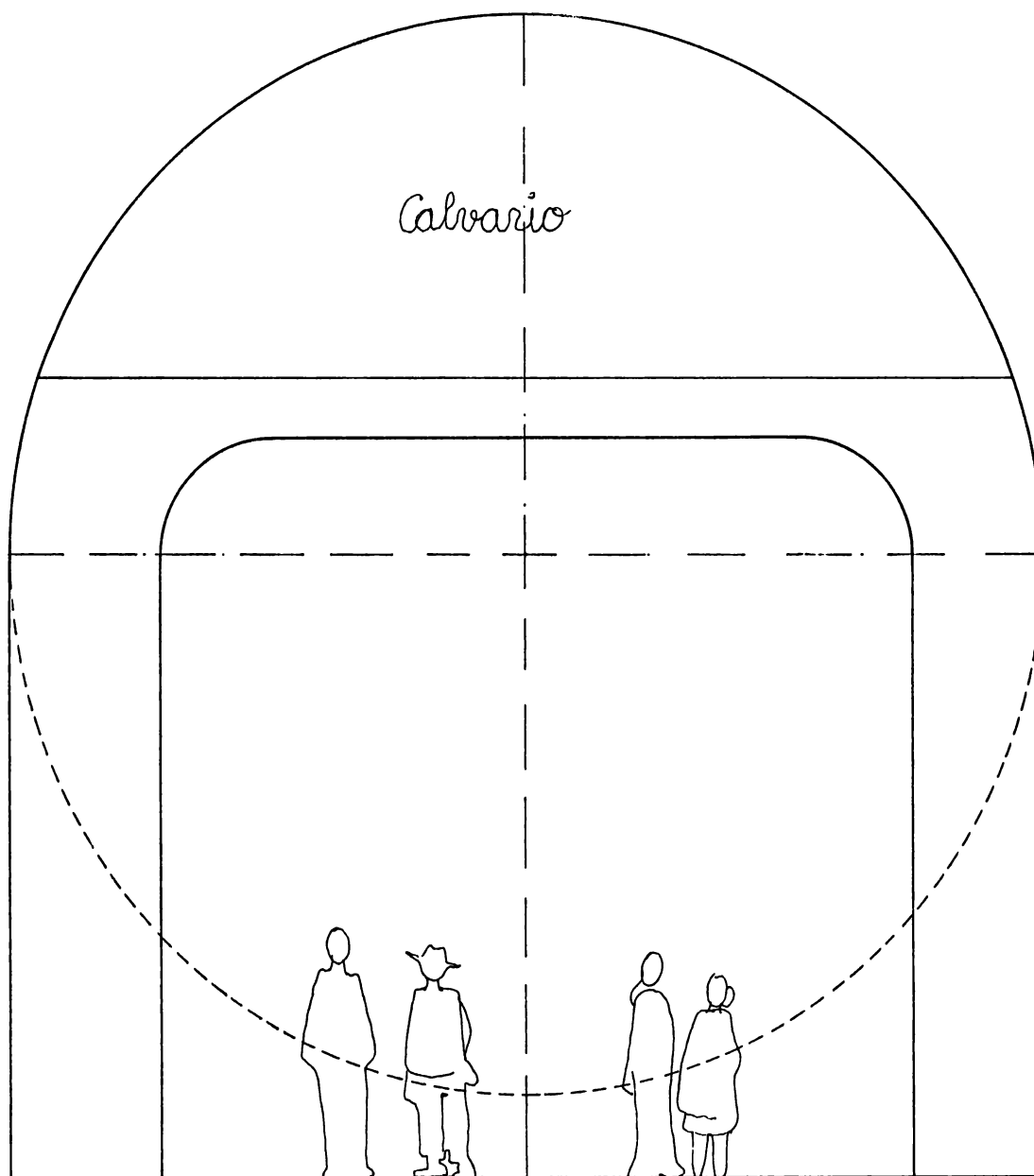
Testero de la capilla esc 1:50



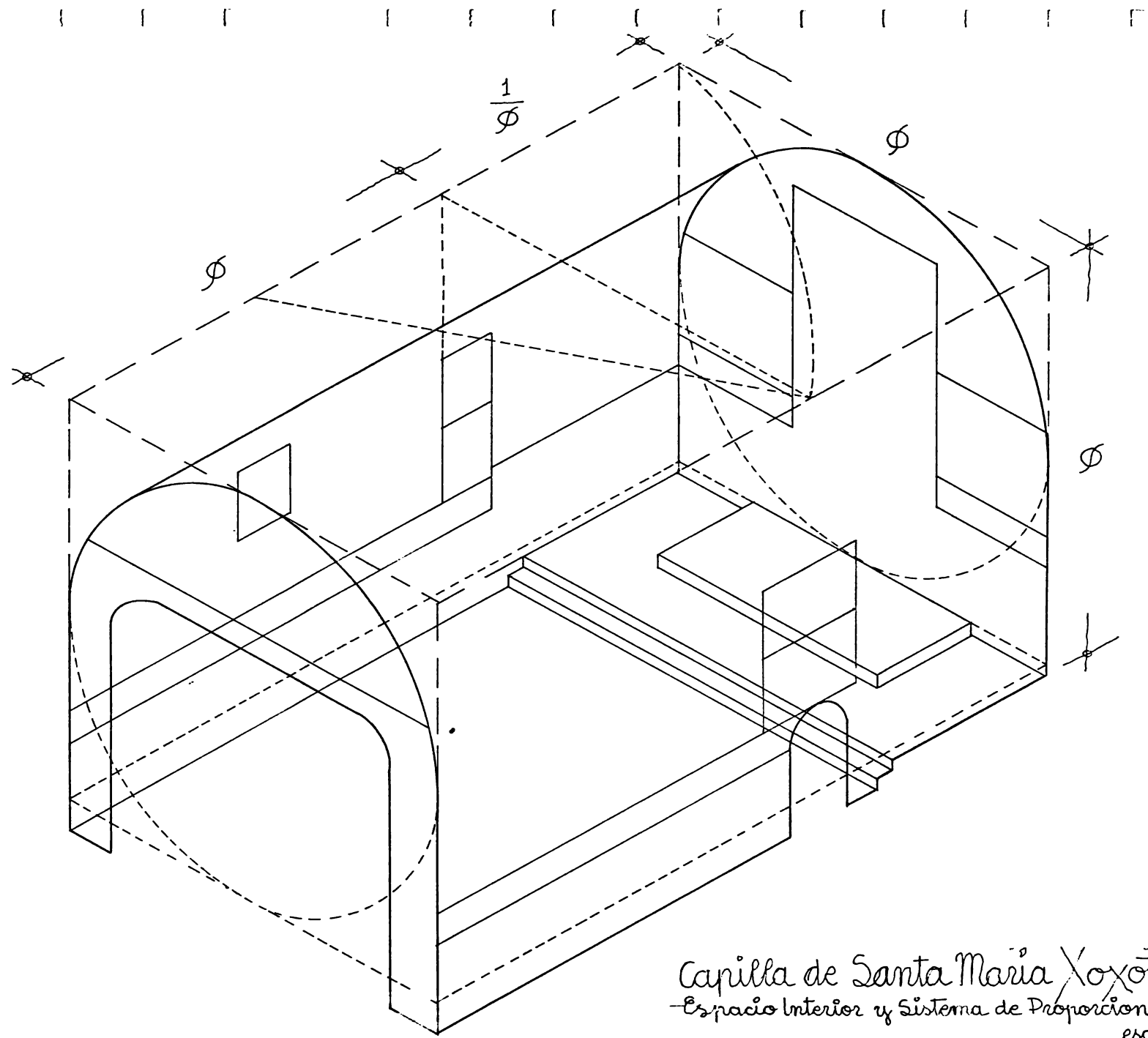
Muro del Evangelio esc. 1:50



Muro de la epístola *exc.* 1:50



Muro de la entrada esc. 1:50



Capilla de Santa María Xoxoteco
-Espacio Interior y Sistema de Proporciones
esc. 1:100

III - EL JUICIO FINAL

Segun se entra a la capilla, la posición frontal al espectador, y de mayor jerarquía dentro del recinto corresponde al Juicio Final, situado en el tímpano del ábside. En un principio, presenta dificultades esclarecer que éste es el tema representado, debido a que es la zona peor conservada de los murales. Sólo es visible, con cierta facilidad la mitad de la representación, y la apreciación de la temática restante se consigue después de verdaderos esfuerzos de observación, porque los colores han perdido su firmeza.

Para llegar a una conclusión hay que recurrir a páginas del Evangelio según San Mateo:

/u

Y cuando el Hijo del hombre venga en su gloria, y todos los santos ángeles con él, entonces se sentará sobre el trono de su gloria. Y serán reunidas delante de él todas las gentes: y los apartará los unos de los otros, como aparta el pastor las ovejas de los cabritos. Y pondrá las ovejas á su derecha, y los cabritos á la

izquierda.

Entonces el Rey dirá á los que estarán á su derecha: Ve
nid, benditos de mi Padre, heredad el reino preparado
para vosotros desde la fundación del mundo...

Entonces también dirá á los que estarán á la izquierda:
Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado pa-
ra el diablo y para sus ángeles...

E irán al tormento eterno, y los justos á la vida eter-
na¹⁰.

Y efectivamente, a la izquierda del centro de la representación se abren las fauces de un dragón, y de ellas surgen las llamas sobre las que se precipitan, en gran baránda, multitud de seres humanos. No con
servan la posición erecta, sino que semejan caer en un precipicio, lle-
no de fuego. De estas figuras sólo quedan las siluetas y, aunque se han
perdido los detalles de las fisonomías, la escena no pierde fuerza por
que en esta indefinición de las formas se envuelven con el rojo de las
llamas las piernas y brazos y torsos de los que caen en el abismo.

El signo formal hace acto de presencia, para reflejar los símbolos
de la "devoración" y del "envolvimiento". "En un plano cósmico -el
primero de ellos- concierne sin duda a la devoración final que la tie
rra hace de cada cuerpo en medio de las llamas". "Quien en sueños rodea
su cuerpo con lianas, plantas enredaderas, cuerdas o pieles de serpien-
te, hilos o tejidos -y en nuestro caso con fuego- muere", dice el
Yaddeva hindú¹¹. Esta simbología trasciende la del cristianismo, para
abarcarse la esfera del hombre, el de todos los tiempos, lugares y creen-

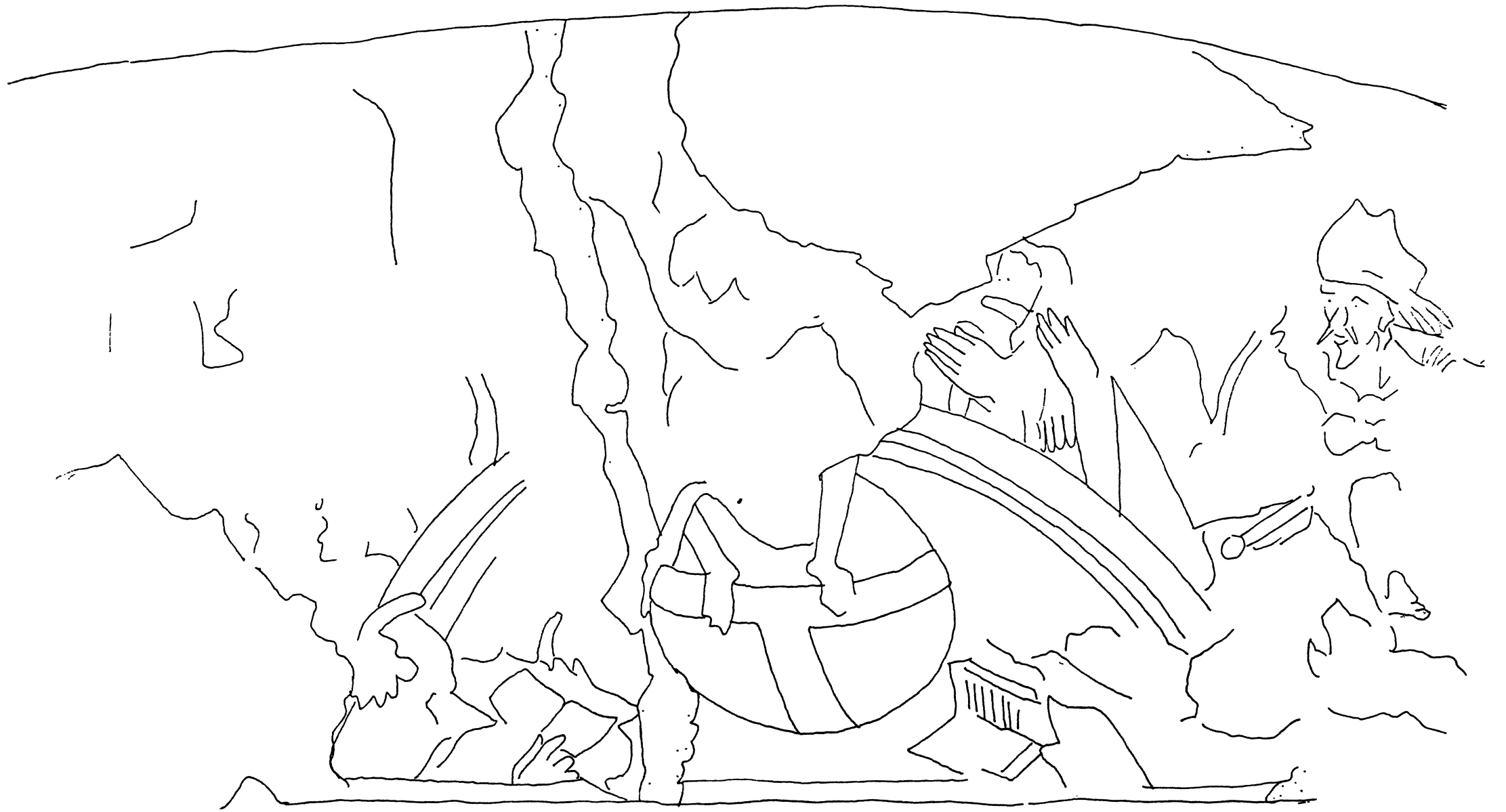
cias; el que desde la tierra, respirando su aire y arando su campo, intenta proyectarse más allá de su propia existencia, o al menos justificarla dándole un sentido.

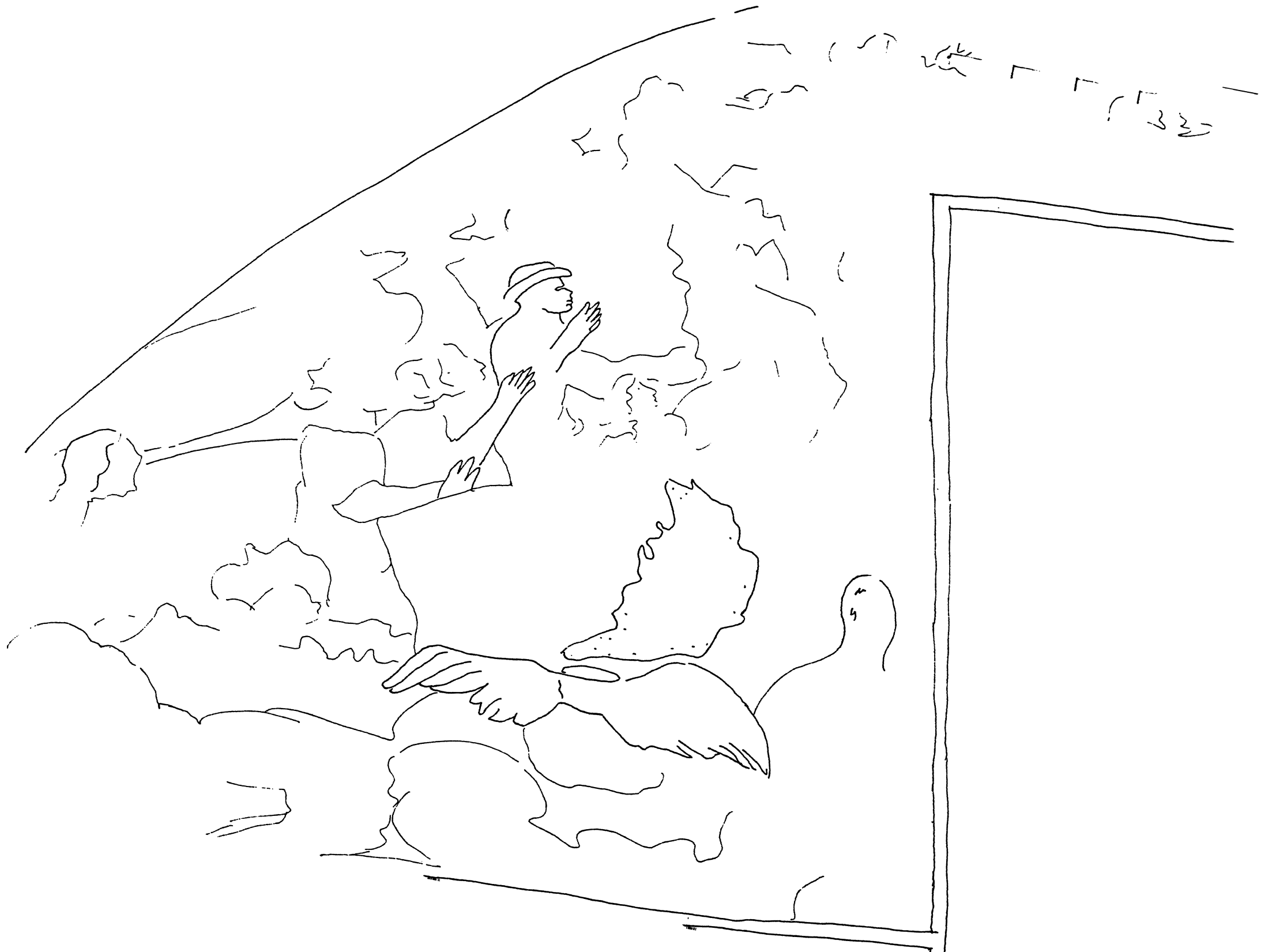
Al centro de la escena, y en la parte superior del tímpano, puede observarse, un grupo, formado por una esfera, y dos coros de ángeles en la parte de arriba, colocados simétricamente con respecto del eje central. Del motivo principal, al centro de este grupo, nada queda; corresponde al Cristo Juez, entronizado según la Biblia. solo es posible imaginar que dos pies separados y paralelos, reposan verticalmente sobre la esfera, conforme el esquema frontal de representación de la pintura románica, heredada de la tradición bizantina.

