



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**De Jesucristo a San Francisco de Asís.
“Iconografía y Martirología en la Pintura Mural de
los Conventos Franciscanos de Puebla durante el
siglo XVI”.**
(Estudio iconográfico)

T E S I S

Para optar por el grado de

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

JOAQUÍN MARTÍNEZ RAMÍREZ

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DEL ROSARIO FARGA MULLOR



PUEBLA, PUE.

PRIMAVERA 2016

RESUMEN.

En esta tesis abordamos de manera crítica el estudio de la iconografía en la pintura mural franciscana, como una respuesta a la necesidad de conocer y valorar en sus justas dimensiones el legado artístico y cultural presente en los muros de templos y conventos a lo largo y ancho del territorio poblano.

El propósito de recorrer paso a paso estos recintos es adentrarnos en la vida diaria de la orden franciscana, para entender el verdadero significado e identidad de sus imágenes, así como para localizar las principales devociones y el porque se encuentran pintadas en ciertos espacios de los conventos del siglo XVI.

Gracias a la aplicación histórica y a la metodología de Panofsky esto ha sido posible, de ahí que en las tres secciones podamos ver reflejados estos conocimientos los cuales han dado por resultado el entendimiento de la orden franciscana y sus iconos a través del tiempo, con lo que hemos logrado el esclarecimiento de las identidades tanto en los personajes como en las figuras fantásticas presentes a lo largo del discurso iconográfico en los seis monumentos.

Así, podemos decir que el propósito de la investigación a sido satisfactorio debido a que cumplimos con el objetivo del trabajo, además de dar paso a una renovada visión sobre un fenómeno complejo que a lo largo de los últimos sesenta años permanecía en las sombras despertando numerosas interrogantes y polémicas que hoy han quedado despejadas.

DEDICATORIAS.

Para toda la familia Martínez Ramírez...

A mi madre Eva Martínez Ramírez. Mujer excepcional. Qué con gran paciencia y cariño me ha enseñado que los ángeles en la tierra si existen; “ella es uno de ellos”.
A mi padre Joaquín Martínez Márquez. Incansable luchador y hombre valiente que con gran tenacidad a sabido ayudarme en diversos aspectos de la vida.
A mi hermana Claudia Yanireth Martínez Ramírez. Futura Medico Cirujano y gran compañera, inspiradora de numerosas risas y aventuras.
A “Mija Ana” Ana María Gonzáles García. Por todas aquellas añoranzas y platicas sinfín sobre la historia de Puebla y su vida.
A mi gato “Carmelo Pérez” por sus maullidos y constantes juegos que hicieron de la redacción de esta tesis un asunto divertido.

A mi asesora de Tesis...

La Dra. María del Rosario (Sari) Farga Mullor.
Por su amistad, cariño y paciencia al guiarme por el sendero inagotable de la iconografía y el arte colonial.

A mi maestra...

La Dra. Blanca Estela Santibáñez Tijerina.
Por ser esa luz en momentos de oscuridad.

A mis lectores...

La Dra. Erika Galicia Isasmendi.
Y la Dra. Josefina Manjarrez Rosas.
Quienes con sus atinadas opiniones y conocimientos colaboraron a que esta tesis viera la luz.

A mis amigos...

Lucerito Flores Rojas, Germain Gallardo Ruiz y Martín Lara Olmedo: Compañeros de licenciatura y futuros historiadores. Quienes a lo largo de 4 años me brindaron su amistad desinteresada; cómplices de un sueño grandioso.

A mis amigos de los cursos de Iconografía...

Tanit Serrano Arias, Lourdes (Lulu) Maldonado Ramos, Carmen Díaz Rodríguez y Vidzu Morales Huitzil por enriquecer con su visión y comentarios las paginas de este trabajo.

ÍNDICE.

Resumen.

Introducción 1

Capítulo 1.

Los Franciscanos en la Nueva España. 4

1.1 Los primeros pasos de los franciscanos en el Nuevo Mundo..... 5

1.2 Las técnicas empleadas durante la evangelización. 7

1.3 La pintura mural como agente didáctico de la evangelización. 8

1.4 Reglamentaciones de las técnicas pictóricas y los temas sagrados. 9

1.5 Los Conventos Franciscanos en la Provincia del Santo Evangelio. 11

1.6 Los Franciscanos y sus construcciones en Puebla. 13

Capítulo 2.

Metodología de las imágenes. 15

2.1 Las interpretaciones previas 16

2.2 Hacia una construcción para el estudio el estudio de las imágenes 18

2.3 Las imágenes y una nueva reinterpretación para su estudio 22

Capítulo 3.

Estudio iconográfico de la pintura mural franciscana en el Estado de Puebla. 26

3.1 Preámbulo 27

3.2 La Pintura Mural del Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula. ...29

San Francisco ante el Cristo de San Damián..... 30

San Francisco renunciando a sus bienes materiales. 34

San Francisco ante el Papa Inocencio III. 38

Alegoría de la Justicia. 42

Alegoría de la Fe. 46

Alegoría de la Esperanza.49

Virtud Angélica.	52
Escudo de las Cinco Llagas.	55
El cordero virginal.	58
El pelicano.	61
La Misa de San Gregorio.	64
San Sebastián.	67
San Esteban.	71
3.3 La Pintura Mural del Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.	74
Arco de San Juan Bautista y San Juan Evangelista.	75
Columna del Serafín.	80
Grutesco del “Agnus Dei”.	83
Grutesco.	86
Ángel mesero.	89
Ángel con el escudo de las Cinco Llagas.	92
Las Cinco Llagas de Cristo.	95
3.4 La Pintura Mural del Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula. ..	98
Pomas Isabelinas.	99
San Sebastián Mártir.	101
San Pedro.	103
Alegoría de la Inmaculada Concepción.	107
San Pablo.	110
San Lorenzo.	114
Los penitentes.	119
3.5 La Pintura Mural del Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo..	122
Capilla de los “Arma Christi”.	123
Capilla de la “Adoración al Nombre de Jesús”.	137
Capilla de las “Cinco Llagas”.	130
Alegoría de la “Totta Pulchra”.	133
Los Santos Arcángeles.	136
San Antonio y San Buenaventura.	140
La vida de San Francisco de Asís.	145
El lavatorio de pies.	150
Los apóstoles San Pedro y San pablo.	154
El simbolismo del árbol y la cruz.	160
La cofradía del Santo Entierro.	164
Cenefa “XPC”.	168
3.6 La Pintura Mural del Ex Convento de San Francisco, Tehuacán...	171
El lobo.	172
Ajaraca.	175
Bichas.	177
Hoja de acanto.	179
Figuras fantásticas	181

3.7 La pintura Mural del Ex Convento de Nuestra Señora de la Asunción, Tochimilco. 183

San Antonio de Padua.....	187
San Francisco de Asís.	187
San Diego de Alcalá.	188
“Fraile desconocido”.....	188
San Buenaventura.	188
Inocencio III.	188
Santa Isabel de Hungría.	189
Santa Clara de Asís.	189
Santa Ángela de Foligno.	189
San Luis Obispo de Tolosa.	190
Conclusiones.	191
Apéndice.	194
Obras Consultadas.	197

INTRODUCCIÓN.

De entre las numerosas obras que han abordado el estudio y la reflexión del arte colonial en los últimos sesenta años, solo unas cuantas han dado espacio entre sus paginas a la iconografía y su representación en la pintura mural.¹

Las razones de esta exclusión son múltiples y de diversa índole. Pasando desde el desconocimiento mismo de la iconografía como metodología auxiliar para las imágenes en la Historia del Arte, hasta la carencia misma de una bibliografía mexicana que nos hable de estos temas y en consecuencia permita al investigador acercarse plenamente a admirar y preservar el inagotable legado cultural de nuestro país.

Son precisamente estas meditaciones en torno a la iconografía y su papel simbólico dentro de la arquitectura monástica del siglo XVI, sumado al interés personal por admirar y vivir la monumentalidad de estos espacios constructivos levantados por los franciscanos los que motivan la creación del presente trabajo, mismo que tiene por objetivo responderse a la interrogante sobre: ¿Cuál es el significado real de las imágenes, santos y devociones franciscanas presentes en la pintura mural?.

La finalidad de plantear esta pregunta se debe a la necesidad de valorar y analizar en sus justas dimensiones la iconografía religiosa y su impacto en la evangelización durante el siglo XVI.

¹ Christiane Cazanave-Tapie y Elena Isabel Estrada de Guerlero han sido las únicas investigadoras en estudiar a la iconografía como parte del arte novohispano. Es por ello que consideramos sus obras consulta obligada para todo aquel interesado en este tipo de temas.

Para ello, ha sido indispensable aplicar los modernos postulados de arte con el propósito de “mirar más allá” dentro de las obras, proporcionando una renovada interpretación del arte y sus trazos en seis conjuntos conventuales.

Al mencionar la palabra “renovada” no buscamos denostar reflexiones previas, sino contribuir a ellas por medio de los nuevos hallazgos encontrados durante el trabajo de campo y el levantamiento fotográfico en cada uno de los espacios que conforman esta importante ruta para la evangelización franciscana en Puebla.²

Dicho itinerario abarca una gran parte de lo que actualmente es nuestro estado, mismo que en el siglo XVI pertenecía a la Provincia del Santo Evangelio. Conventos como el de San Gabriel en Cholula, San Juan Bautista en Cuautinchán, San Miguel Arcángel en Huejotzingo, San Martín de Tours en Huaquechula, San Francisco en Tehuacán y Nuestra Señora de la Asunción en Tochimilco son objeto de análisis, ya que poseen la mayor riqueza en lo que a pintura al fresco se refiere.³

El contenido, indiscutiblemente se encuentra ligado a los programas evangelizadores emprendidos por los franciscanos, de ahí que el simbolismo de las imágenes responda a una iconografía contemplativa que busca a través de la vida en Cristo y sus siervos, el deleite y la reflexión espiritual hacia espectador.

El aspecto más destacado para este trabajo ha sido el detenernos a examinar las líneas, el color y el trazo de los personajes aparecidos en cada escena de pintura mural,

² Una de las inquietudes por elaborar la presente Tesis responde a la necesidad de plantear nuevas ideas con respecto a la obra del Dr. Marino Monterrosa Prado “La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla” ya que si bien, este notable investigador cataloga una buena parte de las calcas existentes sobre pintura mural no fue más allá en la interpretación de la iconografía cristiana, de ahí que reestudiar el hecho sea necesario para una adecuada comprensión de los fenómenos artísticos y su impacto en el mundo novohispano.

³ Los conventos de municipios como Atlixco, Tecamachalco, Tepeaca y San Francisco Totimehuacán que también componen el volumen en la obra del Dr. Monterrosa han quedado fuera debido a causas de fuerza mayor como: (conflictos entre particulares y malas restauraciones) han impedido poder acceder y apreciar las imágenes presentadas en 1990.

ya que ello nos a permitido valorar y comprender la riqueza artística y estética de las edificaciones más allá de su papel histórico y arquitectónico.

Tomando el punto anterior como hipótesis. Es como nuestro esfuerzo se centra en el esclarecimiento simbólico de las imágenes a través de los tres niveles iconográficos propuestos por Edwin Panofsky, dando por resultado el descubrimiento y comprensión del programa iconográfico franciscano y sus devociones.

De esta manera la redacción a quedado distribuida en tres capítulos, el primero, da un panorama general del contexto histórico-social del siglo XVI, haciendo especial énfasis en la vida de los mendicantes y los medios gráficos usados para evangelizar a los naturales. El segundo, recalca la importancia de las cuestiones “teórico-metodológicas” de Panofsky aplicadas a las imágenes conventuales. Mientras que el tercero, el más extenso trata a manera de “monografía” las distintas pinturas de acuerdo al conjunto conventual en el que actualmente residen, examinando las condiciones físicas que han intervenido para su conservación o degradación. Considero que analizar las pinturas por medio de esta metodología es la mejor manera de conocer y esclarecer los posibles vacíos iconográficos a los que el investigador es tan susceptible durante el primer encuentro con tan importantes obras.

El contacto entre la investigación bibliográfica y su aplicación al monumento es otro punto destacado, que hemos valorado para una adecuada comprensión de las fuentes y los estilos artísticos presentes a mediados del siglo XVI, de ahí que sea está la característica esencial de la bibliografía consultada misma que se cita con su debida extensión al final de la tesis.

A manera de conclusión presentamos los resultados obtenidos al haber finalizado el estudio iconográfico de los conventos franciscanos, mostrando los aspectos más relevantes encontrados durante la investigación.

CAPITULO 1.
LOS FRANCISCANOS EN LA NUEVA
ESPAÑA

1.1 Los primeros pasos de los franciscanos en el Nuevo Mundo.

Antes de dar paso a las secciones metodológicas e iconográficas que ocupan la atención del presente estudio, es necesario detenernos para hacer una breve recopilación sobre la llegada y labor de los Franciscanos en la Nueva España durante el siglo XVI.

El objetivo de este breve ejercicio es dar a conocer los alcances constructivos y artísticos de los Hermanos Menores en relación con la evangelización de los naturales en el altiplano central de México, concretamente en la región conocida como Puebla-Tlaxcala.

Una vez consumada la conquista militar del Anáhuac y de los territorios de la Triple Alianza en 1521. Hernán Cortés, dio inicio al proceso conocido como “La Conquista Espiritual” por medio de una carta enviada al Rey Carlos V donde expresa:

“He enviado a suplicar a vuestra cesarea majestad [...] mandase proveer de personas religiosas de buena vida y ejemplo. Y porque hasta agora han venido muy pocos, o cuasi ningunos [...] lo torno a traer a la memoria vuestra alteza, y le suplico lo mande proveer con toda brevedad.”⁴

La intención del celebre hidalgo es muy clara, deseaba empapar estas tierras con la presencia divina, haciendo llegar a todos los pueblos sometidos la palabra de Dios. No importando si para ello era necesario la aparición misma de las cabezas espirituales de las principales ordenes con prescencia en España:

“Assimismo vuestra majestad debe suplicar a su santidad que conceda el poder y sean sus subdelegados en estas partes las dos personas principales de los religiosos que a estas partes vinieron, uno de la Orden de San Francisco y el otro de la Orden de Santo Domingo.”⁵

Dicha suplica fue escuchada y dos años más tarde, en 1524 arribaron al nuevo mundo la expedición conocida como los “Doce”, encabezada por el insigne Fr. Martín de Valencia y sus once compañeros: Fr. Martín de Jesús, Fr. Juan de Ribas, Fr. García

⁴ Cortes, Hernán. *Cartas de Relación* (20ª edición) Editorial Porrúa, México, 2007, P. 46.

⁵ *Ibidem*.

de Cisneros, Fr. Juan Suárez, Fr. Luis de Fuensalida, Fr. Francisco Ximénez, y los legos Fr. Andrés de Córdova y Fr. Juan de palos, quienes de inmediato emprendieron la evangelización, diseminándose por la Provincia del Santo Evangelio en lugares de alta concentración demográfica como Tlaxcala, Huejotzingo, Texcoco y Huitzilopochco, donde fundaron sus primeras casas conventuales.

En estos cuatro lugares los frailes encontraron un medio fluctuante para exaltar la palabra del evangelio, y cumplir tal y como lo había echo su fundador, Francisco de Asís en el siglo XIII los votos de pobreza, obediencia y castidad a través de una vida sencilla y humilde, cuya finalidad era buscar la perfección del alma por medio de la oración y la pureza de espíritu.

De ahí, que a este exitoso modelo le siguieran otros más, donde gracias a investigaciones emprendidas por los mismos religiosos fue posible no solo evangelizar sino también conocer las formas de vida de los naturales quienes ante los ojos de los Hermanos Menores dejaron de ser seres irracionales para convertirse en personas de condición humana, por lo que la defensa de su figura no se hizo esperar. Al respecto George Kubler nos dice;

La situación del indígena se convirtió en preocupación central, los colonizadores deseaban controlar el trabajo del indio y la corona se empañaba en conservar la libertad de los indígenas y la integridad de sus tierras comunales. En esta lucha, los defensores del indio fueron por un tiempo los frailes mendicantes de las ordenes franciscanas, dominicas y agustinas.⁶

Sin duda, esta incorporación de los indios al contexto social por parte de los franciscanos fue crucial para detener los maltratos y la explotación de instituciones como la encomienda y el repartimiento. Ya que como sabemos estos órganos a menudo incurrían en abusos con la justificación de conducir a los naturales hacia una “buena vida” basada en el trabajo y el aprendizaje de la religión cristiana.

⁶ Kubler, George. *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, FCE, México, 1984, P.13.

1.2 Las técnicas empleadas para la evangelización.

Superada la sombra de este intento fallido por llevar el cristianismo hacia los indios por parte de ambas instituciones, los franciscanos tuvieron que echar mano de recursos técnicos y didácticos para comunicar la palabra divina a los naturales.

El primer paso fue reunir a los diversos grupos que vivían en zonas apartadas en comunidades, el objetivo de esta técnica era tener cerca a la mayor cantidad de pobladores con la finalidad de alcanzar un número importante de evangelizados.

Ya reunidos, se procedió a impartir las enseñanzas de Cristo siguiendo la “idea mística” propia de las comunidades mendicantes, donde los frailes se identificaron con la figura de los apóstoles de Jesús, mientras que la feligresía indígena tomó el lugar de las comunidades cristianas de los primeros tiempos.

Consientes de que llevar la palabra divina a los indios exigía mucho más que el discurso o la reunión colectiva, los frailes desarrollaron métodos atractivos para captar su atención, algunos de ellos incluyeron: representaciones teatrales, dramatizaciones de pasajes sagrados pero sin duda los más exitosos fueron los relacionados con la enseñanza por medio de las imágenes.

Los grabados aparecidos en las contraportadas de los libros litúrgicos y bíblicos fueron la fuente por excelencia para cumplir con este fin. Para los Franciscanos era relativamente fácil distribuirlos entre la población ya que su alcance era notorio debido a lo llamativo de las figuras y su mensaje.

Ya sea tanto en escultura como en pintura, los naturales reprodujeron numerosos ejemplos de la vida de Cristo, María y los santos encontrando un equivalente con que llenar la orfandad existencial sufrida tras la destrucción de sus antiguas deidades.

Estas primeras representaciones plásticas se caracterizaron por tener ciertas reminiscencias prehispánicas en lo material y lo espiritual. Ejemplos como; el Libro de Oraciones perteneciente al códice testeriano, así como los numerosos detalles en la pintura mural de los conventos dan cuenta de lo importante que fue la asimilación del cristianismo en estas tierras donde lo mismo se acudía a la suavidad del papel amate que a la rudeza de la piedra para confirmar el triunfo de la Iglesia en el nuevo mundo.

1.3 La pintura mural como agente didáctico de la evangelización.

Como ya se había mencionado en el apartado anterior, la actividad de los religiosos se concentro en el adoctrinamiento a través del arte. Una de las manifestaciones más brillantes y de las que se conservan numerosas muestras son las que corresponden a la pintura mural.

De origen europeo, esta técnica utilizada en los santuarios del viejo mundo para adornar bóvedas, ábsides y dependencias de los antiguos monasterios románicos, vivió una nueva etapa de esplendor en la zona central de México específicamente en la provincia del Santo Evangelio, donde fue usada para adoctrinar y embellecer los muros de las primeras casas conventuales de la orden franciscana.

Gracias a la atinada dirección de los frailes y la destreza artística mostrada por los indios en poco tiempo se cubrieron grandes extensiones de muros con pintura al fresco, donde lo mismo podía observarse temas didácticos que escriturales.

Fray Gerónimo de Mendieta constata los progresos alcanzados en la plástica por estos primeros grupos de “tlacuilos” al decir:

Pintores había buenos que pintaban al natural, en especial aves, animales, árboles y verduras y cosas semejantes, que usaban pintar en los aposentos. Mas los hombres no los pintaban hermosos sino feos, como sus propios dioses, que así lo enseñaban.

Mas después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo, ni imagen por prima que sea que no la retraten y contrahagan.⁷

El testimonio del cronista franciscano nos permite entender la importancia alcanzada por estos artistas quienes de manera gradual fueron asimilando las técnicas y temáticas de la pintura mural europea por lo que no es de extrañar que una vez perfeccionada la imaginería se crearan restricciones para dejarlos trabajar y frenar en cierta medida su competencia con los artistas europeos recién llegados.

La declaratoria más celebre se proclamo en 1557, año en que nació el “Gremio de pintores” organismo que emitió una serie de normas para regular las actividades de sus miembros, mismas que se dejaron sentir principalmente en el caso de los materiales y las normativas de contratación entre las instituciones religiosas y los tlacuilos.

1.4 Reglamentaciones de las técnicas pictóricas y los temas sagrados.

Al encontrarse ahora regulados por un gremio, los tlacuilos fueron debidamente vigilados en el empleo de las técnicas con las que decorarían los espacios constructivos. Atrás quedaban las libertades y la improvisación de los primeros tiempos, el empleo de la pintura mural sería condicionado a partir de este momento por la bondad del clima, la resistencia de los materiales y sobre todo a la habilidad de los artífices, quienes a partir de este periodo ya no pudieron utilizar las tres técnicas empleadas normalmente para ejecutar la pintura mural: “pintura a la cal, pintura al fresco y pintura al temple”, debido a que el gremio estudio detalladamente los procesos y su aplicación en el trabajo, determinando que la pintura a la cal y la pintura al temple dejarían de ser utilizadas al considerarlas sumamente complicadas y de fácil degradación.

Fue la pintura al fresco la más usada, ya que su durabilidad permitía al pintor trabajar cómodamente:

⁷ De Mendieta Fray Gerónimo. Historia Eclesiástica Indiana I, Conaculta, México, 1997, P. 275.

“Sobre el enlucido húmedo para que el color penetrara en la superficie y secara al mismo tiempo.”⁸

No obstante, sino se planificaba adecuadamente podía acarrear serios problemas a una jornada de trabajo:

“Requería que antes de empezar se determinara la superficie para trabajar durante ese día, pues de lo contrario el enlucido secaba y humedecerlo disminuía considerablemente la calidad del trabajo y obligaba a destruirlo.”⁹

Gracias a la experiencia acumulada de siglos y a los saberes artísticos heredados de los franciscanos, el tlacuilo supo sortear esta compleja dificultad, creando maravillosas pinturas translucidas generalmente monocromáticas y policromáticas. Que junto con el contenido estrictamente iconográfico supieron dar vida a numerosos espacios constructivos, donde lo mismo convivieron conceptos sagrados y profanos en una profunda armonía artística y estética.

Otro aspecto estrictamente vigilado fue el de la temática en la pintura mural, aquí tanto el gremio de pintores como las distintas ordenes mendicantes se encargaron de supervisar las dependencias con el objetivo de dar a los edificios un orden “simbólico” acorde al programa iconográfico correspondiente a la orden titular.

Los artistas del pincel tenían estrictamente prohibido insinuar algún trazo que pudiese tener relación con sus antiguos cultos, hacerlo y ser descubierto no solo ameritaría la expulsión sino también la persecución del santo oficio. Sin embargo, ya sea de manera inocente o de forma deliberada podemos encontrar ciertos detalles sincréticos conviviendo en numerosas obras.

Lejos de que estas particularidades pudiesen incomodar a los frailes, terminaron por integrarse pasando a formar parte del discurso del edificio. Tanto franciscanos, dominicos o agustinos, estos espacios proyectaron el sentido de pertenencia entre sus

⁸ Cazenave-Tapie, Christiane. *La pintura mural del siglo XVI*. (primera reimpresión), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, P. 17.

⁹ *Ídem* P.18

habitantes, mostrando los pasajes más representativos tanto de la historia sagrada como de las vidas ejemplares de sus fundadores exaltando la reflexión y el recogimiento, valores imprescindibles para la actividad evangélica del siglo XVI.

1.5 Los Conventos franciscanos en la provincia del Santo Evangelio.

Paralelamente al desarrollo y crecimiento artístico de la pintura, floreció también la arquitectura. Los naturales gracias a las enseñanzas recibidas en los colegios de la Santa Cruz de Tlatelolco y San José de los Naturales rápidamente aprendieron el oficio levantando edificios civiles, militares y religiosos sobre las primeras trazas virreinales de ciudades y pueblos.

De estas tres tipologías constructivas, sin duda la más llamativa es la que concierne a los espacios religiosos, producto de su trascendencia en el panorama arquitectónico actual. Estudiar estos conjuntos requiere separar en dos líneas, los momentos más importantes de su fundación, desarrollo y esplendor.

Así, el primero, se remonta a la tercera década del siglo XVI, donde la necesidad por encontrar un lugar para protegerse de las inclemencias del tiempo obligo a que se levantaran rústicos cobertizos de adobe y paja, donde frailes e indios colaboraron mutuamente en la creación de estas estructuras de lento avance y sofisticación que apenas alcanzaban a cumplir su cometido.

Conforme se dieron los progresos en el campo espiritual, empezó a desarrollarse una nueva fuerza de trabajo caracterizada por ampliar naves y darle mayor auge a las edificaciones, entre los cambios más notables destacan el uso de materiales como la cal y canto en muros y dependencias, así como el empleo de la armadura de par y nudillo en el techado.

La segunda, quizá la más importante sucede a mediados de siglo donde teniendo un lugar preponderante en la organización social de villas y ciudades, los religiosos deciden ampliar sus casas conventuales; haciéndolas de enormes proporciones; normalmente sustituyendo a los edificios anteriores con un terreno generoso, útil para colocar en él: monasterio, capillas, atrio, cruces, huerta, aljibe, y cementerio. De ahí, que estos lugares fueran considerados en su momento como verdaderas unidades autosustentables.

Artística y tecnológicamente hablando esta etapa es notable por el uso de la bóveda de cañón corrido y la pintura mural en interiores de templos y conventos, con lo que los espacios constructivos alcanzan una sofisticación importante al considerarse dentro de los estilos gótico y plateresco.

No obstante, el tamaño desmesurado de estos conjuntos hizo levantar diversas voces en contra, probablemente la más notable fue la del Virrey Antonio de Mendoza, quien emitió una serie de ordenanzas para regular las construcciones de conventos franciscanos, dominicos y agustinos en la Nueva España. Si bien en el papel todos debían acatarlas en la práctica como hemos visto las cosas eran muy diferentes, quizá los únicos que parcialmente hallan atendido este llamado fueron los Hermanos Menores de San Francisco, quienes dados sus votos religiosos trataron de apearse en la medida de lo posible a estas normativas.

Mendieta, en su *Historia Eclesiástica Indiana* propone un modelo para estos conjuntos:

Los edificios que se edifiquen para morada de los frailes sean paupérrimos y conformes a la voluntad de nuestro Padre San Francisco; de suerte que los conventos de tal manera se tracen, que no tengan más de

seis celdas en el dormitorio, de ocho pies en ancho y el claustro no sea doblado y tenga siete pies de ancho. La casa donde escribo (Huexotla) edificaron a esta misma traza.¹⁰

Seguramente los inicios de todos los conventos franciscanos fueron así, sin embargo a medida que las necesidades crecieron estos se fueron ampliando hasta convertirse en las enormes construcciones que hoy vemos en la zona central de México y la península de Yucatán.

1.6 Los Franciscanos y sus Construcciones en Puebla.

Los conventos de la región de Puebla no fueron la excepción y al igual que el resto de sus similares en la Nueva España comparten numerosas características constructivas y simbólicas presentes en la integración de sus edificios.

A continuación, hacemos un recuento sobre ellas. En primera instancia todos los conjuntos importantes del estado de Puebla tienden a edificarse sobre lugares que antes de la conquista gozaban de un importante prestigio social, político y religioso.

Una vez levantados, desarrollaron un programa arquitectónico basado en la regla franciscana donde implementaban una correcta delimitación de los espacios de culto y convivencia.

Así, conjuntos conventuales como: San Gabriel, Cholula, San Juan Bautista, Cuautinchán, San Martín de Tours, Huaquechula, San Miguel Arcángel, Huejotzingo, San Francisco de Tehuacán y Nuestra Señora de la Asunción, Tochimilco, reflejan estas características en su arquitectura, notándose de inmediato la separación de los espacios comunes, con los de transición y los privados.

¹⁰ Toussaint, Manuel. Arte Colonial en México (tercera edición), Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, P. 14.

En el primer caso, estos abarcan los lugares destinados a la evangelización y convivencia entre los frailes e indios. Por lo que podemos identificarlos como el templo, el atrio, las capillas posas, las capillas abiertas y el portal de peregrinos.

Mientras que los segundos se refieren a aquellos sitios que limitaban la clausura de los conventos con la vida pública, en este caso: una vez más el portal de peregrinos, el locutorio y en ocasiones la huerta.

Por último, los terceros incluyen las dependencias que integran formalmente la clausura del convento en sus dos niveles; planta baja: Patio con fuente, Sala Capitular, Sala de Profundis, Sala de visitas, hospedería, refectorio, cocina, establos, bodegas y aljibe. Y planta alta: Coro del templo, biblioteca, aula de estudios, celdas y dormitorios.

Reunidos todos los elementos constructivos es posible analizarlos en conjunto y coincidir con la propuesta del arquitecto Carlos Chanfón, quien afirma que estos grandes conventos del siglo XVI proyectan la “tesis de símbolo” encaminada a ser un modelo castrense ante los ojos de los naturales. Ya que impactados por las dimensiones y grandeza de estas enormes moles de piedra no pueden menos que contemplar y asumir la superposición religiosa, donde el cristianismo valiéndose de numerosas imágenes y símbolos logra imponerse sobre la memoria de los antiguos habitantes, quienes identifican las tradiciones de occidente como propias, adaptándolas al discurso cotidiano y asumiendo su condición de evangelizados para integrarse a la sociedad.

Como podemos haber notado el desarrollo de la arquitectura y la pintura en los conventos poblanos camina de la mano con la evangelización. Tanto frailes como indios tuvieron la madurez para enfrentar estos desafíos a través del arte, dando vida a espacios que hoy nos siguen maravillando por su larga historia e importante vigencia.

CAPITULO 2.
METODOLOGÍA DE LAS IMÁGENES.

2.1 Las interpretaciones previas.

El presente capítulo hace un recuento sobre las diferentes obras que han abordado el estudio de la iconografía y la pintura mural del siglo XVI, enfatizando sus carencias en los campos teórico-metodológicos. Al mismo tiempo, se propone una línea interpretativa sobre como abordar las imágenes del tercer capítulo con el objetivo de leer correctamente las diversas manifestaciones iconográficas en los conjuntos conventuales del Estado de Puebla.

