

Laura Elena Hinojosa

Tlaquiltenango

Crónica pictográfica de un conflicto religioso



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Tlaquiltenango
Crónica pictográfica de un conflicto religioso



Tlaquiltenango

Crónica pictográfica de un conflicto religioso

Laura Elena Hinojosa



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Primera edición: 2009

Hinojosa, Laura Elena

Tlaquiltenango : Crónica pictográfica de un conflicto religioso / Laura Elena Hinojosa. -- Cuernavaca, Morelos : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009.

134 p. : il.

ISBN 978-607- 7771-00-5

1. Arte Colonial – Tlaquiltenango, Morelos 2. Tlaquiltenango, Morelos – Historia – Siglo XVI 3. Arte y Simbolismo Cristianos – Tlaquiltenango, Morelos I.tit.

LCC N6553 H56

DC 709.72 H56

TLAQUILTENANGO. CRÓNICA PICTOGRÁFICA
DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

D.R. © 2009 de la presente edición:

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Avenida Universidad 1001
Colonia Chamilpa, CP 62209
Cuernavaca, Morelos

Editorial UAEM
Avenida Universidad 1001
Colonia Chamilpa, CP 62209
Cuernavaca, Morelos

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Formación: Carolina Valdez

Fotografía de portada: Laura Elena Hinojosa

ISBN: 978-607- 7771-00-5

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 11 |
| Introducción | 15 |
| El convento de Tlaquiltenango | 17 |
| Arquitectura | 27 |
| La pintura mural de Tlaquiltenango | 41 |
| Técnica de la pintura mural. | 41 |
| Antecedentes europeos de la pintura de Tlaquiltenango. | 49 |
| Función, temática y ubicación. | 58 |
| Ejecutores de la pintura mural. | 75 |
| Descripción iconográfica de la pintura de Tlaquiltenango | 85 |
| Los calvarios | 94 |
| Elementos decorativos. | 112 |
| Bibliografía | 133 |



*A mis Hijos:
Julia, Enrique, Luna y Andrés*



PRÓLOGO

El libro *Crónica Pictográfica de un Conflicto Religioso* es el resultado de una profusa investigación realizada por Laura Elena Hinojosa H, como parte de su tesis doctoral. Laura Hinojosa ha trabajado durante 27 años en el Instituto Nacional de Antropología e Historia en donde desarrolló varios proyectos de Restauración de pintura mural, especialidad que la acercó a la historia de la pintura mural de los conventos novohispanos sobretodo en la región del estado de Morelos.

Todos los conventos novohispanos nos invitan a reflexionar sobre la historia y la cultura del período en el cual se construyeron, considerando que estos conventos eran el centro de la vida religiosa y social de los pueblos del siglo XVI. En los conventos los frailes enseñaban a los indígenas a leer y escribir, los capacitaban en artes y oficios, los adoctrinaban, administraban los sacramentos y representaban obras teatrales. Por todas estas razones el estudio de un convento no se puede limitar a una discusión exclusivamente artística sino que tiene que tomar en cuenta el contexto histórico social.

El propósito de Laura Hinojosa con este trabajo es demostrar cómo la pintura mural de un convento novohispano puede ser otro medio para el conocimiento del pasado colonial del estado de Morelos. Su estudio iconográfico está enfocado no solamente al significado religioso de las imágenes que se encuentran en el convento, sino también al significado político y social.

En el libro *Crónica Pictográfica de un Conflicto Religioso* se muestra el pleito que tuvieron los frailes franciscanos y dominicos por la administración de los sacramentos y la doctrina del convento de la Villa de Tlaquiltenango (Morelos) y de los pueblos que estaban sujetos a esa Villa. La autora nos muestra cómo este pleito se ve reflejado en la decoración mural del convento.

A través del estudio de la técnica y la manufactura de la pintura mural Laura Hinojosa pudo reconocer la pintura realizada por los franciscanos y la realizada por la orden de los dominicos. Ella nos dice que en el convento de Tlaquiltenango, “[...] *la pintura sirve para contar una historia: es en sí misma el archivo histórico de esta enemistad entre las dos órdenes religiosas.*”

El pleito entre franciscanos y dominicos duró cerca de 40 años, lapso en el que los padres franciscanos habitaron el convento en dos ocasiones y los dominicos otras dos ocasiones quedándose estos últimos definitivamente residiendo en él.