Π γ Τ μ υ ρ ο ο
Π γ Ι Ε
Π ο β σ ε ρ ρ α ρ

Π ρ ε σ τ α

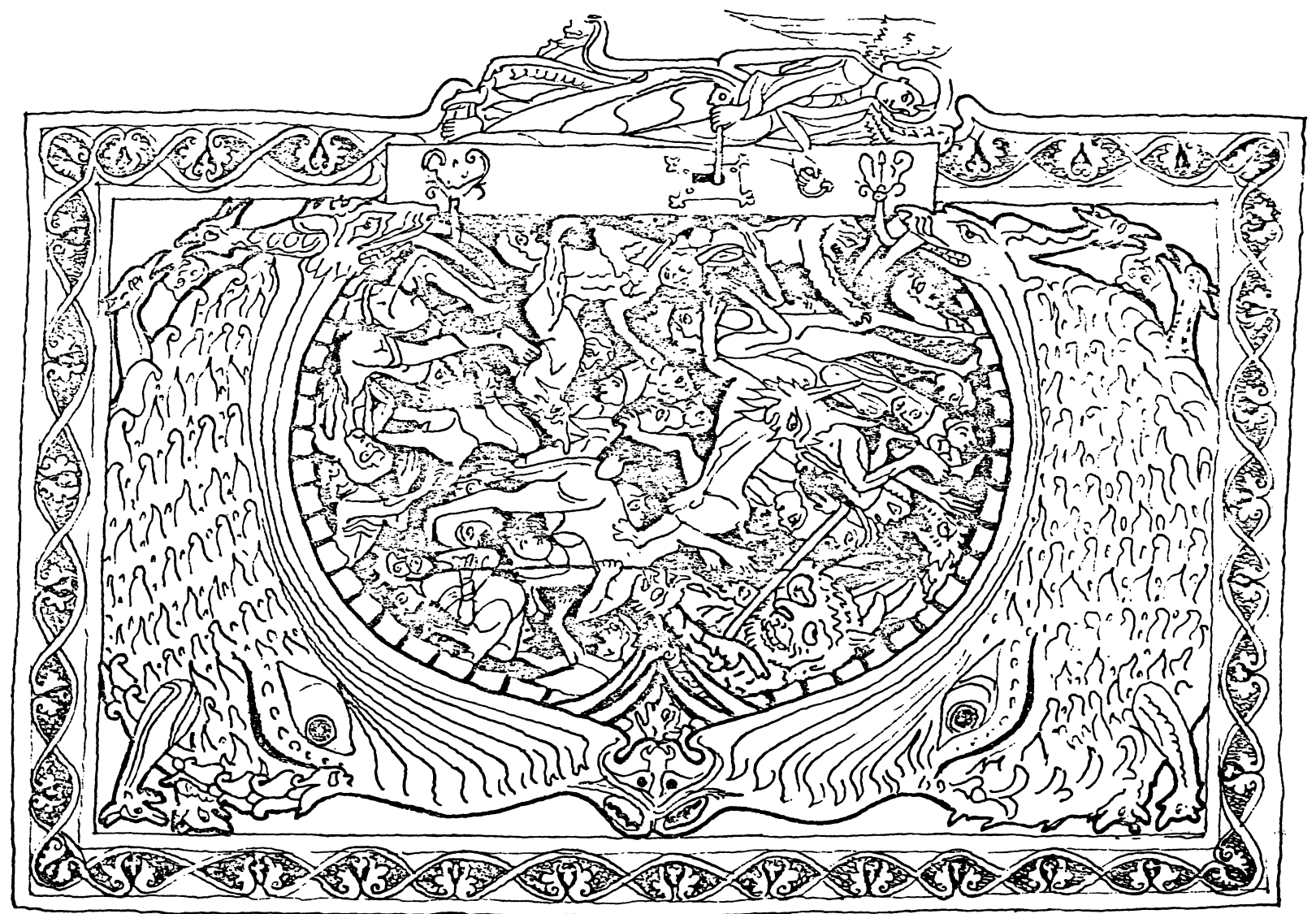
Casi nada queda tampoco de la escena del paraíso, solo algunos tonos de azul pálido y amarillo, muy difuminados. Sin duda, nuestro pintor, supo utilizar los colores adecuados a las escenas que representaba, y no es igual la persistencia de los pigmentos de entonaciones suaves que la del rojo y de los ocre intensos. A pesar de ello, es posible reconocer los trazos de figuras arrodilladas con las manos juntas en señal de oración.







1000
1000
1000
1000



+

+

၅၅



|

|
|
|
|
|

IV - LA CREACION DEL MUNDO

Debajo del Juicio Final, en dos recuadros enmarcados por una línea negra, aparecen los sucesos bíblicos de la Creación, del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal y la Expulsión del Paraíso Terrenal. Están ordenados en sucesión histórica: la Creación ocupa el primer rectángulo y las otras dos escenas siguiente. Mientras que el Juicio Final se ha distribuido respetando la diestra y la siniestra del Señor, aquí ha variado el esquema estructural, de acuerdo con el condicionamiento de la percepción visual.

En nuestra cultura, el hecho de leer de izquierda a derecha obliga a dirigir la vista en el mismo sentido, y es ese el orden con que se perciben los objetos y la secuencia en que está dispuesta la narración. Resulta difícil precisar hasta que punto el pintor de Xoxoteco manejó conscientemente estos valores, pero de cualquier manera, muestran el gran sentido lógico con que se expresa.

El estado de conservación es bueno a pesar de que el desprendimiento de las capas de cal que lo cubrían no se hizo en las condiciones óptimas.

La Creación del Mundo sigue la descripción del Génesis. Se muestran, en este relato, los cielos, la tierra, y las aguas: "hierba que dé simiente: árbol de fruto que dé fruto según su género, que su simiente esté en él, sobre la tierra"¹², y, también, aparecen "los dos luceros mayores; el lucero grande para el dominio del día, y el lucero pequeño para el dominio de la noche"¹³, con lo que transcurrieron los días segundo, tercero y cuarto.

El campo del Génesis ofrece, en primer término, un río donde bullen los peces, compuesto en una franja que tiende a la horizontal, en seguida un prado que combina las tierras y los verdes de la yerba, encuadrado por árboles, muy perfilados, para dar primer término a un paisaje que se prolonga hacia el fondo y hacia la parte superior. Los tonos rojizos del primer plano y los verdes oscuros de los árboles, contrastan con azules suaves y esmeraldas del fondo de la pintura. Un ave revolotea "sobre la tierra, contra el firmamento celeste"¹⁴. "Y hubo tarde y mañana, día quinto"¹⁵.

También aparecen allí otros "animales vivientes", entre los cuales se distinguen un toro y dos leones; figuras estas que, por su apariencia, pudieran haber salido de las pocas imágenes animalísticas de la cultura islámica, de las vasijas de barro o de los papeles de amate que venden por los pueblos de México. Cuentan en estas bestias el gusto popular y el oficio improvisado, o mejor dicho, algo que comprende a ambos, y que en cierto modo abarca toda la escena: la ingenuidad de la representación.

El centro del relato está ocupado por Adán y Eva en el momento de

la creación de la mujer. El hombre está aún dormido, mientras ella se incorpora suavemente, surgiendo del costillar. Día sexto.

El Creador de pie frente a ellos, con el ademán de la mano derecha les confiere el don de existir. Resulta magnífica esta última figura, vestida con túnica oscura y capa larga de amplios dobleces. La cabeza, barbada y de pelo largo, recuerda el autorretrato de Leonardo. La verticalidad de la imagen, la convierte en la de más talla de cuantas intervienen en la composición.

14T,

Así, pues, quedaron separadas la luz de las tinieblas, los cielos de las aguas, las tierras de los mares y el día de la noche. De esta suerte se formaron los animales acuáticos y los terrestres; el hombre y la mujer para henchir la tierra, y sojuzgarla, mandar en los peces del mar y en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra y en todo animal que serpea sobre la tierra¹⁶.

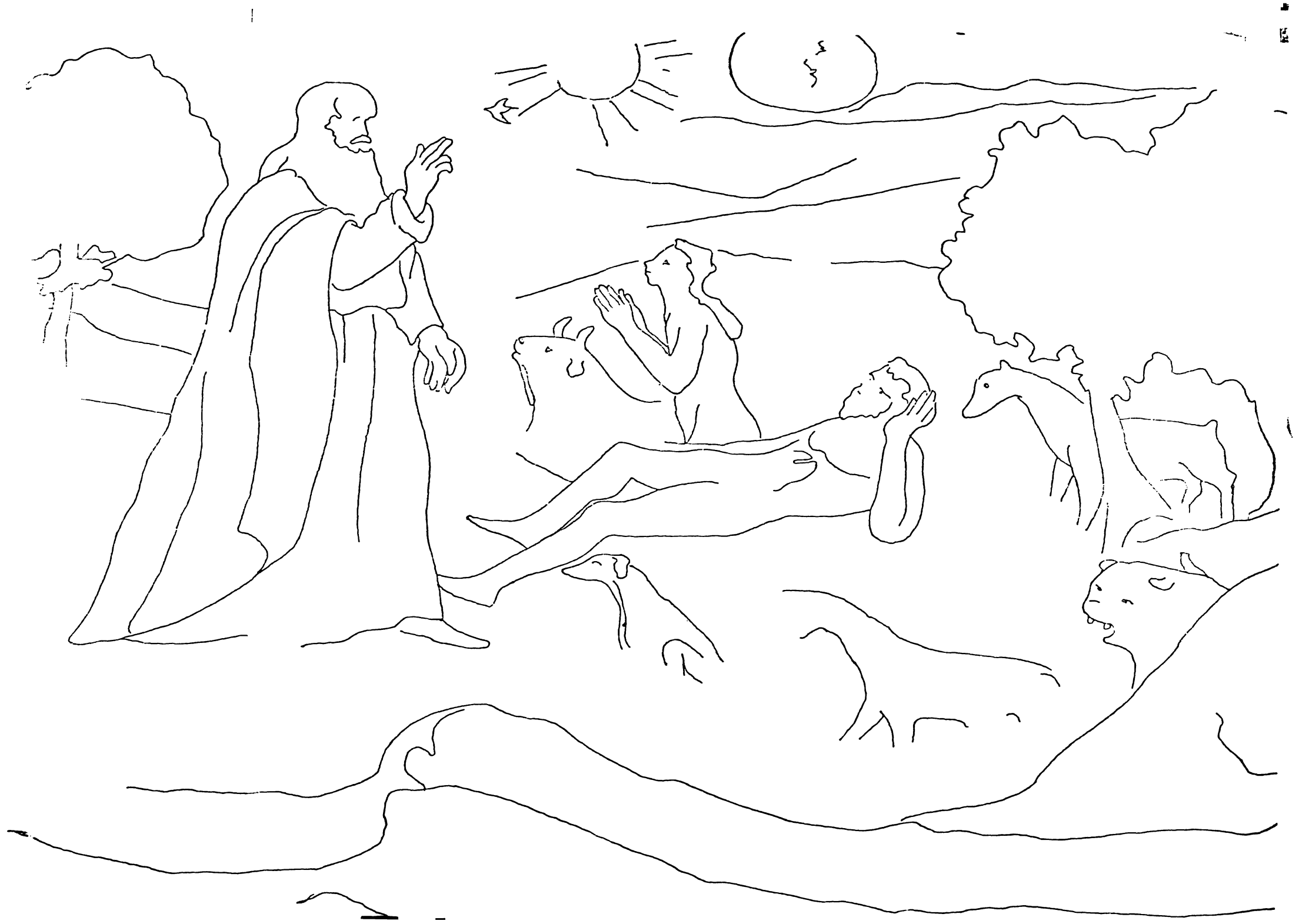
Este enmarcamiento de la creación del hombre, no hubiera podido ser efectuado con tanto apego a la naturaleza, antes del Renacimiento. La pintura de esa época, introduce, como es sabido, el dominio de la perspectiva y el manejo del paisaje y de sus profundidades. Sus expresiones pictóricas necesitan menos del signo geométrico que todas las anteriores del cristianismo.

La representación de esta escena, en Xoxoteco, tiene la suavidad de un paisaje bucólico que todo lo envuelve. Cada uno de los elementos resalta perfectamente del fondo, los perfiles de cada figura se recortan respecto de los demás, más bien con diferencias de color y de iluminación que con líneas resaltantes, aunque éstas no estén ausentes del

todo. Esa falta de rasgos tajantes contribuye a la expresión de reposo del conjunto. A este respecto son sumamente ilustrativos el torso, el antebrazo y el brazo de Adán, por la suavidad del claroscuro con que están trabajando los volúmenes.

La composición de la perspectiva está bien lograda, salvo en el caso de la piedra y la cabeza del león, del tronco del árbol y de la "leona", en los que la sobreposición es sumamente primitiva. No existe en todo el conjunto el menor asomo de efectismo pictórico o formal, porque el sentido de clasicismo con que está efectuada "busca en todo la ponderación, la medida y substituye los caprichos de una fantasía desenfrenada por un porte sosegado, exento de toda pretensión"¹⁷.

El pintor que dio forma al relato bíblico, muestra, según hemos visto, estar profundamente imbuido en las teorías pictóricas del Renacimiento y al mismo tiempo, una cierta ingenuidad en la manera de realizar las escenas. Cuán lejos se encuentran éstas, de las tensiones del manierismo y del claroscuro contrastante del barroco; no existen aquí los puntos de fuga, del segundo. En la representación plástica de Santa María Xoxoteco lo que allí comienza allí termina, y no hay sugerencias pictóricas hacia profundidades virtuales, que llegen a desmaterializar, en ningún momento, las imágenes expresadas.



V EL ARBOL DE LA CIENCIA DEL BIEN Y DEL MAL Y LA EXPULSION DEL PARAISO

El primer grupo del recuadro de la derecha tiene, en medio, el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, y de cada lado los desnudos de Adán y Eva, ambos, sentados en actitud de tranquilidad, a pesar de que levantan los brazos.

Aquí se hacen visibles otras cualidades de los frescos de Santa María Xoxoteco, poco comunes en las pinturas del siglo XVI, en Nueva España: el empleo del desnudo y la perfecta individualización en los caracteres fisonómicos. Los cuerpos son de línea continua y suponen pleno conocimiento de la figura humana, que está representada con gran naturalidad, sin exageración artística de las formas, pero al mismo tiempo con una atenuación, o reserva, de los caracteres sexuales primarios. Los desnudos están bien diferenciados, no sólo en estas dos imágenes, sino en las que se mencionarán más adelante, en los cuerpos femeninos mediante la redondez y, en los varones entre otros recursos, por la presencia de barbas de diferentes cortes. El tratamiento anatómico define sexos e individuos, llegando a señalar distintos tonos de piel, musculaturas, peinados y colores del cabello.