La ausencia de una propuesta “teórico-metodológica” para analizar y entender la iconografía y su aplicación en los monumentos históricos es la responsable de una serie de errores entre los investigadores del arte mexicano, quienes a lo largo de diversas etapas y múltiples publicaciones han difundido conceptos equívocos con respecto al significado real que encierran las numerosas obras de arte religioso.

Estos anacronismos han pasado desapercibidos para la mayoría desde su aparición, teniendo que ser estudiosos extranjeros quienes aclaren y profundicen en el panorama cultural haciendo notar los conceptos confusos que se tienen sobre iconografía, así como la falta de planteamientos serios para estudiar correctamente el fenómeno.¹¹

Si bien, como hemos notado las carencias en estos campos son notables. Sin duda las más llamativas por su complejidad son las que atañen al siglo XVI, esto puede entenderse debido a las complicaciones figurativas aparecidas en las imágenes religiosas pintadas por los tlacuilos durante el primer contacto con el mundo occidental.

¹¹ El trabajo de Christane Cazanave-Tapie es pionero en estos aspectos. A lo largo de sus cuarenta páginas se da una rápida revisión de los conceptos técnicos y culturales que deben tener los estudios de arte al abordar temas de iconografía cristiana. Destaca el hecho de que estos sean sumamente didácticos y enfocados al análisis de las pinturas murales en lo general, ya que como lo plantea la autora el objetivo de su obra es ofrecer un nuevo enfoque sobre el cual poder trabajar las innumerables muestras de pintura mural existentes en los conventos mexicanos del siglo XVI
Cazanave-Tapie, Christiane, La Pintura Mural del siglo XVI, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

Considero que analizarlas exige además de una profunda destreza visual una notable erudición, ya que diversos simbolismos se unen creando una compleja interpretación de dos realidades distintas que tienen como punto de cohesión a la evangelización.

Las fuentes históricas que han atendido su estudio carecen como lo habíamos mencionado anteriormente de una metodología clara y se basan más bien en aspectos como la simple identificación de personajes o bien las consejas populares surgidas de la tradición oral; las dos fuentes iconográficas que encontramos como interpretaciones previas a este trabajo son: el estudio iconográfico del Dr. Mariano Monterrosa Prado (La pintura mural de los conventos franciscanos de Puebla) y las filmaciones y boletines sobre monumentos históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (El convento de Huejotzingo) y (El ex convento de Huaquechula).

En ambos casos los argumentos carecen de sustento. Veamos a fondo el ¿Por qué?. La obra del Dr. Monterrosa Prado a pesar de ser propiamente un volumen dedicado a cuestiones iconográficas pasa por alto la aplicación de una metodología para la lectura e interpretación de las imágenes y símbolos cristianos, lo que termina por complicar la aseveración real de los temas y personajes aparecidos en la pintura mural.

Aunado a ello es notorio el titubeo y la improvisación del proyecto financiado por la comisión del V Centenario de Puebla, ya que el libro no se encuentra enumerado, además en algunas imágenes no existe descripción disponible sobre el bien cultural mencionado.

No obstante, la riqueza del ejemplar radica en presentarnos una gran cantidad de calcas sobre pintura mural del siglo XVI en diez conjuntos franciscanos del estado de Puebla, mismas que por su belleza como se mencionaba en la introducción, despertaron

el interés por abordar este interesante tema dándole un nuevo enfoque de acuerdo a los estudios iconográficos modernos.

Por su parte, el recurso audiovisual presentado por el INAH va dirigido a otro tipo de público, concretamente al turístico, de ahí que su información sea sumamente desfasada ya que a diferencia del texto anterior aquí solo se hizo un análisis de las figuras siguiendo la tradición oral sobre su posible identidad. Lo que deriva en que este video sea un esfuerzo bien intencionado por difundir la riqueza cultural más no por resaltar la riqueza iconográfica de las pinturas murales como intenta desde un principio el guión del filme.

Un caso similar ocurre con los boletines de esta misma institución. En el correspondiente a Huaquechula, la información presentada es sumamente vaga, plagada de una serie de errores que terminan por confundir tanto a investigadores como a visitantes sobre el sentido real de las representaciones religiosas. De ahí que aventurarse a publicarlos pueda considerarse una irresponsabilidad por parte de tan importante organismo, quien debería replantearse la tarea sobre la preservación y difusión del legado artístico y arquitectónico de nuestros monumentos en México.

Reflexionando y analizando estas carencias es como empecé a construir una serie de elementos teóricos para el tratar adecuadamente las pinturas murales y su iconografía. Apoyándome en la sólida metodología del historiador del arte alemán Erwin Panofsky obtuve un análisis científico de las imágenes, mismo que terminé por proporcionar una nueva interpretación del arte y sus significados.

2.2 Hacia una construcción para el estudio de las imágenes.

Partiendo de los análisis eruditos de Panofsky es como empecé a trazar una línea sobre la cual poder estudiar adecuadamente las manifestaciones estéticas y plásticas de la

pintura mural franciscana. Para ello fue indispensable dosificar el contenido metodológico de sus propuestas con el fin de aplicarlas al sentido de las obras y los monumentos.

Así, empecé por definir los principios básicos que debe tener todo estudio iconográfico, para ello fue indispensable entender el significado de las palabras claves, en este caso; Iconografía e Iconología. La primera, responde a una etimología compuesta por dos vocablos de origen griego; eikón (imagen) y grápheim (descripción) que en suma se trata de la descripción de las imágenes.

Mientras que la palabra Iconología, es relativamente nueva, ya que a diferencia de la primera, nace entre los siglos XVI y XVII resultado de la publicación de tratados y manuales que buscaban difundir entre la población ideas abstractas como alegorías, símbolos y personificaciones. De ahí que en algunas obras como las de Cesare Ripa se atiende a esta palabra como una manera de interpretar y representar conceptos complicados a la realidad.

Si en la concepción teórica ambas palabras hicieron mella rápidamente, su incursión en los ámbitos artísticos fue lenta mas no por ello menos significativa. Ya desde tiempos clásicos los anticuarios recurrían a la iconografía como una manera de conocer a sus ancestros por medio de los perfiles físicos e históricos.

Retomando estos saberes, más tarde los arqueólogos ratificarían la importancia de la iconografía como una ciencia no solo de su disciplina sino también de la historia del arte, con lo que su aplicación al estudio de las bellas artes fue garantía de nuevos saberes.

Por su parte los estudios iconológicos fueron bien aceptados como complemento de la iconografía, ya que enriquecieron el significado de las imágenes al ahondar en sus orígenes, desentrañando un saber más complejo al ir más allá de la mera descripción

dando por resultado un conocimiento enriquecedor reflejado en los fundamentos de los temas.

La supervivencia, trascendencia e impacto de ambos postulados en el siglo XX se deben sin duda a las sabías opiniones de Edwin Panofsky, quien en su papel como teórico y crítico del arte planteo una formula trascendental para el mundo de la historia del arte. Se trata de una metodología que basa sus análisis en el estudio y decodificación de la obra por medio de “tres niveles” iconográficos.

Dichos niveles consiguen crear un vinculo comunicativo entre la obra y el espectador, ya que por medio de éstas tres etapas se tiene una comprensión cabal del mensaje artístico expresado por el artífice de la obra.

A continuación, reproduzco las principales líneas sobre está metodología, así como la explicación de los postulados:

Nivel Preiconografico: Consiste en una interpretación primaria o natural de lo que se contempla a simple vista, se trata de una descripción en la que las figuras o los objetos representados no se relacionan con asuntos o temas determinados.

Se trata pues de reconocer e identificar lo que se observa, sin la necesidad de poseer conocimientos icónicos, aunque si se precisa una mirada atenta que repare hasta en los más pequeños detalles representados.

Nivel Iconográfico: Consiste básicamente, en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos figurados en una obra de arte. Este nivel corresponde ya a un grado lógico, puesto que en el análisis hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias. En virtud de dichas fuentes, se trata de identificar el asunto representado y de ponerlo en conexión con las fuentes escritas.

Nivel Iconológico: Es la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte.

Consiste en ahondar sobre el concepto o las ideas que se esconden en los asuntos o temas figurados, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado. Para afrontar el análisis iconográfico en este nivel, se precisa una amplia investigación de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con una obra de arte. Este nivel en todos los casos representa gran complejidad, por lo que el historiador debe proceder con cautela; no es extraño que el estudioso se deje llevar por premisas o puntos de partida inexactos y que de ello resulten interpretaciones arbitrarias que, en la mayoría de los casos puedan parecer a priori , como especulaciones coherentes.¹²

Aplicando estos conocimientos a mí investigación es como pude constatar didácticamente el proceso de comprensión, significación y lectura que debe tener toda obra de arte para conseguir un acercamiento con el espectador.

¹² Castiñeras Gonzales, Manuel A. Introducción al Método Iconográfico, Ariel, 1998, P.78.

Ya que así como lo menciona Panofsky; “la apreciación la experiencia y la estética”. Deben estar unidas en una imagen, siempre partiendo de los saberes más asequibles a lo más complejos con el fin de que estos sean lógicos y entendibles. Así, puedo mencionar que mi trabajo reúne y evoca estos procesos a través de la siguiente interpretación;

Nivel Preiconografico: Puedo citarlo en el primer contacto con las obras. En este caso durante el trabajo de campo. Ya que si bien contemple las figuras, el color y los trazos de las pinturas aún no hacía un análisis más extenso de las mismas, es decir la mente intento procesar los contenidos a manera de ir construyendo una imagen a partir del primer contacto.

Nivel iconográfico: Aún frente a la obra, luego de algunos minutos de contemplación se puede ejercer un juicio inicial sobre el contenido de la pintura mural partiendo de un conocimiento previo ligado tanto a la experiencia personal como intelectual obtenida mediante la consulta bibliográfica, dando por resultado una primera idea del mensaje expresado a través de la plástica.

Nivel Iconológico: Este se ve reforzado gracias al apoyo digital de la fotografía y las fuentes literarias, ya que se puede tener una mirada más acuciosa sobre las imágenes. Teniendo claro la función artística y arquitectónica, es posible entender el contenido oculto de las obras de acuerdo al mensaje que buscaban proyectar tanto para sus ocupantes en la antigüedad como para los investigadores en la actualidad. Siempre teniendo en cuenta los límites ideológicos y artísticos de sus creadores.

Completando esta aplicación metodológica, agregué seis categorías en las que presento la ficha técnica de cada obra, teniendo en cuenta las condiciones físicas de los conjuntos conventuales quedando ordenadas de la siguiente manera: Lugar, Título, Espacio, Temática, Tipología y Descripción iconográfica.

Cada una de ellas establece la normativa sobre la que se ordenan y trabajan las imágenes en su conjunto, de ahí que tener presente estos rasgos sea imprescindible para la comprensión certera y ordenada de la investigación.

2. 3. Las imágenes y su estudio.

Como se mencionaba en el apartado anterior, la recopilación de información para el llenado y catalogación de las fichas técnicas se efectuó de la siguiente manera: El primer paso fue estudiar a detalle las calcas de pintura mural aparecidas en el libro “Los Conventos Franciscanos del Estado de Puebla” del Dr. Mariano Monterrosa Prado. Una vez conocidos los alcances físicos de las obras así como su ubicación geográfica en nuestra entidad, fue posible emprender el trabajo de campo, visitando los seis conjuntos franciscanos con la finalidad de conocer y fotografiar las imágenes originales para compararlas con las aparecidas en el texto.

Durante la realización de este ejercicio encontramos múltiples diferencias, siendo las más llamativas: “la ubicación del espacio arquitectónico” y “los valores plásticos y estéticos” de las pinturas murales. En ambos casos es notoria la falta de un orden que priorice tanto la importancia del soporte físico como la composición usada en las pinturas por parte del Dr. Monterrosa Prado. De ahí que allá sido necesario recorrer a profundidad todos y cada uno de estos espacios con la finalidad de encontrar los muros sobre los que se encuentra ejecutada la obra. Una vez localizados se resaltaron los colores y las formas de los personajes aparecidos en ellos valiéndonos de un importante recurso como lo es la fotografía.

Conociendo las correctas dimensiones artísticas y arquitectónicas de las pinturas como de los edificios se procedió a identificar el tema sobre el que trataban, para ello

fue indispensable examinar detalladamente los paisajes, personajes, atributos y colores aparecidos en las composiciones.

El apoyo de las fuentes literarias fue un recurso importante para este fin ya que permitió desentrañar las complejidades iconográficas a través de la aplicación didáctica del método iconográfico de Panofsky. Si bien, en un principio esta metodología permitió establecer una línea de trabajo aún quedaba pendiente la cuestión de los planteamientos para tratar el orden de las imágenes mismo que se resolvió agregando “categorías generales” a cada estudio de pintura mural.

De esta manera a los tres niveles iconográficos se sumaron cinco apartados, tomando el siguiente orden;

Lugar: Correspondiente al conjunto franciscano, en el que se encuentra la pintura mural.

Título: Nombre que se le ha dado a las obras con base en los estudios iconográficos e iconológicos.

Espacio: Lugar en el que se encuentran las pinturas dentro del edificio.

Temática: Corresponde al grupo religioso al que pertenecen estas expresiones artísticas. (en este caso a la orden franciscana).

Tipología: Conjunto de diversas categorías presentes al tratar temas de iconografía cristiana. Dentro de las más relevantes podemos mencionar las siguientes: Mariológica, Cristológica, Pasionaria, Hagiográfica, Hagiográfica-Martiroológica, Alegórica, Decorativa y Heráldica.

Descripción iconográfica: Análisis de las imágenes, donde se mencionan la vida y los pasajes celebres de sus protagonistas, a menudo en estas descripciones encontramos códigos o símbolos complejos que tienen una relación directa con los sucesos relevantes de las escenas. Desentrañar estos códigos implica conocer una nueva obra a través de la reinterpretación de los contenidos.

Todas y cada una de estas categorías nos ayudaron a entender mejor el papel que ejercen las cuestiones metodológicas en el orden y estudio de las obras artísticas, ya que gracias a ellas fue posible categorizar la iconografía cristiana, haciendo notar ciertas características dentro de la historia sagrada que hoy agrupamos como sub categorías.

Estas han quedado divididas de acuerdo a los sucesos biográficos, históricos y decorativos, más representativos como:

Alegórica: Título otorgado a todas las obras donde se hace presente el simbolismo cristiano a través de códigos sagrados presentes en rasgos decorativos.

Decorativa: Elementos que engalanan una obra. En la pintura mural aparecen en relieves sacros y trazos arquitectónicos.

Cristológica: Toda aquella que se centra en la vida de Cristo, y que abarca desde los sucesos más importantes de su niñez hasta su aprensión en el huerto de los olivos.

Hagiográfica: Es de carácter biográfico, vinculada a la historia de los santos.

Hagiográfica-Martiroológica: También de carácter biográfico, con la diferencia en que hace énfasis sobre los momentos referentes al martirio y muerte de los santos.

Heráldica: Referente a escudos o símbolos jerárquicos. A menudo estos identifican a grupos civiles o religioso de la sociedad.

Mariológica: Narra los pasajes más importantes de la vida de la Virgen María, desde su nacimiento hasta su ascensión.

Pasionaria: Vinculada también a la figura de Cristo. Solo que a diferencia de la primera, se centra en los hechos relacionados a la pasión y muerte del salvador desde su prendimiento hasta la crucifixión, muerte y resurrección.

Entender estas divisiones dentro de la simbología “teórica-metodológica” resulta relevante, ya que como mencionábamos anteriormente los trabajos precedentes carecen de este sustento “histórico-organizativo” para presentar la información. De ahí, que

anexar estos puntos a la descripción iconográfica halla permitido la adecuada distribución y comprensión de las escenas, al ser abordadas de manera critica tanto por un fichero como por una metodología solida consiguiendo así resolver la problemática de los contenidos simbólicos y las imágenes.

**CAPITULO 3.
ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA
PINTURA MURAL FRANCISCANA EN EL
ESTADO DE PUEBLA.**

PREAMBULO.

No solo hay que interrogar a los documentos, sino también a los monumentos. Sin su testimonio resulta imposible intentar estudiar cualquier aspecto del pensamiento religioso de una época en el que el arte tenía como función esencial enseñar a los más humildes las cosas que los sabios aprendían en los libros.

*Marc Bloch.*¹³

Como podrá notarse a lo largo de las siguientes paginas el objetivo de presentar estos importantes testimonios sobre la evangelización en el Estado de Puebla es concientizar a investigadores y visitantes sobre el valor de nuestro legado cultural. Con el fin de que no solo seamos testigos sino también participes en la conservación de la grandeza artística del siglo XVI.

Las pinturas murales aparecidas en el presente estudio fueron seleccionadas de acuerdo a su estado de conservación, y al orden simbólico que guardan con respecto a las estructuras de los seis conventos franciscanos.

Si bien, es cierto que además de las aquí presentes existen una enorme cantidad, estas no han sido incluidas debido a que se encuentran sumamente deterioradas y en constante degradación por lo que nos a sido imposible descifrar su contenido.

Aclarado lo anterior. Pasamos a la estructura del trabajo; la cual se divide en seis apartados; cada uno correspondiente a los inmuebles donde se encuentran las imágenes, gracias al apoyo de herramientas como el trabajo de campo y fotografía ha sido posible conjuntarlas de acuerdo al espacio físico que ocupan en cada recinto.¹⁴

Para la mayoría de los conventos hemos dado el siguiente orden al momento de escribir sobre las pinturas y su distribución; Claustro bajo y alto seguido del templo (incluyendo la sacristía y el sotocoro). Salvo excepciones como el Ex convento de San Juan Bautista Cuautinchán donde se ha invertido, empezado por el templo con el

¹³ Bloch, Marc. Introducción a la Historia, FCE, México, 1992, P. 75.

¹⁴ Todas las fotografías aparecidas en este trabajo son parte de la colección de “arte colonial” del autor Joaquín Martínez Ramírez. Salvo en el caso de la calcografía del apéndice donde se especifica que esta imagen pertenece al libro Historia de un Convento. En la sección correspondiente al estudio de esta pintura mural se podrá encontrar la referencia bibliográfica.

objetivo de entender el inmueble y su iconografía, ya que este conjunto reúne las escenas más importantes en la vida del Bautista a quien esta dedicado el edificio.

A la par de las cuestiones espaciales, la iconografía cristiana tiene un lugar preponderante en los seis conventos ya que todas las pinturas evocan temas sagrados provenientes de diversas fuentes literarias que uniéndose crean un discurso acorde con la exaltación del cristianismo en el nuevo mundo. Donde lo mismo podremos observar pasajes de la vida de Cristo y la Virgen María que momentos memorables en la historia de los santos de la orden franciscana.

Luego de haber conocido los alcances físicos e intelectuales de la investigación el lector podrá entender el mensaje proyectado por las pinturas, quienes de forma didáctica logran resumir perfectamente el sentir de un siglo; el siglo de la evangelización.



LA PINTURA MURAL DEL CONVENTO FRANCISCANO DE SAN GABRIEL
CHOLULA.



Titulo: San Francisco ante el Cristo de San Damián.
Imagen 1.
Fuente: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: San Francisco ante el Cristo de San Damián.

Espacio: Claustro bajo; Muro: Sur.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción Iconográfica: Las pinturas murales del claustro bajo, presentan las escenas más importantes en la vida de San Francisco de Asís. Sus temas giran entorno; a la conversión del santo al cristianismo, su renuncia a los bienes materiales, la obtención de la regla monacal y una alegoría de su sabiduría¹⁵.

Están divididas y colocadas en un sentido espacial –norte-sur-este y oeste- teniendo como soportes los muros del recinto, siendo a su vez protegidas por arcos de medio punto, característicos de las construcciones conventuales del siglo XVI.

Hemos optado por atender; el sentido histórico de la vida del santo, para iniciar nuestro análisis de las obras y su iconografía, ya que consideramos a “*la cronología*” como la forma más óptima de poder entender los hechos que marcaran las acciones de San Francisco de Asís y sus hermanos de la orden a lo largo del tiempo.

De esta manera iniciaremos con el muro sur, en donde un guardapolvo con alegorías marianas sirve de marco a una pintura de grandes dimensiones que nos presenta el tema de San Francisco ante el Cristo de San Damián, trabajado de forma monocroma.

La obra tiene como protagonistas al Cristo de San Damián –a la derecha- y Francisco de Asís –a la izquierda- y en el centro una cartela en latín, que se dirige en sentido diagonal a manera de vírgula de la boca del cristo, diciendo: *VADE FRANCISCE. REPARA DOMVM MEAM*. Lo cual podría ser interpretado como; *FRANCÉS, DEBES IR A REPARAR MI CASA*; petición considerada como el inicio de la vida cristiana del poverello¹⁶.

Las facciones de los personajes son claramente contemplativas; Cristo aparece crucificado en una cruz en forma de “T”, en el remate del madero horizontal se aprecian las líneas de una cartela en latín, con las letras I.N.R.I. -*JESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM*- ; “*JESÚS NAZARENO, EL REY DE LOS JUDIOS*”.

¹⁵ Ester Ciancas María, *El Arte de las Iglesias de Cholula*, SEP setentas, México 1974, p. 146.

¹⁶ La obra de Julio Pimentel Álvarez “Breve diccionario Latín/Español – Español/Latín. Ha sido utilizada para interpretar las palabras contenidas en esta cartela. Pimentel Álvarez Julio, *Breve diccionario Latín/Español – Español/Latín*, 6ª edición, México, Editorial Porrúa, 2011, pp. 205, 437, 170,308.

En la parte inferior se observa la cabeza del salvador, coronada de espinas y rematada por tres potencias en los costados. Su rostro y cuerpo se inclinan ligeramente hacia el lado izquierdo, los ojos están cerrados y denotan que ha fallecido.

Los brazos y piernas se hallan suspendidos en la cruz, tanto las palmas de las manos, como los empeines de los pies, manan una importante cantidad de sangre que deja huella en los maderos horizontal y vertical, la herida del costado izquierdo es profunda, y tiene un tratamiento similar a las anteriores, solo que en ésta, la sangre baña el abdomen y se recoge en la enaguilla¹⁷.

Francisco de Asís es quien presencia este milagro, dirige la cabeza hacia arriba, sus ojos y boca denotan la admiración ante la presencia y mensaje de Jesucristo. Sus brazos, se encuentran flexionados; las manos extendidas y palmas juntas en señal de oración.

La vestimenta usada por el santo, nos habla de la vida previa al contacto con la religión, ya que viste de forma engalanada con capa y ricas prendas al estilo de los caballeros medievales.

El escenario de la aparición es un paisaje escarpado, donde pequeñas rocas, pastizales y un cielo nuboso animan la celebre composición.

Los biógrafos de San Francisco de Asís hacen especial énfasis en este episodio, ya que gracias a este encuentro se produciría un profundo cambio físico y espiritual, cambiando la mentalidad de un joven despreocupado y alegre, por la de un verdadero reformador, consiente de su responsabilidad y compromiso con Dios¹⁸.

La historia nos dice que Francisco durante su juventud vivía entre los lujos recibidos de su padre y la actividad armada, ya que fue uno de los tantos que se incorporo a los ejércitos italianos en su lucha contra los prusianos. Caería prisionero, y al quedar libre, enfermo gravemente. Una vez recuperado pretendió incorporarse a los ejércitos que combatían en el sur de Italia, sin embargo una recaída provocaría que detuviera su marcha en Espoleto, lugar donde tuvo una visión que le indicaba regresar a Asís.

¹⁷ Hernández Monreal Tomás, Las portadas de la Catedral de Zacatecas, Apuntes Iconográficos, Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, México 2003, P.124.

¹⁸ Schenone H Héctor, Iconografía del Arte Colonial: los santos, Vol. 1. Fundación Tarea, México, 1998, P. 327.

De regreso en su ciudad natal, Francisco se acercó a orar en el deteriorado Templo de San Damián, ahí frente al Crucificado escucho las palabras; *Francisco repara mi casa, pues esta en ruinas...* en tres ocasiones, interpretándolo como si Cristo le hubiese pedido que restaurara su templo, por lo que tomó algunas telas y objetos de su padre y los vendió, dando lo recaudado al sacerdote de San Damián quien no aceptaría el dinero ante la furia del padre de Francisco por haber vendido esas valiosas prendas.

Lo anterior derivaría en una fuerte ruptura entre padre e hijo, llevando a Francisco a dejar el hogar, despojarse de sus bienes y buscar refugio en una pequeña capilla que él también reparó llamada Santa María de los Ángeles (la Porciúncula) donde fijaría su nueva casa y definiría el programa de su orden fundándolo en la pobreza.

La pintura de Cholula, posee diferencias notables con respecto a lo mencionado en este pasaje de su vida, lo más llamativo sin duda es “*el fondo moralizante del suceso*” que tiene como escenario un inmenso paraje a cielo abierto donde se produce el milagro; esto es notorio, ya que la mayoría de las representaciones del tema en Europa lo hacen teniendo una arquitectura en clara alusión al templo de San Damián. Otra característica sorprendente es la “atemporalidad del vestuario” usado por San Francisco, seguramente resultado de la época en que fue concebida la imagen¹⁹.

¹⁹ Dirección general de sitios y Monumentos del patrimonio cultural, Acercamiento a la Iconografía novohispana, México, 198?, p. 81.



Titulo: San Francisco renunciando a sus bienes materiales ante el Obispo de Asís.
Imagen 2.

Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: San Francisco renunciando a sus bienes materiales.

Espacio: Claustro bajo; Muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiografía.

Descripción Iconográfica: Una cenefa muy deteriorada sirve de asiento a la pintura de San Francisco renunciando a sus bienes materiales ante el Obispo de Asís, la monocromía una vez más es la técnica empleada para su representación.

En la escena se observan cinco personajes, del lado izquierdo; Pedro Bernardone y Madonna Pica. del lado derecho El Obispo de Asís y un campesino que estaba a su servicio. Al centro se encuentra San Francisco de Asís, teniendo como fondo un sencillo parteluz a manera de ventana con la inscripción *año 1530*.

Podemos distinguir tres tipos de expresiones en esta obra; las expectantes, las misericordiosas y las solemnes. Esta categorización se produce al ver las gesticulaciones de los rostros, mismas que tienen una profunda relación al suceso acontecido en el palacio episcopal. Iniciaremos con los padres de San Francisco, quienes desconcertados observan la decisión del ministro entorno al camino que acaba de tomar su hijo.

El comerciante Pedro Bernardone y su esposa Madonna Pica, aparecen ricamente ataviados con trajes medievales; él, luce una elegante túnica rematada en las hombreras por una capa de lana rectangular, en su rostro se distingue una larga barba y un pequeño gorro. Mientras que ella, viste una larga túnica que cubre todo su cuerpo hasta los pies, y un velo que solo permite ver su rostro. Las características físicas y su vestimenta denotan una alta posición social.

El Obispo Guido esta sentado en una silla profusamente decorada y viste de manera solemne, dada su calidad de jerarca, aparece con un alba, que cubre todo su cuerpo, y solo deja ver una parte del pie izquierdo, la casulla, de tela va encima del alba y tiene una connotación simbólica, ya que representa la caridad que cubre los pecados.

En la cabeza tiene el atributo que lo caracteriza; la mitra que junto con el báculo del brazo izquierdo, reafirman su condición dentro de la Iglesia católica. Su mirada como mencionamos previamente es misericordiosa, a la par de sus acciones al bendecir con la mano derecha a Francisco mientras este se despoja de su túnica en actitud solemne. Atrás

del Obispo, el campesino que estaba a su servicio, luce un tocado y una modesta capa, también se dirigirá a contemplar al poverello.

En el centro San Francisco de Asís está arrodillado, su rostro es serio y pareciera esbozar cierta tristeza, a la par que con su mano izquierda se retira la túnica que traía puesta, quedando únicamente en paños menores.

Este acto de humildad, confirmaría la filosofía de su futura orden, donde la pobreza, la obediencia y la castidad serían los principios bajo los cuales los hijos de Asís actuarían en sus misiones alrededor del mundo²⁰.

Las fuentes de esta escena, nos dicen que su padre Francisco Bernardone regresó a casa después de un día de trabajo y al no encontrar las telas y objetos que Francisco había sustraído, se enfureció y encaró a su esposa con respecto al destino de aquellos bienes y el paradero de su hijo²¹.

Al confirmar el hurto acudió a la “Casa del común” para que los cónsules obligaran a Francisco a pagar las prendas que había robado, al no conseguir una respuesta satisfactoria de parte de las autoridades, decidió ir a la “Casa del Diocesano” en donde expuso lo ocurrido ante el Obispo de Asís, para su sorpresa Francisco también se presentó en la Diócesis y al escuchar las severas acusaciones de su padre se inclinó ante el prelado y empezó a desnudarse quedándose únicamente con la capa que este le regaló.

Esta escena, al igual que la del “Cristo de San Damián” da gran importancia a la “dignidad” del escenario, así mientras el fondo es una arquitectura compuesta a base de dovelas y un sencillo parteluz, el suelo es un pequeño terreno rodeado de rocas y pasto, siendo esto una clara muestra de la humildad y pobreza que caracterizaron la vida de San Francisco de Asís.

El año 1530, que se observa entre la ventana y el cielo de la tela a sido objeto de polémica desde principios del siglo XX, ya que notables historiadores del arte han discutido a su veracidad y antigüedad. No han sido pocos los intentos por estudiar adecuadamente esta fecha y relacionarla con las etapas constructivas del recinto o bien con momentos trascendentales dentro de la decoración en espacios religiosos. Hoy, gracias a la consulta de

²⁰ José Luis Rubalcaba, “Las ordenes religiosas”, en *Curso de Iconología*, El simbolismo de la Arquitectura, Universidad de Guanajuato, México, 1989, PP. 1,8.

²¹ Hall James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos* 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P. 170.

fuentes primarias y a las aportaciones gráficas, se ha llegado a esclarecer que el año correcto de esta pintura mural es 1580²².

²² Manuel Toussaint en sus libros; *Arte Colonial en México* y *La pintura mural en México en el siglo XVI*; "Califica a esta obra *como uno de los documentos más arcaicos de la historia y de nuestras artes plásticas*". Ya que desde su perspectiva el año 1530 correspondía con la fecha de fundación del conjunto conventual de Cholula. En 1959, su discípulo Francisco de la Maza, gracias a los datos proporcionados por el padre Fray Fidel Chauvet echo por tierra la aseveración de su maestro argumentando la modernidad interpretativa de los guarismos que seguramente fueron confundidos durante la intervención del claustro en el siglo XIX. Así el año 1580 es la propuesta más certera, ya que en todo momento De la Maza; recalca la diferenciación entre *fundar* y *construir* para explicar los procesos que ha vivido el recinto y su relación con las obras ahí existentes Véase; De la Maza Francisco, *La Ciudad de Cholula y sus Iglesias*, Imprenta Universitaria, México, 1959, PP. 21-24.