Pero Laura Hinojosa no sólo habla acerca de este litigio entre las dos ordenes religiosas, sino que busca a través de la iconografía, los antecedentes de la pintura española del siglo XVI y todas aquellas aportaciones europeas que los indígenas y/o los frailes pintaron en los muros y bóvedas del convento de Tlaquiltenango. La búsqueda de las pruebas indirectas de la intervención indígena en la decoración pictórica de Tlaquiltenango la llevó al hallazgo de formas de la iconografía prehispánica en algunas pinturas del convento que hasta ahora no habían sido analizadas a profundidad.

En el análisis que hace de las imágenes de los calvarios del convento de Tlaquiltenango, Laura Hinojosa demuestra como los indígenas lograron agregar a la representación de un evento de la historia cristiana, animales y probablemente plantas que en su cosmovisión tenían un simbolismo religioso.

La autora hace un reconocimiento a los artífices indígenas por la labor tan grande en la decoración mural de los conventos, sin hacer a un lado ni demeritar el trabajo de los frailes españoles en la factura de

los mismos. Pone en evidencia que los frailes españoles, tenían conocimientos de las artes y orientaron a los indios en la construcción de los conventos y la manufactura de las pinturas. Sin embargo, a través del análisis de algunos elementos arquitectónicos y de algunas imágenes pictóricas del convento de Tlaquiltenango, nos demuestra cómo la preparación artística de los frailes españoles del siglo XVI se basaba en modelos que seguían siendo en su mayoría medievales.

Para concluir, este libro contiene la historia de las huellas del pasado morelenses forjadas plásticamente en los muros de Tlaquiltenango. La historia de la lucha entre las ordenes mendicantes por administrar territorios a evangelizar, la historia del encuentro entre el mundo y el arte religioso español y la cosmovisión y el arte prehispánico, y la historia de la imposición sobre los indígenas de una nueva religión preñada de recuerdos e imágenes medievales.

Este libro es uno de los pocos estudios monográficos de los conventos del siglo XVI del estado de Morelos, un estado que tiene aproximadamente 28 conventos de los cuales 11 fueron decretados patrimonio de la humanidad por la UNESCO, y sólo dos estudios de estos conventos han sido publicados hasta este momento.

Se espera que la publicación de este tercer libro sobre el convento de Tlaquiltenango pueda motivar a otros investigadores a continuar con el estudio de la historia del Estado de Morelos a través de sus conventos.

Patrizia Granziera



INTRODUCCIÓN

En el siglo XVI interactuaron en el estado de Morelos los frailes de las órdenes franciscana, dominica y agustina. Se lo repartieron para edificar sus conjuntos conventuales, algunos de los cuales fueron compartidos. Tal es el caso del convento de Tlaquiltenango, que en varias ocasiones habitaron tanto franciscanos como dominicos, si bien dichos cambios en la administración de la doctrina y los sacramentos no fueron del todo amistosos.

Al observar la decoración del convento se entiende cómo la pintura sirve para contar una historia: es en sí misma el archivo histórico de esta enemistad entre las dos órdenes religiosas.

Este estudio consta de tres capítulos que intentan describir la historia de este conflicto entre ambas órdenes, reflejado pictóricamente en los muros y bóvedas del convento.

El primer capítulo hace referencia a la fundación del convento. En él se estudia el expediente del Archivo General de la Nación (AGN) que trata del litigio que sostuvieron los frailes por la administración del convento.

El segundo capítulo es una descripción arquitectónica del convento en la cual se estudian las influencias medievales tanto de los elementos como de sus diferentes estancias. La arquitectura del convento ha sido estudiada por Kubler, en su libro *La arquitectura novohispana del siglo XVI*; por Toussaint, en *El arte colonial en México*; por Rafael

Gutiérrez Yáñez, en “Conventos de Morelos”; y por Comez, en *Arquitectura y feudalismo en México*.¹

El tercer capítulo analiza la pintura mural; se habla de la técnica de ejecución, de sus antecedentes europeos, la función que aquella tuvo como material didáctico de evangelización, los temas que se pintaron y los lugares en los cuales se plasmó. Además, se plantea la posibilidad de que en la pintura mural de este convento hubiera un ejercicio conjunto entre frailes e indígenas.