¶ fueron perfilados con

La posición del cuerpo humano dista mucho de actitudes rígidas, tales como la posición frontal al espectador, "ley de la frontalidad"; por el contrario, las figuras aparecen de perfil o en actitudes variadas que suponen un cierto manejo del escorzo. En aquel tiempo se consideraba que "la perfección del cuerpo humano es un reflejo de la perfección espiritual; y que la desnudez es un reflejo de la pureza y de la verdad"¹⁸.

Adán

Entre Adán y Eva se sitúa el árbol: frondoso, con fuertes ramas y tronco esbelto, en el cual se enrosca la serpiente, de faz humana y cabello rubio, para encararse con Adán.

Thumana

La forma Tde la cabeza de la serpiente, no pretende asustar, sino simplemente relatar. Su disposición, es la más común en el Renacimiento, época en que también se crearon serpientes con torso, cabeza y brazos de mujer, como la representa en la Capilla Sixtina.

En las creaciones artísticas del clasicismo existe un respeto absoluto por la figura humana y se rechazan las combinaciones de animales y seres de distintas especies; sólo llegan a representarse, cuando poseen un sentido religioso o mítico¹⁹. Aún en este caso, cada una de las partes aparece con apego riguroso a los entes naturales en que está inspirada. En el caso de las gorgonas y de los glifos del clasicismo griego; de los centauros, sátiros y silenos, que son comparsas de los dioses o de los personajes importantes, y, también, del ejemplo que ahora nos ocupa: en la serpiente no hay concesiones, tiene cabeza humana; el cuerpo es de serpiente.

Desde una nube que cierra la escena por la parte superior, asoma Yahveh Dios, con los brazos extendidos, para maldecir al demonio, echar del Jardín del Edén al hombre y a la mujer y evitar que ambos coman, también del árbol de la vida, con lo cual serían inmortales. "Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del Jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida".²⁰

Este es, precisamente, el último acontecimiento representado en la pared principal del templo. La pareja marcha -cubierta ya su desnudez con ceñidores de hojas de higuera, puesto que habían "conocido la vergüenza"-, al tiempo que torna la cabeza hacia una espada encendida que se revuelve a todos lados²¹ lanzando destellos luminosos.

Los dos sucesos de este último recuadro de pintura se separan mediante una nube que envuelve la espada, de la que solo son visibles la empuñadura y los reflejos en el aire.

Es notable la silueta de estos dos desnudos, la expresión de los rostros y la coloración empleada, a pesar de que ha perdido la firmeza y aparece muy tenue.



VI - ESCENAS COSTUMBRISTAS

Los temas descritos hasta ahora reflejan el idealismo de la época, el por qué y para qué se vivía. Para entender cómo se vivía, es indispensable que procuremos adentrarnos en el espíritu de aquel tiempo y tratemos de valorarlo con su propia perspectiva, haciendo a un lado los vicios de crítica que por formación personal, consciente o inconscientemente, pretenden desviarnos de la objetividad. Con frecuencia los enfoques históricos de los acontecimientos del siglo XVI en América, son vistos con la exaltación propia de los sentimientos y de las leyendas creadas, negra o romántica, acerca de la actuación de los españoles y del trato que recibieron los indígenas. El giro que debe tomar aquella historiografía ha de ser mucho más mesurado y científico, para no ser arrastrados ni por los panegiristas ni por los detractores, contemporáneos o no de los sucesos.

La realidad de aquel momento -la que seamos capaces de captar- no debe ser uno ni otro extremo, sino la conjunción de ambos. Dicha conjunción es un tercer elemento, el más importante dentro del análisis.

Esta noción ya fue expresada hace mucho tiempo por Platón:

"...no es posible que dos términos formen solos una compo
sición bella, sin contar con un tercero. Pues es necesario
que, en medio de ellos, haya algún lazo que los relacione
o vincule a los dos. Ahora bien: de todos los vínculos el
más bello es el que se da, a si mismo y a los términos que
une, la unidad más completa"²².

En China, se explica esta idea por medio del Yang-Yin, "símbolo de
la distribución dualista de las fuerzas, compuesto del principio acti-
vo o masculino (Yang) y del pasivo o femenino (Yin)"²³.

La zona clara de la representación de este símbolo, "es la fuerza
Yang, y la oscura la fuerza Yin, pero cada una de ellas tiene un peque-
ño círculo en medio, del tono contrario, para simbolizar que toda moda-
lidad encierra siempre un germen de la opuesta"²⁴.

"La línea sigmoidea simboliza el movimiento de comunicación y es-
tablece el sentido de una rotación ideal que convierte en dinámicas y
complementarias las cualidades del símbolo bipartido"²⁵.

Una cosa es la figura completa, representada por el círculo y otra,
cada una de las partes. Pero la existencia de una de ellas está condicio-
nada por las otras dos.

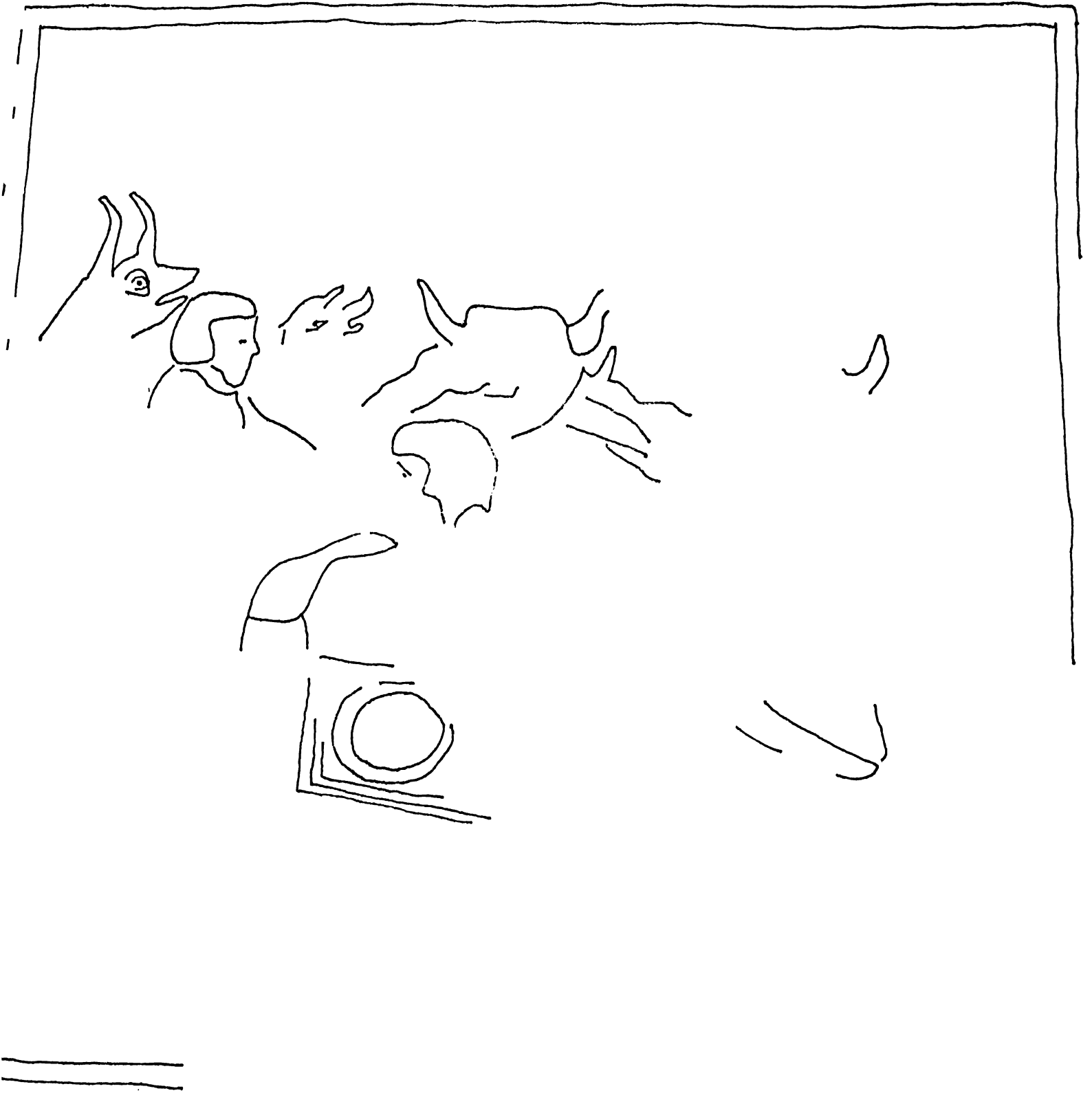
Por lo tanto, para que el análisis sea objetivo debemos de hacer
a un lado los juicios e ideas preconcebidos. Esta disposición es neces-
saria para comprender las representaciones que hemos denominado costum-
bristas, aunque en algunas de ellas encontremos detalles cuyo sentido
no podamos aclarar plenamente.

Es indudable que los temas expuestos en la capilla son ejemplifi-

cación de actitudes morales, acordes con la ideología cristiana, y dirigidas a normar la conducta de los feligreses. Si bien este es el fin de todas las representaciones del lugar, en las del muro testero y en las del infierno, la conclusión se relaciona con "la otra vida", y, por lo tanto, están construidas con alegorías y símbolos.

Por el contrario, las escenas costumbristas, tienden a ejemplificar actitudes de la vida cotidiana y de ahí el valor que poseen para no nosotros, tanto desde el aspecto del comportamiento de aquellos pueblos, como desde el cultural, que incluye la representación de vestimentas y peinados, material que nos permitirá fechar la obra con bastante aproximación a su ejecución.

En el costumbrismo -según el eminente crítico de la literatura es pañola, Angel Valbuena Prats-, "es el camino de la observación directa, lo que constituye su fuerza y la vitalidad de sus narraciones", y ense guida anota un rasgo que parece haber sido escrito para las pinturas de Xoxoteco, "se hará historia -nos dice-, es verdad; pero a base de lo próximo y semejante, y se llevará a ella un aliento de vida actual, de problemas candentes"²⁶.



VII - LOS BEBEDORES DE PULQUE

Comenzaremos el análisis con la escena de los "bebedores de pulque" no sin antes mencionar, que estas pinturas de costumbres, se localizan en rectángulos, que se recortan sobre las representaciones del infierno (que describiremos más adelante) y que están enmarcados por líneas gruesas.

recortados

Son tres indígenas los que en ella aparecen, con ropajes que indican distintas actividades y posición social. Dos de ellos están sentados en el suelo, y el tercero, de pie, les lleva un recipiente. La figura más interesante, plásticamente, cierra la escena por el lado derecho; se trata de un individuo robusto de cuerpo, con una hermosa vestimenta que cubre todo su cuerpo y con una vasija de barro en la mano derecha. Destaca en la composición, por la elegancia del traje y del dibujo. Es muy digna la posición de la cabeza sobre el amplio cuello; sin duda se trata de un personaje importante. En la mano izquierda lleva un abanico, de cuyo mango cuelgan unas cintas, posiblemente para ahuyentar los insectos²⁷.

Los pies desnudos soman por debajo de los ropajes. Estos últimos

están limitados por líneas continuas que, con gran soltura, perfilan y hacen los dobleces de la tela, definiendo la posición del cuerpo. Los habitantes del pueblo piensan que se trata de una mujer, por su indumentaria.

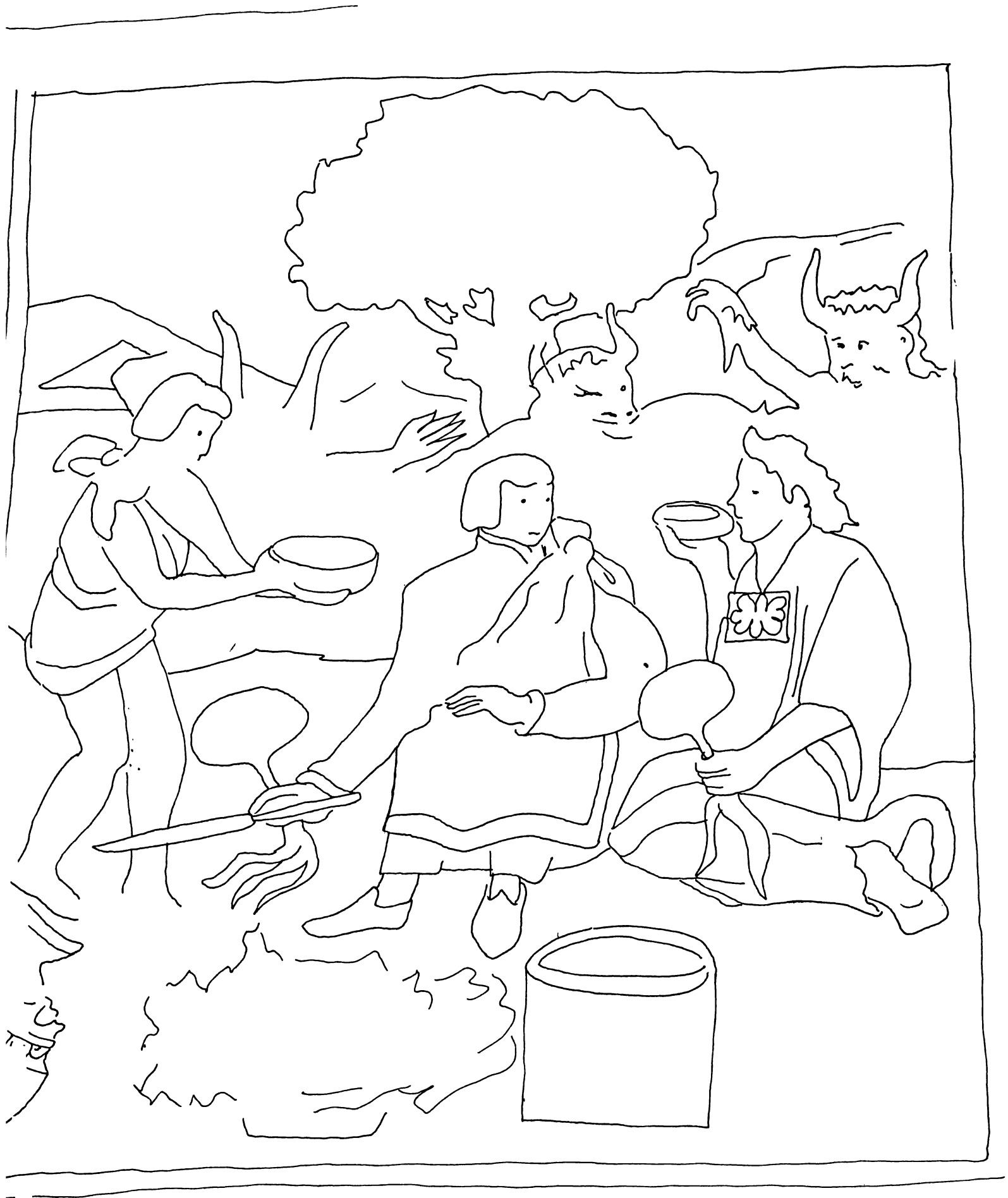
El color de la tela es el blanco y se exorna con un rectángulo sobre el pecho, seguramente bordado, que bien pudiera constituir una especie de escudo o distintivo personal. Las mangas son anchas y hacen un pico en la bocamanga. Da la impresión de que es una prenda abierta por el frente, y no se llega a distinguir si tiene pantalones o usa una especie de sayo largo, aunque no parece que sea de dos piezas el ropaje, sino de una sola.

La figura central muestra a un hombre cuya vestimenta combina elementos indios y españoles, va calzado con zapatos y cubre su tronco y sus brazos con una prenda roja de factura europea, de cuello alto y puños con un ribete blanco, seguramente jubón y camisa. De la cintura hacía abajo, porta unos pantalones amplios, tal vez calzones o zaraguelles; lleva la cabeza descubierta, y en la mano un abanico, como el de su compañero, y además, un objeto alargado cuyo uso o símbolo no he podido precisar. Encima, y anudado sobre el hombro izquierdo, un manto indígena de tela transparente que, le llega hasta los tobillos, es la manta o maxtlatl.

El tercer personaje es un sirviente que les acerca bebida en un cuenco de barro. Va casi desnudo y cubre su tronco con una manta, amarrada sobre un hombro, al modo de las representaciones de los códices del siglo XVI.