Toussaint Manuel, *La pintura mural en México en el siglo XVI*, Imprenta mundial, México, 1936, P. 17.

_____, *Arte Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, P. 16.



Titulo: San Francisco de Asís ante el Papa Inocencio III.
Imagen 3.
Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: San Francisco ante el Papa Inocencio III.

Espacio: Claustro bajo; Muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción iconográfica: Una serie de jarrones alegóricos, tienen en la cenefa del muro norte su representación de la Virgen María, arriba de este ciclo mariológico aparece la tercer escena de la vida del poverello mostrándonos a San Francisco de Asís ante el Papa Inocencio III.

La técnica empleada para la ejecución de los trazos al igual que los anteriores es monocroma, presentando los colores blanco y negro como ejes de la composición. Los personajes aparecidos en este muro son seis, del lado izquierdo; tres cardenales. Del lado derecho; El hermano Gil y en primer plano San Francisco de Asís y el Papa Inocencio III, rodeados de un cielo de tela y una pared de dovelas con dos pequeñas ventanas.

Al contemplar la imagen, nos damos cuenta de que estamos ante un momento trascendental para la historia de los franciscanos, ya que vemos la presentación de la regla franciscana al Papa Inocencio III²³.

Es precisamente este jerarca, quien se distingue a través de su vestimenta, compuesta por un *alba*²⁴ que le cubre el pecho, los brazos y las piernas; encima de ella se aprecia una larga capa pluvial, que cuelga dejando visible únicamente uno de sus pies.

En la cabeza y el brazo izquierdo, aparecen los ornamentos religiosos por excelencia; *la tiara papal* y *la cruz de triple brazo*,²⁵ símbolos que denotan su autoridad máxima²⁶. El Papa esta sentado en una *silla pontificia*, de soluciones complicadas que nos recuerda por un momento a las imágenes aparecidas en los códices post coloniales.²⁷

A la espalda del pontífice, se distingue la presencia de un grupo de tres cardenales, quienes a través de su lenguaje corporal manifiestan el rechazo hacia la propuesta de San Francisco, uno de ellos- el del lado izquierdo- con el dedo índice señala el libro que

²³ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpression, Alianza Editorial, España, 1996, P. 170-171.

²⁴ Vestimenta usada por sacerdotes y diáconos durante el oficio sagrado de la misa.

²⁵ La tiara papal junto con la cruz de triple brazo son los elementos distintivos en el atuendo de los sumos pontífices a lo largo de la historia.

²⁶ *Ibidem.*, P. 203.

²⁷ Toussaint Manuel, Arte colonial en México 3ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974. PP. 21-22.

sostiene su compañero ubicado en el lado derecho mientras este también apunta con el índice hacia el suelo, seguramente indicando que su propuesta para instaurar una nueva orden monacal no tendría fortuna.

Atrás de estos dos, se ven los ojos de un tercer cardenal quien dirige una mirada similar a la de sus compañeros sobre el poverello y el hermano Gil.

La contraparte a las actitudes mostradas por los jerarcas, viene de los dos humildes franciscanos, quienes se encuentran arrodillados y con una expresión de conformidad ante la decisión del papa.

El hermano Gil, tiene la cabeza inclinada, la vista hacia abajo y viste el hábito de la orden, en su mano izquierda sostiene un libro, seguramente aludiendo a las bases teológicas de la orden.

También con la cabeza afeitada y vestido con el hábito de los franciscanos aparece San Francisco de Asís, quien ahora porta una *aureola* y en su manos sostiene unas fojas que muestra a Inocencio III con la esperanza de que sea este quien de su aprobación para el nacimiento de una nueva orden reformadora de la vida contemplativa.

El apoyo para este pasaje, lo tenemos en los textos escritos por franciscanos notables, un caso concreto es el de Jerónimo de Ascoli quien anexó a la *Leyenda máxima de San Buenaventura*, ciertos detalles de la entrevista sostenida por Francisco de Asís y el Papa Inocencio III.²⁸

Dicha versión nos dice que estando pescando el papa en un lago conocido como “el espejo” San Francisco se acercó a él con el fin de manifestarle sus inquietudes, Inocencio al verle tan pobremente vestido lo rechazó, negándose a entablar conversación. Esa misma noche soñó que a sus pies crecía un arbusto, y a su vez este se transformaba en una gran palmera. Entendió entonces, que el arbusto era aquel pobre que había corrido sin oportunidad de prestarle atención. Por lo que mandó a llamarlo, para conocer las intenciones de su regla monacal.

A pesar de haber expuesto sus argumentos, el Papa decidió no aprobar la petición de Francisco, debido a las presiones ejercidas por un grupo de cardenales quienes calificaban sus ideas de una cosa nueva y muy dura que sobrepasaba las fuerzas humanas.

²⁸ Réau Louis, Iconografía de los santos, Volumen 1, Serbal, España, 2000, P. 346.

Dos hechos marcarían un repentino cambio en la decisión del pontífice, uno de ellos sería el fuerte cuestionamiento emprendido por el cardenal de San Pablo, quien dijo que si se rechazaba la demanda de Francisco por ser difícil de practicar, también se debería objetar la observancia de la perfección evangélica.

Pero sin duda lo que hizo que diera un vuelco distinto, fue un sueño en el que vio a la Basílica de San Juan de Letrán derrumbarse y ser sostenida únicamente por San Francisco quien arrimaba sus hombros a la construcción para evitar que colapsase.²⁹

Con esta escena se completa el ciclo narrativo de la vida de San Francisco de Asís en el claustro bajo del convento de San Gabriel en Cholula.

²⁹ *Ibidem* ., 347.



Titulo: La Justicia Divina.
Imagen 4.

Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: La Justicia Divina.

Espacio: Claustro bajo; Pechina.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción Iconográfica: En las pechinas que dividen las intersecciones de los arcos del claustro bajo, se encuentran pintadas imágenes alegóricas, que hacen referencia a las virtudes cardinales y teológicas de la Iglesia.

Su presencia dentro del recinto obedece a un elaborado programa iconográfico, en donde se exaltan los valores humanísticos y éticos de la orden franciscana, premisas con las que los mendicantes actuaran durante la evangelización del nuevo mundo.

La idea de crear una nueva “Ciudad de Dios“ en la tierra fue sin duda, la base sobre la cual se crearon y desarrollaron estas complejas concepciones moralistas, donde el bien siempre se alzaría triunfante por encima del mal.³⁰

A continuación; presentamos a tres de ellas, que por su mensaje y estética son grandiosos ejemplos de la suma de esfuerzos entre frailes e indios para llegar a un fin común; el escuchar y cumplir la palabra de Cristo en la tierra.

Iniciaremos con una pechina ubicada en la sección norte del muro izquierdo sobre un arco de medio punto, en donde aparece la figura de la Justicia Divina, trabajada de manera monocroma.

El eje de la composición tiene como centro a la alegoría, quien asume una posición condicionada por la arquitectura; de ahí que a primera vista se le aprecie reclinada dando la sensación de hallarla en una postura de descanso.

Luce una engalanada túnica verde que cubre todo el cuerpo, dejando ver únicamente su cuello, los brazos flexionados y el empeine del pie derecho.

En la cabeza son notorias las trenzas abiertas, su rostro es contemplativo, la mirada se dirige hacia el lado derecho, sus ojos transmiten resentimiento y un cierto aire inquisidor hacia uno de los dos atributos que sostiene con la palma de la mano derecha; en este caso una vara espinosa.

³⁰ Bernardo García Martínez, “La implantación eclesiástica en Nueva España” en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, 2014, PP. 43-53.

La mano izquierda empuña una espada, misma que se dispone a dirigir en contra de la vara espinosa a manera de castigo. El dedo índice izquierdo apunta hacia la balanza, atributo que ha quedado flotante, fuera de la representación y aparece aún lado de la imagen.

Finalmente, arriba de ella una inscripción en *latín* nos dice; *JVSTITIA ETP*. Qué en castellano significa; “JUSTICIA” confirmándonos así su calidad jerárquica.

Al comparar esta obra con las fuentes literarias notamos grandes diferencias, ya que algunos atributos de la pintura del claustro cholulteca disciernen de lo mencionado por autores como Cesare Ripa en su conocida obra *Iconología*³¹, estas son muy evidentes, y abarcan desde los aspectos de la vestimenta hasta atributos complementarios de la imagen a su paso por el Renacimiento europeo.

Algunos de estos son: “ 1)la vestimenta de oro, 2)la corona de oro, 3)la paloma y el 4) globo terráqueo en la mano derecha³²”

Los atributos que siguen un lineamiento formal de esta virtud cardinal, son como se mencionaba anteriormente; las trenzas abiertas: Simbolizando las gracias celestiales, que del cielo bondadosamente descienden sin merma ni ofensa de la Divina Justicia.

La espada y la balanza: Instrumentos cuya connotación puede afectar tanto la vida, como las posesiones humanas , ambas cosas se pueden también representar los honores mundanos, que tan pronto se acrecen como desaparición del todo, siendo concedidos o arrebatados en virtud de la divina justicia, según los méritos de los hombres y conforme a la enorme severidad de los juicios y resoluciones divinas.

La vara espinosa; resulta un elemento peculiar, ya que sustituyo el papel del globo terráqueo en la composición. Creemos que esto se debe al mensaje inquisitivo que tiene implícita esta virtud a través de la espada; así, al presentar el planeta tierra se estaría desvirtuando la creación divina por medio de la mano de Dios, de ahí que un cáñamo

³¹ Ripa Cesare, *Iconología*, tomos I y II , España, AKAL, 1987.

³² 1) Muestra el esplendor y nobleza de este metal, la excelencia y sublimidad de esta clase de Justicia.

2) Exalta la potencia divina, suponiéndola como la totalidad de las potencias del mundo.

3) Es el símbolo del Espíritu Santo, tercera persona de la Santísima Trinidad y vinculo del amor entre el padre y el hijo, por medición del cual se comunica la Justicia divina a todos aquellos príncipes que gobiernan el mundo.

4) Este es contemplado con menosprecio, al ser considerado como bajo o inferior a esta clase de Justicia.

Ripa Cesare, *Iconología*, Tomo II, España , AKAL, 1987, P.9.

espinoso sea la mejor manera de representar el pecado que ahora se dispone a ser eliminado gracias al poder de la justicia divina.

Es probable que el ejecutor de esta pintura, así como en la gran mayoría de los espacios religiosos del siglo XVI haya sido un “Tlacuilo” quien no solo dedico largas horas a su labor de copista, sino que fue mas allá, agregando su particular punto de vista a esta iconografía, enriqueciéndola con elementos propios de la cultura local ³³ , recordándonos la importancia de la mano de obra indígena en la impronta de las tareas evangelizadoras.

³³ -Un pintura con temática semejante aparece en el claustro del Ex convento de San Andrés Apóstol en Epazoyucan Hidalgo. Aquí el protagonista es Cristo durante el pasaje del Ecce Homo, quien porta en la mano derecha un tallo de la planta del maíz como cetro. Dejándonos ver la transculturación vivida durante el siglo XVI en la provincia del Santo Evangelio.

Cazenave-Tapie Christiane. La pintura mural del siglo XVI.(Primera reimpresión) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, P. 34.



Titulo: La Fe Católica.

Imagen 5.

Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: La Fe Católica.

Espacio: Claustro bajo; pechina.

Temática: Franciscana Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: La pechina ubicada en el lado derecho del claustro bajo completa el ciclo alegórico de las tres virtudes teologales. Teniendo como fondo el desencalado muro y la armadura de madera en la parte superior, aparece la Fe católica. De las tres virtudes, esta es la mejor conservada y presenta un mayor refinamiento estilístico con respecto a las anteriores.

Ésta característica la hace muy notoria desde cualquier punto del corredor, dándole preponderancia no solo por su estética sino por la gracia e inocencia de su representación; atrayendo la mirada involuntaria del espectador, llegando a darle un papel destacado dentro del enorme repertorio pictórico del claustro cholulteca.

Múltiples particularidades saltan a la vista. Nuestra “*fe católica*” aparece sentada, con el cuerpo reclinado hacia el lado derecho; hoy, gracias a la línea tan marcada de cal nos podríamos imaginar una peana o base, sobre la cual descansara y así tratar de apegarnos más al relato de las fuentes literarias, que como sabemos disciernen de la postura aparecida en esta pechina.³⁴

Por lo que respecta a la vestimenta, los colores ocre y verdes han sido elegidos como los tonos de su túnica; no obstante, vemos que comparte similitudes con la usada por la *esperanza*; solo que aquí el uso de un elegante traje a la manera romana se enriquece con hombreras, dejando únicamente visibles: el cuello, los brazos, las manos y los empeines de los pies.³⁵

El sentido de las extremidades superiores y los atributos que porta, no siguen un orden estricto con respecto a la iconografía europea; sino mas bien buscan entender los

³⁴ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos (segunda reimpresión), Alianza Editorial, España, 1996, P. 163.

³⁵ Al realizar la comparativa con las imágenes alegóricas de “la fe católica” provenientes de los grabados europeos vemos que su vestimenta original debería ser “blanca” esto lo destacan autores como Ripa al mencionar; *Se pondrá vestida de blanco y rostro bello, haciéndose esto porque el color blanco muestra semejanza con la luz, cosa pura y perfecta por naturaleza, mientras que el color negro simboliza las tinieblas, que no son sino una privación de la luz.*

Ripa Cesare, Iconología (Tomo I), España, AKAL, 1987, P. 403.

conceptos del cristianismo de acuerdo a una idealización de la imagen, donde el triunfo de la fe salve al hombre de la idolatría.

Prueba de ello son las manos; La derecha, porta un cáliz, del que se eleva una hostia resplandeciente “símbolo de la fe, la esperanza y certidumbre de la existencia de Dios” este es contemplado con admiración por el rostro de la divinidad, quien aparece como una bella mujer de larga cabellera rubia.

Su mano izquierda porta una palma, “símbolo de la victoria del cristiano sobre la muerte” que junto a una pequeña rama de color verde, de la que penden nueve hojitas “metáfora de la resurrección del alma” son las que nos recuerdan que es ella, la principal de las tres virtudes y que sin su presencia no pueden existir ninguna de las otras dos.

Así, el que esta pintura haya sobrevivido al paso del tiempo y a la mano destructora del hombre nos habla de su importancia para los religiosos mendicantes quienes abrazarían al pie de la letra el significado de esta virtud en su labor evangelizadora en suelo americano



Titulo: La Esperanza.
Imagen: 6.
Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: La Esperanza.

Espacio: Claustro bajo; pechina.

Temática: Franciscana Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: La pechina este, ubicada en el lado izquierdo del claustro bajo; sirve de asiento a una de las dos virtudes teologales representadas en los muros del Convento franciscano de Cholula; *La Esperanza*. Quien al igual que el resto de las alegorías ve condicionada su imagen de acuerdo a la arquitectura que limita los remates de los arcos.

Con una postura descansada y ligeramente inclinada hacia el lado izquierdo apreciamos en primera instancia su imagen. Viste de manera engalanada, haciéndonos recordar por un momento los atavíos de las matronas romanas, ya que elementos como una túnica verde³⁶ y un peto amarillo acompañado por un amorcillo al centro, hablan de su gracia y nos remiten a los orígenes griegos de esta representación; es precisamente en suelo helénico donde los atenienses dan el carácter a esta prenda, debido a que el color amarillo lo comparan con la “aurora” que al nacer el día renueva las esperanzas, comenzando de nuevo a esperarse lo que estaba o se daba por perdido.³⁷

El tratamiento de los brazos, dedos y atributos, es más estilizado que en otras pinturas del recinto. Muestra de ello es la florida planta que sostiene con la mano derecha, en este caso un lirio, elemento que procede de un árbol y encarna el valor de la *honestidad*.

La mano izquierda porta una áncora o ancla, símbolo de la *utilidad*, debido a que nos auxilia en los mayores peligros de la fortuna. Es este elemento observado contemplativamente por los ojos de la esperanza, quien a través de su mirada nos da a conocer lo importante de su presencia en el mensaje teológico. Esto a su vez nos hace recordar las palabras de San Pablo con respecto al simbolismo que une a la esperanza y el ancla; <<A la cual nos acogemos como segura y firme áncora del alma y que penetra hasta dentro del velo>>.³⁸

³⁶ El color verde de la túnica, es un indicativo de la buena cosecha ya que recuerda las hierbas verdes de los campos.

Hall James, Diccionario de Temas y Símbolos y Artísticos (segunda reimpresión), Alianza Editorial, España, 1996, P. 155.

³⁷ Ripa Cesare, Iconología (Tomo I), AKAL, España, 1987, P. 354.

³⁸ *Ídem*.

Finalmente completa al ciclo narrativo un amorcillo, quien nos transmite el “espíritu de la esperanza” en búsqueda de un buen regreso a casa, por parte de los primeros navegantes en sus travesías por ultramar, colocado a manera de tocado sobre la lacia cabellera rubia de la virtud.

Digno de señalar es el hecho de que solo se encuentren dos de las tres virtudes teologales en las pechinas del claustro, podemos inferir que *la caridad* no aparece debido a que la restauración realizada en el siglo XIX, ha provocado que esta imagen se pierda, siendo sustituida por una revoque de cal.



Titulo: Virtud Angélica.
Imagen 7.
Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: Virtud Angélica.

Espacio: Claustro alto; pechina del muro sur.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: Un tema recurrente en el arte cristiano es el de la exaltación de los ángeles. Estos seres a lo largo del tiempo, han tomado el papel de intermediarios, comunicando los mandatos divinos y realizando obras prodigiosas; donde el bien siempre se alza triunfante sobre el mal.

Este aspecto es el que condujo a la creación de obras literarias que hablaran sobre el tema, un caso notable es el de Dionisio el Areopagita; quien a través de sus tratados llegó a categorizar la corte celestial en tres divisiones jerárquicas; *Serafines, querubines y tronos, Dominaciones, Virtudes y potestades y Principados, arcángeles y ángeles.*³⁹

La primera de ellas se encargaba de sostener y estar cerca de Dios; mientras que la segunda gobernaba las estrellas y los elementos, finalmente la tercera gobernaba la tierra fungiendo como los comunicadores de los mensajes divinos.

Cada una de ellas, era la responsable de cumplir los mandatos del creador tanto en el cielo como en la tierra, siempre buscando el equilibrio entre la creación divina y el hombre.⁴⁰

Nuestra pintura mural exalta este último aspecto, debido a que a lo largo de una pechina aparecen evocaciones a lo que podemos considerar como una imagen de “triumfo” protagonizada por un pequeño ángel, quien de acuerdo con la iconografía representa una virtud.

Su aspecto es juvenil y ligeramente dulzón, juega alrededor de una cornucopia, de la que salen “frutos divinos” como la vid y los dátiles; presentes en diversos pasajes de la niñez y muerte de Cristo.

Su pie derecho esta suspendido tocando la cabeza de un león, quien muestra un gesto fiero, recordándonos que este animal también personifica aspectos negativos como la

³⁹ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimposición, Alianza Editorial, España, 1996, P. 41.

⁴⁰ *Ídem.*

ira, la soberbia o bien el cólera, uno de los cuatro temperamentos de ser humano.⁴¹ Es por ello que aparece en la parte de abajo demostrando su caída ante el poder de las fuerzas naturales y sus guardianes; las virtudes.

⁴¹ Lassay- Charbonneau Louis, El bestiario de Cristo Vol. 1, (2ª edición), Shopia Perennis, España, 1997, PP. 50-51.



Titulo: Escudo de las Cinco Llagas.
Imagen 8.
Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel Cholula, Puebla.

Título: Escudo de las Cinco Llagas.

Espacio: Claustro alto. Pechina.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: Al adentrarnos en la historia de las ordenes religiosas es inevitable no detenernos a analizar los símbolos o imágenes que han distinguido su paso a lo largo de los siglos. Tanto en Europa como en América, el empleo de la emblemática fue muy importante, ya que proporciono identidad y afianzo la religiosidad de estos grupos hacia sus fundadores y las obras emprendidas en favor de la fe.

Una muestra clara es la adaptación que vivirán estos signos, pasando de un plano religioso a formar parte importante en la decoración de templos y conventos. Otorgando rasgos de autonomía, que van más allá de las ordenes alcanzando al resto de la comunidad, que en ocasiones los adapto o modifiko a manera de un emblema civil.

Los franciscanos son un caso muy especial, sus tres escudos, aluden al profundo amor de su fundador; San Francisco de Asís por la figura de Cristo y su pasión dolorosa. Así, nacen blasones como; *El de las conformidades, el de las cinco cruces de Jerusalén y el de las cinco llagas.*

Este último, junto con el de las conformidades, son los más importantes y también los que gozan de mayor preponderancia en sus construcciones americanas.⁴² En Cholula, aparece el escudo de las cinco llagas en las pechinas que sirven de soporte a los arcos de medio punto del claustro alto. Una sencilla cartela trabajada de manera monocroma tiene por función ser el marco de tan noble emblema dejando al centro las huellas triunfantes de Cristo. Estas cinco heridas, son las que se vieron plasmadas en el cuerpo del poverello cuando se produjo su estigmatización, en el año 1224.

Su biógrafo Tomas de Celano, nos dice que estando retirado en el Monte Alverna, Francisco tuvo una visión en la que se le apareció un hombre en forma de serafín con seis

⁴² Martínez R Amada, "Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI" en Historia del Arte Mexicano tomo 5; arte colonial I, Sep.-Salvat, México, 1986.

alas, los brazos abiertos y pies juntos <<en forma de cruz>>.⁴³ Mientras contemplaba dicha aparición se marcaron sobre su cuerpo las heridas de Cristo, donde permanecieron hasta su muerte dos años después.

Un cordón franciscano completa tan distinguida heráldica extendiéndose perimetralmente sobre el enlucido para cerrarse en un en un gran nudo que por un momento nos hace pensar sirvió como influencia a los grandes escudos cardenalicios de los siglos XVII y XVIII.

⁴³ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos (Segunda reimpresión), Alianza Editorial, España, 1996, P.171.



Titulo: El Cordero o "Agnus Dei".
Imagen 9.
Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel Cholula, Puebla.

Título: El Cordero o “Agnus Dei”.

Espacio: Claustro alto, Muro este.

Temática Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: Los arcos de medio punto ubicados en el lado oeste del claustro, resguardan importantes muestras simbólicas relacionadas con la vida de Cristo y con la orden franciscana. Un ejemplo destacado es una pechina que delimita los dos primeros arcos. Teniendo como fondo un enlucido de color blanco, se aprecia una cartela ricamente engalanada en color ocre rodeada de motivos vegetales a los extremos, estos sujetan por el lado derecho e izquierdo, desplantando hasta un motivo plenamente franciscano; se trata del cordón de la orden, que a menudo ciñe el hábito al cuerpo de los mendicantes.⁴⁴

Al centro de esta representación se observa la imagen del cordero o “Agnus Dei”, quien aparece de pie, sosteniendo con su pata superior derecha un estandarte o bandera blanca, que sube en sentido vertical con dirección hacia el rostro, mismo que tiene un dejo “como si mirara tras de sí”, su boca denota estar entreabierta, expresión que podemos calificar como purificadora ya que junto con la mirada tierna y compasiva de sus ojos nos revela la personificación perfecta de Jesucristo.

Es la Biblia, como documento más antiguo y fuente literaria por antonomasia, quien nos brinda un panorama completo con respecto a su historia y su papel para la teología cristiana.

A lo largo de las diferentes menciones, hallamos que este ser encarna valores muy definidos, ya que el color blanco de su pelaje es símbolo de la pureza, sus acciones y patrones de vida lo convierten en un animal provisto de inocencia y gracia, personificándose así la imagen viva del hijo del salvador.

Este poderoso discurso en los evangelios va más allá de terrenos doctrinales y tiene un claro influjo en el arte, nuestra pintura mural es prueba de ello; como lo menciona L. Charbonneau- Lassay, estamos ante “la iconografía simbólica del deseo” dirigida a

⁴⁴ García Ruvalcaba José Luis, “Las ordenes religiosas” en Curso de Iconología, Universidad de Guanajuato, México, 1989, P. 8.

incentivar al hombre para que escuche la palabra de Dios a través de una imagen.⁴⁵ El propósito de esta iconografía renovadora es el de llevar a las almas, el mensaje divino; por ello el gesto del cordero abriendo la boca y girando su cuello hacia atrás, nos recuerda; <<venid a mi, que soy dulce y humilde de corazón y hallaréis el reposo de vuestras almas>> y también <<Venid a mí los que estáis cargados y yo os aliviare>>; dando a entender que Jesús es el único medio de salvación física y espiritual para el hombre.⁴⁶

En tanto que el estandarte con la bandera blanca rememora la importancia de la expansión del catolicismo hacia el mundo; <<El renuevo de Jese se expondrá como un estandarte para los pueblos; vendrán a él las nuevas naciones y el lugar de su estancia será glorioso>>. ⁴⁷

Precisamente, a través de esta “idea evangelizadora” es como podemos definir su existencia en los muros del convento de San Gabriel, consideramos que su presencia tenía como fin servir de modelo a los mendicantes, recordándoles en todo momento lo valiosa de su misión y enseñanza en tierra americana.

⁴⁵ Lassay-Charbonneau Louis, El bestiario de Cristo Vol. 1, (2º edición), Shopia Perennis, España, 1997, P. 170.

⁴⁶ *Ídem.*

⁴⁷ Ferguson George, Signos y símbolos en el arte cristiano, Emecé Editores, Argentina, 1956.



Titulo: El pelicano.

Imagen 10.

Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: El pelicano.

Espacio: Claustro alto. Pechina

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En el lado sur del claustro, al centro de un arco de medio punto se localiza una pechina, que por su simbología y color es particularmente especial para la iconografía del recinto. Se trata de la representación del Pelicano, quien desde épocas muy tempranas a sido asociado a la figura de Cristo en el arte y la literatura. Tal distinción es resultado de tratados europeos que dedicaron largas jornadas al estudio de la flora y la fauna durante la época medieval.⁴⁸

En ellos le fue asignado un carácter providencial, ya que se busco asociar ciertas características de su comportamiento natural al temperamento mostrado por Jesús durante la pasión.

Así, los primeros “Bestiarios” se esforzaron en describirlo como un animal profundamente noble, caracterizado por un inmenso amor; que solo llegaba a verse quebrantado por medio de la desobediencia de sus polluelos.⁴⁹

Tres fueron las versiones de este hecho que circularon en aquel momento; la primera nos dice que el pelicano contemplaba a sus crías recién nacidas y al verlas tan débiles decidió abrirse el pecho, para con su sangre reanimar a sus pelicanos evitando que estos perecieran.

La segunda, sitúa al padre llegando al nido para alimentar a sus pequeños, sin embargo; este se ve sorprendido al encontrarlos muertos producto del ataque de una serpiente. Los reúne a su lado y con el pico desgarró su pecho, hasta que su sangre sirve para devolverles la vida a sus crías.

Finalmente, la tercera y más popular de sus fábulas, nos menciona que el pelicano se disponía a alimentar a sus hijos, pero estos lo recibieron indignamente golpeándolo con sus pequeñas alas y picos ocasionándole serias lesiones; esto provoco la molestia del padre

⁴⁸Francisco Arturo Schroeder, “Motivos ornamentales zoomorfos en la arquitectura virreinal” en Revista Artes de México “La flora y la fauna” N°157, México, 1972, PP.35-48.

⁴⁹Charbonneau – Lassay, Louis, El bestiario de Cristo: “el simbolismo animal en la antigüedad y la edad media” Vol. 2, España, P. 335.

quien a base de picotazos ataco a los polluelos ocasionándoles la muerte. Al cabo de tres días fue tanto el dolor por su acción, que grito a los cuatro vientos su tristeza, y con el pico se hirió el pecho derramando su sangre, sobre los cadáveres de los polluelos devolviéndoles milagrosamente la vida, estos agradecidos se acercaron y revolotean felices a su lado.

Para Guillermo de Normandía, la comparativa entre el pelicano y Cristo, residía en la <<purificación y vivificación de la sangre>>.⁵⁰ Es decir, por medio del sacrificio en la cruz, Jesús había logrado salvar al hombre de su muerte espiritual, reconciliándolo con el padre eterno y dándole sentido a su existencia terrenal.

Es precisamente esta simbiosis la que ha quedado pintada en el enlucido de cal del convento de Cholula, frente a nuestros ojos se desarrolla la conmovedora escena que alude a la resurrección de los polluelos que son contemplados con alegría por el pelicano.

La policromía de estos animales, nos habla de un tratamiento especial en las formas; ya que buscan imitar el color real del macho y sus crías, para lo cual se recurre a tonos ocres y verdes, en el caso del pelicano, mientras que sus tres pequeños son grisáceos.

El que esta obra se halle cerca de las celdas de los religiosos probablemente obedezca a motivos teológicos, ya que a través de su simbología los hijos de Asís podían vivir diariamente el amor de Cristo por la humanidad y a su vez recordarles la importancia de la misión franciscana en búsqueda de la salvación de las almas.

⁵⁰ *Ibidem.*, 336.



La Misa de San Gregorio.



Grabados originales de Israel Van Meckenem.

Titulo: La Misa de San Gregorio.
 Imagen 11.
 Fuente: Claustro de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: La Misa de San Gregorio.

Ubicación: Claustro alto; Muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: pasionaria.

Descripción iconográfica: En el costado izquierdo del muro este, se encuentra pintada una de las obras que guarda un simbolismo profundo para la religión católica es la conocida como “*La misa de San Gregorio*”.

Su origen tiene lugar en Roma, concretamente en el templo de la Santa cruz de Jerusalén, lugar donde según la tradición se edificó una capilla para venerar los restos de la Santa Cruz de Cristo traídos por Santa Elena desde Jerusalén.⁵¹

En el altar de este templo, ocurrió *el milagro eucarístico* ya que cuando el papá Gregorio Magno se disponía a consagrar la hostia uno de los diáconos dudó de la presencia real del cuerpo de Cristo por lo que ante ellos apareció Jesús rodeado de todos los instrumentos de la pasión, mostrando sus heridas, llenando con la llaga de su costado el cáliz que estaba sobre el altar.

Precisamente este momento es el que vemos pintado en Cholula, en el notamos una actitud contemplativa y devocional de los cuatro diáconos, quienes atónitos ante el prodigio juntan las manos y sostienen los candiles iluminando las imágenes sagradas.

Mientras San Gregorio arrodillado, mantiene contacto con la imagen de Cristo, quien lo contempla mostrando las huellas de su martirio, mismas que son la evidencia del triunfo de Jesús sobre la muerte, logrando la transubstanciación de su cuerpo en pan y vino.