El estudio iconográfico de la pintura en este capítulo muestra la trashumancia de algunos elementos decorativos, la influencia renacentista en la decoración de bóvedas y muros, la cosmovisión indígena plasmada en representaciones de calvarios y anagramas, así como las características pictóricas de las órdenes franciscana y dominica.

Ninguna de las dos órdenes religiosas tuvo tiempo de realizar un programa pictórico definido en el convento, pero sí lo tuvieron ambas para demostrar la posesión del inmueble mediante la pintura sobre los adornos realizados por la otra orden mendicante.

No termino esta breve introducción sin agradecer a las personas que estuvieron cerca de mí al realizar este trabajo: la doctora Patrizia Granziera; el presbítero Miguel Ángel Saloma Robles; Irene Domínguez, del Centro Regional Morelos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); a mi madre, a mis hijos, a mi familia, a mis amigos, y un especial reconocimiento al INAH por su apoyo.

Laura Hinojosa

¹ Jorge Kubler, *La arquitectura novohispana del siglo XVI*, FCE, México, 1984; Manuel Toussaint, Gerardo Murillo (Dr. Atl) y J. R. Benítez, *Arte colonial en México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, quinta edición, preparada por Xavier Moysén, México, 1990; Rafael Gutiérrez, “Conventos de Morelos”, en VV. AA., *Conventos coloniales de Morelos*, Porrúa/ICM, México, 1994, pp. 249-252; Rafael Comez, *Arquitectura y feudalismo en México: los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Cuadernos de Historia del Arte, 47), México, 1989.

EL CONVENTO DE TLAQUILTENANGO Y SU FUNDACIÓN

Aproximadamente en el año de 1540, los indios de Tlaquiltenango construyeron un convento para los frailes franciscanos, según datos encontrados en un documento inédito del AGN. Sin embargo, Kubler sugiere que el convento de Tlaquiltenango fue construido entre 1555 y 1565, dada la semejanza que tiene con el de Cuernavaca; antes de 1570, más que una visita franciscana era una especie de “conventico”.² Gutiérrez dice que su construcción es ligeramente posterior a la del monasterio de Cuernavaca, posiblemente entre 1530 y 1550.³

Los frailes franciscanos habitaron el convento, pero según el expediente 1979 del ramo de Tierras encontrado en el AGN,⁴ lo abandonaron y los frailes dominicos, que residían en Yautepec, aprovecharon la situación y se instalaron en él a pesar del rechazo de los indígenas, quienes realizaron una diligencia en su contra ante la Real Audiencia para que se reestablecieran los franciscanos.⁵

² Jorge Kubler, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 587.

³ Rafael Gutiérrez Yáñez, “Conventos...”, *op. cit.*, pp. 249-252.

⁴ AGN, Tierras, vol. 1979, exp. 4, 1575-1592, fs. 584.

⁵ Toussaint dice que fue edificado por los franciscanos y cedido después a los dominicos. Kubler afirma que “no aparece ningún dato sobre Tlaquiltenango en las crónicas impresas de los dominicos”, en Manuel Toussaint *et al.*, *Arte colonial...*, *op. cit.*, p. 51 y Jorge Kubler, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 587.