■

Como medio para simbolizar la tentación del mal, cada sujeto tiene por acompañante a un demonio, que parece hablarle al oído. Son tres diablos verdiazules: de cornamenta, garras en vez de manos y amplias alas. Todo lo anterior se sitúa en medio de un paisaje, con un árbol al centro. En el primer plano de la pintura hay tres objetos. Una jarra al parecer de barro policromado, un utensilio cilíndrico y otro más, irreconocible porque está casi borrado.



VIII - LOS AZOTES

La escena siguiente, de las que hemos denominado costumbristas, consta de dos pinturas rectangulares, situadas una encima de la otra y con un enmarcamiento común. La falta de separación entre ambas, conduce a identificarlas como componentes de un mismo tema. Los dos relatos no tienen explicación considerados aisladamente.

El recuadro superior reúne a dos personajes, un europeo y un indígena; el primero de ellos pone un pie sobre el otro, que ha caído al suelo, y sujetándole la cabeza con la mano izquierda, alza la derecha con un instrumento (casi borrado) para propinarle un golpe. La repulsión instintiva ante el acto representado no se hace esperar, y surge la pregunta. ¿Qué hace esta escena en el interior de una iglesia? .

En el recuadro inferior, aparecen tres sujetos. Un demonio, con pezuñas y enormes seños colgantes, pasa el brazo sobre los hombros de un indio, casi desnudo, que vuelve la cabeza hacia atrás, donde el europeo hace aspavientos, pero no lo puede sujetar.

Ahora ya se comprende el mensaje moralizador de la escena. El castigo era necesario, para enmendar la conducta y que el sujeto no fuese



al infierno, lugar del que no había retorno. Es claro que el castigo era ejecutado para evitar la reincidencia en el mal y que no se cayera en manos de Satanás.

La confirmación documental de esta interpretación se encuentra en el Códice Municipal de Cuernavaca, anónimo del siglo XVI que hace relación de las propiedades de los Caciques del lugar. Refiriéndose al primer fiscal de la primera iglesia construida, de nombre Baltasar Valerio, y de sus obligaciones, expresa que, "cuando alguno caía en algún pecado lo traían delante del fiscal, y después de haberles dado muy buenos consejos le mandaba á su topile quantos azotes le habían de dar para que tuvieran miedo y el solo condenaba y mandaba á el que iba errado en algo, y no lo azotaban él mismo por no perder su señorío y cacicazgo y así se ha de observar en esta Villa de Cuernavaca"²⁸.

Más adelante, en el mismo escrito, se refiere que "...se sentaban los Señores Caciques a hacer Audiencia, donde determinaban las causas de los reos y luego llamaban á un mayor para que los doctrinaban con azotes á los que tenían causa"²⁹.

En aquellos tiempos, la cultura occidental estaba inmersa en la cauda de castigos corporales de la Edad Media.



A pocos kilómetros de Xoxoteco está la ciudad de Molango, cuya con versión estuvo a cargo de fray Antonio de Roa. Fray Joan de Grijalva, cronista agustino del siglo XVI nos relata los castigos corporales a que se sometía fray Antonio de Roa voluntariamente, para hacer penitencia, y son verdaderamente espeluznantes, sin embargo, eran para ejemplificar que "el pensamiento de la carne no cobrase fuerza contra las obras del espíritu"³⁰.

Cuenta Grijalva que para hacer sus penitencias, fray Antonio de Roa, se retiraba, "en el convento de Molango a unas ermitas pequeñas y apartadas, donde hasta hoy (1592-1624) vemos restos de su sangre.... allí azotábanle atado a una columna, abofeteábanle, escupíanle, y abrasaban su cuerpo"³¹. Y esta no es la más cruenta de las penitencias de fray Antonio de Roa. En otro lugar de la obra se menciona que "hacía el santo varón, en anocheciendo, una general disciplina, a que concurría todo el pueblo: y se azotaban los indios convertidos"³².

Fray Matías de Escobar, también agustino, escribió en 1729, la Americana Thebaida, que se refiere a la provincia de Michoacán. No falta en su libro el capítulo dedicado a las penitencias de un miembro de la orden, fray Juan Bautista Moya, quien hacía ayunos constantes. Tanta fue su abstenencia en la comida y la bebida, que según el cronista "más es para admirada que para imitada"³³, que le causo la muerte. Se atormentaba también, dejándose picar el cuerpo por los mosquitos de la tierra caliente.

Aunque estos relatos, pueden haber sido exagerados por los cronistas, en relación a los sucesos reales, podemos deducir que reflejan una



tendencia de la época, ya comentada por M. Gauffreteau - Sévy, en el sentido de que "los hombres -del Renacimiento- divididos entre la sed de gozar de sus riquezas y el temor angustioso del más allá, confunden la virtud de la humildad con el masoquismo"³⁴ y ya sabemos que masoquismo y sadismo suelen presentarse unidos.

Las vestimentas de estos personajes, también merecen atención. El indígena del cuadro superior lleva un sayo, de manga larga y cuello alto, que le cubre todo el cuerpo y se sujeta con un cinturón oscuro; en la parte inferior de esta prenda cae la tela suelta; debajo, porta calzones largos. Sobre el hombro derecho aparece la silueta de lo que pudiera ser un nudo, por lo que debe deducirse que porta una manta. No se puede precisar si va calzado o no.

El indio que aparece junto al demonio viste, únicamente, una manta de tonos claros.

El europeo de ambas pinturas parece ser el mismo individuo. Lleva jubón, calzas, muslos, gorra y zapatos. Su cara se acicala con barba y bigote; lleva el cabello corto.





IX - LOS SACRIFICIOS

Las representaciones costumbristas anteriormente descritas, se si
túan en el muro izquierdo de la entrada; las dos que veremos a continua
ción, en el derecho, sobre la puerta de la sacristía. Están una sobre
la otra, su análisis puede ofrecer datos de gran interés, y permitirá
formular alguna hipótesis respecto de su significación y agrupación.

El rectángulo superior es apaisado. En su centro hay un adorato-
rio pagano, es decir, un basamento piramidal con su templo en la parte
superior. Está representada en forma muy semejante a la de los códices
del siglo XVI. Vista de frente, ofrece una amplia escalinata, entre dos
alfardas, a cuyos costados, en sendas plataformas, se muestran dos bra
seros con fuego. La escalera se estrecha hacia la parte superior, acen
tuando la perspectiva, para llegar hasta el "cu", que se compone de dos
jambas verticales y cerramiento adintelado, y está cubierto con techum
bre en forma de lazo, al parecer construida de palma. No deja de ser
atractiva la idea de que el pintor de Santa María Xoxoteco pudo haber
visto tal género de edificios y que de ellos tomó el modelo. El inte-
rior del templo está pintado de rojo, y muestra un ídolo grotesco, es-



pecie de demonio y el color rojo, el color del fuego, de la sangre y de la muerte. Sin duda se trata de una crítica a los sacrificios humanos y a la idolatría, ya que del lado izquierdo de la pirámide aparecen dos hombrecillos de piel casi negra, dirigiéndose hacia ella, uno tras el otro, dibujados con una estereotipación de la figura que no ~~aparece~~ ^{se presenta} en ninguna otra parte de la capilla. Simbolizan el ser que, fuera del cristianismo, vive en la ignorancia y en el error; más cercano a la vida animal que a la propiamente humana.

A la derecha de la pirámide se muestran dos figuras muy diferentes de las últimamente descritas. Se trata de dos personas perfectamente diferenciadas. Otra vez juntos el indio y el español, uniendo las manos en señal de oración, de espaldas a la pirámide y con la mirada puesta en la esquina superior derecha del recuadro, donde se halla pintado un círculo amarillo con las letras IHS. Esta vez la alusión es al sacramento de la eucaristía.

El sacrificio a los dioses, que las religiones primitivas efectúan ofreciendo la vida de animales y aun de seres humanos, no desaparece totalmente en las más avanzadas, aunque en ellas se lleva a cabo en forma simbólica. Ambas formas de realizarlo están presentes aquí, en Xoxoteco y no únicamente por una coincidencia entre la religión prehispánica y el cristianismo, sino porque el sacrificio es una necesidad humana, que trasciende al campo universal.

"No hay creación sin sacrificio -dice Juan Eduardo Cirlot- sacrificar lo que se estima es sacrificarse. La energía espiritual que se obtiene con ellos es proporcional a la im

portancia de lo perdido'. Y continúa enseguida: "Los signos físicos negativos: mutilación, castigo, humillación, grandes penalidades o trabajos, simbolizan así las posibilidades contrarias en el orden espiritual. Por esto la mayoría de leyendas y cuentos folklóricos, los relatos de héroes, santos, seres excepcionales, abundan no sólo en dolor, sino en esas extrañas situaciones de inferioridad, tan bien expuestas en el cuento de la Cenicienta"³⁵.





X - EL MATRIMONIO

La última de las escenas costumbristas se desarrolla sobre el fondo de un paisaje. Por la elaboración pictórica y la delicadeza de las figuras, es la más importante de la serie, aunque no la mejor conservada. Tiene mayor peligro de desaparecer que las demás ya que su situación, inmediata al cerramiento de la puerta de la sacristía, la hace más vulnerable a los estragos del tiempo.

Son cuatro los personajes representados, dos mujeres y dos hombres, dos indígenas y dos españoles. Como el tamaño de las figuras es más grande de que en el resto de los murales, los detalles son más elaborados y ofrecen, por lo tanto, documentación muy completa de vestimenta y costumbres.

Por única vez, dentro del repertorio mural novohispano del siglo XVI, aparecen dos mujeres vestidas, ambas de pie, en posición frontal, de manera que es posible observar la delicadeza de los ropajes.

En cuanto al tema, es probable que se trate de un matrimonio, ya que de esta manera quedaría relacionado con el de la eucaristía expuesto en el recuadro inmediato superior. Siendo bautismo, eucaristía y ma

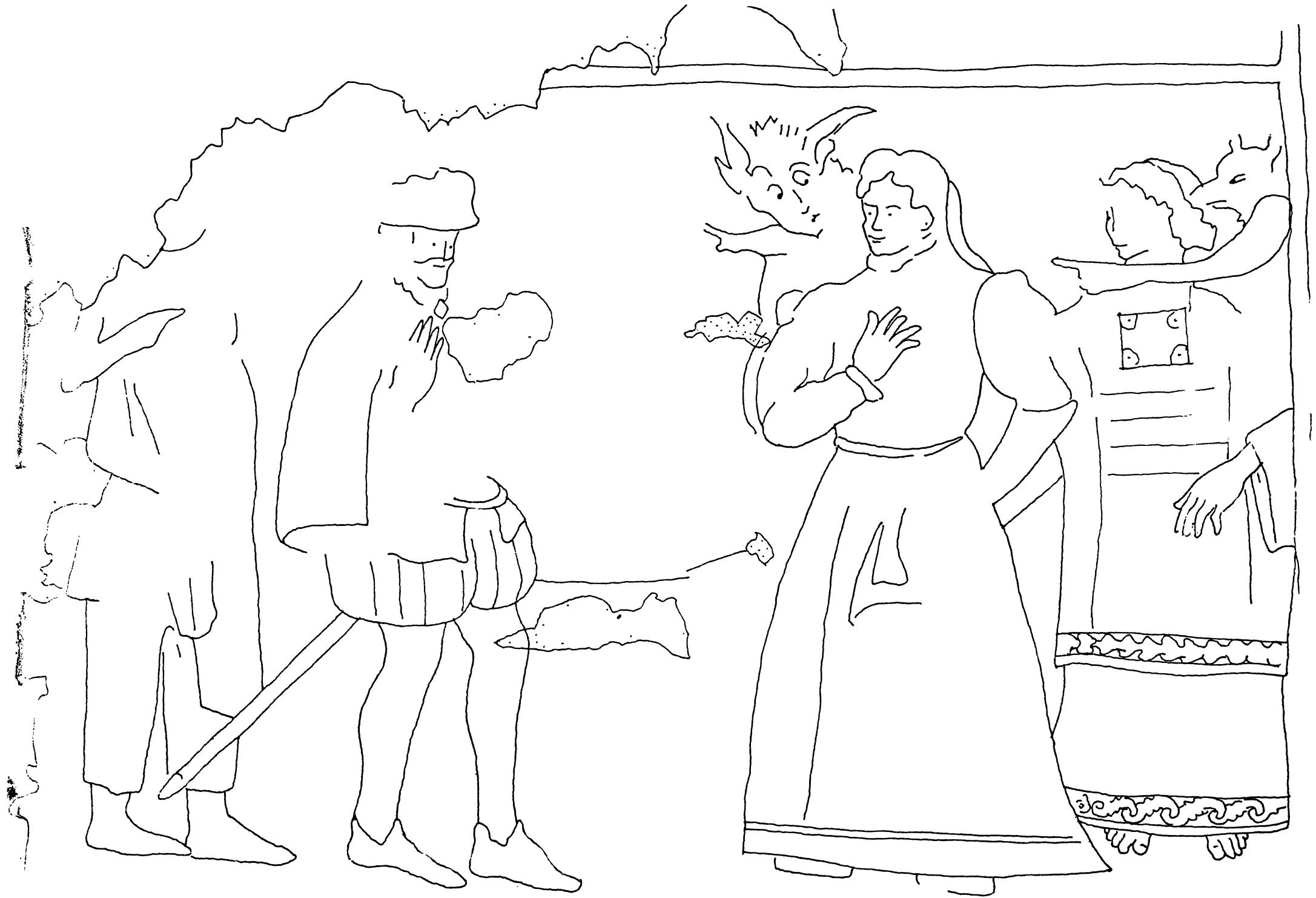
Talamanca, 2

trrimonio los sacramentos a que se dio mayor importancia en la tarea evangelizadora de Nueva España.

No deja de motivar cierta duda, con respecto del acto representado, la presencia de dos demonios, uno junto a cada una de las mujeres. La única explicación que encuentro lógica es que, al igual que en los bebedores de pulque, simbolicen la tentación a que habían de sustraerse, y que permitiesen aludir a la confesión y confirmación que deben efectuarse previamente al matrimonio.

Con lo anterior queda explicada la temática de los cuadros costumbristas, e' porque están allí estas representaciones y a que necesidad vital responden. Solo resta mencionar la existencia de otro recuadro más, en la misma pared que los últimamente descritos, cuya temática es imposible de reconstruir porque está casi borrado.

Enseguida trataremos de definir la fecha de elaboración de las obras mediante el análisis de la vestimenta y su importancia como expresión cultural, partiendo del contexto europeo del Renacimiento, para llegar al escenario americano.



XI LA VESTIMENTA

La marcha de la humanidad es un devenir que abarca desde lo más profundo del pensamiento hasta los aspectos externos de la cultura, y ambos interactúan recíprocamente. Si bien es cierto que alguna característica superficial puede variar sin que lo hagan los estratos interiores del individuo, no lo es menos que el cambio de varias de aquellas, ha de producir, a la larga, alguna modificación de fondo. Cuando esto ocurre se provoca otra alteración, esta vez de dentro hacia afuera, que afecta, como una gran sacudida a todas las manifestaciones de la sociedad.

Al darse esta situación de nada sirve que el individuo, en lo particular, o la nación, en lo general, o en fin, los estilos artísticos, traten de aferrarse a los principios establecidos porque se ha cambiado. Lo más que se puede conseguir es retrasar el advenimiento del nuevo equilibrio entre el dentro y el fuera.

No aceptar esta dinámica es disociar, en el hombre, lo que se siente y lo que se piensa del como se actúa; en el terreno artístico lo que se quiere expresar queda por un lado, y es algo diferente lo que se ex



presa. Cuando lo que se quiere expresar no surge, o no hay nada que decir, se crean formas que no corresponden a ningún contenido trascendente: son, en cierto modo, formas huecas.

Una de las épocas mejor caracterizadas, por la consonancia entre expresiones externas y espirituales fue la del Renacimiento. El Renacimiento entendido como una cultura definida por sus aspectos de mayor significación, a pesar de que los hechos aislados y los factores individuales en su conjunto, le dieron el ser. Así entendida esta etapa de la humanidad, echemos un vistazo a algunas fechas que fueron aceptadas como las de su comienzo. Podremos observar que el Renacimiento está efectivamente, en esas fechas y en los hechos que señalan, pero que el concepto general de época sobrepasa, con mucho, a los de cada dato particular por importante que este sea.

El comienzo del Renacimiento es una de las cuestiones históricas más debatidas; según unos, empezaba con la invención de la imprenta, en 1436, otros preferían la fecha de 1453, correspondiente a la toma de Constantinopla por los turcos; en fin, otros más, aceptan la de 1492, año del descubrimiento de América y de la toma de Granada a los musulmanes.