⁵¹ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Editorial ITSMO, España, 2003, P. 182.

Alrededor notamos varios iconos que desde la época medieval fueron conocidos como “*arma christi*” estos tenían la peculiaridad de recalcar los pasajes dolorosos de la pasión y muerte del salvador.⁵²

Así, su uso se popularizó destinando diversas alegorías, de ahí que el orden en las imágenes varié con respecto al grabado original.⁵³ El orden en que han sido ubicadas es el siguiente:

“A la izquierda: la caña con la esponja, un esbirro que extiende el brazo sujetando con el puño un mechón de cabellos, la escalera, la linternilla de Malco, una mano que abofetea”.

“A la derecha: la jofaina, el martillo, la santa faz o lienzo de la Verónica, tres clavos, la columna, la cuerda, las varas y los silicios, la espada, pinzas, esbirros Judas con la bolsa de las treinta monedas”.⁵⁴

Todas ellas nos hablan de sucesos como el prendimiento, el juicio religioso y político, la flagelación y la crucifixión.

La devoción a esta rica iconografía fue adaptada particularmente por los franciscanos, quienes vieron en ella un precedente de la evangelización, ya que su protagonista San Gregorio Magno fue quien logró convertir con su predicación a varios infieles en Inglaterra.

De ahí que tenerla presente en los claustros se pudiera considerar como un ejercicio espiritual para el mendicante quien tendría presente el sacrificio de Cristo para redimir a la humanidad, así como la profunda labor a través de la palabra en la obra del celebre pontífice.

⁵² Mariano Monterrosa Prado “cruces atriales mexicanas” en Curso de Iconología, Universidad de Guanajuato, 1989, P.6-7.

⁵³ Probablemente las representaciones novohispanas de la misa de San Gregorio estén inspiradas en los grabados de Israel Van Meckenem, quien ejecuto cuatro siendo el segundo, el que más parecido tiene desde el punto de vista estético y simbólico.

⁵⁴ La imagen de Judas Iscariote es particularmente llamativa debido a que posee rasgos que se asemejan a los de un musulmán. Posiblemente esto se deba a la etapa de reconquista espiritual que vivía España en contra de los moros. De ahí que este fenómeno se hiciera transcultural llegando a tierras novohispanas en el siglo XVI.



Titulo: San Sebastián Mártir.
Imagen 12.
Fuente: Convento de San Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: San Sebastián Mártir.

Espacio: Claustro alto; Muro norte.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica-Martiroológica.

Descripción iconográfica: El claustro alto del convento de San Gabriel, alberga las escenas más emotivas y mejor conservadas de este programa iconográfico. Se trata de representaciones “hagiográficas” y “cristológicas” donde el discurso de las imágenes nos habla de su importancia para los religiosos durante el siglo XVI.

La vida de los santos, y los actos piadosos, fueron temas muy populares que llegaron a inspirar verdaderos actos de fe, quizá solo comparables con la tarea evangelizadora realizada en estas tierras por parte de los mismos frailes franciscanos.

De ahí, que estas pinturas sean representadas con frecuencia; engalanando todos y cada uno de los espacios, dejándonos no solo una enseñanza teológica sino también moral, que nos recuerda el compromiso adquirido con Dios por parte de los hijos de Asís.

Un caso particular de lo anterior, es la imagen de San Sebastián Mártir, caracterizada por transmitir un “mensaje narrativo”, ya que ellas nos dan testimonio de uno de los momentos más importantes en la vida del santo, su primer martirio, sucedido en la colina Palatina muy cerca de Roma.⁵⁵

Donde por ordenes de Diocleciano (siglo III) fue conducido al campo de marte, por un grupo de arqueros quienes lo asaetearon debido a que el emperador se había enterado que profesaba el catolicismo.

Así, fue atado a un pilar y cubierto de la cabeza a los pies por flechas, lo que de acuerdo con las fuentes le dio la apariencia de un erizo.⁵⁶ Sin embargo a pesar de la seriedad de sus heridas, estas no habían dañado ningún órgano, con lo cual pudo

⁵⁵ La primer sentencia de muerte a San Sebastián se produjo cuando subió al trono Diocleciano, ya que anteriormente durante el reinado del emperador Carino había logrado exitosamente la conversión de gran parte de las autoridades, quienes al escuchar un sermón pronunciado en defensa de sus amigos Marcos y Marcelino quedaron conmovidos y decidieron abrazar la fe católica. Schenone H. Héctor, *Iconología del arte colonial: Los Santos*; Vol. 2, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P. 716.

⁵⁶ Moreno Villa, José, *La Escultura Colonial Mexicana*, FCE, México, 1986, PP. 36-37.

recuperarse gracias a la ayuda de una bondadosa mujer llamada Irene, quien lo llevó a su casa para curarlo.

Una vez restablecido, regreso ante Diocleciano para reclamar los maltratos sufridos por los ciudadanos romanos que se declaraban católicos, y hacer una nueva confesión de su fe, sin embargo esto lejos de conmovier a Diocleciano, despertó su ira, sentenciándolo a morir víctima de garrotazos, siendo sus restos mortales arrojados a la cloaca mayor.⁵⁷

Como lo menciona su leyenda son varios los aspectos que se incorporan y sobresalen en la pintura mural de Cholula. El primero es la caracterización de la escena, ya que exalta “el papel narrativo de la vida del santo”; si bien en el fondo no se aprecian líneas que dibujen una ciudad o bien un terreno pedregoso que simule una colina, si vemos la presencia de dos arqueros; a la derecha e izquierda, quienes están ataviados con una sencilla vestimenta de soldados romanos, dado que no presentan un peto o coraza y solo lucen un traje que cubre sus cuerpos desde el cuello hasta los muslos.

Ambos sostienen un arco con la mano izquierda, mientras que con la mano derecha apoyan la flechas sobre una cuerda que se disponen a disparar en contra de la humanidad del mártir italiano.

Los rostros de estos verdugos no se pueden apreciar, debido al deterioro sufrido por el tiempo, sin embargo podemos decir que el tratamiento de sus cuerpos y la proporción de estos es buena, ya que refleja con fidelidad la naturalidad del momento.

San Sebastián, completa el cuadro; apareciendo su cuerpo en el centro de la imagen. Se le ve con los brazos cruzados hacia atrás y amarrado de un árbol, su gesto refleja una profunda pena al dejar caer la mirada hacia el lado derecho como contemplando las flechas que lo acaban de herir.

En su rostro se puede apreciar una espesa “barba” que inicia en las patillas y se cierra a la altura del mentón, esta particularidad nos hace pensar en una posible alteración iconográfica, de parte del tlacuilo, ya que no es común presentarlo barbado sino imberbe de acuerdo a los cánones estéticos impuestos por los pintores del renacimiento italiano.⁵⁸ Una

⁵⁷ *Ídem.*

⁵⁸ Durante el Renacimiento San Sebastián fue usado para retratar el desnudo masculino de pie, por ello los pintores buscaron un refinamiento en las facciones de su rostro; de ahí que en ocasiones se le presente con formas dulzonas a los ojos del espectador. Hall James, Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos (segunda reimpresión), Alianza Editorial, España, 1996, P. 335.

larga cabellera rizada se descuelga desde su cabeza y descansa en sus hombros, finalmente coronando su estela vemos una aureola circular indicativo de su santidad.

En lo que corresponde a su cuerpo notamos la excelente proporción del tronco y las extremidades superiores, no así las inferiores, dejando ver detalles burdos en el tratamiento del pie derecho y los dedos.

Podemos contar un total de veintidós flechas, distribuidas alrededor del torso, los hombros, los brazos, la enaguilla y las piernas. Todas ellas nos permiten observar que las heridas no son mortales, debido a que las puntas solo han logrado penetrar la carne, provocando que de ella mane sangre.

Serán estos instrumentos usados durante el suplicio los que lo identificarán al paso de los siglos como intercesor frente a la peste, prueba de esto es que su figura se hizo imprescindible en hospitales, lugares de caridad y monasterios, logrando gran popularidad y devoción entre los fieles, motivando a que junto con otros santos medievales como: San Roque, San Cristóbal, San Adrián y los Santos médicos Cosme y Damián; fueran profundamente venerados como intercesores ante Dios para sanar las enfermedades.⁵⁹

Finalmente podemos observar como la obra se complementa gracias a una faja de formas vegetales, que enriquece su diámetro inferior y sirve de marco para tan importante obra pictórica.

⁵⁹ _____, "Auge de la Iconografía Hospitalaria" en Curso de Iconología, Universidad de Guanajuato, 1989, PP. 150-155.



Titulo: San Esteban.

Imagen 13.

Fuente: Convento de san Gabriel, Cholula.

Lugar: Convento Franciscano de San Gabriel, Cholula, Puebla.

Título: San Esteban.

Espacio: Claustro alto; Muro norte.

Temática: Franciscana Tipología: Hagiográfica – Martirológica.

Descripción iconográfica: Continuando con el ciclo narrativo de la vida de los santos, encontramos en lado sur del convento, la figura de uno de los primeros protomártires en la historia del cristianismo; San Esteban.

Que junto con San Lorenzo y San Vicente de Zaragoza, formarían el elenco de los primeros “santos mártires” para Iglesia, sus vidas nos narran que fue la predicación de la palabra de Dios lo que motivo su suplicio, llevándolos a padecer crueles castigos que les quitarán la vida y les dieron como reconocimiento al triunfo de su fe; la palma del martirio.⁶⁰

A través de esta idea es como podemos entender los momentos más significativos en la vida de este diácono judío, quien fue ordenado como tal por el apóstol Pedro, ya que junto con otros seis compañeros les fue administrada esta distinción para llevar el mensaje de Dios a los oídos de los desvalidos y vulnerables.

Es por ello que San Esteban, dedica gran parte de su tiempo a enseñar el evangelio a viudas y niños, ya que estos grupos desde su perspectiva eran los que más necesitaban conocer la palabra divina.

La ferviente evangelización emprendida por el diácono rápidamente llegó a los oídos del Sanedrín, autoridad máxima del consejo legislativo de Jerusalén; quien ordeno se le aprendiese. Ya durante el juicio, San Esteban acuso a los ancianos del consejo de haber sido ellos quienes mataron al hijo de Mesías.

Las palabras pronunciadas por el santo frente a la corte se convertirían en su sentencia de muerte; <<Veo el cielo abierto y aquel hombre de pie a la derecha de Dios.>>. Sobresaltados los integrantes del consejo proclamaron un grito terrible y llenos de cólera lo condujeron a las afueras de la ciudad para apedrearlo.

Sus ropas fueron arrojadas cerca del campo pedregoso donde se le martirizo, curiosamente algunas leyendas nos dicen que la dalmática cayo cerca de los pies de Saulo

⁶⁰ Hall James, Diccionario de Temas simbólicos y artísticos (segunda reimpresión), Alianza Editorial, España, 1996, P. 156.

de Tarso, quien a lo lejos presencio como la muchedumbre llena de ira le arrojaba piedras hasta provocar su muerte.⁶¹

La imagen que vemos hoy en Cholula probablemente haga alusión a un ciclo narrativo de la vida del santo, ya que una arquitectura pareciera fungir de marco a la escena, desgraciadamente el muro esta muy deteriorado, y no podemos ir mas allá de la contemplación de la figura, con lo que esta se convierte en una escena individual.

Aparece como un hombre joven, de gesto sereno, su rostro denota tranquilidad, su cabeza gira hacia el lado izquierdo clavando la mirada en las sagradas escrituras que sostiene con la mano izquierda, el libro sagrado, aparece abierto manifestando así la profunda devoción por los textos litúrgicos.

Su brazo izquierdo toma una dirección similar que el anterior, sin embargo un torpe revoque de cal nos impide apreciar mas detalles sobre sus posibles atributos. Solo la hermosa dalmática, que trae puesta ha logrado salvarse de los atentados del tiempo y del hombre, esta prenda engalana su figura y parte desde la nuca acompañada por una estola y un cuello hasta las rodillas cubriendo todo su cuerpo, dejándonos ver parcialmente el alba, usada en el rito católico durante las misas solemnes, las bendiciones y las procesiones.

Quizá el único elemento que haga referencia al suplicio de San Esteban en esta obra sea el paisaje agreste sobre el que se encuentra de pie, ya que unos pequeños fragmentos de pasto natural parecieran recordar sus últimos momentos de vida, antes de ser apedreado.

A diferencia de otras imágenes del claustro, la faja que le sirve de asiento presenta un deterioro considerable, por lo cual solo podemos conjeturar que tiene una función decorativa y complementaria a los aspectos monocromáticos de la pintura.

⁶¹ Schenone H Héctor, Iconografía del Arte Colonial; los santos, Vol. 1, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P. 306.



LA PINTURA MURAL DEL EX CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA,
CUAUTINCHÁN.



Titulo: Arco de San Juan Bautista y San Juan Evangelista.
Imagen 14.
Fuente: Ex convento de San Juan Bautista Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Arco de San Juan Bautista y San Juan Evangelista.

Espacio: Arco del sotocoro. Interior de la nave.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción iconográfica: El arco que soporta al coro del templo franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, ejemplifica perfectamente la integración de pintura mural con temática evangelizadora dentro de la arquitectura conventual.

A lo largo del extenso muro se ofrece un panorama completo de los principales santos de la orden franciscana, con la particularidad de incluir a los dos personajes que protagonizan el discurso simbólico del edificio en este caso San Juan Bautista y San Juan Evangelista.

Ahora bien, para adentrarnos a estudiar detalladamente el contenido de este extenso programa iconográfico, es necesario crear una lectura interpretativa que priorice el orden y fundamento de los santos aquí aparecidos.

De esta manera; se analizará la iconografía de izquierda a derecha, ya que es el método más didáctico y el que permite dividir correctamente tan vasto pasaje artístico; A la izquierda; *San Juan Bautista, Ángeles con cartela, San Pedro y San Antonio*. Mientras que a la derecha; *San Juan Evangelista, Ángeles con cartela, San Pablo y San Buenaventura*.

Con base en lo anterior, es como examinamos el lado izquierdo. En donde aparece la figura de San Juan Bautista, personaje imprescindible para el cristianismo, no solo por ser quien bautizará a Cristo en el río Jordán sino también por ser el último de los profetas del antiguo testamento y el iniciador del nuevo.

Su imagen es la de un adulto, viste una larga túnica de pieles sujeta por un cinturón de cuero. Porta los atributos característicos de sus representaciones más primitivas en este caso una bandera y el cordero del “*Agnus Dei*”.⁶²

Le siguen dos ángeles quienes sujetan una cartela renacentista en cuyo fondo se aprecia la figura del niño Jesús de pie, portando una cruz y parado sobre el “*orbis mundi*”.⁶³

En medio del primer y segundo vano aparece la imagen de San Pedro, quien al ser uno de los pilares de la Iglesia Católica tiene un papel preponderante en las representaciones. Viste una larga túnica y porta sus atributos particulares; las llaves y el libro.

Finalmente en el capitel, que sirve de soporte a esta sección del arco aparece la imagen de San Antonio de Padua, quien viste el hábito y la tonsura propia de los hermanos de la orden franciscana. Lleva en su brazo derecho un libro, que sirve de peana a la imagen del niño Jesús, quien abraza la cruz y bendice con gran ternura.

Continuando con la metodología aplicada anteriormente, pasamos al lado derecho del muro, donde la huella evangelizadora de San Juan Evangelista, sigue latente en la imagen juvenil del apóstol, autor del cuarto evangelio y de acuerdo con las narraciones del “apocalipsis”.

⁶² El cuarto evangelio (1:36) nos habla que Juan en determinado momento fijó la mirada en Jesús diciendo “ese es el cordero de Dios” <<*Ecce Agnus Dei*>> ratificando así que él era el hijo que había envidado Dios para salvar a la humanidad.

Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P.219.

⁶³ Es común encontrar en el arte medieval cartelas con el “*orbis mundi*”, ya sea de forma individual o bien acompañando una imagen. Regularmente cuando sirven a una imagen, se les ve sobre la mano de Jesucristo Pantocrátor para representar el poder de Dios en la tierra que con su gloria se manifiesta al principio y fin, señor de todas las cosas.

Becker Udo, Enciclopedia de los símbolos, Océano, México, 1996, P.169.

En el caso de nuestra imagen con el niño Dios aplica también este término, ya que es el quien se apoya sobre el globo terráqueo para manifestar su gloria.

Con ambas manos sostiene un cáliz, de donde emerge la cabeza de una pequeña serpiente. Prueba esta última del triunfo de la fe sobre la maldad y el pecado.⁶⁴

Repitiendo los patrones de la alegoría izquierda, una vez más aparecen dos ángeles, quienes sujetan una cartela renacentista en donde un niño Dios se ve de pie sobre el “*orbis mundi*”, portando una cruz.

Inmediatamente después se aprecia una espada y unas largas túnicas que prefiguran la imagen de San Pablo, a quien hoy solo podemos distinguir parcialmente debido al notable deterioro del tercer vano.

Completa el pasaje hagiográfico del capitel la imagen de San Buenaventura, quien luce una capa pluvial y el capelo cardenalicio propio de los ministros generales de la orden franciscana. Sus manos cargan un libro sobre el que descansa una réplica a escala de un templo medieval, así como una cruz que sale de un madero horizontal en forma de báculo.

Si bien, a primera vista ambos lados de la obra exhiben diversos momentos y personalidades distintas para la historia del cristianismo, estos coinciden en mostrarnos un “orden jerárquico” enraizado en categorías que a continuación mostramos; “Juanes”; San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Alegorías; Ángeles tenantes con cartela. Apóstoles; San Pedro y San Pablo. Doctores; San Antonio y San Buenaventura.

Con base en estas jerarquías, es como explicamos la presencia de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, quienes representan el inicio y fin de los tiempos. Ya que ellos son los ven nacer y morir a la humanidad a través de la palabra del evangelio.

⁶⁴ Una leyenda nos dice que un sacerdote del templo de Diana en Éfeso desafió a San Juan Evangelista a beber de un cáliz envenenado para probar su fe, el sabio evangelista acepto, bebiendo de la copa y saliendo ileso frente a aquel mortífero veneno. Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, PP. 222-223.

Es por ello que sus obras en el libro sagrado son la pieza clave para entender el simbolismo del muro y del conjunto religioso en general.

Por su parte las alegorías del niño Jesús sobre “*orbis mundi*”, así como las efigies de los *pilares de la iglesia*, en este caso San Pedro y San Pablo ratifican la voluntad divina de Dios sobre la tierra, misma que se ve reforzada a través de las obras de los Doctores seráficos en este caso San Antonio de Padua y San Buenaventura quienes son el testimonio escrito de la gracia y el amor de Dios por el hombre.



Titulo: Columna del Serafín.

Imagen 15.

Fuente. Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Columna del Serafín.

Espacio: Sotocoro del templo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En el lado derecho de la columna lateral que soporta el sotocoro del templo, se halla pintada una curiosa escena en donde “un serafín y un León con características zoomorfas” son los protagonistas de un discurso simbólico en el que se busca exaltar el papel de la *primera categoría celestial de Dios* dentro del panorama artístico del edificio.

Tanto el pequeño ser halado y el animal zoomórfico, cumplen con la función de servir como “refuerzos iconográficos” a los santos existentes en el primer plano del arco.⁶⁵

El primero de estos; el serafín se encuentra al fondo de una cartela, de clara influencia renacentista en donde, si bien, las fuentes bíblicas nos lo describen como un ser provisto de seis alas divididas en pares alrededor del rostro, en nuestra pintura mural lo encontramos con cuatro alas divididas en pares también alrededor del rostro.⁶⁶ El gesto sereno, la mirada reflexiva y los colores usados para denotar su imagen nos confirman el carácter bondadoso que su figura a tenido para Dios, quien lo ha llevado a los cielos para asistirlo personalmente en el trono.⁶⁷ De ahí que observar a cualquiera de estos pequeños seres sea indicativo de contemplar la gloria.

⁶⁵ Nos referimos al arco que da acceso a la nave del templo y que se ubica justo abajo del sotocoro. En el existen numerosas imágenes hagiográficas referentes a la orden franciscana, de ahí que la presencia de elementos como celestiales y vegetales pueda ser considerada como una adhesión a favor de la fe.

⁶⁶ Probablemente esta variante iconográfica puede ser atribuida a la falta de técnica del tlacuilo, quien al no poder interpretar correctamente las formas estéticas del grabado termino por alterar las características originales de la imagen.

⁶⁷ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, PP. 40-41.

El segundo es un león fantástico colocado horizontalmente sobre el fuste de la columna. De su pequeña cabeza emerge una innumerable cantidad de vegetación y frutos sagrados que muestran la nobleza dada por el creador a todas y cada una de las criaturas que gustosas han servido para personificar su imagen sagrada en distintos momentos de la historia del cristianismo.

Contemplar hoy esta síntesis del paraíso en un espacio sagrado nos confirma la importancia que tuvo el vínculo “cielo-tierra” para la realización de los programas iconográficos del siglo XVI, cuyos méritos y alcances cumplieron los deseos de sus creadores llevando la fe a todos y cada de los hombres del nuevo mundo.



Titulo: Grutesco del "Agnus Dei".

Imagen 16.

Fuente: Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Grutesco del “Agnus Dei”.

Espacio: Sotocoro. Interior del Templo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En el muro derecho del sotocoro se halla en pésimas condiciones de conservación un friso; que debido a su simbolismo y relevancia dentro del espacio arquitectónico merece ser estudiado a fondo.

Se trata de un “grutesco”⁶⁸ donde los trazos y la policromía de los seres que protagonizan la escena nos comunica el triunfo y la resurrección de Cristo a través del sacrificio.

De esta manera elementos como; Dos cordones franciscanos (Perímetro), dos Jarrones (Izquierda y derecha), dos dragones (Izquierda y derecha), dos granadas (Izquierda y derecha), dos follajes fantásticos (Izquierda y derecha), dos querubines (Izquierda y derecha) y Una cartela renacentista con el “agnus dei” (al centro). Nos hablan que es por medio del sufrimiento como el Salvador logró la absolución a los pecados del hombre.

Sobre este discurso es como las imágenes adquieren significación; Los jarrones, a los extremos izquierdo y derecho; una vez más recuerdan la presencia y divinidad de la Virgen María quien con una delicada seda ata por los muslos a los dos dragones, quienes

⁶⁸ Adorno caprichoso compuesto por imágenes sagradas, follajes, quimeras, bichos o sabandijas. El vocablo se origino como un termino descriptivo de las coraciones murales, de carácter fantástico en que se mezclan formas humanas y animales en combinación con adornos vegetales descubiertas en las ruinas de ciertos edificios romanos.

Secretaría del Patrimonio Nacional. Vocabulario Arquitectónico Ilustrado, SPN, México, 1976.

con fiereza intentan moverse; sin embargo otras dos sedas provenientes de follajes cercanos se afianzan con fuerza al cuello de los diabólicos seres impidiéndoles liberarse.

Esta flora fantástica que no permite al mal acercarse, es el fruto de dos cornucopias que extienden grandes hojas y voluminosas granadas; cuyas semillas son el símbolo de resurrección.⁶⁹

Siguiendo esta idea redentora es como llegamos a la imagen del “*Agnus Dei*” . Su efigie, como animal sagrado hace exclamar a L. Charbonneau-Lassay;

“De todos los seres vivos que han tenido el honor de representar misteriosamente la persona de Jesucristo en el arte cristiano, el cordero es realmente el que ha conocido mayor auge; y este favor se apoya en una base que no puede conocer nunca el declive: esta establecida por las Escrituras sagradas y por lo que las liturgias cristianas tienen de más augusto e inmutable.”⁷⁰

Efectivamente, son los textos sagrados quienes lo mencionan por su belleza, docilidad y nobleza; de entre los pasajes celebres resulta imprescindible el aparecido en el apocalipsis donde a través del sacrificio en la cruz consiguió abrir el libro de los siete sellos.

Estas palabras llevadas a la obra de arte, son las que dan vida a esta modalidad iconográfica en la que lo vemos el fondo de una cartela renacentista sostenida por dos querubines, quienes atentos al mensaje del cordero místico inclinan la mirada para ratificar la santidad del creador y su mensaje divino hacia la humanidad.

⁶⁹ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P. 179.

⁷⁰ Lassay-Charbonneau Louis, El bestiario de Cristo Vol. 1, (2º edición), Shopia Perennis, España, 1997, P. 157.



Titulo: Grutesco

Imagen 17.

Fuente: Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Grutesco.

Espacio: Sacristía. Claustro bajo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: La parte baja del tímpano en la sacristía del templo de San Juan Bautista, alberga un friso que por su calidad y sentido simbólico constituye un ejemplo destacado dentro del panorama artístico del siglo XVI.

Se trata de un “*grutesco*” ejecutado sobre el muro en grisalla. A lo largo de su extensa composición notamos la presencia de; Un cordón franciscano (En el perímetro), dos macetones (Izquierda y derecha), dos pequeños tronos (Izquierda y derecha), dos follajes fantásticos (Izquierda y derecha), dos dragones (Izquierda y derecha), dos dominaciones (Izquierda y derecha), cartela con el escudo de las cinco llagas (Al centro) Y un recipiente sagrado (Al centro).

El que estas creaciones tengan un papel protagónico obedece al sentido “moralizante” de la iconografía, ya que esta busca separar “el bien y el mal” a través de las imágenes; Así, la obra inicia con los macetones; cuyo simbolismo alude a la Virgen María y su pureza virginal, mismos que son soportados por los dos tronos.⁷¹

Muy cerca de esta imagen, aparece un follaje fantástico que se enreda caprichosamente para terminar en la cabeza de un monstruo; de cuyas fauces emergen grandes hojas.

Tanto el historiador del arte Réau como Santa Brígida de Suecia identifican el cuerpo de la virgen María con un vaso de cristal atravesado por la luz. Dicha comparativa se fundamenta en verso de la Letanía Lauretana como: Vaso espiritual, Vaso del honor, Vaso insigne de devoción como símbolos marianos. De ahí que el vaso, jarrón o el macetón son representaciones marianas. ⁷¹ Réau Louis, Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z. Tomo 2/vol.5, Ediciones Serbal, España, 2002, P.185.

Esta espesa flora sirve de asiento a cuatro figuras; de “carácter distinto”. Las dos primeras son un par de “dominaciones”, quienes dada su jerarquía celestial portan la “cartela con las cinco llagas” extendiéndola de izquierda a derecha para mostrarla gloriosamente al centro por encima de un vaso sagrado.

A los extremos de estos seres angelicales, notamos una clara dualidad; ya que aparecen dos dragones, huyendo al contemplar las huellas redentoras de Cristo, manifestando así el triunfo de la fe, sobre el mal y el pecado.



Titulo: Ángel mesero.

Imagen 18.

Fuente: Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Ángel Mesero.

Espacio: Refectorio. Claustro bajo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En el abocinamiento de una de las tres ventanas pertenecientes al refectorio del Ex Convento de San Juan Bautista, sobrevive una de las escasas escenas alegóricas referentes a la *“refección, o a la acción de comer en comunidad”*.⁷²

Se trata de una variante del conocido tema de los “ángeles tenantes”. Aquí, se presenta a un ángel ataviado con una larga túnica de mirada fugitiva, que eleva los dos brazos para sostener un platón provisto de abundantes manjares.

Al observar minuciosamente el contenido de la charola, notamos la presencia de frutas vinculadas a pasajes celebres en la vida Cristo y el hombre; de entre ellos destacan: Tres dátiles; Que son el fruto recogido por José para alimentar a su familia durante la huida a Egipto. Un par de higos; Usados en ocasiones como sustituto de la manzana del árbol del conocimiento. Sus hojas fueron con las que Adán y Eva entrelazaron y ciñeron sus cuerpos tras su expulsión del paraíso. Y un Racimo de Uvas; Símbolo eucarístico del vino y por lo tanto de la sangre de Cristo.

La convivencia de estos tres elementos en un mismo espacio nos demuestran el profundo apego que los franciscanos profesaban hacia estos “alimentos sagrados” presentes desde el nacimiento hasta la muerte del salvador.

⁷² El aislamiento geográfico del convento sumado a las malas condiciones estructurales de la dependencia, han hecho que este fresco sea poco conocido para investigadores e instituciones culturales. Hasta hoy, solo se conocía un pasaje completo de pintura mural con esta temática en el refectorio del convento dominico de Santo Domingo de Guzmán en Oaxtepec Morelos. Cuyo tema es la *“multiplicación de panes y peces”*.

De ahí que se buscará representarlos artísticamente con el fin de recordar el mensaje divino a través de *creaciones propias*, donde la creatividad del tlacuilo y la dirección atinada del fraile en los pasajes sagrados producirían un particular legado reflejado en la policromía de esta pintura mural.



Título: Ángel con el Escudo de las Cinco Llagas.
Imagen 19.
Fuente: Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Ángel con el Escudo de las Cinco Llagas.

Espacio: Refectorio. Claustro bajo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: El muro abocinado de la segunda ventana muestra un notable deterioro con respecto a los otros dos vanos que conforman las ventanas de esta sala.

En medio de estas precarias condiciones estructurales sobrevive una pintura, que por sus trazos y variante artística puede ser considerada como “única” dentro del panorama artístico del siglo XVI.

Se trata de un ángel tenante que porta un escudo con las cinco llagas. Si bien, no es raro encontrar estos ángeles en el arte cristiano, es notable que en esta representación se busque la unión de dos temas iconográficos. El primero de ellos, la ya conocida estigmatización de San Francisco, mientras que el segundo se refiere al “cántico al sol”, un pasaje que Celano recoge dentro de los apéndices de las *floreillas*;

A la mañana, cuando sale el sol, todos los hombres deberían alabar a Dios que los creó para utilidad nuestra y con el nos alumbra de día; y a la tarde, cuando anochece, todos deberían alabar al hermano fuego que nos alumbra de noche; pues todos somos como ciegos, y el señor nos alumbra por medio de estos dos hermanos; por eso es nuestro deber alabar al creador por estás y otras criaturas de que nos estamos sirviendo cada día.⁷³

Por medio de este cántico, el poverello recalca los alcances de la creación divina y el amor de Dios hacia los hombres. Así, tomando en cuenta estas palabras es como podemos analizar con detenimiento el escudo que sostiene el enviado celestial: los rayos ondulantes de luz que salen alrededor del área donde se encuentran las cinco llagas, representan la exaltación de Dios y la naturaleza, como elementos unificados e imprescindibles para la vida.

⁷³ Francisco Montes de Oca (*introducción*), *Floreillas de San Francisco* 6ª Edición, México, 2000. Pág. 288.