Sin embargo, el pleito entre la orden de los hermanos menores y la orden dominica tiene sus raíces tiempos atrás. Cuando llegaron los franciscanos a la Nueva España, en 1524, traían consigo la bula *Alias felices*, otorgada por el papa León X, en la que les autorizaba a trasladarse al nuevo mundo, administrar todos los sacramentos, predicar libremente y, a falta de un obispo, realizar sus funciones, como consagrar altares y confirmar.⁶ El papa Adriano VI, en 1522, lo ratificó con la bula *Exponi nobis fecisti*, que renovó los privilegios para las órdenes mendicantes, en particular para los franciscanos.⁷

Los problemas entre los franciscanos y los dominicos comenzaron cuando los franciscanos, además del poder que el papa les otorgó, se expandieron libremente a lo largo del país, mientras los dominicos y los agustinos, que llegaron años después, se vieron limitados y condicionados a la repartición previa hecha por los franciscanos,⁸ que para 1559 habían fundado ya ochenta monasterios.⁹

Otra causa de desavenencia entre dominicos y franciscanos fue la cantidad de bautismos que éstos realizaban, así como la manera en que lo hacían.¹⁰ Ricard afirma que, hacia 1540, los bautizados por los fran-

⁶ Gabriela Urquiza Vázquez del Mercado, *Convento Huexotla: reflejo de la mística franciscana*, Plaza y Valdez, México, 1993, p. 29.

⁷ Christian Duverger, *La conversión de los indios de Nueva España*, FCE, México 1996, pp. 25-26.

⁸ Georges Baudot, *La pugna franciscana por México*, Alianza Editorial/Conaculta, México, 1990, p. 26.

⁹ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, FCE, México, 1986, pp. 81-102.

¹⁰ Duverger dice al respecto: “En raras ocasiones los franciscanos tuvieron que enfrentarse a campañas de denigración de parte de los dominicos; en esos intercambios de palabras tan poco caritativos, los hermanos menores mostraron una virulencia por lo menos igual a la de sus ‘competidores’ dominicos. Estas disputas existieron y dejaron huellas en los archivos, pero las acusaciones mutuas deben ser situadas en su contexto: el de una rivalidad por el control de ciertas zonas indígenas, rivalidad exacerbada por conflictos locales que se derivan más de cosas insignificantes que del debate filosófico”, en Christian Duverger, *La conversión...*, *op. cit.*, p. 153.

ciscanos debían superar a los seis millones de indígenas.¹¹ Los dominicos eran más escrupulosos en la impartición de los sacramentos y, según Baudot, pudieron haber tenido recelo de la magnitud de esta cifra. De acuerdo con este documento, redactado por los obispos de México, Oaxaca y Guatemala a finales de noviembre de 1537, la Iglesia tenía preocupación por esta división entre los franciscanos y los dominios: “hubo demasiadas contradicciones y pasiones entre ellos, hasta el punto de llegar a predicar los unos contra los otros”.¹²

La fundación franciscana del colegio de la Santa Cruz de Santiago de Tlaltelolco entre 1536 y 1568, fue motivo de desacuerdo con los dominicos, ya que además de ser un centro para los niños de la nobleza indígena, era un centro de estudios lingüísticos y de investigaciones históricas, y pretendía ser un seminario para formar al clero nativo. Los dominicos, como el clero secular, comenzaron las hostilidades ante ese proyecto, que terminó rotundamente porque reprobaban la existencia de un clero de origen indígena.

A diferencia de los dominicos, los franciscanos tenían a Hernán Cortés como su protector, al cual apoyaron aun cuando la Primera Audiencia lo culpaba de la rebeldía que había en Nueva España contra el rey. Por este motivo, la Primera Audiencia consideró a Cortés y sus amigos franciscanos como rebeldes a la corona española.¹³

La rivalidad entre estas dos órdenes religiosas se agudizó cuando los dominicos vieron que los franciscanos llegaban a los corazones y al espíritu de miles de indios no sólo por su excepcional labor de conocer y registrar las lenguas y culturas indígenas, sino porque se declaraban defensores de los indios aun en contra de la corona.

Ésta, desde inicios de la conquista, quiso imponer el pago del diezmo a los indígenas para cubrir los gastos de la organización eclesiástica

¹¹ Robert Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*, pp. 103-116.

¹² “Carta original de los Illmos. Sres. Obispos de México, Guatemala y Oajaca sobre la ida al Concilio general de México, a fin de noviembre de 1537”, en Georges Baudot, *La pugna franciscana...*, *op. cit.*, p. 28.