La historia de la arquitectura del Renacimiento tiene su propia versión: señala el inicio con la construcción de la cúpula de Santa María de las Flores, en Florencia. Dicha obra fue comenzada en 1420, bajo la dirección, "progresivamente asumida"³⁶ de Filippo Brunelleschi, quien le dio fin en 1436, no acabándose la linternilla, según proyecto del mismo arquitecto, hasta 1460.

Ahora bien, ¿cuál es la fecha que, efectivamente, debemos aceptar, la de presentación del proyecto o la de terminación de la obra?, ¿caso las expresiones renacentistas fueron realizaciones, nada más que de individuos aislados?. No, de ninguna manera.

¿No tuvo que ver en esta obra de Brunelleschi el hecho de que la realización de una cúpula en Santa María de las Flores, hubiera venido decidiéndose con anterioridad a 1367, en que la junta de la fábrica de la Catedral de Florencia seleccionó un modelo elaborado por ocho maestros arquitectos, el cual motivó que fuesen destruidos los proyectos y dibujos anteriores, que aún existían?³⁷. Desde luego que sí. Seguramente en esta búsqueda estaba uno de los gérmenes de la inquietud que había de dar lugar a la creación del propio Renacimiento.

La crítica actual acepta este punto de vista y la imposibilidad de fijar fechas tajantes para explicar la secuencia de los estilos artísticos y de las épocas de la humanidad.

No obstante lo anteriormente dicho, no hay la menor duda de que la construcción del domo de Florencia, la invención de la imprenta, la toma de Constantinopla por Ahmed II, la expulsión de los árabes de España y el descubrimiento del Nuevo Mundo, fueron hechos externos que en mucho contribuyeron a modificar lo más profundo del individuo.

Pero aún siendo estos sucesos de gran trascendencia, no dejaban de estar rodeados de infinidad de pequeños cambios cotidianos que obraban en el mismo sentido que ellos.

Todos estos acontecimientos representan ese fluir entre los hechos del exterior del individuo y lo profundo de su pensamiento. El Renacimiento

es una de las culturas mejor caracterizadas de la historia, tanto, por sus manifestaciones filosóficas, científicas, religiosas, etc., como por el cambio de las actitudes formales, entre las cuales, la moda en el vestir es una de las más representativas. Es una época en la que convergieron todos los aspectos de una cultura para hacer de ella una de las más claramente definidas de la historia.

Exclusiva de

Ahora bien, el Renacimiento, de ninguna manera fue una cultura localista y por lo tanto no puede considerarse como perteneciente a un país determinado. Es una "forma de vida" que, entre otras cosas, contribuyó a la expansión geográfica de Europa hacia todos los continentes y que, desde luego, a la vez fue influenciada por esa expansión. En lo interno, en la región europea, alcanzó formas de pensamiento y realizaciones cosmopolitas, en contraste con el sistema de organización feudal. En lo político, Carlos I de España y V de Alemania, reunió bajo su reinado a hombres destacados de distintas nacionalidades, que colaboraban en el gobierno de una inmensa extensión del mundo. El idioma culto seguía siendo el latín, en el cual se entendía la gente cultivada de los diferentes lugares; la Biblia, por ejemplo, estaba escrita en esta lengua y era el medio de comunicación de los religiosos de todas las latitudes.

La vestimenta tenía que reflejar esta situación. La moda imperante durante el siglo XVI había venido gestándose desde mucho antes, sus características generales se definen por el torso ajustado al cuerpo, en hombres y mujeres. Sobre esta prenda ajustada en la parte superior del cuerpo masculino, se colocaba una capa que caía suelta o no, desde

los hombros, y adoptaba muy diversas formas, tales como capas; cueras, tudesco o ropillas. Los hombres, de la cintura hacia abajo llevaban calzas, y, casi siempre, muslos. Las mujeres vestían con faldas ceñidas en la cintura y abultadas o incluso de cola en su caída, si no llevaban un vestido completo que seguía las mismas líneas generales. Las mangas, aunque podían ser ajustadas, y lo fueron muchas veces, se exornaban en los trajes más ricos, con partes abultadas, telas colgantes y de gran amplitud.

La silueta de la vestimenta tanto masculina como femenina, durante el siglo XVI, es semejante, además, en los diferentes países de Europa, aunque no deje de mostrar algunas preferencias o tradiciones nacionales, ni sea ajena al constante "estarse haciendo" propio de esta manifestación cultural.

Esta uniformidad en los ropajes es notable en el Este de Europa: Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, España y los Países Bajos, y fue posible porque la cultura era de carácter internacional y superaba a los regionalismos.

El comentario del italiano Saccheti, de finales del siglo XVI, confirma, en parte, esta idea, dice así: "Hoy me parece que todo el mundo está unido para tener poca firmeza, porque los hombres y mujeres florentinos, genoveses, venecianos y catalanes y toda la cristiandad van vestidos del mismo modo, no diferenciándose los unos de los otros"³⁸.

Para llegar a esta situación, había sido necesaria una interacción entre la moda de unos países y otros, como lo demuestran las citas que damos a continuación.

Carmen Bernis, en su libro dedicado a la indumentaria española en tiempos de Carlos V, reúne varias noticias que pueden aclararnos el tema; una de ellas recuerda que cuando el monarca "fue a España p[ro] primera vez, recorrió las tierras del Norte de Castilla acompañado por un cortejo de señores flamencos - por cien caballeros alemanes vestidos a la usanza de su país"³⁹. Por otra parte, cuando el mismo emperador "fue coronado en Aquisgrán llevaba gran número de pajes a caballo con librea de oro, plata y raso carmesí, tocados muchos de ellos a la morisca"⁴⁰. No faltan tampoco las referencias a la vestimenta de los españoles, como la recogida por Giuseppe Romano, en 1530, cuando Carlos V fue coronado en Bolonia; dice así: "Ivi fu veduta la pompa grandissima che fu fata nel vestire somptuosamente, e, maxime nelli spagnoli, che veramente hanno fatto cosa maravigliosa"⁴¹.

Con lo anteriormente mencionado podemos concluir el enorme interés que despertaba la manera de vestir en el siglo XVI.

Con referencia al peinado y la barba, la misma escritora señala que en 1529, a su paso por Barcelona, Carlos V "se cortó el cabello largo, que hasta entonces se usaba en España, por achaque de un dolor de cabeza, y que allí mismo en Barcelona se lo cortaron todos los que le acompañaban"⁴². A partir de ese momento se podría llevar, indistintamente, la melena hasta los hombros o la melena corta. El primero de estos cortes de cabello pasó de moda en el curso de la cuarta década del siglo XVI.

Los cortesanos que vestían a la moda antes de 1529, llevaban la cara afeitada, y desde ese año se empezó a usar barba. "Entre 1530 y 1540

muchos españoles llevaban barba y pelo cortado como el emperador, otros barba y melena. Después de 1540, los que vestían a la moda abandonaron definitivamente la melena, pero conservaron la barba"⁴³.

Sobre la cabeza se portaban gorras, "por lo general blandas y flexibles, con visera, con vuelta o con orejeras que podían bajarse, levantarse o moldearse a gusto del portador"⁴⁴; esto ocurría entre 1520 y 1535. Desde entonces hasta 1560 se pusieron en boga las gorras pequeñas con vuelta muy estrecha. "A partir de la cuarta década, cuando la moda de inspiración española renunciaba a las siluetas achatadas y abandonaba los tocados aplastados, empezaron a estilarse los sombreros de copa alta y ala estrecha. Antes los sombreros de moda habían sido aplastados con ala ancha. Se estilaron principalmente, desde aquel entonces, sombreros de copa redonda de mediana altura y sombreros de alta copa cilíndrica"⁴⁵.

Con estos antecedentes generales del enorme interés sobre la moda en Europa, estamos en condiciones de retornar a Santa María Xoxoteco, para estudiar como iban vestidas las gentes del lugar. Seguiremos para ello, en primer término, el ya comenzado análisis de los ropajes masculinos.

Son cuatro los españoles representados. En todos ellos es factible reconstruir la silueta, aunque no siempre lo sea, el fijar los límites entre una prenda y otra, sobre todo cuando son del mismo color y este es oscuro. Llevan el cabello corto, barba y bigote, según la moda

española posterior a 1540. Las dos figuras de la escena de "los azotes" parece que van tocadas con gorras altas, ya que son de material blando y sus remates inferiores semejan, más bien viseras o vueltas, que alas de sombrero. El personaje representado en "los sacrificios", según se aprecia claramente, lleva sombrero alto, de copa cilíndrica y ala estrecha, como los que se usaron en España a partir de la cuarta década del siglo XVI.

Ya vimos que desde 1530 a 1560 se habían puesto en boga las gorras pequeñas con vuelta muy estrecha; a este modelo corresponde el tocado que porta el sujeto de la escena de "el matrimonio".

Según el multicitado libro de Carmen Bernis, Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V, que de tanta utilidad nos ha sido, la fecha más antigua en que convergen las características de la moda, hasta ahora descritas, es la de 1540.

Los cuellos de las prendas europeas de las imágenes pintadas de Santa María son altos y ajustados, tres de los españoles lo llevan liso aunque no de gran altura. El indígena central de los "bebedores de pulque" porta cuello igualmente alto con un ribete blanco, y el dibujo del español del cuadro de "los sacrificios" lleva otro de mayor ancho. El gusto por estos cuellos altos está definido en la década 1530-1540, y es en la siguiente cuando aparecen en profusión los bordes altos de la camisa, que se portaba bajo el jubón o la cuera, dando lugar al filo rizado que "recibía el nombre de lechuguilla"⁴⁶, y que "tanta trascendencia iba a tener en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII"⁴⁷. El ancho de la lechuguilla que lleva el español de Santa

María Xoxoteco, es intermedio entre los que presentan los retratos de 1535 y 1550 de los virreyes de Nueva España, Don Antonio de Mendoza y Don Luis de Velasco, ilustrados en el libro El Traje en la Nueva España, de Abelardo Carrillo y Gariel; y es, desde luego, más estrecha que las de los retratos de virreyes posteriores⁴⁸. Por lo tanto, corresponden las fechas de este autor, con las que ofrece Carmen Bernis.

Este gusto por los cuellos altos se refleja también en la ropa de los indígenas varones. Esta moda de resaltar los bordes de los cuellos alcanzó a los puños, de indígenas y de europeos.

El jubón cubría desde la cintura hasta el cuello y los brazos. Se ponía encima de una camisa, y, desde fines del siglo XIV, era "prenda ceñida al fusto, estirada, rellena de algodón, lana o borra"⁴⁹. Durante el siglo XVI, se idearon los jubones sencillos, sin forro, con lo que su uso se hizo mucho más cómodo que anteriormente. Sobre el jubón, se podía colocar la cuera, era cerrada y con faldillas y "tenía mangas cortas o carecía de ellas"⁵⁰.

La moda de los cuellos cerrados o incluso altos afectó al jubón, que inicialmente sólo llegaba hasta la cintura y podía tener escotes amplios, redondos o cuadrados; tomó de la cuera las faldillas, y este alargarse hacia abajo se complementó con el levantar el cuello. La faldilla hacía de gran comodidad el jubón puesto que cubría la cintura y caía sobre los muslos.

Como se mencionó anteriormente, el cuerpo masculino, de la cintura hacia abajo, se vestía con calzas y muslos. Había calzas enteras, que eran prendas ajustadas, de una sola pieza y llegaban desde la cintura ~~de~~

~~cia abajo, se vestía con calzas y muslos. Había calzas enteras, que eran prendas ajustadas, de una sola pieza y llegaban desde la cintura hasta cubrir los pies. También se usaron las medias calzas, o medias y muslos, que son las representadas en Santa María Xoxoteco, los muslos cubrían la parte del cuerpo del mismo nombre, y si en los primeros treinta años del siglo XVI, caían según la tela, a partir de entonces comenzaron a ahuecarse, despegándose de la pierna.~~

"Este fenómeno se inició en el traje militar alemán hacia 1530, pero su resultado fue distinto en Alemania que en España. Las calzas huecas típicamente alemanas eran mucho más complicadas, con estrangulamientos y cuchilladas en varias direcciones. Las españolas mucho más sencillas, estaban formadas por anchas tiras picadas. La evolución posterior de las calzas se realizó en el sentido de acortarse e hincharse progresivamente. Desde principios de la sexta década los muslos no llegaban hasta la rodilla; por los años mismos en que abdicaba y moría el emperador -en 1566 y 1558 respectivamente- se convirtieron en dos voluminosos globos, llegando a tomar en los reinados de Felipe II y Felipe III, proporciones verdaderamente grotescas"⁵¹.

Las calzas que llevan los españoles de Santa María Xoxoteco, son abultadas, de tiras picadas que le dan el rayado, y llegan hasta medio muslo, sin romper la silueta del cuerpo con grandes hinchazones. Corresponden, por lo tanto a fechas anteriores a 1556 y posteriores a 1550. Este dato es el más preciso de cuantos hemos encontrado hasta ah

ra, y aunque adelanta un poco las fechas obtenidas anteriormente, es coherente con ellas.

En cuanto al calzado, el tipo de zapato estrecho y abierto de Santa María Xoxoteco se estiló desde 1530, en adelante⁵².

Pasaremos ahora a estudiar la moda que portan las dos mujeres de la escena de "el matrimonio", empezando por el vestido de la española, para saber si corresponde, en fechas, con los de los varones. Comenzaremos por la cabeza.

(i

El cabello de la mujer siempre ha sido materia de ornato, además, la forma del peinado y de los tocados indicaba la situación de la misma, en cuanto a si era casada o soltera y a su posición social. La mujer española, durante el siglo XVI, usó una combinación de peinado y toca, que sufrió variaciones constantes y cuyos orígenes se remontan a los dos siglos anteriores.

El peinado español por excelencia se llamaba tranzado, consistía en una "cofia a modo de una larga funda que caía sobre la espalda, en la cual se metía la trenza de pelo. La funda se adornaba con cintas enrolladas a ella en espiral o entrecruzadas. Había tranzados que envolvían solamente la trenza y dejaban el resto de la cabellera al descubierto, pero por lo general el tranzado cubría también parte de la cabeza"⁵³; en él, "el pelo se peinaba hacia abajo, pegado a la cara, y se recogía detrás en una trenza; formando una sola onda"⁵⁴, sobre cada lado del rostro, a diferente altura del mismo según la época.

Los vocablos cofia y toca, suelen confundirse. "En el siglo XVI las cofias eran tocados de red o de tela que envolvían el cabello, o

que cubrían la parte superior de la cabeza amoldándose a su forma. Tenían, pues, más hechura que las tocas⁵⁵, que no eran sino "tocados de telas ligeras y finas -blancas amarillentas o listadas- cortadas en forma sencilla"⁵⁶.

Una vez hechas las aclaraciones anteriores podemos concluir que la figura de la mujer rubia de Xoxoteco lleva una toca y, posiblemente, un tranzado, aunque no se vea, puesto que el cabello, de no ser así, caería suelto y no se usaba. Los dos mechones de pelo, que sobresalen sobre las sienes pueden ser las ondas del tranzado, que en estas fechas, dejaba las orejas al descubierto. Los dos mechones de los lados bien pudieran corresponderse con los moños de la toca de papos, que estuvo de moda en España, desde 1540 a 1560. Hay un peinado muy semejante al de la española de Xoxoteco, en la ilustración 127, lámina 26, que aquí reproduzco, tomado de Carmen Bernis, aunque la toca sea diferente; está fechado en 1536. Corresponde al grupo escultórico "Llanto sobre el cuerpo de Cristo" de la iglesia parroquial de Oñate⁵⁷.

En el dibujo que estamos analizando la toca es sumamente sencilla, lo que demuestra que el personaje representado es una doncella. Las mujeres de cierta edad usaban tocas más complicadas, y con frecuencia llevaban una interior y otra exterior, que podían, incluso, cubrirles parte de la cara.

El vestido que porta esta mujer es una saya, es decir, "el primer traje que vestía la mujer sobre la ropa interior, o sobre las prendas semi-interiores, como corsés, corpiños y faldillas. La saya se vestía a cuerpo o con otras prendas encima"⁵⁸. Es una saya de escote redondo,

no excesivamente amplio (1500-1540)⁵⁹, con gorguera, o bien una saya que llegaba hasta la base del cuello, y que llevaba un adorno simulando el cuello redondo. No se puede definir hasta donde cubría exactamente esta prenda, porque los colores de la piel y de la ropa son muy semejantes y están algo borrados, existe incluso la posibilidad de que el vestido acabase en el cuello redondo y no usara gorguera. Con cualquiera de estas variantes, pudo haberse elaborado a partir de la última década del siglo XV. La mujer va calzada, pero no se distingue con que tipo de zapatos.