Mientras las *cinco llagas* son el testimonio vivo del amor de Cristo por la humanidad, condición que se repetiría en el cuerpo de San Francisco durante la oración en el Monte Alverna en 1224.⁷⁴

La presencia de este fresco en el refectorio probablemente sirvió para recordar la memoria del salvador y el fundador de la orden que en todo momento acompañaban las labores cotidianas de los religiosos.

⁷⁴ *Ibídem.* P.118.



Titulo: Las Cinco Llagas de Cristo.
Imagen 20.
Fuente: Ex Convento de San Juan Bautista, Cuautinchán.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.

Título: Las Cinco Llagas de Cristo.

Espacio: Refectorio. Claustro bajo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: La tercer ventana de esta sala al igual que la segunda, exhiben un grave deterioro en el abocinamiento de ambos muros.

Factores como la humedad, el tiempo y sobre todo el olvido han provocado el desprendimiento de las piedras que sustentaban el claro ojival,⁷⁵ lo que a llevado a la perdida del soporte de esta pintura mural.

Los restos que aún subsisten dejan ver una cartela de clara influencia renacentista, en cuya área se repite el tema de las “Cinco llagas de Cristo” .

Si bien, anteriormente habíamos consignado el simbolismo de estas huellas pasionarias para la historia del arte cristiano, no esta por demás mencionar que estas heridas dejadas en el cuerpo del salvador por los clavos y la lanza, son el testimonio físico de la redención del hombre; ya que la sangre derramada por el hijo de Dios en la cruz absolvió los pecados de la humanidad.

Un aspecto notable en la composición de este fresco son las reminiscencias prehispánicas, presentes en las cinco lesiones a través de chalchihuites circulares.⁷⁶ El haber recurrido a está solución estilística tiene un trasfondo físico y espiritual. A menudo los tlacuilos encargados de encalar y pintar escenas religiosas al interior de templos y

⁷⁵ Identificamos con este nombre a los accesos que provén de luz y ventilación a distintas dependencias.

⁷⁶ Es sabido que estos objetos junto con las plumas eran símbolos de lo “precioso” en el mundo mesoamericano. Creemos que su presencia en la iconografía de las cinco llagas obedece a un aspecto de falta de “técnica” por parte del tlacuilo, quien al no estar acostumbrado a dibujar correctamente volúmenes y proporciones relacionadas al cuerpo humano, tuvo que idear algo que fuese parecido a una cavidad de ahí que los chalchihuites por su estética fueran los que cumplían con esa función.

conventos improvisaban de manera accidental o deliberada con códigos artísticos propios de sus antiguos cultos, esto a menudo fue aceptado o paso desapercibido ante los ojos extranjeros, quienes no veían en la pintura algún aspecto idolatra que perseguir.⁷⁷

De ahí que la mayoría de ellas sobrevivieran al paso de los siglos, para constituirse en un fiel testimonio de los alcances logrados por la evangelización en tierra americana.

⁷⁷ Coincidimos con la opinión de Christiane Cazenave Tapie, quien nos dice que las diferencias entre lo sagrado y lo profano en lo que respecta a pintura mural dependía de donde fuese esta ejecutada, es decir en que lugares o dependencias se encontraba la obra.

Cazenave-Tapie, Christiane. La pintura mural del siglo XVI, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes “Conaculta”, México, 2003 p.30.

En el caso de nuestro fresco es evidente que este no alude a algún aspecto idolatra, ya que como mencionábamos anteriormente a falta de técnica se buscaron medios distintos para poder representar las heridas dolorosas del salvador. Además la cruz, la lanza y la caña con la esponja denotan el evidente contenido cristiano del mural.



LA PINTURA MURAL DEL EX CONVENTO DE SAN MARTÍN DE TOURS,
HUAQUECHULA.



Titulo: Pomas Isabelinas.
Imagen 21.

Fuente: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Martín de Tours.

Título: Pomas Isabelinas.

Espacio: Claustro bajo; Enjutas de los arcos.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En la cara interior de los arcos del claustro bajo se hallan pintados motivos arquitectónicos en grisalla. Si bien estos pudiesen pasar desapercibidos ante la riqueza de las escenas sagradas, vale la pena detenernos a contemplar su riqueza y encontrar en ellos un antecedente de la decoración en los monasterios europeos.⁷⁸

El uso de las pomas isabelinas y el cordón franciscano fue un recurso ampliamente ejecutado en la arquitectura religiosa del siglo XV en España, de ahí que al pasar a América este tipo de decoración fuera identificada como de los “reyes católicos” al encontrarse en ellas un precedente de las campañas religiosas que lograron la reconquista espiritual de la península. Así, el tenerlas dibujadas o esculpidas en los claustros franciscanos representa el triunfo de la fe católica sobre la idolatría.⁷⁹

⁷⁸ Secretaría del Patrimonio Nacional, Vocabulario arquitectónico ilustrado, SPN, México, 1976, P.282.

⁷⁹ *Ídem.*



Titulo: San Sebastián Mártir.

Imagen 22.

Fuente: Ex Convento de San Martin de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula. Puebla.

Título: San Sebastián Mártir.

Espacio: Claustro alto: 1ª Capilla Hornacina; Muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica-Cristológica.

Descripción iconográfica: Los restos de pintura mural ubicados en la primer capilla procesional nos han obligado a realizar un exhaustivo esfuerzo de erudición y deducción iconográfica, debido a que las imágenes de este espacio exhiben un alto deterioro con respecto a sus pares de las otras cuatro capillas.

Gracias a la policromía y la estética, creemos pueda tratarse de una serie dedicada a San Sebastián Mártir, ya que en el centro aparece el tronco de un árbol y frente a él, las extremidades inferiores de un cuerpo masculino. Episodio que nos habla de su primer martirio sucedido en la Colina palatina cercana a Roma, donde por ordenes del emperador Diocleciano fue aseteado por un grupo de arqueros quienes lo dejaron cubierto de flechas.⁸⁰

Posiblemente a los lados de este episodio existieron las escenas complementarias a la vida del santo, como por ejemplo “su conversión al cristianismo” “la predicación entre la guardia real de Diocleciano” , “la curación de Irene” y “su martirio final”.

Desgraciadamente estas son inapreciables, y solo podemos conformarnos con observar una exuberante vegetación y cinco escudos franciscanos a los extremos de la pequeña bóveda; que junto con la flora dan dignidad y pertenencia a la imagen, indicándonos que los hijos de Asís han hecho suya esta iconografía referente al martirio, buscando a través de ella servir de ejemplo a los misioneros durante su labor de adoctrinamiento, no importando el sacrificio físico por encima de la gloria espiritual, tal y como lo hicieron los primeros mártires de la Iglesia católica en la antigüedad.

⁸⁰ Consideramos inoportuno repetir los datos biógrafos que anteriormente habíamos reseñado en la pintura mural del claustro de San Gabriel, Cholula. Por ello, remitimos al lector a dicho apartado con el fin de que pueda relacionar la vida del santo y su iconografía.



Titulo: San Pedro.

Imagen 23.

Fuente: Ex Convento de San Martin de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla.

Título: San Pedro.

Espacio: Claustro alto, 2ª Capilla Hornacina; Muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica-Martiroológica.

Descripción iconográfica: De las cinco capillas hornacinas, ésta junto con la dedicada a San Sebastián son las que exhiben un mayor deterioro en lo que respecta a su pintura mural.

Factores como la humedad y el abandono de las instituciones encargadas de su custodia han provocado la pérdida parcial de una de las escasas “escenas narrativas” con que se cuenta en América sobre la vida de San Pedro.⁸¹

De ahí que emprender el análisis de esta obra en su conjunto resulte complicado mas no imposible, ya que los restos de policromía evidencian la historia y grandeza de tan importante figura para el cristianismo.

En el mural de Huaquechula el llamado “*príncipe de los apóstoles*” es presentado por medio de una efigie al centro, teniendo como fondo pasajes significativos de su vida, los cuales han desaparecido quedando únicamente legible el que las fuentes literarias han situado dentro su “*ministerio como apóstol*”; Pedro liberado de prisión.

Así, empezaremos examinando la figura del santo a través de sus atavíos, ya que estos nos hablan de la influencia ejercida por la pintura europea en tierras americanas. Los colores verde y ocre, usados para decorar las túnicas y mantos de imágenes religiosas en la pintura italiana y española, tienen presencia en nuestra obra cubriendo el cuerpo de Pedro desde el cuello hasta los pies, dejando visibles solo las manos y los empeines.

⁸¹ Héctor H. Schenone, es el que nos advierte sobre estas características tan especiales en pintura sobre la vida de San Pedro.

Schenone, H. Héctor, Iconografía del arte colonial: Los santos; Volumen 1, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P. 628.

Sus brazos asumen una postura ligeramente flexionada hacia el pecho, la mano izquierda tiene un sentido diagonal y empuña el atributo característico: Las llaves del paraíso.⁸²

La mano derecha sostiene un libro abierto, identificado como “Hechos de San Pedro”, compendio donde se exaltan los milagros del santo; el triunfo sobre Simón el mago, su martirio y muerte.⁸³

En lo que respecta al rostro, este continúa con la uniformidad heredada del viejo mundo, sus rasgos son los de un hombre mayor pero vigoroso, con cabello blanco alrededor de la calva, de barba corta y espesa; su cara denota cierta tosquedad y dureza en el semblante. Una aureola remata la composición arriba de la cabeza, indicando santidad.

A la izquierda aún se observa a “Pedro liberado por un ángel”, acontecimiento que tuvo lugar a la muerte de Cristo, cuando los apóstoles fueron enviados a difundir las enseñanzas del evangelio ante el pueblo, causando la ira del Rey Herodes I quien mandó a prenderlos para evitar que continuaran predicando.

No obstante, pese a la estricta vigilancia de los sayones Pedro quedó en libertad gracias a la intercesión del enviado celestial quien hizo entrar en un sueño profundo a los custodios para sacar al apóstol de ese calabozo.

Este momento quedó registrado gracias al pincel del Tlacuilo, quien dibuja a ambos protagonistas en una fortaleza medieval, rodeada de pequeños torreones y edificios de severas dimensiones.

⁸² “Las llaves” aluden a las puertas del paraíso, la dorada abre las puertas del cielo mientras la de plata o hierro abre las del infierno. En la biblia Mateo nos dice... <<Yo te daré las llaves del reino de Dios>> con respecto a este atributo.

Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P. 296.

⁸³ El uso de los “Hechos de San Pedro” como atributo no fue tan común como el primero, su presencia en esta obra nos recuerda a las antiguas imágenes europeas.

Ibidem. P. 297

Creemos que posiblemente el ciclo de la vida del apóstol haya sido más extenso, sin embargo como lo habíamos señalado previamente las condiciones físicas de la obra no nos permiten saber con certeza el contenido de la escena.



Titulo: Alegoría de la Inmaculada Concepción.

Imagen 24.

Fuente: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula Puebla.

Título: Alegoría de la Inmaculada Concepción.

Espacio: Claustro alto: 3ª Capilla Hornacina; Muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Mariológica.

Descripción Iconográfica: En la capilla central se desarrolla un tema fundamental para este programa iconográfico, se trata de una representación a La Alegoría Inmaculada Concepción.⁸⁴ Devoción que conoció su máximo esplendor durante los primeros años del siglo XVI de la mano de los religiosos franciscanos.

Fueron precisamente los hermanos de Asís quienes consagraron física y espiritualmente su labor evangelizadora a Cristo, la Virgen María y por su puesto su padre espiritual San Francisco. De ahí que en sus primeras fundaciones reservaran un lugar de honor para venerar sus sagradas imágenes.

Un claro ejemplo de lo anterior es el enlucido del muro, donde a diferencia de los ciclos hagiográficos anteriores, se tiene una “escena devocional” a la madre de Dios.

En ésta notamos claramente la intención por la defensa del *Dogma Mariano*, a través del vínculo entre diversas fuentes literarias que se observan tanto en la imagen de la virgen como en los elementos iconológicos que la rodean.

Así, iniciamos la lectura partiendo de la Virgen María, quien se aprecia con un ligero movimiento hacia el lado el lado izquierdo, sus manos se hallan unidas en posición de orante. Mientras que sobre su cabeza es notaria la gran aureola que ilumina su rostro denotando una actitud contemplativa.

⁸⁴ Llamamos “alegoría” a toda aquella representación en donde conviven más de una fuente literaria. En el caso de ésta “Inmaculada Concepción” notamos que lo mismo hay elementos de la “*Virgen Totta Pulchra*” (*Dios Padre y símbolos de la Letanía Lauretana*). Como del tema de la “*Asunción de la Virgen*” (*personajes a los pies de María*). De ahí, que asignarle está tipología a esta obra sea lo correcto.

Sus pies descansan sobre una luna menguante a la que acompaña un serafín encima de una gran nube. A los lados, un grupo de seis ángeles divididos en tres por cada extremo, portan atributos en sentido ascendente como: Instrumentos de la Letanía Lauretana “incensarios”, candelas y trompetas.

Lo que deriva que estos seres celestiales tomen una categoría jerárquica de acuerdo a la importancia de los objetos que como apuntábamos glorifican la representación mariológica.⁸⁵

En la parte de arriba, un rompimiento de gloria permite observar a Dios Padre bendiciendo a la Virgen mientras sujeta el *Orbis Mundi*, lo cual es significativo debido a que con esta acción ratifica la pureza virginal de María como madre del Salvador.⁸⁶

Cerrando este noble elenco, aparecen a los pies de la composición un nutrido grupo de hombres y mujeres que actualmente han quedado irreconocibles, por lo que no podemos más que lamentarnos, debido a que este deterioro no permite conocer con certeza la intención de los personajes aquí aparecidos.

Podemos decir, a manera de conclusión que el objetivo de este “*tríptico arquitectónico*” es mostrar el mensaje divino a los frailes a través de las imágenes, con la mira de que sea este un discurso moralizante que permita mediante la reflexión conocer y venerar la vida de la Virgen y los santos.

⁸⁵ Stratton, Suzanne. La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Fundación Universitaria Española, España, 1989, P. 35.

⁸⁶ Conociendo las características iconográficas de la obra es como podemos aseverar que la información proporcionada por el fichero elaborado por el INAH es incorrecta, ya que no estamos ante la “Virgen de los Ángeles” sino ante “*La Alegoría de la Inmaculada Concepción*” debido a que la primera es una “*advocación*”, mientras que la segunda es una “*devoción*”. Y como sabemos las advocaciones se crean a mediados del siglo XVII. Lo cual caería en un anacronismo con respecto al resto de las imágenes del claustro.



Titulo: San Pablo.
Imagen 25.

Fuente: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento franciscano de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla.

Título: San Pablo.

Espacio: Claustro alto: 4ª Capilla Hornacina; Muro este.

Temática: Franciscana Tipología: Hagiográfica-Martiroológica.

Descripción iconográfica: Un ejemplo notable en lo que se refiere a supervivencia de pintura mural lo constituye esta capilla, que junto con la dedicada a “La Inmaculada Concepción” son las mejor conservadas de este conjunto conventual.

Dichas condiciones han facilitado la tarea al investigador; quien ha podido realizar una lectura rápida del simbolismo y plástica de ambas obras, con el fin de obtener la interpretación certera de su iconografía.

En el caso de esta pintura, estamos ante “una escena narrativa” que recorre los pasajes más significativos en la vida de *El Apóstol San Pablo*. La distribución espacial de estos ciclos, se hace en un segundo plano; teniendo como eje de la composición al santo, mismo que vemos representado de acuerdo con los cánones estéticos prevalecientes en la Europa del siglo XVII.

Estos códigos artísticos han modificado radicalmente su figura con respecto a lo mencionado por las fuentes literarias.⁸⁷ Así, en Huaquechula lo vemos como un individuo alto, con larga barba y cabello blanco. Mismo que hace exclamar a Héctor H. Schenone... “siempre se le ha mostrado majestuosa su figura”.⁸⁸

⁸⁷ Las descripciones aparecidas en los primeros textos de historia sagrada, lo describen como un individuo de baja estatura, calvo y desgarbado.
Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P. 287.

⁸⁸ El Historiador del arte argentino hace esta mención al referirse a la manera en que ha sido tratada su figura en América, contrario a las ideas artísticas antiguas.
Schenone H. Héctor, Iconografía del arte colonial: Los Santos; Volumen 1, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P. 612.

Una larga túnica de colores verde y blanco se descuelga alrededor del cuerpo, dejando visible solo parte del empeine derecho; sus brazos se encuentran recogidos, y al termino de ellos; sus manos portan los atributos con que se le identifica: La espada y el libro de las Epístolas.⁸⁹

En el lado izquierdo aparecen los hechos mas importantes de su vida, partiendo con la “Conversión de San Pablo”, suceso que marca un cambio radical en la mentalidad del perseguidor de cristianos Saulo de Tarso, quien en un viaje a Damasco se vio sorprendido por una luz que descendió desde el cielo haciéndolo caer al suelo violentamente para escuchar una voz que decía... << Saulo, Saulo, ¿Por qué me persigues? >> . Después de esta señal; Saulo, decidió convertirse al cristianismo adoptando el nombre de “Pablo”; evangelizando las zonas del cercano oriente, Asía menor y Grecia.⁹⁰

Un detalle curioso en nuestra obra es la alusión a uno de los sietes pecados capitales; “la soberbia” representada a través de Saulo, en el momento en que cae derribado del caballo, mientras contempla aturdido la luz providencial.

En contraparte, el lado derecho exalta “el martirio del santo” sucedido en un sitio alejado de Roma, llamado el “Acqua Salura”, aquí fue llevado, tras escuchar la sentencia de Nerón que lo condenaba a morir degollado.

Si bien, tanto Pedro como Pablo murieron el mismo día, sus castigos fueron diferentes; ya que las jerarquías del imperio le permitían al apóstol de los gentiles tener

⁸⁹ La espada es el atributo más usado en las representaciones artísticas, ya que recuerda nos recuerda su martirio.

El libro de las epístolas; o también conocido “Epístolas paulinas” es un corpus de trece cartas escritas por el apóstol en el siglo I, su empleo como atributo fue menos popular en el arte novohispano, concretamente en México.

⁹⁰ De la Vorágine Santiago, La Leyenda Dorada “Tomo 1” (Decima reimpression), Alianza Editorial, España, 2001, P. 479.

“una muerte más honrosa” contraría a la de su compañero quien se vería expuesto al castigo más humillante; “la crucifixión”.

Así, ambos fueron martirizados el 29 de Junio; Pedro en el Coliseo romano, y Pablo en las afueras de la ciudad, dicho suceso es el que sobresale en este fragmento del mural; que al igual que el de la “*conversión*” presenta ciertas particularidades estéticas; visibles en la indumentaria del santo y su verdugo, el primero viste una larga túnica que ciñe al cuerpo inclinado, mientras su cabeza, ahora mutilada contempla el suceso. Por su parte, el sayón está ataviado con ropajes que nos recuerdan a los usados por los moros en España, acompañado por una filosa espada que empuña su mano derecha y con la cual a cortado la cabeza de San Pablo.

Tonos verdes y ocrez animan la composición, creando un ambiente solemne y contemplativo a la vista del espectador.



Titulo: San Lorenzo Mártir.
Imagen 26.

Fuente: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento de San Martín de Tours, Huaquechula Puebla.

Título: San Lorenzo Mártir.

Espacio: Claustro alto; 5° Capilla Hornacina, muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica-Cristológica.

Descripción iconográfica: En la última capilla procesional se desarrolla una de las escenas más significativas tanto para la historia del cristianismo como la de sus primeros santos.

Se trata de la representación de *San Lorenzo Mártir*, quien se perfila como uno de los protomártires para Iglesia católica, su vida como la de muchos otros santos transcurre entre la leyenda y el misticismo, dando pie a que las fuentes literarias varíen con respecto a algunos datos de su nacimiento y quienes pudieron ser sus familiares.⁹¹

Al analizarlas detalladamente hemos podido reconstruir su historia, tratando de buscar los hechos en nuestra pintura mural. De esta manera podemos decir que el origen del santo tiene lugar en una pequeño poblado cerca de Huesca, España; donde vivirá sus primeros años hasta llegar a la adolescencia y trasladarse a Roma en calidad de diacono, ahí conocerá al Papa Sixto II, quien desarrollara un gran aprecio hacia su persona gracias a sus obras piadosas y a su profundo amor por Cristo.

Este lazo fraternal los acompañará gran parte de sus vidas y se afianzará durante el reinado del emperador Decio, quien emprenderá una salvaje cacería en contra de la comunidad católica de Roma llegando a capturar a los máximos jerarcas de la Iglesia, incluidos por supuesto Sixto II y Lorenzo.

Las razones que llevaron a su aprensión eran de índole religiosa y económica; el nuevo emperador buscaba desestabilizar el culto arrestando al máximo jerarca de la iglesia,

⁹¹ Santiago de la Vorágine en la "*Leyenda Dorada*", es el único que duda acerca del parentesco con San Vicente de Zaragoza, justificando una diferencia generacional que separa la vida de ambos personajes a lo largo del tiempo.

Sin embargo, nos pronunciamos a favor de la versión tradicional proporcionada por los biógrafos contemporáneos de ambos santos, quienes los vinculan como primos, destacando el carácter sereno y devoto de su predicación hacia Dios y su enorme compromiso con el Papa Sixto II. De la Vorágine Santiago, *La Leyenda Dorada "Tomo 1"* (decima reimpresión), España, Alianza Editorial, 2001, P.461.

Schenone H. Héctor, *Iconografía del arte colonial: Los santos; Volumen 1*, Argentina, Fundación Tarea, 1998, P. 548.

mientras que la captura del diacono se justificaría en ser la persona que conocía las riquezas materiales heredadas por el depuesto emperador Filipo a la Santa Sede.⁹²

El primero en ser victimado fue el Papa Sixto, no sin antes encargar los bienes materiales a su fiel diacono con la encomienda de repartirlos entre los mas pobres; éste cumplió al pie de la letra las palabras del pontífice, ya que cuando fue preso por la guardia real no contaba con ningún objeto de valor.

Valeriano, el jefe de las milicias al darse cuenta de la situación ordeno fuese conducido al palacio de Decio para que fuese interrogado y revelara donde estaban los tesoros que le habían sido entregados.

Ya en los aposentos del usurpador, el diacono español fue duramente cuestionado, sin embargo él se negó a decir palabra alguna por lo que Decio lo mando a encarcelar. En este lugar conocería a Hipólito, quien era un idolatra y tenía como función custodiarlo durante su encierro.

Pasadas algunas horas el escéptico hombre quedo sumamente conmovido ante la voluntad y sacrificio del santo y no pudo mas que pedirle perdón y rogarle que lo bautizará para convertirlo en cristiano.

Al cabo de unos días, el emperador lo volvió a llamar para un nuevo interrogatorio, en esta ocasión el diacono respondió favorablemente pidiendo un lapso de tres días para revelar su secreto; complacido con la respuesta, Decio exigió fuese liberado de inmediato no sin antes advertir al carcelero Hipólito lo vigilase de cerca para impedir que hullera de Roma.

Durante esta breve tregua, el diacono se dio a la tarea de reunir a la mayor cantidad de gente necesitada, entre quienes se encontraban: pobres, menesterosos y desvalidos.

Llegada la fecha acordada, regreso junto a este nutrido grupo y le dijo al emperador... *-Qué ellos eran el verdadero tesoro de la Iglesia-*.⁹³ Encolerizado ante su pronunciamiento mando a traer unos esbirros para que estos lo azotarán públicamente hasta que desfalleciera.

⁹² El reinado de Filipo padre y Filipo hijo en Roma, fue corto y se vio interrumpido por la ambición del jefe de las milicias; Decio, quien en un acto de soberbia usurpo el puesto de Emperador durante largo tiempo, antes de ser derrocado por el consejo romano, quienes descubrirán que fue él quien enveneno y asesino a los dos distinguidos gobernantes.

Schenone H. Héctor, Iconografía del arte colonial: Los Santos; Volumen 1, Argentina, Fundación Tarea, 1998, P. 549.

⁹³ *Ídem.*

Al termino de tan humillante acto, una vez más fue conducido ante Decio, quien a cambio de perdonarle la vida le propuso adorar unos ídolos y decir la verdad con respecto al tesoro de papado, la respuesta fue un rotundo no, por lo que furioso lo sentencio a morir victima del castigo más cruel y doloroso que pudiese sufrir un hombre.

Se prepararon dos parrillas ardientes, donde fue colocado su cuerpo desnudo y teniendo como fondo una hoguera fue asado. Todavía, mientras era quemado vivo exclamo a Valeriano...

Miserable! Toda esta lumbre que has preparado para atormentarme me ha servido de refrigerio. Pero escucha lo que te digo: otra lumbre te abrazara a ti eternamente en el infierno. El señor sabe que he sido acusado de ser siervo suyo y que no lo he negado: que cuando me han preguntado si creía en el siempre he dicho que si como sabe si ahora mismo que me estáis quemando continuo bendiciendo su nombre y doy gracias por ello.⁹⁴

Luego volvió la cabeza hacia el emperador Decio y le dijo...

“Oye, pobre hombre: de este lado ya estoy asado; di a tus esbirros que me den la vuelta; acércate a mí, corta un trozo de mi carne y cómelo, que ya esta a punto para ello.”⁹⁵

Finalmente en sus últimos minutos de vida, no dejo de agradecer fervientemente a Jesucristo que le hubiese permitido morir tan dichosamente, cumpliendo su mandato divino...

¡Gracias señor por haberme abierto las puertas de tu reino y por considerarme digno de entrar en el!⁹⁶

La pintura mural que hoy apreciamos en Huaquechula es de carácter “narrativo” y recoge de manera didáctica los pasajes previamente reseñados.

Tristemente el deterioro es significativo, y solo nos permite apreciar parcialmente la figura del santo y los momentos previos a su martirio.

⁹⁴ De la Vorágine Santiago, La Leyenda Dorada “Tomo 1” (Decima reimpresión), España, Alianza Editorial, 2001, P.467.

⁹⁵ *Ibidem*. P. 468.

⁹⁶ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2º reimpresión, España, Alianza Editorial, 1996, PP. 238-239.

La figura central es por supuesto la de San Lorenzo, quien luce una hermosa dalmática, indumentaria propia de los diáconos; que lo cubre desde el cuello hasta los pies, es posible que su brazo izquierdo sostenga la palma del martirio o un incensario, mientras que la mano del brazo derecho empuña el mango de una parrilla, que a su vez es sostenida por unos verdugos de menor tamaño quienes cargan su atributo en la escena colindante a la efigie del santo español.

Es Precisamente esta última la que evoca “el pasaje de su martirio”, en ella un grupo de cuatro esbirros están distribuidos alrededor del santo, dos sostienen una parrilla donde el diaconó español se halla acostado en actitud orante, con las manos unidas y pegadas al pecho, mientras los otros dos se disponen a colocar otra parrilla para así ser asado, todo frente a las duras miradas del emperador Decio y del gobernador Valeriano.

Al igual que en la gran mayoría de la pintura mural franciscana dedicada a los ciclos hagiográficos, esta tiene como fondo un paisaje natural, que como sabemos busca resaltar el valor de las imágenes dando dignidad a los escenarios por medio de la creación divina.

Desgraciadamente nuestro análisis tiene que verse frenado debido a las malas condiciones de la obra, sin embargo creemos que pudo existir en el lado izquierdo de la efigie de San Lorenzo, pasajes referentes a la “repartición de los bienes de la iglesia” o bien a “la reunión de los tesoros de la iglesia” ya que algunos rastros de la policromía nos remiten a pensar esta posible iconografía.



Titulo: Los penitentes.

Imagen 27.

Fuente: Ex Convento de San Mártir de Tours, Huaquechula.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Martín de Tours, Huaquechula. Puebla.

Título: Los penitentes.

Espacio: Claustro alto; 5ª Capilla Hornacina, muro este.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica-Martiroológica.

Descripción iconográfica: Dentro de la capilla dedicada a San Lorenzo Mártir, existe un abocinamiento junto al muro del altar que es digno de análisis debido a la calidad artística y al mensaje transmitido por sus protagonistas.

Se trata de una escena que recrea “las peregrinaciones medievales” a través un grupo de penitentes, quienes se concentran alrededor de la vida del santo.

Estos poseen la particularidad de portar “candelas y azotes”, lo que nos hace pensar que su presencia se debe a los “actos piadosos y expiatorios” celebraciones populares durante el siglo XVI que buscaban el perdón y la reconciliación de Dios hacia los hombres.

De izquierda a derecha; vemos a siete penitentes, quienes en actitud solemne marchan al encuentro de San Lorenzo a quien dan el papel de “*intercesor*” resaltando su carácter de protomártir cristiano y figura divina.

A diferencia del ciclo pasionario de Huejotzingo, en esta pintura se alternan los flagelantes ataviados con ropajes negros y blancos.⁹⁷ Quedando en el siguiente orden;

-Penitente negro (portando una candela).

-Penitente blanco (Portando una candela).

-Penitente negro (Sujetando una candela y azotes).

-Penitente blanco (azotándose).

⁹⁷ Con esta secuencia de colores se designa la “humildad y la pureza”, en la vestimenta religiosa. Ferguson George, Signos y símbolos en el Arte Cristiano, 1956, Emecé Editores, Argentina, 1983, P. 219.

-Penitente negro (azotándose).

-Penitente blanco (azotándose).

-Penitente negro (azotándose).

Es muy probable que estemos ante una cofradía dedicada a exaltar la pasión dolorosa de Jesucristo,⁹⁸ debido a las características anteriormente mencionadas, de ahí que una vez más las jerarquías se hagan presentes al observar los volúmenes de estos individuos.

Resultando innegable a la vista del investigador la participación de los tlacuilos en la ejecución de estos dibujos monocromos que con notable belleza retratan la transición del proceso evangelizador en tierra americana.⁹⁹

⁹⁸ El símbolo de la “estrella” nos confirma su origen pasionario, ya que este elemento astrológico cuando ostenta ocho puntas se relaciona con la resurrección de Cristo, quien se levanta del sepulcro al octavo día, después de su entrada en Jerusalén.

Ibidem P. 225.

⁹⁹ Además de la categorización de los penitentes, en la cenefa existe una malformación del pie izquierdo en la figura de un ser fantástico, lo que revela el tratamiento anti natural de las formas humanas y vegetales, característica tan marcada en los primeros copistas del siglo XVI.

Reyes Constantino, *Arte Indocristiano; “Pintura y escultura en la Nueva España”*, INAH, México, 2000, P. 275.



LA PINTURA MURAL DEL EX CONVENTO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL,
HUEJOTZINGO.



Titulo: Capilla de los "Arma Christi".
Imagen 28.
Fuente: Ex convento de San Miguel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: Capilla de los “Arma Christi”.