¹³ *Ib.*, p. 43.

en México. Esto no se realizó inmediatamente, pues los indígenas acababan de convertirse a una nueva religión y el pago del diezmo podía ser un impedimento para su completa conversión. Además, la corona terminó por no simpatizar con los franciscanos, ya que éstos estaban en contra del pago del tributo por parte de los indios a encomenderos y oficiales reales, por considerarlos excesivos. Por el temor de que el rey descubriera las arbitrariedades que aquéllos cometían contra los indios, la Real Audiencia les cerró a los franciscanos los caminos, para evitar que tuvieran comunicación con España.¹⁴ Los dominicos no hicieron nada para respaldar a sus hermanos misioneros; al contrario, era obvio el apoyo que daban a la Real Audiencia en contra de los hermanos menores, como se ve en la carta escrita en 1528 por el dominico fray Vicente de Santa María, dirigida al obispo de Osma:

Yo admiro la paciencia con que la Audiencia ha soportado la insolencia de los religiosos franciscanos. Suplico a S. M. que les escriba diciéndoles que mejor se dirijan a nuestra consideración: ellos no nos quieren porque nosotros nos hemos negado a predicar en el mismo sentido en que ellos predicar. Impiden que los indígenas vengan a trabajar en nuestra casa. Eso demuestra cuán escasa es su caridad, pues ellos ya disponen de diez o doce en el país y nosotros no contamos con una sola todavía.¹⁵

Esta lucha de los franciscanos contra el pago del diezmo por parte de los indígenas se hizo más dura durante el episcopado de fray Antonio de Montúfar, dominico, quien en 1554 redujo especialmente el poder religioso de los franciscanos al sustituirlos por clérigos de origen criollo.¹⁶

¹⁴ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, Porrúa, México, 1945, pp. 163-164.

¹⁵ Georges Baudot, *La pugna franciscana...*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ Ethelia Ruiz Medrano, "Poder e Iglesia en la Nueva España: la disputa en torno al diezmo indígena", en Francisco González-Hermosillo Adams (coord.), *Gobierno y economía de los pueblos indios del México colonial*, INAH (Colección Científica, 437), México, 2001, p. 103.

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

Esta rivalidad entre los franciscanos y dominicos dentro de la historia de la fundación del convento de Tlaquiltenango también se dio en el establecimiento de la doctrina. El documento que trata sobre este pleito se halla en el ramo de Tierras del AGN.¹⁷ Este litigio comenzó en 1573 y terminó en 1592; ambas órdenes religiosas presentaron testigos, tanto indios como religiosos, ante la Real Audiencia, quienes expresaron su inconformidad y malestar por el cambio de órdenes en la administración de la doctrina y los sacramentos.

Desde el principio de la predicación del santo evangelio y antes de que hubiera una doctrina particular en el pueblo de Tlaquiltenango, los frailes franciscanos comenzaron a predicar la doctrina y administrar los sacramentos. Para facilitar la conversión de los indios, en esa época se llevó a cabo la agrupación de los indios en pueblos. Así lo explica el expediente:

despues que se congregaron los naturales del dicho pueblo de tlaquiltenango por mandado de pedro de ahumada governador del estado del marques del valle se congregaron donde a presente estan porque de antes estaban derramados por sus barrios los dichos naturales.¹⁸

Los franciscanos estuvieron en el poblado de Tlaquiltenango desde 1540 hasta 1573. En un principio fundaron una iglesia y una casa pequeña con ayuda de los naturales, en donde vivieron los primeros guardianes del convento. Entre ellos se encontraban los siguientes frailes: fray Francisco Lorenzo, fray Francisco Morante, fray Rodrigo de Bienvenida, fray Francisco de Santamaría, fray Matías de Lambarria y Francisco Morillo.

Fray Francisco Santamaría, mientras estaba como guardián del convento, junto con Martín Cortés y los indios señaló el lugar donde se

¹⁷ AGN, *loc. cit.*, f. 284.