El vestido de la "española" de Xoxoteco, es sencillo al compararlo con las modas europeas y difiere de ellas en concepto. En España la parte superior se acoplaba al cuerpo, señalando el busto, al principio del siglo XVI, y se alargaba el torso hacia el cuello y, por debajo de la cintura, volviéndose rígido, conforme mediaba el siglo. En Xoxoteco no es un vestido ajustado, ni que presione el cuerpo, sino holgado y marcando la cintura. Las mangas, aunque anchas carecen de bullones o papos, y de cortes, cuchilladas o puntadas, adornos todos ellos, muy en boga en toda Europa. Los puños están fruncidos y tiene un volante, que parece de la misma tela. La falda lleva un poco de cola y muestra una cenefa, tal vez bordada, siguiendo el ruedo, y algún otro adorno al frente.

Se corresponde con los vestidos españoles porque la silueta es semejante y por algunos detalles. Sin duda, la nueva tierra ejercía fuerte influencia en la moda, por la manera de vivir, por los tejidos que producía y por el clima.

La vestimenta del hombre era más apegada a la moda española, que la de la mujer, porque los hombres iban y venían, continuamente, de un país a otro o de una a otra región de Nueva España. Ellas, por hacer vida en lugares apartados de las metrópolis, poca ocasión tendrían de comparar las nuevas maneras de vestir, aunque es indiscutible que había comercio entre varios países de Europa y Nueva España, además del directo con España, que se ejercía constantemente⁶¹. De cualquier manera tenía que ser muy superior, en frecuencia y volumen, la relación directa con España que la que se mantenía con otros países, y esto se manifestaba lo mismo en el vestir que en otros muchos aspectos.

La indumentaria de los españoles en esta zona de Metztitlán, era más ligera que en el país de origen. Los personajes de la pintura van a cuerpo, con excepción del hombre de "el matrimonio", que lleva una capa corta. La capa era prenda de abrigo, que en el clima de Santa María Xoxoteco, no se hacía necesaria y sólo era utilizada en ocasiones excepcionales.

Es de sumo interés observar estas diferencias en el concepto general de la vestimenta, entre España y Nueva España, porque según la tesis que aquí sustentamos, las variaciones en el atuendo y en las actitudes del individuo se corresponden con otras de su espíritu y en definitiva, acaba haciéndose distinto, también, el concepto profundo de la vida.

La indumentaria de los personajes indígenas es, asimismo, signifi

cativa, puesto que estas escenas costumbristas no tienen paralelo conocido en la pintura mural novohispana. Importancia que aumenta dada la temprana fecha de su elaboración.

Llama la atención la elegancia con que están representados los indios y la dignidad de sus figuras. Casi todos ellos, hombres y mujeres, visten de blanco, mientras que los varones españoles lo hacen de oscuro; sin duda diferencia de hábitos de origen de las telas y de los tintes empleados. Unicamente, en los albos ropajes, destacan cenefas o rectángulos de colores, seguramente trabajos bordados, o ¿por qué no? dejando volar un poco la imaginación, de arte plumaria⁶².

La mujer indígena está representada en posición casi frontal, de ahí la fuerza expresiva de la figura, va descalza y viste de manera muy semejante a los dibujos de los códices del siglo XVI. Su tez es morena, los pies y la única mano visible son de trazo muy fuerte, pero de gran destreza y delicado al mismo tiempo.

Su vestido se compone de dos piezas, la superior cae recta desde los hombros hasta las rodillas, tiene escote cuadrado, no muy grande, y amplias mangas; una pechera rectangular oscura y en el borde inferior remata con una cenefa, de dibujo regular, blanco sobre fondo negro, con forma semejante a hojas que se eslabonan sucesivamente. Bajo esta prenda asoma una falda que llega hasta los pies. Está rematada por otra greca, muy bella, de franca inspiración prehispánica, de color claro sobre fondo verde. En el cabello lleva, también, una toca.

Estas dos mujeres son las únicas representantes de su sexo en las escenas costumbristas de Santa María Xoxoteco, cuya vestimenta puede

verse completa. Por la frescura y sencillez de la presentación, la finura del dibujo y de los colores de las ropas, de la piel, de los bordados y de los cabellos, y por ofrecernos una escena cotidiana de la región del Metztitlán de aquellos tiempos, son documento y arte al mismo tiempo, y además, expresión de igualdad con que el cristianismo veía a sus seguidores. Expresión de igualdad que no se manifiesta al tratarse de individuos ajenos a la religión católica. Esto se evidencia en la representación de las dos figuras que aparecen en los sacrificios y a las que se hizo alusión anteriormente.

Como únicos adornos de estos dos vestidos, aparecen las grecas del traje indígena y algunas líneas que no llegan a definirse totalmente en el de la española, y por lo demás son prendas que caen holgadas sin presionar el cuerpo aunque sin desfigurarlo. En el vestido de la mujer de pelo castaño se marca la cintura y únicamente las mangas abultadas recuerdan los adornos que en profusión se empleaban en España y que habían de llevar, más adelante, al gusto barroco que exageraba las formas del vestido sacrificando las del cuerpo humano.

Lytton Stretchey en su biografía de la reina Isabel de Inglaterra Elizabeth and Essex traza con ella una especie de imagen del barroco, que difiere notablemente de los personajes que estamos describiendo.

"Bajo la apretada complejidad de su atuendo -nos dice-, o lo que es lo mismo, bajo su descomunal guardainfante, su rígida gorguera, sus amplias y abullonadas mangas, las perlas en abundancia, los flotantes y recamados, veíase como se desvanecía la forma femenina, en lugar de la cual a los

hombres se aparecía una imagen magnífica, portentosa, crea da por sí misma; una imagen de la realeza que, sin embar- go, vivía real y verdaderamente por obra de milagro".

"La posteridad ha padecido -respecto a la reina Isabel- análogo engaño óptico. La gran reina por ella imaginada, la heroína de corazón de león que dominó a la insolente Es paña y aplastó la tiranía de Roma -téngase en cuenta que el que dice esto es un inglés- con seguros y espléndidos ademanes, se parece tan poco a la auténtica reina, como la Isabel envuelta en sus vestidos a la Isabel desnuda"⁶³.

Tal es el juego del barroco, hay en él una especie de disociación entre lo que aparece a la vista y la estructura que lo sustenta.

La reina Isabel I de Inglaterra murió en 1603, es decir, que para comienzos del siglo XVII, el barroco dominaba en el ambiente europeo.

Todas las características de la moda europea que hemos encontrado en Santa María Xoxoteco, sitúan aquella indumentaria a partir de 1540, únicamente los muslos abultados de los hombres, como ya vimos, la ale- lantan a 1550-1556, y este es un solo dato que en relación con todos los demás no debería considerarse con peso definitivo.

Las únicas partes que, en estos dos vestidos rompen la línea de la figura humana son las mangas de mujer y los muslos de los hombres, con lo que se acentúa el sentido clasicista que, más arriba, atribuimos a las pinturas.

Es interesante observar que unos párrafos hacia atrás pretendimos describir los trajes indígenas y, sin embargo, hemos vuelto a Europa,

y nada menos que a al Europa de Isabel I de Inglaterra. Y es que a mediados del siglo XVI ya no es posible estudiar a Nueva España desde el aspecto puramente español o puramente indigenista.

Desde luego que había indios y españoles, pero la dominante efectiva, era el mestizaje: mestizaje físico y mestizaje cultural. Todas las manifestaciones oscilan, desde el momento mismo del nuevo poblamiento, entre los dos polos de atracción mencionados, pero a medida que cualquiera de ellos pierde fuerza, la gana el tercero.

Prueba de ello es, en nuestro caso, que la indumentaria de los españoles sea más libre y sencilla que en su lugar de origen. También lo es que los indios varones, allí representados, se vistan, unos con prendas puramente americanas y otros con ropajes europeos, siendo la tónica general, los atuendos que podríamos llamar mestizos.

Y el mestizaje no lo es únicamente por la hechura de la ropa, sino por las telas y la manera de tejerlas, por los bordados y los tintes de los hilos, por la manera de portarlas y por muchas razones más que no es aquí ocasión de desarrollar. Si algún lector tiene interés en ampliar este tema, puede recurrir al libro de Abelardo Carrillo y Gariel, citado anteriormente.

De la indumentaria indígena prehispánica poco conocemos, por referencia directa apenas algunos comentarios sobre lo exiguo de la vestimenta comparada con la que llevaban los descubridores, conquistadores y pobladores.

Desde el primer momento del descubrimiento, llamaba poderosamente la atención la presencia de vestimentas de cierta amplitud, como las de

mujeres que, a bordo de una gran canoa, se acercaron al barco del Almirante Cristóbal Colón, en mayo de 1502, en la isla de Pinos, procedentes de "cierta provincia llamada Maia"⁶⁴.

"Las mujeres se cubrían el rostro y el cuerpo con las mantas de la manera que lo acostumbraban las moras de Granada con sus almalafas. De estas muestras de vergüenza y honestidad quedó el Almirante y todos muy satisfechos"⁶⁵.

Los datos para el estudio de las vestimentas prehispánicas, como los de tantos otros aspectos de aquellas culturas, dependen en mucho, de los informes de los cronistas españoles y de los códices post-hispánicos.

De entre los escritos del siglo XVI, que mencionan las vestimentas de los indígenas, destaca la Relación de la Provincia de Metztitlan, hecha por Gabriel de Chávez, Alcalde Mayor por S. M. de orden del virrey de Nueva España, elaborada con fecha primero de octubre de mil quinientos setenta y nueve, según el mismo autor expresa, con el concurso de "los más antiguos indios, principales de esta provincia"⁶⁶.

En ella, que es una de las mejores fuentes para estudiar la región, se menciona que:

"Los traxes y vestidos antiguo suyo, eran dos o tres mantas, de vara y media en cuadro, añudadas por arriba, dejando el nudo unos por delante en el pecho, otros a los hombros sobre el molledo izquierdo, otros a las espaldas; y eran las mantas de los señores y de los hombres principa-

les y de guerra, de pluma y pelos de liebres y conejos, muy galanas y delicadas, matizadas con diversos colores. La gente baxa se vestía de algodón; los unos y los otros cubrían sus verguenzas con una venda a manera de almalizal -es decir, toca de basa, usada por los moros en la cabeza-, larga, que les daba algunas vueltas por los lomos y entrepiernas, quedando los cabos anchos colgados por delante hasta la rodilla; y en esto no había diferencia más de un la curiosidad, riqueza y labores que usaba la gente principal, y esta era cuanta ropa usaban. Los unos y los otros traían el cabello largo como el de las mujeres, trenzábalo y componiánlo para la guerra váriamente; no usaban suerte alguna de calzado, aunque en esta cabecera de Metztitlan usaban unas como zataras⁶⁷. (Especie de abarcas hechas de cuero crudo).

Enseguida, Gabriel de Chávez, que escribía su relación en fechas cercanas a aquellas en que hemos situado las pinturas de Xoxoteco, hace referencia a la indumentario de contemporáneos indígenas: "Agora -nos dice- visten camisas jubones como nosotros y los más traen sombreros -prenda, esta última, que no portan en los murales- calzan zapatos y botas y algunos visten sayos, todos los más andan a caballo, aunque sin silla resol"⁶⁸ con sus jubones, zapatos y sayos confirman nuestras observaciones directas sobre las pinturas murales.

Es necesario mencionar que en el recuadro de la señora Simitria Gutiérrez de González, habitante de una casa muy próxima a la capilla

recuerdo:

de Santa María Xoxoteco, queda la fecha de 1552 inscrita en la bóveda, y que los números cinco no están trazados como los actuales, sino como una especie de eses, lo cual corresponde a la caligrafía del siglo XVI. De ser fiel la memoria de Doña Simitria no hemos equivocado nuestro análisis puesto que se han fijado los años 1540-1556, para la ejecución de los murales. Es importante que la fecha haya quedado registrada, aún bajo capas de cal, y que pueda ser descubierta cuando se restaure el local. Este dato me fue proporcionado el día veintinueve de junio de 1977 cuando ya tenía acabado el resto de la investigación.

1552

XII - EL INFIERNO

De esta manera llegamos al tema del Infierno. Es el que abarca más extensión. Cubre la casi totalidad de los muros laterales, desde el friso inferior hasta el arranque de la bóveda.

Pictóricamente es la zona más impresionante, ya que convergen en ella todos los recursos; líneas, colorido, formas y temas de gran fuerza expresiva.

La serenidad de las escenas de la Creación y del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, si acaso alterada en la expulsión del paraíso, ha cambiado por actividad. Los paisajes desvanecidos en la profundidad de los cielos azules de nubes tranquilas, dejan su lugar al fondo rojizo y liso de las llamas del infierno. Los desnudos reposados de Adán y Eva han sido trastrocados por expresivas imágenes de hombres y mujeres en las máquinas de tormento, y, entre unos y otras, miembros humanos sueltos: brazos, cabezas, piernas y vísceras.

Con todo, el personaje central es el demonio, que en mil colores y diferentes deformaciones aparece por todas partes infringiendo terribles penalidades a los infelices que cayeron en sus garras. Nos encon-

tramos frente a un mundo insólito situado entre lo real y lo fantástico. Estos demonios de rasgos humanos, a pesar de su bestialidad insolente, no pierden la relación con el hombre y éste es el motivo fundamental del horror que producen. Es tal la fuerza de estas pinturas que las mujeres de Santa María Xoxoteco, cuando estaban descubriendo los frescos, huían despavoridas del recinto.

Los motivos que aparecen en este infierno son tres: los demonios, los instrumentos de tortura y los condenados. Estos últimos, desnudos, están elaborados con el conocimiento y respeto por la figura humana, que señalamos más arriba; coloreados en ocres fuertes o en tonos más claros según se trate de indígenas o de españoles, y hasta en tintes aceitunados. Aparecen indistintamente hombres y mujeres sujetos a las máquinas del tormento, sin preferencias por su origen; acostados boca arriba, sentados o colgados de brazos y piernas, con la cabeza hacia arriba o hacia abajo; de tamaños diversos, unos grandes ocupando lugares prominentes y otros pequeños, como si fueran comparsas de los grupos principales.

Los desnudos son de gran realismo, sin el menor asomo de sensualidad que pudiera dar cabida a interpretaciones ajenas a un contexto moralizador. La técnica pictórica sigue representando la forma de cada uno de los individuos sin confusiones con las demás figuras de la misma escena.

Aparecen también dos cabezas, la de un español y la de un indígena, sobre una estructura de la que penden extremidades humanas. Dichas cabezas están representadas como las que muestran, sobre algunos edifi

cios, los planos y los códices del siglo XVI, y semejantes a las de los jeroglíficos de los Lienzos de Tuxpan, que abarcan una zona geográfica limítrofe con el Metztitlán prehispánico y con el de los comienzos de la evangelización.

Ya estamos adentrados en las descripciones del infierno, y, sin embargo, surge la duda de si se ha entendido la visión del siglo XVI, en México, en el interior de este edificio, o si continúa viva la primera impresión que se obtiene al penetrar a la capilla: la que implica falta de ubicación del observador de nuestro tiempo en un contexto que está, por muchos aspectos, alejado de él.

Puede no comprenderse la presencia, allí, de máquinas de tortura. Para entenderla, es menester preguntarse en qué modelos se inspiraron y que representaban en aquel momento, porque para nosotros puede haberse perdido el sentido original.

Dichas representaciones se basan en una larga tradición medieval cuya cauda perdura a través de buena parte del Renacimiento.

"Sin duda -escribió Werner Weisbach, al tratar de las obras románicas del siglo XI- no carece de importancia para las condiciones anímicas de un arte, y la tuvo considerable en el desarrollo de la escultura románica, que la fantasía de los artistas y de los espectadores fuese tan fuertemente excitada en sus estadios iniciales, con miedo y angustia, por los poderes demoníacos y el espanto del infierno"⁶⁹.

Estado anímico e interés que perduró posteriormente, según vemos



en M. Gauffreteau - Sévy, cuando se refiere a los comienzos del siglo XVI, en los Países Bajos, como una época en la cual:

"El hombre se halla a punto de perder su equilibrio psíquico. Después de varios siglos de gran piedad, -los de la Edad Media- su fe es turbada repentinamente y la angustia del más allá domina su vida. Está obsesionado por la idea del infierno. Los procesos por brujería le servirán de derivativo, y asistirá, con alegría perversa que le liberará por algún tiempo de su angustia, a las crueles torturas infligidas a los desgraciados que se hicieron sospechosos de mantener relaciones con el diablo"⁷⁰.