Espacio: Claustro bajo, 1ª Capilla procesional.

Temática: Franciscana. Tipología: Pasionaria.

Descripción Iconográfica: Pasando un arco conopial que viene desde el locutorio nos encontramos con la primer pintura mural de importancia en este conjunto; se trata de una, de cuatro capillas procesionales dedicadas a exaltar la pasión y muerte de Cristo.

Hemos optado por denominar a la primera de ellas, como: “Capilla de los Arma Christi” ya que estos emblemas son el eje de la composición pictórica e iconográfica.

Así, al acercarnos a analizarla notamos; un cordón franciscano que se extiende perimetralmente, delimitando los alcances del muro y sirviendo a la vez de marco para la representación. Tiene como fondo un tapete trabajado de manera monocroma que cubre la pared extendiéndose hasta el interior de un gran nicho, mismo que anima un pequeño altar usado durante las peregrinaciones para colocar la custodia.

Arriba de este se desarrolla la escena, donde dos ángeles tenantes y un pequeño trono, soportan una guirnalda circular que contiene lo que en la Edad Media llamaron el signo heráldico de Cristo; los Arma Christi; emblemas referentes a la pasión y muerte del salvador.¹⁰⁰

Estos han quedado distribuidos en tres direcciones, al interior del escudo;

¹⁰⁰ Estos seres celestiales se encuentran clasificados por importancia, visten a la manera medieval; es decir con una larga túnica que cubre sus cuerpos dejando visibles solo la parte superior de las extremidades. Su cabeza está adornada por una diadema que remata una pequeña cruz.

En el caso del “trono” es un rostro infantil acompañado por un par de alas en actitud serena.

Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos, 2º reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, PP. 40-41.

Al centro; una cruz en forma de T, en los extremos correspondientes a manos y pies se observan los tres clavos.¹⁰¹ Cartela con la inscripción INRI. Corona de espinas, en el transepto de los brazos del madero. Estos tres atributos podemos situarlos durante el pasaje de la crucifixión.

A la derecha; Judas con una bolsa de monedas, flagelos, espada de San Pedro, linterna de Malco, jofaina usada por Pilatos, puño con cabellos de Cristo, columna de los azotes, rodeada por una cuerda que sujeta varas espinosas, gallo, caña con esponja en la punta, túnica de Cristo, dados. Díez, de los once emblemas guardan relación con los pasajes del prendimiento, el proceso “religioso-político”, las lagrimas de San Pedro y la flagelación de Cristo. Mientras que la caña con la esponja nos habla de su agonía, sufrida durante la crucifixión.

A la izquierda; Rostro de; Anás/Caifás, Flagelos, puño cerrado, mano “que abofetea”, Rostro con vírgula,¹⁰² martillo, tenazas, lanza, tibias de Adán, sarcófago abierto. Dos, de los cinco blasones representan el juicio religioso y la flagelación, los tres restantes aluden a la muerte de Cristo, y su resurrección.

Estos códigos (artístico-religiosos) han quedado plasmados en esta obra, que al igual que la “Misa de San Gregorio” y las “Cruces atriales” del siglo XVI, recalcan lo

¹⁰¹ El uso de la Cruz T, o cruz de San Antonio; es una devoción franciscana fomentada por San Antonio Abad, quien retoma este símbolo de la antigua tradición egipcia cristianizándolo para convertirlo en la insignia por excelencia no solo de la orden sino de su fundador San Francisco de Asís, para quien era indispensable su uso durante el día y muy en especial en la oración.

Monterrosa Mariano, Manual de Símbolos Cristianos, INAH, México, 1979, P.141.

¹⁰² Rebatimos lo expuesto por Constantino Reyes Valerio, en su libro “*Arte Indo Cristino*”, quien nos dice que este rostro es el de Judas e identifica en sus labios una vírgula que asocia a la expresión de la “palabra” modalidad artística aplicada en la época prehispánica a personajes cuando querían comunicar algún mensaje. Para nosotros se trata de una imagen referente al Vía crucis, concretamente a los insultos recibidos por parte de la muchedumbre que se agolpaba alrededor de Cristo, cuando cargaba la cruz en el tránsito hacia el Monte Calvario, lugar de su crucifixión.

Dado que como lo mencionamos anteriormente Judas se encuentra del lado derecho, encarnando la imagen del mal con una bolsa y vestido como musulmán.

Reyes Constantino, *Arte Indocristiano; Pintura y Escultura en la Nueva España*, INAH, México, 2000, PP 264, 265, 270.

importante que era emprender una educación “didáctica religiosa” como vía de adoctrinamiento y pertinencia de fe tanto entre los religiosos como entre los pueblos del nuevo mundo.



Titulo: Adoración al Dulce nombre de Jesús.
Imagen 29.
Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla.

Título: Capilla de la Adoración al Nombre de Jesús.

Espacio: Claustro Bajo: 2ª Capilla procesional.

Temática: Franciscana. Tipología: Pasionaria.

Descripción Iconográfica: Continuando por la derecha, a unos metros de la primer capilla, se encuentra la segunda dedicada; a la “*Adoración del Nombre de Jesús*”.

Sus características estéticas y arquitectónicas al igual que el resto de los otros oratorios armonizan con el conjunto conventual, creando un ambiente propicio para las solemnes procesiones celebradas en honor de Jesucristo y su pasión dolorosa durante el siglo XVI.

Una vez mas el Cordón franciscano, es el perímetro donde se inicia la obra, extendiéndose a lo largo del muro y alcanzando una forma cóncava alrededor del nicho. En el área de estos espacios se aprecia un tapete trabajado en blanco y negro, que nos recuerda el influjo de la pintura flamenca sobre el arte colonial durante el primer siglo de la conquista.¹⁰³

Son dos ángeles tenantes, una guirnalda y un trono, las imágenes que protagonizan el discurso narrativo de está escena. Los dos mensajeros de Dios visten a la usanza medieval, ataviados con largas túnicas blancas que dejan *ver* su cabeza y las extremidades superiores e inferiores;

el que se encuentra a la derecha, extiende su diestra para sujetar una argolla que sale de una guirnalda, y con la siniestra se apoya para cargar la escalera.

¹⁰³ Gonzalo Obregón, “El aporte flamenco en México”, en Revista Artes de México “Fray Pedro de Gante; IV centenario de su muerte”, México, 1972, P.67.

El tenante del lado izquierdo, da continuidad al movimiento del brazo derecho para sostener la argolla y elevar el emblema, solo que a diferencia del primero, este porta una lanza y una caña con la esponja, en la siniestra.

Ambos, dirigen una mirada melancólica al trigrama de Cristo, recordándonos su agonía en la cruz por medio de los atributos que exponen al espectador.

IHS, era una abreviatura usada en Grecia para la palabra Jesús. La iglesia occidental decidió adoptarla a su vocabulario dándole su propia interpretación; -Iesus Hominum salvator-, <<Jesús salvador de los hombres>>. Misma que motivo creaciones artísticas de diversa índole entre las que se incluye este blasón, de cuyas letras brotan formas vegetales que se extienden a lo largo y ancho de la circunferencia; una elisión remata la letra H, formando una cruz de madera, en cuyos extremos se hayan tres clavos, y la cartela con las letras **INRI**, clara alusión al martirio y redención de Cristo.

La composición se cierra con un halo resplandeciente, soportando por las alas y el rostro infantil de un pequeño trono. Santos como; San Bernardino de Siena, San Vicente Ferrer y San Ignacio De Loyola, consientes de su simbología lo utilizaron durante sus predicaciones ya que los rayos que manan fulminan a satanás y sus vicios.¹⁰⁴

¹⁰⁴ La devoción profesada por “el nombre de Jesús” llevó a Ignacio De Loyola a fundar en 1539 su orden religiosa denominada la *Compañía de Jesús*, misma que adaptó las letras IHS como escudo. José Luis García Rubalcaba, “Indumentaria religiosa-monacal y su significado”, en Curso de Iconología; El simbolismo de la arquitectura religiosa, ACBI, México, 1989, PP.17-18.



Titulo: Capilla de las Cinco Llagas.

Imagen 30.

Fuente: Ex Convento Arcángel de San Miguel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla.

Título: Capilla de las Cinco Llagas.

Espacio: Claustro bajo 3ª Capilla Procesional.

Temática: Franciscana. Tipología: Pasionaria.

Descripción iconográfica: Reanudando nuestros pasos en dirección suroeste a lo largo del pasillo nos encontramos con la tercer capilla del ex convento, dedicada a “Las cinco llagas”.

De formas alargadas en su área y espacios cóncavos al centro, este espacio religioso da continuidad a los patrones constructivos de la capilla anterior dedicada a la “*Adoración del nombre de Jesús*”.

Su decoración parte de un gran cordón franciscano, que se extiende perimetralmente a lo largo del muro y el nicho, un tapete, de influencia flamenca pintado en colores blanco y negro cubre a lo largo y ancho la obra dejando a la vista dos ángeles tenantes, una guirnalda y un trono.

Ambos enviados celestiales lucen una elegante túnica blanca. Su par de alas azules, así como la cinta que pende de la cintura evidencian que han sido retocados al paso del tiempo.

Una diadema con una cruz sujeta sus largas cabelleras, mostrándonos los rostros melancólicos que contemplan afligidos las marcas dejadas en el cuerpo de Dios por su pasión dolorosa.

Atributos como la Columna y los flagelos; nos llevan a la “*flagelación de Cristo*” pasaje que antecede a la crucifixión y muerte del salvador, exaltado en forma ascendente al interior del círculo.

Son las “Cinco llagas” la iconografía más importante de esta construcción simbólica, dado que no solo dan testimonio del triunfo de Jesús sobre el pecado, sino también confirman la santidad de su padre espiritual; San Francisco de Asís.¹⁰⁵

De ahí, que resulte un elemento imprescindible en cualquiera de las dependencias franciscanas del siglo XVI llegando a aparecer tanto en espacios públicos como de clausura.¹⁰⁶ En nuestra imagen, se observa el interior de una cartela con reminiscencias medievales; donde las dos heridas de las manos quedan arriba, la lesión del costado al centro “de mayor amplitud” muestra una cavidad con tres clavos y en la parte baja las dos llagas de los empeines.

Un halo de rayos dorados cierra el emblema, y es soportado por un trono, quien a través de un simpático gesto pareciera sonreírnos, dando una cierta dosis de ternura a esta pintura mural.

¹⁰⁵ José Luis Ruvalcaba, “Las Ordenes Religiosas” en Curso de Iconología; El simbolismo de la arquitectura religiosa, ACBI, México, 1989, pp. 8-9.

¹⁰⁶ Kubler George, Arquitectura mexicana del siglo XVI, 3° reimpresión, FCE, México, 1992, P. 454.



Titulo: Alegoría de la Totta Pulchra.

Imagen 31.

Fuente: Ex Convento de San Miguel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: Alegoría de la Tota Pulchra.

Espacio: Claustro bajo, esquina Nor-Oriente.

Temática: Franciscana. Tipología: Mariológica.

Descripción iconográfica: En la parte alta del muro, justo arriba del arco conopial que conecta al primer patio del convento con la sala de profundis, tiene lugar una de las representaciones más bellas del edificio.

Se trata de la imagen de la Tota Pulchra, quien aparece rodeada de alegorías y custodiada por el venerable Duns Scoto y Santo Tomás de Aquino.

Indagar los orígenes de tan importante devoción implica remitirnos al siglo XVI, donde franciscanos y dominicos emprendieran una férrea defensa de la inmaculada e intachable virginidad de María a través de una serie de símbolos que evocan la pureza de la madre de Dios inspirados en textos sagrados de la época medieval. Algunos de ellos son; *La Biblia Pauperum*, *El speculum Humanae, Salvationis* (fuente Dominicana) y *El Concordantiae Caritatis*, y *El Cantar de los Cantares*.¹⁰⁷

La lectura y síntesis de estos pasajes dio origen a la creación plástica de la afamada figura de María, misma que hoy contemplamos en el enlucido de Huejotzingo con las siguientes características; Al Centro: Aparece la Virgen María apoyada sobre una media luna, su cuerpo se encuentra ligeramente flexionado hacia el lado izquierdo, sobre su cabeza es notoria una corona con 12 estrellas. Sus manos se encuentran unidas en posición de orante, el ángulo de inclinación del rostro permite ver la dulce juventud que tanto se exalta en el Cantar de los Cantares resumida a

¹⁰⁷ Stratton, Suzanne. La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Fundación Universitaria Española, España, 1989, P. 36.

través de una tira que se despliega por debajo de Dios Padre, quien manifiesta “*Tota Pulchra. Es Amica. Mea. Et Macula Non Est In Te*” (Toda eres hermosa, amada mía, y no hay en ti defecto) al mismo tiempo que bendice desde el cielo a la madre del Salvador.

A la glorificación de Dios Padre en las alturas se unen “dieciséis símbolos” todos ellos mariológicos, repartidos en nueve y siete de derecha a izquierda respectivamente.

En los del lado derecho se aprecian; La luna. *Pulchra ut luna* (Hermosa como la luna), La Estrella de siete puntas . *Stella Maris* (Estrella del mar), el Castillo medieval. *Porta. Celi* (Puerta del cielo), la Planta y espinas. *Sicut Lilium Inter Spinis* (Planta entre espinas), la Rosa. *Plantact o Roses* (Rosa sin espinas), el Pozo. *Puteus Aquarum Viventum* (Pozo de agua viva), el Jardín. *Hortus Conclusus* (Jardín cerrado), El Cedro. *Cedro Exaltata* (Profecías de Ezequiel) y la Viga. *Virgatess Feflo?* (Viga de Jessé). Mientras que en el izquierdo aparecen; el sol. *Electa.ut Sol* (Limpia como el sol), la Torre medieval. *Turris David Cum Inproxiv* (Torre de David), el Espejo. *Speculum Sine Macula* (Espejo sin mancha), la Flor. *Flos Campi* (Narciso de Sarón), la Rama de oliva. *Olivasp Speciosa* (La Rama de Oliva), la Ciudad medieval. *Civitas.Dei.* (Ciudad de Dios) y la Fuente. *Fons Signatus.* (Fuente sellada).¹⁰⁸

Cada uno de ellos tiene una fuerte carga espiritual, reforzada a su vez por el discurso teológico de la proclamación del *Dogma Mariano* emprendido por el franciscano Duns Scoto y el dominico Santo Tomas de Aquino lo que deriva en que esta obra consolide el triunfo de la Virgen sobre sus perseguidores y la herejía.

¹⁰⁸ Innumerables fuentes han hablado con detalle de estos símbolos. Remitimos al lector a la fuente de James Hall como la más confiable y la que más énfasis hace en estas imágenes.
Hall, James. *Diccionario de Temas y Símbolos Cristianos*, Alianza Editorial, España, 1996, p.456.



Titulo: Los Santos Arcángeles.
Imagen 32.
Fuente: Ex Convento de San Miguel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: Los Santos Arcángeles.

Espacio: Muro de acceso a la “Sala profundis”

Temática: Franciscana. Tipología: Angelológica.

Descripción iconográfica: Un espacio imprescindible del Ex convento franciscano de San Miguel Arcángel, es su “*Sala de profundis*”.¹⁰⁹

Rodeada de temas bíblicos, hagiográficos e históricos esta dependencia proyecta las virtudes y aspiraciones de los hijos de Asís en la tierra y el cielo. Este último vínculo con lo sagrado ha quedado dibujado con maestría en la antesala de tan importante espacio religioso, gracias a la presencia de los Santos arcángeles, arriba del arco de medio punto.

Un paisaje con evocaciones bíblicas sirve de fondo a tan importantes figuras celestiales;¹¹⁰ quienes se distribuyen en tres direcciones alrededor de la composición; San Miguel Arcángel (al centro), San Gabriel Arcángel (a la derecha) y San Rafael Arcángel (a la izquierda).

El primero de ellos a cuya protección esta dedicado el recinto es *San Miguel*, quien ostenta una posición de batalla propia de los relatos que lo vinculan como capitán de las huestes celestiales y defensor de Dios frente a satanás.

Viste una engalanada armadura que lo cubre desde el cuello hasta las rodillas, dejando paso a una cota de malla que desciende hasta sus pies. En las manos porta los atributos propios de los santos guerreros; en este caso la espada desenvainada (izquierda),

¹⁰⁹ Nombre dado al espacio contiguo al refectorio donde se rezaba el *profundis* o sufragio de los difuntos, antes de comer. En algunos casos estas salas sirvieron para enterrar a los frailes de la orden según fuese la regla conventual.

Secretaría del Patrimonio Nacional. Vocabulario Arquitectónico Ilustrado, SPN, México, 1976, P.390-391.

¹¹⁰ Las rosas de Jericó y un frondoso árbol de olivo nos remiten a la casa de Israel es decir al pueblo de Dios, condición acentuada al descubrir la arquitectura que asoma atrás de los arcángeles.

el escudo y el bastón con la cruz y la bandera (derecha). Una aureola ilumina su rostro juvenil, acentuado por la magnitud de sus alas resplandecientes.

El segundo es *San Gabriel*, el supremo mensajero de Dios, quien a lo largo de los tiempos a sido el encargado de llevar las buenas noticias al mundo terrenal, destacándose que es él quien aparece frente a María para comunicarle que será la madre del Salvador:

“Dios te salve, llena eres de gracia, el señor es contigo; bendita tu eres entre todas las mujeres”¹¹¹

Luce una engalanada túnica que cubre su cuerpo, dejando a la vista únicamente los empeines de los pies y las manos; la izquierda sujeta un cetro con la inscripción en latín: “Ave María, gratia plena” -Ave María, gracia plena-, mientras que la derecha extiende el dedo índice bendiciendo. Un par de alas abigarradas y una diadema completan su noble figura.

Finalmente el tercero es *San Rafael*, el ángel custodio de la humanidad. Quien, en su carácter de protector de viajeros y peregrinos, acompaña a Tobías durante su travesía a Gabael.

Es especialmente significativo este pasaje en el arte, ya que como lo vemos aquí, el joven Tobías aparece cruzando el río Tigris, su mirada se encuentra con la del arcángel quién con la mano derecha expresa una señal de advertencia sobre los peligros que pueden esperarle al descender a tan caudaloso cuerpo de agua para lavar sus pies.

No obstante, gracias a esta premonición el joven viajero logro salir ileso del ataque de una ballena, a la que saco las entrañas siguiendo las instrucciones del arcángel, quien lo

¹¹¹ (Lucas 1, 26-28)

conmino a conservar el corazón, el hígado y la hiel del cetáceo ya que serían de gran utilidad como medicina para sanar el cuerpo y el alma.¹¹²

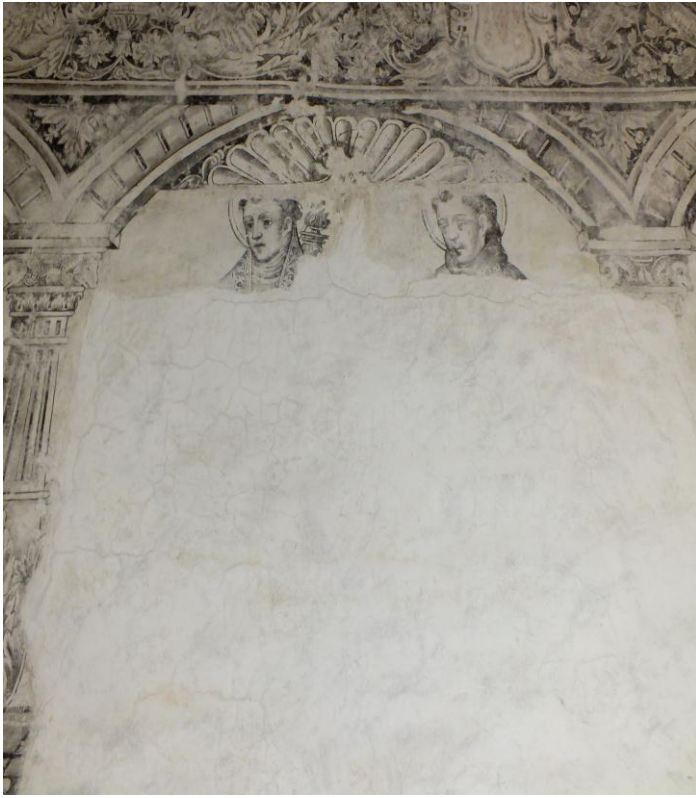
Ambos protagonistas visten como peregrinos. Rafael, aparece en primer plano, correspondiendo su gran figura a la del protector de los jóvenes e inocentes, se distingue de los otros dos arcángeles gracias a una diadema de piedras preciosas, -que simboliza la sabiduría- y sujeta su cabello, un par de alas abigarradas y el cetro con la cruz, dignifican su representación.

En un segundo plano se encuentra Tobías cargando una trucha, y con el agua hasta las rodillas demostrando que ha salido ileso del peligro, gracias al sabio consejo del ángel guardián .

Al meditar sobre esta obra y sus alcances para la vida espiritual de los religiosos resulta interesante observar el mensaje transmitido por las imágenes, quienes nos hablan de las tres gracias concedidas al convento por medio de esta representación de los tres arcángeles, ellas son: *protección, comunicación y sanación con Dios.*

Mismas que se afianzan a la heráldica franciscana de los escudos de “las cinco llagas” y “el trigrama de Cristo”. Completando así una compleja iconología sobre los príncipes de la Iglesia católica.

¹¹² Los dos primeros órganos serían usados para alejar a un demonio que habitaba el cuerpo de Sara, familiar lejano y futura esposa de Tobías. Mientras que la hiel fue ungida sobre los ojos de Tobit, quien recupero la vista después de mucho tiempo de permanecer ciego tras la caída de excremento de gorrión. Ferguson George, Signos y símbolos en el arte cristiano, 1956, EMECÉ editores, Argentina, P.281.



Título: San Antonio y San Buenaventura.

Imagen 33.

Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: San Antonio y San Buenaventura.

Espacio: Sala profundis; Muro derecho.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción iconográfica: Continuando con el ciclo hagiográfico de la orden franciscana.

En el muro este de la sala profundis se encuentran “cuatro santos” que por sus acciones vinculadas a la “*predicación y defensa de la fe*” han sido elegidos para formar parte de tan distinguida obra.

Se trata de un elenco compuesto por dos frailes menores, un obispo y un cardenal. Quienes están enmarcados por una rica arquitectura compuesta por arcos de medio punto.

Los dos primeros permanecen en el anonimato ya que el tiempo ha causado estragos sobre sus efigies. Así, solo podemos apreciar los rostros y parte del pecho en donde la vestimenta nos confirma sus jerarquías.

En el caso del primero ubicado a la derecha notamos que es un “hermano menor de la orden”, debido a que un hábito cuelga desde el cuello hasta los hombros. Su rostro sereno, de mirada contemplativa endulza un gesto melancólico que pareciera dirigirse a observar “un atributo” que hoy ha desaparecido.

Una aureola circunda la tonsura de su cabeza, indicándonos no solo santidad sino también humildad y sumisión ante Dios.

Por su parte el segundo personaje del lado izquierdo repite las últimas dos características anteriormente señaladas sobre el tratamiento de la aureola y la tonsura. Solo que a diferencia del fraile, este viste con un alba, una estola y un báculo lo que nos indica su rango de obispo.

Si bien hemos podido “reconstruir” parcialmente este fragmento del mural, consideramos un ejercicio aventurado tratar de otorgar una identidad a los santos, debido a que no contamos con atributos particulares que puedan ayudarnos a una identificación certera.

Si las malas condiciones físicas de este segmento nos han impedido tener una comprensión clara de sus imágenes, la siguiente escena resulta edificante ya que la monocromía y los trazos están completos.

En ésta se entrelazan dos historias que tienen como figura de encuentro a San Francisco de Asís. Se trata de las vidas de San Antonio de Padua y San Buenaventura; ambos miembros de la orden franciscana, participes de la palabra de Dios y amplios conocedores de las escrituras.

El caso de San Antonio es muy particular debido a que tiene una relación fraterna con el poverello cuando este se encuentra en calidad de maestro superior del convento.

La rápida asimilación de sus enseñanzas llevará al santo portugués a emprender una ardua labor predicando el evangelio alrededor de Italia. Uno de los pasajes más significativos se dará al convertir a un judío al cristianismo gracias a la intervención de Dios, quien se manifestó por medio de la eucaristía provocando que un asno se arrojara ante este objeto litúrgico, logrando así la conversión del infiel.¹¹³

A través de estos relatos, es como se va construyendo su imagen. En nuestra pintura mural observamos a un fraile de complexión delgada sumamente joven quien viste el hábito marrón propio de los hermanos menores, sus manos se hallan recogidas sosteniendo un

¹¹³ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimposición, Alianza Editorial, España, 1996, P. 45.

libro y la imagen del niño Jesús.¹¹⁴ Una aureola circunda la tonsura de su cabeza ratificando santidad. La mirada pareciera dirigirse hacia San Buenaventura, quien completa este importante pasaje “hagiográfico” para la orden franciscana.

La vida del santo de Viterbo también se ve influenciada por las acciones de Francisco, quien al conseguir sanarlo de una peligrosa enfermedad cuando este era un niño pronuncia con alegría las siguientes palabras:

¡QUÉ BUENAVENTURA!
(O BUENAVENTURA)¹¹⁵

De ahí, que sus padres al escucharlas decidan bautizar a su hijo con el nombre de San Buenaventura en agradecimiento por la milagrosa acción del poverello. Llegada la edad adulta decide emprender una intensa actividad universitaria distinguiéndose por ser discípulo y amigo de grandes maestros en teología como; Alejandro de Hales y Santo Tomás de Aquino.

Esta pasión por los estudios se vio reforzada por su ingreso a la orden franciscana, donde además de predicar, escribo el “*lignum vitae*” obra que al paso del tiempo será considerada como un tratado fundamental para entender la misión y las acciones de los franciscanos en la tierra.

¹¹⁴ Es bien conocida la profunda devoción de San Antonio por la pobreza del niño Jesús. La cual se origino en las enseñanzas de su maestro San Francisco de Asís quien a través de sus palabras exaltaba la humildad con la que Cristo vino al mundo en Navidad.

Luis Rublúo, “La navidad en la pintura novohispana en el siglo XVI” en *Revista Artes de México* “La navidad mexicana en el siglo XVI, México, Artes de México, 1972. P.45.

¹¹⁵ Schnone H Héctor, *Iconografía del Arte Colonial: los santos*, Vol. 1, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P. 202.

Precisamente, esta defensa por los votos monásticos de la orden, llevara a que las autoridades eclesiásticas lo designen *cardenal*, mientras los religiosos le otorguen el titulo de “Doctor seráfico”.

El dibujo que hoy vemos en Huejotzingo sigue las tendencias americanas para su representación, el personaje viste como cardenal –con alba, bonete y capelo- dejando visibles únicamente sus manos que portan una bandera (derecha) y un libro sobre el que se apoya una replica de un templo (izquierda) mismo que es contemplado por el santo diciéndonos que es el “segundo fundador de la orden”.

Enmarcando una vez más tan nobles retratos se hallan arcos de medio punto caracterizados por recurrir a figuras zoomorfas y vegetales, que junto con las que se hallan en el friso y la cenefa nos recuerdan el sentido simbólico y la importancia de la creación divina para los franciscanos.



Titulo:Narrativa de la vida de San Francisco de Asís.
Imagen 34.
Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: Narrativa de la vida de San Francisco de Asís.

Espacio: Sala Profundis; Muro derecho.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción iconográfica: He querido separar esta sección del resto del mural de la “sala profundis” debido a que el mensaje transmitido por las imágenes amerita una revisión exhaustiva, ya que este guarda una estrecha relación con un manuscrito imprescindible para la época medieval se trata de: “*Las florecillas de San Francisco*”.

Su aparición en el mundo literario marco un hito para el análisis de la figura del poverello. Dicha obra se compone de seis capítulos y un extenso apéndice que nos hablan de la vida y obra del humilde San Francisco de Asís y sus compañeros mendicantes.¹¹⁶

Ha lo largo de los siglos estas solemnes historias inspiraran multitud de creaciones artísticas, que abarcan desde sencillas representaciones medievales hasta las más gloriosas pinturas renacentistas salidas del pincel de Giotto di Bandone.

Todas ellas se caracterizaran por construir un discurso descriptivo de la vida del santo, enalteciendo sus virtudes y marcando su íntima relación con Dios.

Los alcances de estas notables composiciones europeas tendrían una enorme influencia en las creaciones surgidas durante el siglo XVI por los Tlacuilos, prueba de ello es este mural de Huejotzingo.

Esta obra aborda “pasajes significativos” presididos por la efigie del santo quien con un gesto contemplativo encabeza majestuosamente la escena.

¹¹⁶ Estos criterios han sido determinados de acuerdo con el texto traducido al castellano aparecido en México bajo la publicación de Editorial Porrúa. Francisco Montes de Oca (*introducción*), *Florecciones de San Francisco* 6ª Edición, México, 2000. Pág. 304.

En el lado derecho se observan dos “momentos iniciales” en la vida de Francisco. El primero de ellos es la “*Petición del Cristo de San Damián*”, quien le solicita restaure su templo a través de una cartela que sale a manera de vírgula de los labios del salvador; *VADE.FRANCISCE.REPARA.DOMUM.MEAM*. que en español nos dice: FRANCES, DEBES IR A REPARAR MI CASA.

El jovencísimo Francisco contempla arrodillado tan noble petición vistiendo engalanados atavíos, mismos que cambiara en señal de humildad por el hábito y la tonsura, al convertirse en un ferviente servidor de Cristo.¹¹⁷

Debajo del inicio de su vida cristiana tiene lugar una curiosa representación de la “*Predicación a las aves*” momento milagroso que es parteaguas de otro similar protagonizado por San Antonio de Padua, quien realizó la “*Predicación a los peces*”.

Ambas invitaciones al evangelio van dirigidas a hombres oscos y mezquinos quienes se negaron a escuchar la palabra de Dios, por lo que los santos deciden acercarse a los seres más hermosos e inocentes de la creación; las aves y los peces, resultando ser magníficos receptores del mensaje divino manifestando su amplia comprensión al extender sus cabezas por arriba de la copa de un árbol y de las aguas del río.¹¹⁸

A la izquierda, se aprecian claramente dos sucesos que ratifican su “semejanza con Cristo” estos son: “*La visión del carro de fuego*”, Donde Francisco una noche mientras sus hermanos dormían en Santa María de los Ángeles entro por las puertas del convento sobre en un carruaje envuelto en fuego del que tiraba un veloz corcel dando vueltas alrededor de

¹¹⁷ Schnone H. Héctor, Iconografía del arte colonial: Los santos; Vol. 3, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P.347.