Y en estos procesos se emplean máquinas de tortura.

En un grabado contemporáneo de esta situación, debido a Jérôme Cock, según un cuadro perdido del Bosco, aparecen máquinas que aunque satirizadas por el genial pintor, son de dimensiones y masividad considerables. Aparecen allí, entre otros, los grandes calderos en el fuego, las ruedas con espinas en las que están clavados algunos cuerpos; la piedra del molino y las tablas con clavos.

La caldera y la rueda del tormento habrán de encontrarse, en Nueva España, en el claustro del convento de Acolman, donde también se dibujará a los "hombres empalados en las ramas espinosas, -motivo- frecuentemente ilustrado en el siglo XV, tanto en pintura como en grabado"⁷¹ y que también aparece en Santa María Xoxoteco.

Los murales de esta población de Hidalgo continúan la antigua tradición de pintura europea, presente en los coros de iglesias españolas

como las de Zamora, Placencia, Ciudad Rodrigo o Toledo, que hacía representaciones de 'monjes con cabeza de animal o cuerpo de pez, frailes desnudos con la capucha como única prenda, figuras enloquecidas en danzas frenéticas, etc.'⁷²

En cuanto a las máquinas de tormento que aparecen representadas de la población metztitlaneca, más que maquinaria son meras armazones reticulares que funcionan como elementos de sostén para asentar en ellas los cuerpos acostados o colgantes.

Pictóricamente fueron aprovechadas para agrupar a los diferentes personajes que componen cada escena, con lo que se consigue la simultaneidad de las acciones, remarcada por el tono plano constante del fondo. Estos armazones, de bastante ligereza formal, contrastan con la pesantez de la maquinaria de tortura de grabados europeos como el que acabamos de mencionar, y dan un sentido de transparencia a las escenas; con ello se crea la impresión de profundidad y de orden, ausente por completo en el fresco de Acolman.

Otros instrumentos de tortura aparecen en Santa María Xoxoteco, pero ya no se trata de máquinas de grandes dimensiones, sino de herramientas que, en mayor o menor grado, se mimetizan con la forma de los demonios. Son tenazas y hachas, mazos o argollas, cuchillos para desollar, ganchos y tridentes que junto a las lenguas largas y colas serpentina de sus portadores, constituyen un enorme arsenal.

El mestizaje cultural, del que hicimos mención anteriormente, también hace su aparición en estas imágenes del siglo XVI. No podía ser de otra manera.

En este caso particular no es accidental, sino premeditada, la presencia de un ser que combina motivos prehispánicos y del cristianismo. Esto ocurría porque el mensaje debía de llegar a su destino, y, para ello, había de ser lanzado en forma comprensible para aquellos a quienes iba dirigido, cuyo condicionamiento cultural, tenía que ser considerado -y lo era, según estamos viendo- muy seriamente. La figura muy mutilada ocupa el lugar más importante de la pared entre la puerta de la sacristía y la cabecera de la capilla; por su tamaño destaca también, y sólo compite con ella en magnitud, la de otro demonio situado junto al muro testero pero en la pared de enfrente; en semejantes condiciones de conservación.

La imagen en cuestión muestra aún la cabeza construida sobre una envoltura humana pero con cuernos y pico de ave. Este último no puede referirse, por su trazo, a los de algunos demonios medievalizantes, sinó a las expresiones indígenas prehispánicas. Está elaborada de tal manera esta cabeza, que más sugiere una máscara que un rostro.

Posee, la representación, unos instrumentos, a modo de atributos, uno de los cuales parece una llave, trazada con una greca de inspiración prehispánica, y otro que semeja una máscara de algún animal, con un largo penacho colgante.

El centro de la figura está destruido. En la parte inferior asoma, dibujado con gran realismo, un fragmento del cuerpo de una enorme serpiente.

Y este sincretismo formal no se realiza exclusivamente en las pinturas de este hermoso rincón del Estado de Hidalgo, sino en muchos lu-



gares más. Por citar otro ejemplo recordemos la portada de la iglesia, del siglo XVI, de Acultzingo, en Veracruz. Los motivos de los relieves de la primorosa obra de cantería son de franca inspiración europea, pero en los basamentos del jambaje de la puerta se ofrecen dos temas prehispánicos, al parecer, símbolos calendáricos. Y es, que, en cierto sentido, el arte siempre es mestizaje puro, estructurado en sistemas coherentes de expresión.

Es notable la complacencia del pintor de Xoxoteco, al construir sus diablos; son seres míticos, salidos del trasfondo de la imaginación, trazados a veces con la consistencia de lo real, dada su corporeidad, y otras, a modo de entes retorcidos, etéreos, como dragones ondulantes, como hechos del humo que cambiase constantemente de forma al expandirse por el aire, tal es su inmaterialidad. Mientras unos "están ahí" la pesantez de sus formas les ayuda a dar consistencia a sus tormentos, otros gravitan en torno de las escenas y todo lo envuelven. Están hechos, estos últimos, con formas inexistentes: son más sugerencias que realidades a pesar de estar perfectamente delineados.

El contrapunto entre corporeidad e incorporeidad ha sido constante en este género de pintura pero no es común la diferenciación tan radical, que muestran éstas -digamos- dos "especies" de diablos.

Cuando Goya, en sus grabados de los caprichos y los proverbios, creó "seres flotantes", mezcla de aletear y de decrepitudes, combinó lo etéreo y lo corpóreo abarcando distintas zonas de la misma representa-

ción y cualquiera de estas dos cualidades puede estar realizada indistin-
tamente, por las manchas de luz y de sombra del agua fuerte. Inmateria-
lidad de luces que alcanza a grabados realistas como pueden ser los de
La Tauromaquia o los Horrores de la Guerra. Cuando El Bosco arma sus es-
pecímenes, rostros-alas-objetos-ramas de árboles secos, también elimina
la pesantez de las formas porque crea figuras quiméricas y cuando dibuja
el perfil preciso de sus desnudos les quita peso y contribuye en sumo
grado a esa atmósfera de ingravidez e irrealidad.

Considerada como conjunto, la pintura infernal de la capilla, mues-
tra el dolor de la carne en los suplicios, y a la vez, los tormentos de
la imaginación. Es lo mismo que expresó Goya con su buril: El sueño de
la razón produce monstruos.

XIII - EL DESUELLO

Las pinturas de Xoxoteco, son estímulo para la imaginación. Ante su presencia brotan recuerdos de impresiones semejantes antes percibidas. El concepto filosófico de dicha época dieciseisena es expresado mediante la acepción dualista de elementos opuestos que se complementan: la existencia, mediante vida y muerte, paraíso e infierno; la moral, por el bien y el mal, el premio y el castigo. Escalas universales de valores que llevan al hombre de una sociedad determinada al plano del hombre de todos los lugares y todas las épocas; con sus miedos e incertidumbres, con sus creencias aferradas, a veces, a tradiciones ancestrales y con un deseo de trascendencia originado en un fuerte instinto de perpetuación.

Todo ello, dicho aquí, en pintura, con signos frecuentes de la imaginaria universal. Y el verdadero poder de un signo depende de la trascendencia del símbolo que conlleva.

Recordemos que "...una imagen es simbólica cuando representa algo más que un signo inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca es definido con precisión o completamente explicado.

Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón"⁷³. Y este es el porque de la incertidumbre que sentimos como impresión primera a la vista de los murales. Es enorme el impacto que producen en el observador.

Estamos ahora en los dominios específicos del arte, que nunca 'es producto o calco de la realidad, sino que obedece a algo más profundo que el mero instinto imitativo"⁷⁴. El pintor, que se comunica mejor con imágenes que con palabras, tiene a su alcance todas las formas que la vida le coloca delante pero la necesidad de expresarse lo obliga a crear otras, ya sea combinando las existentes, acentuando o eliminando algunas de sus partes, y, con ello, inventando muchas más. Así construye su estilo personal: toma de aquí y de allá y estiliza de acuerdo a sus condicionamientos individual y de grupo.

Por todo lo anterior son dos los polos que conforman el objeto artístico, de una parte el sentido de contemporaneidad que posee, de otra, la universalidad que alcanza. En el caso de Santa María Xoxoteco, el sentido de universalidad se logra de pura trascendencia de la expresión localista, y es así como la obra no abarca únicamente la existencia geográfica y el tiempo histórico para los cuales fue trazado, sino que se lanza al campo expresivo de la indumentaria total.

Ocurre que, del mismo modo que las modulaciones de la voz humana en el canto participan de un elemento biológico, que las hace más fácilmente comprensibles que la música instrumental, porque el sonido está acorde con la conformación natural del hombre, el pintor de Xoxoteco,

al manejar ingredientes del trasfondo humano consigue la comunicación inmediata con el espectador.

Parecería que las vibraciones del canto del hombre, por simpatía, produjesen en el escucha un fenómeno de resonancia para hacerle participar, como un diapasón, en la música. Por mecanismo semejante, el evidenciar una parte de uno mismo en las pinturas de Xoxoteco, lleva a una reacción equivalente hacia la comprensión de la obra artística.

Lo allí escenificado ha sido tema de siempre porque es el drama de la existencia: el paraíso anhelado y la eterna agonía del infierno, Dios y Satanás, aspectos complementarios de una realidad única; temática que implica la unión de los contrarios y el misterio de la totalidad.

Ante la impresión que monstruos y tormentos producen, no podemos dejar de recordar las creaciones de Goya y de El Bosco, ambos movidos por la misma necesidad expresiva que el pintor de Xoxoteco, siendo, los tres, de geografías y épocas muy diferentes. Asimismo, vienen a nuestra mente las visiones infernales de la escultura y los códices miniados del medievo. Obras, todas ellas, con el mismo trasfondo humano: el terror de lo trágico.

Poseen la sugerencia de que el bien y el mal existen por encima del individuo, pero muestran, por contraste, un sentido profundamente moralista al criticar la sociedad y señalar el camino equivocado. Cuando son religiosas, tormento y tentación se funden en un mismo concepto,⁷⁵ cuando Goya relata los horrores de la guerra o inventa sus caprichos, refleja, de una manera cruel, su inconformidad con la crueldad. Cruel-

dad presente en la escena del desuello, quizá, culminación de este infierno.

La escena en cuestión representa a un hombre, colgado por la parte superior con el tronco de frente y las piernas extendidas. Su cuerpo señala el eje vertical de simetría de la composición. De cada lado lo acompaña un demonio, que cuchillo en mano desuella una de las piernas. La piel extendida se abre como alas en torno de las formas del cuerpo. El grupo culmina, por la parte inferior, en una tercera bestia de actitud retorcida y magistral fuerza expresiva.

La parte alta está borrada, hasta el punto que no es posible reconstruirla; la zona derecha, medio destruida, permite ver un demonio, en posición simétrica del otro lateral; las piernas del desollado y las de los diablos forman un rombo que produce sentido de agitación en la composición. Otros elementos de movilidad son las serpientes que representan las colas de los monstruos, cuyas lenguas mordaces se extienden lejos de las fauces.

La bestia de la izquierda está mejor conservada que las demás y lo masivo del cuerpo, el testuz y los cuernos del toro le dan aire de paciente machaconería para llevar a cabo su odiosa labor.

Los colores empleados son fuertes, azules y rojos de gran intensidad, contrastando con tonos claros. Los contornos suaves y los matices desvanecidos de los paisajes costumbristas se han trocado en manchas contrastantes y violentas líneas sinuosas que recortan las figuras y les dan enorme fuerza. No le bastó al Maestro de N. con perfilar y dar intensidad a los colores, sino que además, con un punzón, hendió el apla

nado (enlucido), para acentuar, más aún, algunas líneas.

La existencia como totalidad que abarca al ser, y, en su opuesto, la no existencia. El día y la noche en ciclos perpétuos. El bien, que carece de sentido en sí mismo y debe complementarse con el mal. "La impotencia de Dios para crear o acabar el mundo sin la ayuda del Diablo"⁷⁶, concebidos ambos como una totalidad.

A este respecto es interesante el relato de Mircea Eliade cuando comenta una antigua leyenda búlgara. Según ella, "Dios se paseaba completamente solo y al darse cuenta de su sombra gritó: ¡Levántate, camarada! . Levantándose Satán de la sombra de Dios, le pidió que repartiesen el universo entre ellos dos: la tierra para él, el cielo para Dios; los vivos para Dios y los muertos para él. Y firmaron un contrato a este efecto"⁷⁷.

Totalidad expresada en los murales de Xoxoteco, que alcanzan tanto el concepto filosófico profundo como el momento costumbrista del vivir cotidiano.



CONCLUSIONES

Es sabido que la obra arquitectónica cuenta con el concurso de la pintura y de la escultura para lograr su expresión formal. De la misma manera que en el baile es imposible desligar la música de los movimientos de los danzantes, porque no existiría si faltase alguno de ellos, la expresión arquitectónica no quedaría completa, si le faltase alguna de las otras artes plásticas.

En la arquitectura novohispana del siglo XVI, también se da esta concurrencia puesto que muchos elementos arquitectónicos aparecen realzados; o incluso son creados por la pintura. Si tratamos de la totalidad que es la obra, eliminar cualquiera de las partes -por ejemplo el recinto construido o la pintura de sus superficies- equivaldría a mutilar la impresión que produce el conjunto.

Aun cuando en casos como el de Santa María Xoxoteco, la pintura del interior haya sido elaborada, en su mayor parte, con un fin didáctico, antes que ornamental, no cabe duda que en el espacio arquitectónico creado, cuenta como parte fundamental el colorido de los muros; y esta pintura de temas educativos está constreñida entre otros temas pictóricos, como frisos y nervaduras que obedecen plenamente a un sentido tectónico.

Como la pintura requiere de una superficie construida en la cual sustentarse, se ha analizado la importancia que los aplados poseen en los inmuebles del siglo XVI, en sus aspectos constructivo y expresivo formal, y la conclusión, apoyada en observaciones de campo efectuadas durante más de seis años, es que, en aquellos tiempos, tanto los interiores como los exteriores de los edificios estaban, generalmente enjalbegados y que, desde luego, las zonas más importantes de los mismos contaban con el concurso de la pintura, cuyas características variaban de acuerdo con las de los materiales y partes de los inmuebles sobre los que se aplicaba.

Independientemente de estas cualidades de integración de las artes plásticas es necesario contar con las que poseen los murales como obra específicamente de pintura, es decir, el aspecto que Berenson llamó "decorativo", y en este sentido, se consideraron los modos de representación y los temas allí escenificados para llegar a situarlos dentro del estilo del Renacimiento. Por ello, a lo largo del trabajo, repetidas veces se establecen diferencias entre el Renacimiento y el Barroco.

También se atendieron algunas características "ilustrativas" de la pintura: como la iconografía aunque desde un aspecto general, y no pormenorizado de cada una de las partes. Como copartícipe "ilustrativo" se dió especial importancia al simbolismo de las escenas representadas demostrando, en varias ocasiones, el sentido de universalidad que poseen, puesto que son temas frecuentes en diversas culturas y épocas históricas.

El interés

Con todo, la principal importancia de los murales de Santa María Xoxoteco reside en que sus pinturas son una creación artística de primer orden, en la cual debemos destacar este valor entre los aspectos documentales que indiscutiblemente posee.

NOTAS.