¹¹⁸ Estamos ante un pasaje poco usual en el arte, ya que no es común presentar a ambos santos durante esta acción. Por lo que esta parte del mural resulta una variante iconográfica interesante del tratamiento de las lecciones sagradas por parte de los frailes hacia los tlacuilos.

las dependencias provocando la admiración de los presentes ante tal hecho, interpretando esto como una señal de alianza y sabiduría con Dios.

Sin embargo, el momento cumbre se producirá en el Monte Alvernia, con la “*Estigmatización de San Francisco*”. Donde a la edad de 43 años, el santo de Asís emprenderá una larga peregrinación junto a tres hermanos menores para celebrar la cuaresma en honor del Arcángel San Miguel.

Allí, en lo alto de la montaña; Cristo se manifestó en forma de una llama ardiente que le pedía “tres dones” para su veneración, en un principio el poverello respondió esta solicitud con la indumentaria que traía puesto, sin embargo pronto comprendió el verdadero significado de la palabra, mismo que interpreto como las tres reglas de la orden; *La santa obediencia, la altísima pobreza y la hermosísima castidad.*¹¹⁹

Las cuales ofreció gustoso al creador, quien en recompensa por tan noble gesto mando una noche antes del día de la Cruz, a un ángel quien lo preparo y reconforto en razón de lo que Dios le tendría preparado.

Llegada la mañana y ante los primeros rayos del sol, el poverello se puso en oración mirando hacia el oriente, pronunciando:

“Señor mío Jesucristo, dos gracias te ruego que me concedas antes de morirme. La primera que sienta yo en mi cuerpo y en mi alma en cuanto sea posible, el dolor que tú, dulcísimo Jesús, sentiste en tu acerbisima pasión; la segunda que sienta yo en mi corazón, en cuanto sea posible aquel excesivo amor que a ti Hijo de Dios te llevo a sufrir voluntariamente tantos tormentos por nosotros los pecadores.”¹²⁰

Al finalizar la suplica, una pequeña nube apareció en el cielo, de ella salió la imagen del “cristo-seráfico” quien con su sola presencia ilumino al Monte y la comarca.

Ya frente a Francisco dijo lo siguiente:

¹¹⁹ Francisco Montes de Oca (*introducción*), Florecillas de San Francisco 6ª Edición, México, 2000. Pág. 116.

¹²⁰ *Ibidem*. PP. 117,118,119.

Sabes tú, le dijo Cristo, lo que hice contigo?

Te he dado las Llagas, que son las señales de mi pasión para que seas mi portaestandarte.

Y como yo bajé al limbo el día de mi muerte, vayas al purgatorio y libres de él, en virtud de tus llagas, todas almas que halles de tus tres ordenes, Menores, Monjas y Terciarios, y aún los de los que te hubieran sido muy devotos y las conduzcas al cielo, para que me seas semejante en la muerte, como lo eres en la vida.¹²¹

Inmediatamente el cuerpo del poverello se vio marcado por las huellas dolorosas de Nuestro Señor; sus manos, pies y costado se vieron penetrados por los clavos y la lanza de la pasión, creándose así la nueva imagen del “*Alter Christus*”.

De ahí, que en sus representaciones de forma individual se le caracterice con las heridas dejadas por estos instrumentos pasionarios. Así, lo podemos ver en nuestra efigie al centro del mural; donde la figura de San Francisco muestra cuatro clavos en las palmas de las manos y al centro de los empeines, entre su hábito se aprecia la herida más grande correspondiente al costado. Un detalle curioso se aprecia en el tratamiento de sus facciones, ya que estas aluden a un hombre de avanzada edad situación escasamente presentada en el arte del siglo XVI.¹²²

Finalmente se hacen presentes las soluciones arquitectónicas y simbólicas para enmarcar esta obra. Un arco conopial soportado por dos solidas columnas con incrustaciones vegetales custodian la figura del santo padre de la orden. Estas mismas reminiscencias de criaturas fantásticas se repiten en el tratamiento del friso y la cenefa, donde un escudo con las cinco llagas nos recuerda la imagen y semejanza entre Cristo y San Francisco de Asís.

¹²¹ *Ídem.*

¹²² Sumado a esto su rostro muestra una extensa barba, particularidad escasamente explotada por los artistas americanos, quienes preferían los rostros imberbes en figuras masculinas.



Titulo: El Lavatorio de Pies.

Imagen 35.

Fuente: Ex convento de San Miguel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla.

Título: El Lavatorio de Pies.

Espacio: Sala Profundis; Muro izquierdo.

Temática: Franciscana. Tipología: Pasionaria.

Descripción iconográfica: Frente al extenso ciclo hagiográfico franciscano, se localiza una escena que por su tipología resulta única dentro de las expresiones artísticas del conjunto.

Se trata del “*lavatorio de pies*” suceso que tiene lugar en el cenáculo de Jerusalén, un día antes de que Cristo fuese apresado por las huestes romanas.

Aquí, el señor manifestó de manera humilde su condición humana ante los hombres, lavando los pies de sus apóstoles no importando que entre ellos se encontrase el que lo traicionaría.

Es San Juan Evangelista quien da testimonio del hecho, diciéndonos:

Así fue, que se vio al señor a los pies de los siervos, el rey, a los vasallos; el maestro, a los discípulos; y el creador a las de las creaturas. El que esta sentado sobre los querubines, y tiene por alfombra los cielos mismos, se vio confundido entre el polvo de la tierra; y el Dios de la majestad, de la grandeza y de la santidad, se prosternó ante los pies más inmundos y despreciables que jamás pisaron la tierra.¹²³

Si bien, los apóstoles entendieron el mensaje redentor de Jesús, ello no impidió que hubiese problemas durante la sagrada celebración. El más notable lo protagonizó Pedro, quien se negaba a recibir el baño purificador, argumentando que su maestro no tendría porque humillarse realizando un acto propio de la servidumbre hacia los jefes de Jerusalén.

Cristo le contestó; si no te lavo los pies no tienes parte conmigo, a lo que el fiel apóstol respondió:

¹²³ Jn 13, 1-20.

“Señor, no solo los pies sino hasta las manos y la cabeza”.

Estas palabras han sido interpretadas por medio de un simbolismo. Donde el cuerpo y el alma se unen formando un discurso santificador; de esta forma la cabeza representa la intención, las manos simbolizan las obras y los pies la diligencia, es decir el amor.¹²⁴

Con base en la idea anterior es como se ha dibujado el perfil artístico de las obras que representan esta escena bíblica. Un ejemplo destacado es este muro de Huejotzingo, donde la pintura se divide en 3 planos.

El primero de ellos tiene como protagonistas a Jesús y a Pedro, quien contempla atónito el gesto amoroso de su maestro, teniendo como testigos a los cuatro evangelistas, quienes admiran lo sucedido.¹²⁵

En el segundo permea el recuerdo de la influencia gótica a través de la macrocefalia, usada en el tratamiento de las cabezas del resto de los apóstoles.¹²⁶

Finalmente, el tercero es un telón que funge como fondo, seguramente aludiendo al espacio donde Cristo celebró este acto.

Al igual que las pinturas ubicadas en el lado derecho del muro. Está se enmarca por una arquitectura con “reminiscencias fantásticas” donde elementos vegetales y cabezas de

¹²⁴ De la Vorágine Santiago, La Leyenda Dorada “Tomo 1” (Decima reimpresión), Alianza Editorial, España, 2001, P.94.

¹²⁵ Resulta llamativo el tratamiento de los objetos litúrgicos en las figuras de este primer plano; ya que si bien, se da continuidad a la indumentaria, hay una clara distinción jerárquica entre Dios y sus discípulos; estos poseen una aureola mientras que el Salvador es el único que porta “el nimbo”, característico desde la antigüedad para identificar el poder y la divinidad sagrada.

Otro rasgo peculiar es la presciencia de San Juan Evangelista, quien sujeta un libro mismo que lo identifica como el autor que recoge tan invaluable testimonio para la historia del cristianismo.

¹²⁶ La “macrocefalia” es una técnica empleada en la pintura europea que consiste en dar volumen y profundidad a la obra. Los teóricos actualmente la han definido como una de las principales características de la pintura gótica. Farga Mullor, María del Rosario. Historia del Arte (2ª edición), Pearson, México, 2012, P. 137.

cordero se adosan a las columnas, creando un ambiente sagrado que junto con los hermosos trazos del friso certifican la huella imborrable del arte en el siglo XVI.



Titulo: Los Apóstoles San Pedro y San Pablo.

Imagen 36.

Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: Los Apóstoles San Pedro y San Pablo.

Espacio: Coro del templo; Muro izquierdo.

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción iconográfica: Si en el lado derecho del muro se exalta la memoria de los principales santos de la orden franciscana, el izquierdo busca acercarnos al encuentro con Dios a través de representaciones virtuosas donde las imágenes guardan una profunda relación con los valores y actitudes que todo buen cristiano debería tener.

Así, una de estas corresponde a “*San Pedro y San Pablo*”, quienes aparecen hermanados sujetando el “libro de las epístolas” que sirve de asiento a un edificio religioso de pequeña escala. Esta popular “variante iconográfica” tiene su origen en Europa, durante el paleocristiano alcanzando su punto máximo en la Edad Media.

Herederas de aquella tradición artística es “nuestra imagen” una de las primeras del siglo XVI, que asume como pocas el carácter de ser; “*la base y soporte fundamental de las nuevas comunidades cristianas en el nuevo mundo*”.

Ahora bien, ¿Por qué elegir a San Pedro y San Pablo, como los cimientos de la Iglesia Católica?

La respuesta a este cuestionamiento se encuentra en la fidelidad y milagros con que ambos personajes ejercieron el ministerio de Cristo, durante sus vidas. En el caso de San Pedro, la idea del “hombre obediente y melancólico”, queda de manifiesto al analizar las palabras que las fuentes nos dicen;

<<Aquí estamos nosotros, que lo hemos abandonado todo por seguirte, Señor>>

<<Yo te digo que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia>>¹²⁷

A través de estas primeras palabras notamos que Pedro no era uno más en el grupo de los 12 apóstoles; la admiración y profundo respeto por su maestro le hizo ser elegido por Jesús como protagonista de diversos pasajes que van desde los momentos más sentidos y gloriosos hasta la muerte del Salvador.

Uno de estos, quizá el más recordado es la “negación de Cristo”; sucedida en la casa de Caifás. Donde al ser cuestionado por una mujer y los guardias del sacerdote sobre si conocía al acusado, Pedro invadido por el temor respondió rotundamente que no en tres ocasiones a la par del canto del gallo.

Biógrafos como San Clemente, dan testimonio del profundo remordimiento llevado en el alma y el corazón de Pedro;

“Cuando llegaba a recordar el momento de la negación, las lagrimas y lamentos eran torrenciales, dando pie a que sus mejillas se requemaran producto de las lagrimas ardientes que salían de sus ojos. Todas las noches al escuchar el canto del gallo inmediatamente se postraba en oración y lloraba amargamente”.¹²⁸

Es probable que este arrepentimiento trajera como consecuencia que el apóstol fuera un incansable defensor de fe cristiana, llegando a desenmascarar a aquellos falsos profetas que pretendían suplantar a Jesús, entre ellos Simón el mago, un personaje oscuro quien buscaba por medio de la hechicería alcanzar una posición ventajosa en puestos de poder, tanto en Jerusalén como Roma.

¹²⁷ Mateo 16.

¹²⁸ Las meditaciones de San Clemente fueron recogidas por Santiago de la Vorágine, a quien hoy citamos para la base de las citas de este trabajo. De la Vorágine Santiago, La Leyenda Dorada “Tomo 1” (Decima reimpresión), España, Alianza Editorial, 2001, P.352

Junto con San Pablo, evidenció las artimañas del farsante frente al emperador Nerón, quien furioso al contemplar su muerte y no poder cumplir sus planes de dominación los mando a ejecutar. En el caso de Pedro le esperaba la crucifixión mientras que a Pablo la decapitación. El testimonio del hecho, queda constatado por medio de las palabras del primero, quien le pide a sus verdugos no lo mataran como su maestro, ya que argumentaba que era indigno de morir en la misma posición que Jesucristo:

Porque mí señor descendió del cielo a la tierra; a mí en cambio, debéis de ponerme de manera distinta; con la cabeza abajo y los pies arriba; por que además de que no soy digno de ser crucificado como el lo fue, yo, que he recibido la gracia de su llamada, voy a subir desde la tierra hasta el cielo; os ruego por tanto que, al clavar mis miembros a la cruz, lo hagáis de tal forma que mis pies queden en alto y mi cabeza en la parte inferior del madero.¹²⁹

Cumplida la petición, Pedro fue clavado en tal posición donde luego de algunas horas falleció consiguiendo por medio del martirio la gloria de Dios; derramando indulgencias sobre todos los hombres que se encontraban presentes durante su suplicio, estos al contemplar la gracia divina no pudieron mas que sentirse sobrecogidos abandonando el paganismo para convertirse en cristianos devotos.

Una conversión similar a lo vivido por esta multitud romana se dio en San Pablo, quien paso de ser un perseguidor despiadado a un creyente y practicante del evangelio. Este cambio radical trajo como consecuencia el desprecio de los ciudadanos romanos, quienes a menudo lo encaraban para insultarlo o golpearlo cuando se lo encontraban por las calles de Roma.

Entendiendo que no era bienvenido en la ciudad, tomó la decisión de migrar a las zonas del cercano oriente, donde tendría gran éxito predicando las enseñanzas de Jesucristo y realizando numerosos milagros.

¹²⁹ *Ibidem* 354.

La decisión de volver a Roma se produjo gracias a un sueño en el que Cristo le pedía regresara para acompañar a San Pedro y luchar contra las injurias lanzadas por un mago quien afirmaba ser más poderoso que Dios.¹³⁰

Acatando el mensaje divino, marchó a la cede del imperio, donde ante su sorpresa fue recibido con beneplácito por las personas que anteriormente lo aborrecían. La razón; los grandes alcances de su iluminada predica, empezaban a dar frutos entre la sociedad romana.

Ya reunido con San Pedro fue ante Nerón para evidenciar las mentiras de Simón, sin embargo el emperador no quedó convencido de tales afirmaciones por lo que pidió que se lo demostraran públicamente.

Ambos santos aprovecharon una exhibición del mago, quien ante los ojos del emperador y una multitud comenzó a volar surcando los aires y gritando que él era el verdadero Dios para desenmascararlo.

Implorando la ayuda del señor consiguieron que aquel infiel callera al suelo, luego de que los demonios que lo sostenían en el aire huyeran despavoridos al sentir la presencia de Cristo y sus fieles servidores.

Si bien, habían evidenciado el papel de falso profeta en aquel hombre, el emperador furioso al ver a su aliado muerto, mandó fuesen ejecutados de acuerdo a su condición social.

En el caso de San Pablo, al ser ciudadano romano le fue impuesto “la decapitación” que a diferencia de otras sentencias mortales era realizada en un lugar alejado de la Ciudad y sin la asistencia de público que pudiese contemplar el suplicio.

¹³⁰ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos, 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P.288.

El “Acqua salura” fue el sitio elegido para su muerte, aquí dos verdugos condujeron al santo para ser degollado al pie de un tronco.¹³¹

Por la noche Dionisio tuvo un sueño donde veía a ambos apóstoles entrar triunfantes de la mano a Roma envueltos por un enorme halo dorado. Tiempo después a causa de los innumerables levantamientos de nuevos cristianos en contra del cesar, sumado a la escasa credibilidad del imperio Nerón termino por suicidarse clavándose una estaca en el pecho.

Si bien, como apuntábamos previamente esta imagen del claustro de Huejotzingo resulta única en su genero; no podemos menos que lamentarnos debido a que no se encuentre completa. Hoy, solo podemos ver la efigie de San Pablo (izquierda) quien porta los atavíos clásicos de los apóstoles; su mano derecha sostiene el libro con el templo, mientras empuña con la mano izquierda el instrumento destinado para su muerte: *la espada*.

En el lado derecho apreciamos fragmentos de la figura de San Pedro, quien con la mano izquierda sujeta el templo y el libro sagrado de las epístolas. Tristemente el paso del tiempo y las torpes restauraciones ejercidas sobre el conjunto han cobrado factura en su pintura mural, no obstante los bellos trazos salidos del pincel de los tlacuilos sumados a la elegancia y brillo del color nos permiten seguir admirando una de las más bellas escenas de este ex convento franciscano.

¹³¹ *Ídem.*



Titulo: El simbolismo del Árbol y la Cruz.

Imagen 37.

Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: El Simbolismo del Árbol y la Cruz. .

Espacio: Coro del templo; Muro derecho.

Temática: Franciscana. Tipología: Cristológica-Alegórica.

Descripción iconográfica: En el coro del templo franciscano de San Miguel Arcángel, existe una obra que por su simbolismo y ubicación resulta paradigmática dentro del panorama artístico del siglo XVI.

Acceder a ella físicamente es complicado debido a que este espacio se mantiene restringido. La única manera de llegar es por medio de un pasillo estrecho del Ex convento, (hoy Museo de la Evangelización) que comunica al coro en su parte alta.

Una vez dentro, la monumentalidad del edificio y la severidad de las bóvedas transmiten un aire sobrecogedor que nos hace reflexionar sobre la búsqueda del paraíso y el perdón de los pecados.

Estas sensaciones no son privativas de nuestro tiempo. Seguramente los religiosos franciscanos también fueron parte de ellas, vivieron y meditaron su existencia a través de la palabra divina, buscando la salvación de sus almas por medio de trazos y símbolos que exaltaran el arrepentimiento de las faltas cometidas para acceder gloriosos al paraíso. Así lo confirma ésta pintura mural, ejecutada sobre el perímetro de un cordón franciscano que sirve de enmarcamiento a una puerta levantada gracias a rudos sillares de piedra.¹³²

¹³² Un caso similar se presenta en el claustro alto del Convento de Santo Domingo de Guzmán en Oaxtepec, Morelos, solo que a diferencia de Huejotzingo este conjunto rige sus representaciones iconográficas a través de la regla dominica. No obstante estos conjuntos conventuales son los únicos en el centro de México que recurren a este simbolismo del árbol y la cruz.

Romo Luis, *El Convento de Santo Domingo de Guzmán en Oaxtepec, Guía Especial México desconocido: Ruta de los conventos de Morelos*, 2012, XV, PP.37-40.

La escena tiene como protagonista a Cristo durante su *Crucifixión*, en el Monte Calvario, (al centro). El cuerpo del salvador se encuentra sujeto a la cruz con tres clavos, siguiendo las cánones medievales.

De su cabeza sale una poderosa luz que irradia su melancólico rostro, alcanzando a la cartela con las letras I.N.R.I. La sangre que mana de sus heridas, en especial las del costado y los empeines han caído sobre el madero vertical, siendo absorbidas por la montaña, descubriéndose así los restos mortales de Adán. El cráneo y las dos tibias de su cuerpo testimonian la relación entre “el árbol de la vida y la cruz de Jesús” puente espiritual entre el antiguo y nuevo testamento.

Una importante leyenda cristiana nos habla de este hecho, se trata de el “Viaje de Set al paraíso”, donde;

Adán, después de haber vivido 932 años en el valle de Hebrón, se ve afectado por una enfermedad mortal y envía a su hijo Set a que pida al arcángel guardián de la puerta del paraíso el óleo de la misericordia.

Set, siguiendo las huellas de Adán y Eva, en las que no había vuelto a brotar la hierba, llega al paraíso y comunica al arcángel el deseo de Adán.

El arcángel le aconseja que mire tres veces el paraíso.

La primera vez, Set ve el agua de la que nacen cuatro ríos y sobre ella un árbol seco.

La segunda vez, una serpiente enroscada al tronco.

Al mirar por tercera vez, ve que el árbol se eleva hasta el cielo; en la copa lleva un niño recién nacido y sus raíces se hunden hasta el infierno.

El ángel explica a Set lo que acaba de ver y le anuncia la venida de un redentor.

Le entrega además tres granos de los frutos del árbol fatal del que comieron sus padres y le dice que se los ponga a Adán en la lengua y que morirá al cabo de tres días.

Al oír el relato de Set, Adán ríe por primera vez después de su expulsión del paraíso, porque comprende que los hombres serán salvados.

A su muerte, de las semillas que Set le puso en la lengua brotaron en el valle de Hebrón tres árboles, que crecieron un palmo hasta la época de Moisés. Este, que sabía su origen divino, los trasplantó al Monte Taber.

Allí permanecieron mil años, hasta el día en que David recibió la orden divina de llevarlos a Jerusalén.

Donde los tres árboles se funden en uno solo, del que se hizo la cruz del redentor.¹³³

La representación pictórica de esta fuente literaria nos permite descubrir que Dios ha perdonado a Adán, –padre de la humanidad- ya que además de la sangre derramada

¹³³ Champeaux De Gérard, Introducción a los símbolos 2ª reimpresión, Ediciones Encuentro, España, 1989, PP. 445-446.

durante el suplicio, crecen encima del monte calvario rosas de Jericó, elementos sagrados vinculados con la resurrección del hombre y la naturaleza.

Reforzando este concepto, en los extremos vemos alzarse un par de *cruces TAU*, que en su madero vertical tienen dos pequeñas estacas de madera. Mientras que del madero horizontal cuelgan dos cordones franciscanos con los tres votos de la orden.¹³⁴

Al indagar sobre estas cruces, podemos hacer la siguiente interpretación; se trata de una variante iconográfica de “los dos ladrones” personificada por los franciscanos. Quienes han expresado que así como los hombres han sido creados a imagen y semejanza de Dios, esto no ha impedido que cometan actos relacionados con el pecado, debido a que su naturaleza humana es susceptible a estas debilidades. De ahí que el arrepentimiento por sus culpas les haga buscar a Cristo a fin de obtener la absolución de sus actos y el gozo eterno del espíritu en el paraíso.

¹³⁴ Pobreza, obediencia y castidad.



Titulo: Cofradía del Santo Entierro.

Imagen 38.

Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento Franciscano de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.

Título: Cofradía del Santo Entierro.

Espacio: Interior del templo; Muro derecho.

Temática: Franciscana. Tipología: Pasionaria.

Descripción iconográfica: En los muros del templo dedicado a San Miguel Arcángel sobrevive una de las escasas series pictóricas que exaltan la pasión y muerte de Cristo.

Los rasgos que caracterizan a esta obra; son las proporciones monumentales sobre las que se encuentra pintada y la temporalidad de las imágenes pertenecientes al siglo XVI. Esta condición hace de estos trazos un “testimonio vivo” de los alcances logrados por la conquista espiritual en el nuevo mundo.

De entre tan notables muestras sobresale por su simbología, la conocida popularmente como: “*Los penitentes*”, situada en el muro derecho de la nave. Ya que gracias a los atributos es posible recordar el sacrificio del salvador en favor de la humanidad.

Estos instrumentos que a la postre serían conocidos como las armas de Cristo, son sujetados por una fila de siete penitentes vestidos de negro, quienes conservan una uniformidad solemnísimas, solo interrumpida por los objetos aparecidos durante el martirio colocados de “derecha a izquierda”, en el siguiente orden: La caña. (cetro de Cristo) –Rey de burlas-. Los tres clavos. (Crucifixión), túnica, el paño de la Verónica “Santa faz”, los dados.-¿?¹³⁵ Y trece monedas. (Pago del Sanedrín a Judas por haber vendido a su maestro).

Al dramatismo y rigidez de los primeros penitentes, se contraponen la fila del segundo grupo, quienes en un gesto más sereno transitan sobre un terreno pedregoso, donde los azotes y un rosario son los elementos de su flagelación.

¹³⁵ No sea podido determinar el atributo aparecido dado el deterioro físico de esta parte de la composición.

No obstante, a lo largo del tiempo estos penitentes vestidos de color blanco han generado controversia entre investigadores y asociaciones culturales, ya que la estatura de algunos de ellos varía con respecto al tamaño del adulto promedio.

Esto se ha tratado de explicar mediante diversos postulados, algunos de ellos válidos y otros completamente erróneos. Los dos, que hoy citamos nos dicen;

“Que se trata de “niños” quienes acompañan a los adultos en los actos solemnes, celebrados en honor a la pasión del Señor”¹³⁶

Mientras la segunda, se aventura al afirmar:

En el interior se encuentra una muestra de pintura mural al “fresco” donde se destaca el detalle (de los monjes encapuchados).¹³⁷

Esta última opinión consideramos carece de todo fundamento, ya que los autores pasaron por alto un pequeño detalle impreso en los atavíos de los personajes. Se trata de una pequeña cruz encerrada dentro de un emblema, a manera de heráldica, lo cual nos dice que estos individuos son miembros de “una cofradía” probablemente la dedicada al santo entierro.¹³⁸

Hoy, por azares históricos y artísticos; este fragmento de pintura mural monocroma a quedado unida a la estructura de un retablo barroco, cuyas columnas salomónicas

¹³⁶ Este es un hecho probable debido a que en las primeras celebraciones de la “Semana Santa” se buscó la participación activa de toda la comunidad, incluyendo por supuesto a mujeres y niños. Estos últimos, junto con las damas son los que integran la segunda fila de penitentes vestidos con túnica y capirote blanco.

Moyssen, Xavier. México “Angustia de sus Cristos”, INAH-SEP, México.

¹³⁷ El personal de investigaciones culturales y turísticas del INAH, sostiene que estos personajes son los mismos frailes que habitaron el convento, solo que aquí lucen un capirote o capuchón para las celebraciones en honor a la pasión de Cristo. Sin embargo esta opinión carece de fundamento, Es sabido que desde el siglo XVI las ordenes religiosas se preocuparon por reunir grupos civiles primero de españoles y posteriormente de naturales, con el fin de fundar cofradías que tuvieran como objetivo no solo recordar sino también adoctrinar a la sociedad a través de ejemplos edificantes sobre el sacrificio de Cristo en la cruz por la humanidad.

INAH, (2011/08/30), Calpan y Huejotzingo. <http://www.youtube.com/watch?v=QzeVdTj2s5E>.

¹³⁸ Consideramos que pertenecen a esta congregación debido a los objetos pasionarios que portan, mismos que iconológicamente nos recuerdan los momentos más importantes de la pasión de Cristo.

terminan en una urna dorada donde yace un Cristo de goznes, lo que nos recuerda el vínculo existente en la relación pictórico-escultórica de las imágenes religiosas franciscanas.



Título: Cenefa "XPC"

Imagen 39.

Fuente: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo.

Lugar: Ex Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla.

Título: Cenefa “XPC”

Espacio: Interior del templo. Muro izquierdo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: Al interior del templo franciscano de San Miguel, concretamente en el lado izquierdo de la nave se encuentra una cenefa¹³⁹ que busca exaltar el nombre de Cristo a través de la alegoría conocida popularmente como “el crismón”.¹⁴⁰

Compuesta por las letras griegas “XPC”, el mensaje de este popular emblema tiene una clara connotación sagrada, ya que era usado por las primeras comunidades cristianas para señalar algunos lugares vinculados a celebraciones del rito católico.

De esta manera, su uso se popularizó en espacios civiles y religiosos. Tales como: catafalcos, imafrentes y muros de templos.

Un ejemplo notable de lo anterior es nuestra cenefa, debido a que reafirma la importancia del nombre del Salvador, relacionándolo con los seres celestiales y la naturaleza zoomorfa legada por la creación divina; Dos ángeles tenantes (izquierda y derecha), flora complicada que termina en cabezas de un híbrido fantástico. (izquierda y derecha) y dos Jarrones a los extremos de la composición (izquierda y derecha).

Todos ellos se despliegan entorno a una cartela renacentista donde la variante de las letras XPS,¹⁴¹ es el centro de la composición y de la que mana todo este universo iconográfico.

Mismo que se adopta y fusiona con la idea catequizadora de los religiosos gracias a la

¹³⁹ Dibujo de ornamentación que se opone a lo largo de los muros, pavimentos, techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno.

Secretaría del Patrimonio Nacional. Vocabulario Arquitectónico Ilustrado, SPN, México, 1976.

¹⁴⁰ Cabral Ignacio, Los símbolos cristianos, Trillas, México, 1995, P. 148.

¹⁴¹ Atribuimos esta variante a una posible adaptación entre la grafía castellana y latina, por parte de los tlacuiles quienes interpretaron en forma equivocada las letras que aluden al nombre de Cristo.

presencia del cordón franciscano, con lo que se crea un ambiente de pertinencia hacia esta expresión del arte medieval.



LA PINTURA MURAL DEL EX CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TEHUACÁN.



Titulo: El lobo.

Imagen 40.

Fuente: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán.

Lugar: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán, Puebla.

Título: El lobo.

Espacio: Portería del Convento. Muro izquierdo.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En el muro izquierdo, justo arriba del arco de acceso al claustro se extiende un enorme friso compuesto por una gran cantidad de lobos, cuyas efigies se hacen acompañar de un amplio follaje a base de hojas y cogollos.

Si bien la escena resulta amplia, nosotros solo nos ocuparemos de analizar un fragmento de ella debido a que es el mejor conservado y el que iconográficamente ofrece más detalles con respecto a sus protagonistas; en este caso el licántropo y la flora.

Así, en primera instancia hay que destacar el carácter moralizante que tiene la figura del “lobo”. Cuya valentía era destacada por los primeros tratadistas y creadores de bestiarios, relacionándolo con la figura de Cristo debido a su habilidad para cazar y dar muerte a reptiles venenosos, tales como lagartos y serpientes.¹⁴²

Su popularidad se extendió rápidamente logrando ser reconocido por las comunidades de religiosos quienes le asignaron una connotación santificante calificándolo como “la encarnación del sol”.¹⁴³

El que se vea rodeado de una caprichosa composición natural es también parte de las narraciones fantásticas, que lo sitúan en lugares remotos, donde difícilmente el hombre podría acceder para hacerle daño o cazarlo.

De acuerdo con estos planteamientos es como hoy observamos su figura en el claustro franciscano de Tehuacán, donde el simbolismo de este mamífero sumado a la

¹⁴² Charbonneau – Lassay, Louis, El bestiario de Cristo “el simbolismo animal en la antigüedad y la edad media” Vol. 1, España, P. 303

¹⁴³ *Ibidem* 309

vegetación redentora han creado una representación perfecta del triunfo de Dios sobre su mas acérrimo enemigo el demonio.



Titulo: Ajaraca.

Imagen 41.

Fuente: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán.

Lugar: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán, Puebla.

Título: Ajaraca.

Espacio: Portería del Convento. Muro izquierdo.

Temática: Franciscana. Tipología: Decorativa.

Descripción iconográfica: Un ejemplo destacado en la relación del arte como elemento decorativo se encuentra en esta pintura mural.

Una serie de ornamentos compuestos por lazos, listones y crestería vegetal; recorren en sentido vertical el extenso muro dando profundidad y calor al ambiente religioso. Si bien, estos motivos ornamentales parecieran irrelevantes a primera vista, al analizarlos detalladamente notamos su importancia como elementos transculturales; uno de los más celebres es la técnica conocida con el nombre de “ajaraca”.¹⁴⁴ De clara influencia árabe, ya en Europa había sido empleada para decorar por medio del “esgrafiado” los paramentos de edificios civiles y religiosos durante la Edad Media.¹⁴⁵

Al pasar a América, esta fue adaptada tanto por los canteros como por los tlacuilos quienes la emplearon como base decorativa de templos y conventos desde el siglo XVI hasta principios del XVII.¹⁴⁶

¹⁴⁴ El origen de esta palabra proviene de España. Así fue conocida a la técnica de esgrafiar las paredes y los lienzos. Podemos ver estos elementos decorativos tanto en claustros y construcciones civiles.

¹⁴⁵ Secretaría del Patrimonio Nacional, Vocabulario arquitectónico ilustrado, SPN, México, 1976, P.15.

¹⁴⁶ Encontramos esta decoración en algunos oleos de las postrimerías del siglo XVI e inicios del XVII, en ellos la “ajaraca” aparece en un segundo plano sirviendo de motivo ornamental a escenas de vírgenes.



Titulo: Bichas.

Imagen 42.

Fuente: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán.

Lugar: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán, Puebla.

Título: Bichas.

Espacio: Refectorio. Muro central.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En el interior del refectorio del ex convento franciscano de Tehuacán, existe un extenso friso que cubre perimetralmente el espacio rectangular de esta sala.

Su tema, a diferencia de otros enmarques, es plenamente decorativo debido a que en la parte central del muro hay una evocación sagrada al “cultivo de las viñas”.¹⁴⁷ Con lo cual, este friso no persigue otra intención que la de mostrar la riqueza natural heredada de las formas fantásticas.

Así, observamos una amplia follajería que se despliega llenando el área con hojas y diminutos seres conocidos tradicionalmente como “bichas”.¹⁴⁸ Estos se caracterizan por ser figuras fantásticas derivadas de la naturaleza, poseen una cabeza que termina en un tallo encorvado, de sus fauces emerge una gran enramada que se une a la composición natural.¹⁴⁹

El fragmento analizado en este trabajo coincide claramente con el orden anteriormente mencionado; Dos bichas al centro, una inmensa flora alrededor, terminando con la particularidad del cordón franciscano, modalidad iconológica que como sabemos fue usada por los franciscanos en sus edificios dando un sentido de pertinencia a las obras.

¹⁴⁷ Este tema como muchos otros pintados sobre los muros de los refectorios franciscanos son idealizaciones por parte de los frailes, quienes a menudo recurrían a frutos o alimentos mencionados en textos sagrados para decorar sus comedores, santificando así no solo sus alimentos sino también su espíritu.

¹⁴⁸ Figura fantástica con cabeza de grifo o de mujer, alas y pechos femeninos, acabados en un tallo encorvado. Secretaria del Patrimonio Nacional, Vocabulario Arquitectónico Ilustrado, SPN, México, 1976, P. 67.

¹⁴⁹ *Ibidem* p.78.



Titulo: Hoja de acanto.

Imagen 43.

Fuente: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán.

Lugar: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán, Puebla.

Título: Hoja de acanto.

Espacio: Celdas. Claustro alto.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: El claustro bajo del recinto muestra una notoria degradación con respecto a la monocromía y los temas alegóricos presentes en él. Tristemente esto se repite en las dependencias del claustro alto donde solo quedan pequeñas muestras de esta notable expresión artística.

Una de ellas, se localiza en lo que fueran las celdas del convento. Allí, los colores blanco y negro son la base de un deteriorado friso, que al igual que otros presentes en distintas salas tenían una función decorativa.

El fragmento, apenas visible esboza las formas de una “hoja de acanto”, planta cuyo simbolismo tenía un fin moralizante, ya que solía acompañar no solo a la arquitectura sino también a diversos santos y era ejemplo desde la antigua Grecia de valor y santidad.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Secretaría del Patrimonio Nacional, Vocabulario arquitectónico ilustrado, SPN, México, 1976, P.6.



Titulo: Figuras Fantásticas.
Imagen 44.
Fuente: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán.

Lugar: Ex Convento de San Francisco, Tehuacán Puebla.

Título: Figuras Fantásticas.

Espacio: Claustro alto, Celdas.

Temática: Franciscana. Tipología: Alegórica.

Descripción iconográfica: En la actual oficina del Obispado de Tehuacán, sobrevive en un costado de la puerta un fragmento de pintura mural que por el tema resulta un ejemplo prodigioso del triunfo de la fe sobre la maldad y el pecado.

Se trata de una cenefa, en donde un jarrón provisto de flores es contemplado por dos seres fantásticos quienes iracundos se ven derrotados ante este elemento sagrado.

Iconográficamente, el simbolismo del “jarrón” tiene una connotación mariana, ya que en la *Letanía Lauretana* se explican las virtudes de la Virgen María a través de diversos objetos entre ellos este vaso usado en distintas celebraciones eclesíásticas.¹⁵¹ De ahí que ocupe un lugar preponderante en la representación, teniendo en un plano inferior a los dos seres monstruosos.

Tristemente no podemos seguir con nuestro análisis debido a que el resto de la cenefa y la decoración han desaparecido resultado de los numerosos cambios que ha tenido este edificio a lo largo del tiempo.

¹⁵¹ Male Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XIII*, FCE, México, 1982, P. 165.



LA PINTURA MURAL DEL EX CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, TOCHIMILCO.



San Antonio de Padua.



San Francisco de Asís "asceta"



San Diego de Alcalá.



Fraile no identificado.



San Buenaventura.



Inocencio III.



Santa Isabel de Hungría.



Santa Clara de Asís.



Santa Ángela de Foligno.



Santa Luis Obispo de Tolosa.

Titulo: Los Santos y Santas Franciscanas.
Imágenes: 45,46,47,48,49,50,51,52,53,54..
Fuente: Ex Convento de Nuestra Señora de la Asunción, Tochimilco.

Lugar: Ex Convento Franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, Tochimilco, Puebla.

Título: Medallones de Santos franciscanos.

Espacio: Enjutas del claustro bajo .

Temática: Franciscana. Tipología: Hagiográfica.

Descripción iconográfica: El conjunto conventual de Tochimilco, presenta notables diferencias con respecto al resto de los claustros franciscanos localizados en el estado de Puebla.

Por una parte, podemos mencionar que su ubicación geográfica predispuso el orden constructivo de templo y convento, debido a que los materiales y los colores empleados en su edificación y decoración eran provistos directamente por el suelo fértil de las laderas del volcán Popocatepetl.

Segundo, la mano de obra indígena supo como ninguna otra, aprovechar estos recursos naturales creando una serie de composiciones en donde se exalta el papel de la *pintura devocional franciscana* como instrumento de meditación para los frailes que saldrían a evangelizar tierra americana.

Si bien, la importancia de estas muestras pictóricas, podría justificarse solo por el hecho de ser un ejemplo inspirador para la catequización, me he dado a la tarea de analizar su iconografía, debido a que está a presentado múltiples interrogantes a lo largo de la historia, ocasionando que estos medallones pasen desapercibidos como resultado de no poder interpretar correctamente su contenido.

La calidad de los dibujos, sus atributos iconográficos y el nivel de erosión han ocasionado que su lectura sea complicada y poco accesible, por lo que examinar sus trazos evidenciará la figura de cada santo.¹⁵²

Así, empezaré por mencionar que son “diez medallones” ubicados en las enjutas de los arcos en el patio principal del ex convento, su distribución espacial corresponde a cinco entre cada espacio del arco, cubriendo dos lados; el norte y el oeste.

Los temas aparecidos en estos muros son *hagiográficos*, y se vinculan a personajes trascendentales dentro de las tres ramas franciscanas.

El primero de ellos, el muro norte; presenta de izquierda a derecha a un fraile, quien viste el hábito propio de la primera orden, luce una tonsura, corte típico de los hermanos de Asís; su mirada se dirige a contemplar un atributo, que si bien hoy luce perdido, suponemos se trata de *San Antonio de Padua*, ya que es común encontrarlo bajo esta pose, dirigiendo la mirada hacia el *libro y el niño Jesús*, como imágenes testimoniales de su gran labor predicando la palabra de Dios en Italia.

En el segundo medallón se aprecia a un fraile avejentado, de gran barba y profundos ojos, los cuales contemplan un *cráneo* que sujeta con su mano izquierda. Se trata nada menos que del fundador de la orden *San Francisco de Asís*, quien se nos presenta en su modalidad de asceta y místico, tema raramente ejecutado en el arte del siglo XVI.¹⁵³

El tercer medallón corresponde también a un fraile, solo que de aspecto juvenil. Porta una *cruz* en el brazo izquierdo, misma que se ve iluminada por un resplandor proveniente del cielo a través de una nube.

¹⁵² Todos los medallones se componen de colores rojo almagra, por lo que sobresalen de forma llamativa al interior del claustro.

¹⁵³ Schenone H. Héctor, *Iconografía del arte colonial: Los santos*; Vol. 3, Fundación Tarea, Argentina, 1998, P.433.

Analizando las crónicas de Ribadeneyra, podemos afirmar que estamos ante *San Diego de Alcalá*, debido a que es el único fraile que basa su tarea evangelizadora en la exaltación de Dios por medio de la cruz...

“Era todo su entretenimiento y regalo” traía entre sus manos una cruz de palo para que nunca se apartase de la memoria de la cruz de Cristo”.¹⁵⁴

De ahí, que entre sus numerosos milagros en la Isla de Fuenteventura siempre estuviera presente este símbolo cristiano.

Por lo que respecta al cuarto medallón, este se encuentra sumamente deteriorado; tanto el paso del tiempo, la humedad y el descuido han ocasionado el desprendimiento parcial del enlucido lo que complica la interpretación del personaje aparecido en ella. De ahí que solo podamos decir que se trata de un “*fraile*” debido al hábito que usa.

Cierra la serie, un quinto medallón, en el que apenas es posible observar la indumentaria cardenalicia; en este caso un capelo, un hábito y un báculo por lo que deducimos se trata de *San Buenaventura*, santo ampliamente venerado por los franciscanos, gracias a sus numerosos tratados en favor de la fe.

El muro oeste, da inicio con un medallón en donde se aprecia a “un papa”; la capa pluvial, la tiara papal y una cruz de doble brazo evidencian su jerarquía como máximo dirigente de la iglesia católica.

Una vez más apoyándonos en los escritos franciscanos, aseveramos que se trata de *Inocencio III*, debido a que su figura es imprescindible, ya que es él quien aprueba la creación de la orden franciscana.¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Ibidem* P. 251.

¹⁵⁵ Francisco Montes de Oca (*introducción*), Florecillas de San Francisco “6ª Edición”, Editorial Porrúa, México, 2000. Pág. 304.

Los tres siguientes medallones, a diferencia de los estudiados anteriormente retratan la importancia de las mujeres para las actividades religiosas de los franciscanos.

La primera de ellas es *Santa Isabel de Hungría*, reina que tras perder a su esposo se vio desheredada de sus bienes materiales, teniendo que dedicarse a las labores artesanales para sobrevivir. No obstante su precaria situación económica se distinguió por ser una mujer sumamente altruista, llegando a compartir el pan con los mas necesitados.

Fue esta labor caritativa la que la llevó a profesar los votos como miembro de la tercera orden, donde obtendría la santidad gracias a las profundas labores de amor hacia el prójimo.

La distinguimos claramente al lucir una corona encima del hábito, sus manos sostienen una cruz de madera que es contemplada por la santa recalcando su entrega a Dios, por medio del servicio y la caridad hacia los pobres.

Continuando con este ciclo, tenemos en el tercer medallón a *Santa Clara de Asís*, quien inspirada por la obra de su primo Francisco, fundó la segunda orden franciscana – clarisas- , rama femenina que tuvo en la devoción al santísimo sacramento su máximo referente espiritual. De ahí que en sus representaciones ésta santa aparezca sujetando entre sus manos una *custodia*, tal y como hoy la vemos en el enlucido del mural.

El último medallón referente a santas franciscanas presenta una figura femenina escasamente pintada en el arte americano; su nombre *Santa Ángela de Foligno*, teóloga y mística franciscana, quien en Tochimilco abraza la *columna de la flagelación y los silicios*, como muestra de las visiones místicas sobre Cristo y su pasión dolorosa que tuvo a lo largo

de su vida, llevándola a la santidad y distinguiéndola como un miembro importante dentro de los terciarios.¹⁵⁶

Tan noble programa iconográfico termina con un quinto medallón, que para el conjunto suma el decimo. En el, se encuentra una efigie que por su indumentaria pareciera evocar la imagen de un Obispo: viste una tiara, un báculo, una mitra y sujeta un báculo episcopal lo que nos lleva a la deducción de que estamos ante *San Luis Obispo de Tolosa*, quien fuera un celebre personaje para los franciscanos, debido a que rechazará la corona francesa para dedicar su vida a la caridad y penitencia. El llevar al pie de la letra estas disposiciones lo conducirán al grado de Obispo de la Ciudad de Tours, sin embargo las duras abstinencias mermarán su salud causando su deceso a los veintitrés años.¹⁵⁷ La temprana edad de su muerte es la que se evoca en el muro, ya que vemos a un personaje joven que se adecua perfectamente a los cánones estéticos de los grabados europeos por lo que su presencia en este espacio es innegable.

Al concluir el estudio iconográfico de los diez medallones del claustro resulta evidente encontrar paralelismos entre los distintos momentos y personalidades de los santos aquí aparecidos. Se puede mencionar que si bien, sus orígenes son diversos estos tienen en común; *el profundo apego a la pobreza, el amor hacia el prójimo y veneración hacia Dios a través del evangelio.*

Valores que como sabemos los franciscanos tendrán presentes en su labor evangelizadora, de ahí que tener estas efigies envueltas por el cordón franciscano resulte un ejemplo de obediencia y santidad para los frailes del siglo XVI.

¹⁵⁶ Un grabado popular europeo la muestra abrazando la columna y los silicios entre sus brazos y al fondo los arma christi, como muestra del profundo sentimiento místico por la pasión de Cristo.

¹⁵⁷ Hall James, Diccionario de temas y símbolos artísticos 2ª reimpresión, Alianza Editorial, España, 1996, P.328.

CONCLUSIONES

Al finalizar mi investigación he logrado constatar la riqueza histórica y artística de los Conventos Franciscanos en el estado de Puebla, A lo largo del recorrido emprendido por todas y cada una de las dependencias que integran los seis edificios tuve la oportunidad de conocer y analizar la iconografía en sus diversas pinturas murales. Logrando, gracias a la aplicación del método iconográfico de Panofsky descubrir la *adopción y evolución de la imagen cristiana* como resultado del fenómeno evangelizador emprendido por los Hermanos Menores en la Nueva España; de entre las numerosas particularidades estéticas, sin duda la más sobresaliente es el *sincretismo cultural* presente en el tratamiento de las encarnaciones de figuras humanas y los fondos de las llagas de cristo en la heráldica de los escudos franciscanos.

El rasgo más notable de estas expresiones radica en el hecho de encontrar paralelismos entre la iconografía cristiana y la tradición prehispánica, lo que nos habla de la voluntad creadora del tlacuilo quien en su papel de artífice supo dar vida a notables obras, vinculando sus antiguos conocimientos técnicos y simbólicos con los nuevos estilos traídos de Europa por los frailes en el siglo XVI.

Otro de los aspectos comprobados en la cuestión estética ha sido el uso de *grabados europeos* como modelos para las primeras imágenes en la pintura religiosa. Un ejemplo de lo anterior es la *Misa de San Gregorio*, del claustro alto del convento de San Gabriel en Cholula. Aquí, la pervivencia de las imágenes y el tratamiento apaisado de la escena nos recuerdan a los grabados de Israel Van Meckenem, quien con maestría supo representar el milagro de la eucaristía en la leyenda de San Gregorio Magno.

El poder esclarecer *la temporalidad y el significado de las imágenes* es otro punto destacado para esta investigación, ya que anteriormente notables académicos habían cometido diversos anacronismos al pasar por alto detalles relacionados a la grafía y al simbolismo de las escenas religiosas. Hoy, gracias a la revisión histórica y al análisis “teórico-metodológico” estas han tomado un nuevo rumbo, logrando revelar el verdadero significado de las obras, entre las más celebres se encuentran; *San Francisco desnudándose ante el Obispo de Asís y la cofradía del santo entierro*. En el caso de la primera, Manuel Toussaint erró la fecha de la obra. Mientras que en la segunda, una institución cultural opinó irresponsablemente que estos personajes eran frailes encapuchados.

En ambos casos el argumento equivoco puede atribuirse tanto al romanticismo de los primeros estudios del arte como a la falta de un planteamiento teórico con el cual estudiar adecuadamente las complejas representaciones iconográficas y su contexto histórico.

Finalmente, llegamos a lo que considero la *principal aportación* de mi Tesis. Se trata de la *identificación de santos y animales fantásticos* que dadas sus peculiares características hagiográficas y zoomórficas habían resultado difíciles de interpretar para los estudios del arte a lo largo del tiempo, al analizarlos detalladamente y compararlos con los grabados europeos fue posible esclarecer su identidad. Este último ejercicio fue posible gracias al estudio comparativo de ambas fuentes y a los fundamentos Panofskyanos. De esta manera los casos de Santa Ángela de Foligno en el medallón Tochmilco y del lobo en el recibidor de Tehuacán, fueron los ejemplos perfectos de la correcta aplicación del método iconográfico para la deducción en la identidad de imágenes religiosas, gracias a esto las posibles dudas fueron despejadas consiguiendo una adecuada comprensión del simbolismo y su relación con el momento histórico en que estas fueron producidas.

De ahí, que mencionarlas en la conclusión de este trabajo sea la prueba de los logros obtenidos tras vincular la historia con la aplicación en la iconografía novohispana del siglo XVI.

APÉNDICE.

Al finalizar mi investigación, tuve noticia sobre un libro descatalogado que recoge una calcografía inédita sobre la pintura mural a la que yo denomine; “Cofradía del Santo Entierro” en Huejotzingo.¹⁵⁸

La novedad de este hallazgo radica en presentarnos la “escena completa” lo que confirma mi teoría con respecto al grupo de cofrades que procesionan solemnemente llevando los “arma christi” en sus manos.

Analizando cada uno de estos elementos puedo afirmar que efectivamente estamos ante una cofradía dedicada a venerar la imagen de Cristo en su santo entierro, con la particularidad de no ser está propiamente la dedicada para tales actos.

Esto último, se hace evidente al notar un rasgo muy particular en su emblemática, ya que a las cruces de sus escudos se suman otras en madera y al fondo de unas banderas indicándonos que estamos ante la cofradía de la Santa Veracruz, que si bien, a primera vista no tendría partido en esta obra, no hay que olvidar que fue la primera en América y por lo tanto es comprensible que en los primeros años de la evangelización fuese la que acogiera cualquier tipo de celebración vinculada al rito cristiano.¹⁵⁹

Aclarado lo anterior, la escena toma el siguiente orden;

Al centro, el grupo de “disciplinantes” vistiendo la túnica y el capirote en color negro, cargando las andas del *Santo Entierro*. Seguidos de un segundo grupo quienes también cargan las andas de San Juan consolando a la Virgen María, así como las de la María Magdalena y José de Arimatea. Presididos por un sacerdote quien da fe del acto.

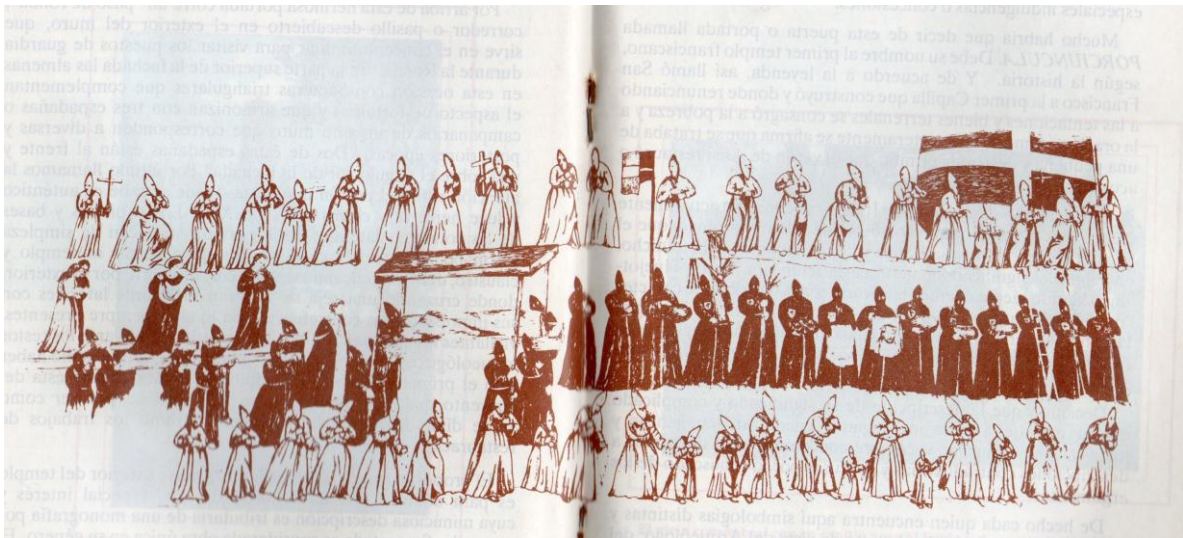
¹⁵⁸ Vázquez Benítez José Alberto, Historia de un Convento “2 Edición”, México, Centro de Estudios Históricos de Puebla A.C. , 1990, pp. 26-27.

¹⁵⁹ Coincidimos con lo expuesto por la maestra Elena Estrada de Guerlero, quien nos dice que si bien la devoción del Santo Entierro no es propiamente franciscana fue adoptada por los religiosos franciscanos en los primeros tiempos para catequizar con procesiones edificantes a los pueblos nativos del Anáhuac. Estrada de Guerlero, Elena. El Programa en el Convento Franciscano de Huejotzingo; en Jahrbuch Für Geschichte Lateinamerikas, N. 20, Año I, 1983, P.647-648.

Abajo, una fila de penitentes, vestidos con capirote y túnica blanca se azotan redimiendo los pecados de la humanidad. El mismo orden se repite en la fila de arriba, donde banderas, cruces y azotes asoman sobre los castigados cuerpos de este tercer grupo.

En resumen, el hallazgo de este material constituye no solo la confirmación de la veneración por la figura del Cristo yacente, sino también la del empleo de escenas de corte pasionario para decorar el interior del templo franciscano de San Miguel, mismas que aludían a las procesiones españolas concretamente las Sevillanas.

Cofradía del Santo Entierro.



OBRAS CONSULTADAS.

BIBLIOGRAFÍA.

- Artigas, Juan B. México Arquitectura del siglo XVI, Santillana, México, 2010.
- Anónimo. Las Florecillas de San Francisco de Asís, Editorial Porrúa, México, 2000.
- Cabral Pérez, Ignacio. Los Símbolos Cristianos, Trillas, México, 1995.
- Carmona Muela Juan. Iconografía de los Santos, ITSMO, España, 2003.
- Cazanave-Tapie, Christiane. La Pintura Mural del siglo XVI, Consejo Nacional para Cultura y las Artes, México, 2003.
- Ciancas, María Ester. El Arte en las Iglesias de Cholula, Secretaría de Educación Pública, México, 1974.
- Charbonneau-Lassay, Louis. El Bestiario de Cristo: “El Universo Simbólico Animal en la Antigüedad y la Edad Media” (2 vol.), Sophia Perenis, España, 1997.
- Champeaux, De Gérard. Introducción a los Símbolos (2ª reimpresión), Ediciones Encuentro, España, 1989.
- De la Maza, Francisco. La Ciudad de Cholula y sus Iglesias, Imprenta Universitaria, México, 1959.
- De la Voragine, Santiago. La leyenda Dorada (2 tomos), Alianza Editorial, España, 2002.
- Duverger, Christian. Agua y Fuego: “Arte Sacro Indígena de México en el Siglo XVI”, Santander-Serfin, México, 2003.
- Departamento de Monumentos. Tres Siglos de Arquitectura Colonial, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1933.
- Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acercamiento a la Iconografía Novohispana, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México, 1987.
- Escalona, Enrique. Tlacuilo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Estrada de Guerlero, Elena. “La Pintura Mural durante el Virreinato” en El Arte Mexicano; Arte Colonial, SEP-SALVAT, México, 1986.
- Esteban Llorente, Juan Francisco. Tratado de Iconografía, Istmo, España, 1990.
- Eco, Humberto. Arte y Belleza en la Estética Medieval (2ª edición), LUMEN, España, 1999.

Farga Mullor, María del Rosario. *Monstruos y Prodigios: “El Universo Simbólico desde el Medioevo a la Edad Media”* (Tercera Edición), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Iberoamericana, México, 2005.

_____. *Historia del Arte* (2ª edición), Pearson, México, 2012.

Ferguson George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Argentina, 1956.

Flores Guerrero, Raúl. *Las Capillas Posas de México*, Enciclopedia Mexicana de Arte, México, 1951.

_____. *Las Capillas Posas de Calpan y Huejotzingo*, Gobierno del Estado de Puebla, México, 2002.

García Granados, Rafael. *Reminiscencias Idolátricas en Monumentos Coloniales*, IIE-UNAM, México, 1940.

Gruzinski, Serge. *La Guerra de las Imágenes: De Cristóbal Colon a Blade Runner “1949-2019”* (2ª edición), FCE, México, 1995.

Hall, James. *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos* (2ª reimpresión), Alianza Editorial, España, 1996.

Hernández Monreal, Tomás. *Las Portadas de la Catedral de Zacatecas: Apuntes iconográficos*, Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, 2003.

Martínez del Sobral y Campa, Margarita. *Los Conventos Franciscanos Poblanos y el Número de Oro*, Gobierno del Estado de Puebla/Fundación Faud Abed Halabí, México, 1988.

Maquivar, María del Consuelo. *El Imaginero Novohispano y su Obra* (2ª edición), INAH, México, 1999.

Morales y Marín, José Luis. *Diccionario de Iconología y Simbología*, Taurus, España, 1984.

Moreno Villa, José. *La Escultura Colonial Mexicana*, FCE, México, 1986.

Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera. *La Pintura Mural de los Conventos Franciscanos en Puebla: “Estudio Iconográfico”*, Gobierno del Estado de Puebla, México, 1992.

Monterrosa Prado, Mariano. *Manual de Símbolos Cristianos*. INAH, México, 1979.

Moyssén Xavier. *México “Angustia de sus Cristos”*, INAH-SEP, México, 1967.

Pérez Jaramillo, Maura. El espacio Abierto Franciscano de Tlaxcala en el Diseño Contemporáneo, INAH-CONACULTA, México, 2012.

Pimentel Álvarez Julio. Diccionario Latín/Español - Español-Latín. Editorial Porrúa, México, 2011.

Reyes Valerio, Constantino. Arte Indocristiano, INAH, México, 2000.

Ricard, Robert, La Conquista Espiritual de México (5ª edición), FCE, México, 2000.

Sebastián, Santiago. Iconografía e Iconología del Arte Novohispano, Grupo Azabache, México, 1992.

_____. Iconografía del Arte del siglo XVI en México, Universidad Nacional Autónoma de Zacatecas, México, 1995.

Secretaría del Patrimonio Nacional. Vocabulario Arquitectónico Ilustrado, SPN, México, 1976.

Schenone, Héctor H. Iconografía del Arte “Jesucristo”, Fundación Tarea, Argentina, 1992.

_____. Iconografía del Arte Colonial “Los Santos” (3 tomos), Fundación Tarea, Argentina, 1992.

Stratton Suzanne. La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Fundación Universitaria Española, España, 1998.

Toussaint Manuel. La Pintura Mural en México, Imprenta Mundial, México, 1974.

_____. Paseos Coloniales en México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962.

_____. Pintura Colonial en México, Imprenta Universitaria, México, 1965.

_____. Arte Colonial en México, (3ª edición), Imprenta Universitaria, México, 1974.

Vázquez Benítez, José Alberto. Historia de un Convento, Centro de Estudios Históricos de Puebla A.C. , México, 1990.

Velarde Cruz, Sofía Irene. Imaginería Michoacana en Caña de Maíz (2ª edición), Secretaría de Cultura de Michoacán, México, 2009.

¿?. Curso de Iconología, Asociación de Bienes Inmuebles-Universidad Autónoma de Guanajuato, México, 1989.

HEMEROGRAFÍA.

Chanfón Olmos, Carlos. “Presencia de Flandes en la Arquitectura del Siglo XVI en México” en Artes de México: Fray Pedro de Gante IV Centenario de su Muerte, N° 150, México, 1972.

De la Maza, Francisco. “Fray Pedro de Gante y la Capilla Abierta de San José de los Naturales” en Artes de México: Fray Pedro de Gante IV Centenario de su Muerte, N° 150, México, 1972.

Estrada de Guerlero, Elena. El Programa en el Convento Franciscano de Huejotzingo; en Jahrbuch Für Geschichte Lateinamerikas, N. 20, Año I, 1983.

García Martínez, Bernardo. “La implantación eclesiástica en Nueva España” en Arqueología Mexicana: La llegada del cristianismo a México, N°127, México, 2014.

Obregón Gonzalo. “El Aporte Flamenco en México” en Artes de México: Fray Pedro de Gante IV Centenario de su Muerte, N° 150, México, 1972.

Romo, Luis. “El Convento de Santo Domingo de Guzmán en Oaxtepec” en Guía Especial México Desconocido: Ruta de los Conventos de Morelos, N° 49, México, 2012.

Rublúo, Luis. “La Navidad en la Pintura Novohispana en el Siglo XVI” en Artes de México: La Navidad Mexicana en el siglo XVI, N° 157, México, 1972.

Salas Cuesta, Marcela. “El Mundo Interior de los Conventos Durante el Siglo XVI” en México en el Tiempo: Revista de Historia y Conservación, N° 24, México, 1998.

Schroeder, Francisco Arturo. “Motivos Ornamentales Zoomorfos en la Arquitectura Virreinal” en Artes de México: La Fauna y el Arte, N° 130, México, 1970.

RECURSOS AUDIOVISUALES.

INAH, (2011/08/30), Calpan y Huejotzingo. <http://www.youtube.com/watchv=QzeVdTj2s5E>.