- 1) ARTIGAS HERNANDEZ, JUAN BENITO; VICENTE MEDEL MARTINEZ, JAIME ORTIZ LAJOUS et al. Vocabulario Arquitectónico Ilustrado. México, 1976. pp. 131 y 189. Ilust. 169 y 226.
- 2) ~~ARTIGAS HERNANDEZ, JUAN BENITO; VICENTE MEDEL MARTINEZ, JAIME ORTIZ LAJOUS et al.~~
HERNANDEZ, JUAN BENITO; VICENTE MEDEL MARTINEZ, JAIME ORTIZ LAJOUS et al. Catálogo de Bienes Inmuebles de Propiedad Federal, Municipio de Guanajuato. México, 1976. p.6 . Ilust. 24.
- 3) VARGAS LUGO, ELISA. La Iglesia de Santa Prisca de Taxco. México, 1974. pp. 119-121.
- 4) MENENDEZ PIDAL, RAMON; FRANCISCO M. BIOSCA, LUIS RODRIGO et al. Gran Enciclopedia del Mundo. Bilbao, 1973.
- 5) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española. Madrid, 1970.
- 6) CIRLOT, JUAN EDUARDO. Diccionario de Símbolos. Barcelona, 1969. p.407.
- 7) KRICKEBERG, WALTER. Las Antiguas Culturas Mexicanas. México, 1973. p.146.
- 8) Idem. pp. 159 y 160.
- 9) ENCINA, JUAN DE LA. Teoría de la Forma. México, 1969. Lección XI, p.1.
- 10) La Santa Biblia. Casiodoro de la Reina (1569). U. S. A. s/f. Sn. Mateo 24, 31 a 46, pp. 25 y 26.
- 11) CIRLOT, JUAN EDUARDO. op. cit. p.195.
- 12) La Santa Biblia. Casiodoro de la Reina. Génesis, 1, 11, p.1.
- 13) La Santa Biblia. Jerusalén. Génesis, 1, 16, pp. 16-17.
- 14) Idem. Génesis, 1, 20, p.16.
- 15) La Santa Biblia. Nacar-Colunga, Génesis, 1, 23, p.16.
- 16) La Santa Biblia. Génesis 1, 26
- 17) WOELFFLIN, H. El Arte Clásico, Iniciación al Conocimiento del Renacimiento Italiano, Buenos Aires, 1955. p.296.
- 18) SEDLMAYR, HANS. Epocas y Obras Artísticas. Madrid, 1965. p.337.
- 19) DEONNA, W. Del Milagro Griego al Milagro Cristiano.
- 20) La Santa Biblia. Jerusalén, Génesis, 3, 24.
- 21) La Santa Biblia. Casiodoro de la Reina. Génesis, 3, 24.
- 22) PLATON. Obras Completas. Madrid, 1966. p.1151.
- 23) CIRLOT, JUAN EDUARDO. op. cit. p.479,

- 24) Ibidem.
- 25) Idem. p.139.
- 26) VALBUENA PRAT, ANGEL, Historia de la Literatura Española, Barcelona, 1968. p.265.
- 27) Este tipo de abanicos tiene amplias representaciones en los códices del siglo XVI, especialmente en el Mendocino se reproduce uno muy semejante al que nos ocupa.
- 28) Código Municipal de Cuernavaca. (Document sur la fondación de la Villa de Cuernavaca) Colección Aubin de la Biblioteca Nacional (París), Departamento de Manuscritos, Mexicano No, 292. en RILEY, MICHEAL. Fernando Cortés y el Marquesado en Morelos 1522-1547, U. S. A., 1973. p, 104,
- 29) Idem. p.108.
- 30) GRIJALVA, FRAY JOAN DE. Crónica de la Orden de N. P. S. Agustín en las Provincias de la Nueva España, México, 1924, p. 324.
- 31) Idem. p. 323,
- 32) Idem. p. 322,
- 33) ESCOBAR, FRAY MATIAS DE, Americana Thebaida, México, 1970. p,286.
- 34) GAUFFRETEAU-SEVY, M, Hieronymus Bosch. "El Bosco". Barcelona, 1969. p.35,
- 35) CIRLOT, JUAN EDUARDO. op, cit. p. 407.
- 36) HEYDENREICH, H. LUDWING. Eclosión del Renacimiento, Italia 1400-1460. Madrid, 1972, p. 29.
- 37) Ibidem.
- 38) BERNIS, CARMEN, Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V, Madrid, 1962, p.20.
- 39) Idem. p. 26.
- 40) Idem. p. 28.
- 41) Idem. p. 8
- 42) Idem. p. 34.
- 43) Ibidem.
- 44) Idem. p. 35
- 45) Idem. p. 36.

- 46) Idem. p. 37
- 47) Idem. p. 94.
- 48) La lechuguilla se confunde, en el Diccionario de la Lengua Española, con la gorguera, y es este último término el que emplea Carrillo Gariel. Carmen Bernis diferencia mejor los dos términos, para ella la gorguera, en la muy documentada obra citada, es prenda femenina que puede contener adornos de lechuguilla.
- 49) BERNIS, CARMEN. op. cit. p. 94.
- 50) Idem. p. 86.
- 51) Idem. p. 40.
- 52) Idem. p. 41.
- 53) Idem. p. 107.
- 54) Idem. p. 42.
- 55) Idem. p. 84.
- 56) Idem. p. 106.
- 57) Idem. p. 66.
- 58) Idem. p. 102.
- 59) Idem. pp. 44 y 45.
- 60) CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO. El Traje en la Nueva España. México, 1969.
- 61) Idem.
- al final. 63) ENCINA, JUAN DE LA. Introducción al Estudio Teórico e Histórico del Batazo. México, 1969. Lección I, pp. 7-8.
- 64) CUEVAS, MARIANO. Historia de la Nación Mexicana. México, 1940. p.111.
- 65) Idem. p. 110.
- 66) CHAVEZ, GABRIEL DE. Relación de la Provincia de Metztlán, 1º de Octubre de 1579, en CANTU TREVINO, SARA. La Vega de Metztlán en el Estado de Hidalgo, México, 1953. p.247.
- 67) Idem. pp. 254-255.
- 68) Ibidem.
- 69) WEISBACH, WERNER. Reforma Religiosa y Arte Medieval. La Influencia de Cluny en el Románico Occidental. Madrid, 1949. p.93.
- 70) GAUFFRETEAU-SEVY, M. op. cit. p. 37.

- 71) Idem, pp. 33-40.
- 72) MATEO GOMEZ, ISABEL, El Bosco en España. Madrid, 1965. p. 8.
- 73) JUNG, CARL G.; M. L. VON FRANZ, JOSEPH L. HENDERSON et al. El Hombre y sus Símbolos. Madrid, 1964. p. 20.
- 74) ENCINA, JUAN DE LA. Crítica al Margen. Artes de la Ilustración. Madrid, 1924. p. 54.
- 75) CASTELLI, ENRICO. Le Démoniaque dans l'art, sa Signification Philosophique. París, 1958. p. 11.
- 76) ELIADE, MIRCEA. Mefistófeles y el Andrógino. Madrid, 1969. p. 107.
- 77) Idem, p. 108.

62) "Hagían pues aquella mañana en el patio de la Iglesia un mitote, o bayle de los q̄ arriba diximos: era el numero de los Casiques: y principales que allí baylaran lucido, y guesso, la plumería vistosa, y el espectáculo que podia competir con los del pueblo Romano" Joan de Guiralva Op. cit. Esta cita nos hace comprender que no es en vano pensar que se utilizaba el arte plumario en la vestimenta de la época.

BIBLIOGRAFIA.

ANGULO INIGUEZ, DIEGO. Historia del Arte Hispanoamericano. Salvat Editores, S.A. Barcelona-Buenos Aires, 1945.

ARTIGAS HERNANDEZ, JUAN BENITO, VICENTE MEL MARTINEZ, JAIME ORTIZ LAJOUS et al. Catálogo de Bienes Inmuebles de Propiedad Federal, Municipio de Guanajuato. Secretaría del Patrimonio Nacional México, 1976

—————. Vocabulario Arquitectónico Ilustrado. Secretaría del Patrimonio Nacional. México, 1975

BARONI, CONSTANTINO, MIA CINOTTI, ADOLFO VENTURI et al. Leonardo da Vinci. Instituto Geográfico De Agostini S. p. A. Novara y Editorial Teide, S. A. Barcelona, 1971.

BERENSON, BERNARD. The Italian Painters of the Renaissance. The Phaidon Press. Great Britain, 1956.

BERNIS, CARMEN. Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V. Instituto Diego Velazquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1962.

BERNIS MADRAZO, CARMEN. Indumentaria Medieval Española. Instituto Diego Velazquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956.

BLINDHEIM, MARTIN. Pinturas Góticas en Iglesias Noruegas. Unesco, Editorial Hermes, S. A. México-Buenos Aires, 1965.

CALI, FRANCOIS Y SERGE MONLINDER. L'Ordre Ogival, Essai sur l'Architecture Gothique. B. Arthand. París, 1963.

CANTU TREVIÑO, SARA. La Vega de Metztlán en el Estado de Hidalgo. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1953.

CARRILLO, RAFAEL. Juan Gerson, Pintor Indígena del Siglo XVI, Símbolo del Mestizaje, Tecamachalco, Puebla. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1972.

CARRILLO Y CARRILLO, ADRIANO. El Traje en la Nueva España. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1969.

CARRION, ALCALDE MAYOR JUAN DE. Descripción del Pueblo de Gueytlalpan (Zacatlán, Juxupango, Matlaltan y Chila, Papantla), 1951. Con aclaraciones y notas histórico-arqueológicas por José García Payón. Universidad Veracruzana. México, Jalapa, Ver., 1965.

CASTELLI, ENRICO. Le Demoniaque dans l'art, sa Signification Philosophique. Traduit de l'italien par Enrichetta Valenziani. Librairie Philosophique J. Urin. París, 1958.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. Diccionario de Símbolos. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1969.

—————. Pintura Gótica Europea. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1969.

COOK, WALTER W. S. La Pintura Románica sobre Tabla en Cataluña. Instituto Diego Velazquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1960.

111
COMTO, JOSE BERNARDO. Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México. Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. México, 1947.

CUEVAS, MARIANO. Historia de la Nación Mexicana. Talleres Tipográficos Modelo, S.A. México, 1940.

CHUECA GOITIA, FERNANDO. Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Edad Media. Editorial DOSSAT, S. A. Madrid, 1965.

DECNNA, W. Del Milagro Griego al Milagro Cristiano.

DESCHAMPS, PAUL La Sculpture Francaise, Epoque Romane. Les Editions du Chene. París, 1947.

DURAN, FRAY DIEGO. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme. Editora Nacional. México, 1967.

El Fisiólogo, Bestiario Medieval. Introducción y notas de Nilda Guglielmi, traducido por Marino Ayerra Redín y Nilda Guglielmi. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1971.

ELIADE, MIRCEA. Mefistófeles y el Audrógino. Traducción de Fabián García-Prieto, Ediciones Guadarrama, S. A. Madrid, 1969.

ENCINA, JUAN DE LA. Crítica al Margen. Artes de la Ilustración. Madrid, 1924.

-----, Introducción al Estudio Teórico e Histórico del Barroco. Cursos de Seminario. Escuela Nacional de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México. Edición mimeográfica. México, 1969.

-----, Retablo de la Pintura Moderna, de Goya a Picasso. Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1953.

-----, Teoría de la Forma. Cursos de Seminario. Escuela Nacional de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México. Edición mimeográfica. México, 1969.

ESCOBAR, FRAY MATIAS DE. America Thebalda. Balsal Editores, S. A. Morelia, Mich., México, 1970.

FERNANDEZ, JUSTINO. Estética del Arte Mexicano, Coatlicue, El Retablo de los Reyes, El Hombre. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1972.

GAITAN H., FERNANDO. Extraordinarios Murales del Siglo XVI descubiertos en Xoxoteco, Hgo. Diario Novedades. México, 1º de Julio de 1977.

-----, 16th Century Murals Discovered in Hidalgo. Diario The News. Mexico City, July 16, 1977.

10
GAUFFRETEAU-SEVY, M. Hieronymus Bosch, El Bosco. Traducción, prólogo y apéndice de Juan Eduardo Cirlot. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1969.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. La Pintura Románica en Castilla. Instituto Diego Velazquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.

Gendrop, Paul. Arte Prehispánico en Mesoamérica. Editorial Trillas, México, 1976

~~GENDROP, PAUL. Murales Prehispánicos, Revista "Artes de México", México, 1960,~~

GRABAR, ANDRE; CARL NORDENFALK Y ALBERT SKIRA. La Peinture Romane, du onzieme an Treizieme siecle. Editions d'art Albert Skira. Ginebra, 1958.

GRIJALVA, FRAY JOAN DE. Crónica de la Orden de N. P. S. Agustín en las Provincias de la Nueva España, 1533-1592, Imprenta Victoria, S. A. México, 1924.

GRUNER, G. Estucado, Revoque y Decoración de Paredes. Juan Bruguer, Editor. Barcelona, 1956.

HEYDENREICH, H. LUDWING. Eclosión del Renacimiento, Italia 1400-1460. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid, 1972.

JIMENEZ, GUILLERMO. Fichas Históricas para la Historia de la Pintura en México. Ediciones de la Universidad Nacional. México, 1937.

JUNG, CARL G; M. L. VON FRAUZ, JOSEPH L. HENDERSON. El Hombre y sus Símbolos. Traducción de Luis Escobar Bareño. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1964.

KONETZKE, RICHARD. América Latina, II la Epoca Colonial. Historia Universal Siglo XXI, Vol. 22, traducción de Pedro Scaron. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1976.

KRICKEBERG, WALTER. Las Antiguas Culturas Mexicanas. México, 1973.

LANGER, SUSANNE K. Los problemas del Arte - Diez Conferencias Filosóficas. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1966.

La Santa Biblia. Casiodoro de la Reina (1569). Sociedad Bíblica Americana, Sociedad Británica y Extranjera. U.S.A. s/f.

La Santa Biblia. Jerusalén. Desclee de Brower. Bilbao, 1975.

La Santa Biblia. Nacar-Colunga. Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, S. A. Madrid, 1974.

LEWIS, D. B. WYNHAM. El Mundo de Goya. Aguilar S. A. de Ediciones. Madrid, 1970.

MATEO GOMEZ, ISABEL. El Boscó en España. Instituto Diego Velazquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1965.

MELGAREJO VIVANCO, JOSE LUIS Y MANUEL ALVAREZ BRAVO. Los Lienzos de Tuxpan, Códices de Tierras. Editorial La Estampa Mexicana. México, 1970.

MENENDEZ PIDAL, RAMON; FRANCISCO M. BIOSCA, LUIS RODRIGO et al. Gran Enciclopedia del Mundo. Durval, S. A. de Ediciones. Bilbao, 1973.

MURIA, JOSE MARIA. Sociedad Prehispánica y Pensamiento Europeo. Sep Setentas. México, 1973.

MURRAY, PETER; PIER LUIGI NERVI. Arquitectura del Renacimiento. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1972.

NORIEGA, RAUL; CARMEN COCK DE LEONARD, JULIO RODOLFO MOCTEZUMA et al. Esplendor del México Antiguo. Centro de Investigaciones Antropológicas de México. Editorial del Valle de México, S. A. México, 1976.

PLATON. Obras Completas. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1966.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española. Madrid, 1970.

REY, JEAN-DOMINIQUE; ANDREE MAZURE Y JEAN-MARIE LACROIX. Adán y Eva. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, s/f.

RICHERT, GERTRUDIS. La Pintura Medieval en España. Pinturas Murales y Tablas Catalanas. Traducción del alemán por José Ontañón. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1926.

RILEY, MICHEAL. Fernando Cortés y el Marquesado en Morelos 1522-1547. The University of New Mexico Press. U.S.A., 1973.

RODRIGUEZ, ANTONIO. El Hombre en Llamas, Historia de la Pintura Mural en México. Thames and Hudson Londres. Euburt, Alemania, 1970.

ROSENBERG, ADOLF; TEXT VON PROF. DR. EDUARD HEYCK DRITTER BAND. Geschichte des Kostüms. Verlegt bei Ernst Wasmuth A-G. Berlin, 1872.

SEKLER, EDUARD F. Estructura, Construcción y Tectónica, en KEPES, GYORGY La Estructura en el Arte y en la Ciencia. Organización Editorial Novaro S.A. México, 1970.

SELDMAYR, HANS. Epocas y Obras Artísticas. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1965.

SERNA, JACINTO DE LA. Tratado de las Idolatrías, Supersticiones, Dioses, Ritos, Hechicerías y Otras Costumbres Gentílicas de las Razas Aborígenes de México. Notas, comentarios y un estudio de Don Francisco del Paso y Troncoso. Ediciones Fuente Cultural. México, 1953.

TOUSSAINT, MANUEL. La Pintura en México Durante el Siglo XVI. Enciclopedia Ilustrada Mexicana. Imprenta Mundial, México, 1936.

VALBUENA PRAT, ANGEL. Historia de la Literatura Española. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1968.

VARGAS LUGO, ELISA. La Iglesia de Santa Prisca en Taxco. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1974.

VELAZQUEZ CHAVEZ, AGUSTIN. Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana. Editorial Polis. México, 1939.

WETSCHACH, WERNER. Reforma Religiosa y Arte Medieval. La Influencia de Cluny en el Románico Occidental. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1949.

WOELFFLIN, H. El Arte Clásico. Iniciación al Conocimiento del Renacimiento Italiano. Noticia liminar de José R. Destéfano, versión castellana de Amalia I. Bertarini. Librería y Editorial El Ateo. Buenos Aires. 1955.

LEWIS, D. B. WYNHAM. El Mundo de Goya. Traducción de Constantino Azuar Acevedo. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1970.