¹⁸ *Ib.*, f. 241 r.

construiría la iglesia y el monasterio de Tlaquiltenango. El modelo y traza la hizo Juan Sánchez Talaya,¹⁹ quien ya estaba trabajando en la iglesia y el monasterio que se construía en la villa de Cuernavaca. Santa-maría hizo los cimientos y las paredes del monasterio y de la iglesia.²⁰

Según los testigos presentados por los franciscanos, éstos estuvieron en el monasterio de Tlaquiltenango hasta 1573, aproximadamente, cuando llegaron los dominicos con una “real provisión” emanada de la Real Audiencia de México, mientras fungía como virrey don Martín Enríquez, con fecha del 13 de octubre de 1574, por la cual se les encargaba el adoctrinamiento de los naturales y al mismo tiempo se pedía a los franciscanos que abandonaran el convento de Tlaquiltenango.²¹

El fraile encargado del convento en ese momento, fray Antonio de Torres, reporta que debido a que le fueron arrebatadas las llaves del convento por parte de los dominicos, dio parte de este hecho al alcalde mayor de Cuernavaca, don Diego de Mercado, el cual envió al indígena Gaspar de los Reyes “con la vara de justicia” para evitar problemas mayores.²²

Los frailes franciscanos hacen hincapié en la manera violenta en que les fue arrebatado el convento de Tlaquiltenango, y los indígenas que fungieron como sus testigos acusan a los dominicos de que los golpeaban y los obligaban a trabajar para ellos, y que preferían ir a oír misa adonde los franciscanos la decían.²³

¹⁹ *Ib.*, f. 180 r.

²⁰ *Ib.*, f. 177.

²¹ En el convento estaban los frailes franciscanos “fray Antonio de Torres y fray Pedro sacerdotes y con ellos fray fulano de Dueñas lego”; los dominicos que llegaron a pedirles que abandonaran el convento fueron “fray Luis Rengino, fray Juan Gonzáles y fray Domingo de los Reyes”, *ib.*, f. 250 r.

²² *Ib.*, f. 179 r.

²³ “Y asi el dia de oy donde saben que los dichos religiosos de la dicha horden van a decir misa van alla los dichos yndios por su consuelo como a quien conocen desde Su principio y conocieron sus padres y abuelos y los bautizaron y dotrinaron”, *ib.*, f. 197. Asimismo, los indígenas se quejan de los dominicos: “algunos de los dichos yndios an rrecevido vejacion en especial pretendiendo que les hagan

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

Naturalmente, en este pleito la visión de los dominicos no coincide con la de los franciscanos. Según los dominicos y sus testigos, el fraile que se encontraba como guardián del convento no era fray Antonio de Torres sino fray Francisco de Morillo, y afirman durante todo el pleito que los franciscanos abandonaron el convento por orden del provincial fray Alonso de Escalona y de su comisario fray Francisco de Rivera, quienes les ordenaron que se trasladaran a la villa de Cuernavaca. Además, los dominicos critican a los franciscanos diciendo que dejaron desamparados a los indios del pueblo y que cuando éstos solicitaron que regresaran al pueblo de Tlaquiltenango, los frailes franciscanos dijeron que ya no querían regresar porque en esa tierra hacía mucho calor y estaba llena de mosquitos:

ellos la avian dexado de su voluntad por respeto de que no enbargante que avia muchos regalos en el era un horno y tierra muy caliente y enferma demas de que tenian muchas casas de su horden a que acudir y en lo mejor de la nueva españa y que no avian de dexarlo principal por acudir a un ynfierno como hera el partido del dicho pueblo de Tlaquiltenango [...] el dicho pueblo hera pueblo del diablo por la mucha calor que hazia en el y que havia / muchos mosquitos y les dixeron que heran pocos religiosos y que no podian acudir a dotrinarlos.²⁴

Así, los indios y principales de Tlaquiltenango fueron a ver al virrey don Martín Enríquez, quien le pidió al provincial de Santo Domingo

millpas de algodón y otras cosas en que son ocupados lo qual no hacian ni hicieron en el tiempo que los dichos rreligiosos de la dicha orden de san francisco [...] les ocupan en hazer/ millpa de algodón y otras y vender/ cacao en tianguis”, *ib.*, fs. 176, 171. También esta otra: “demas de las muchas vejaciones que rreciben de los rreligiosos de la orden de santo domingo en pedirles como les piden servicios personales para el servicio de su casa y cavallos y guarda de ganados menores y en pesque... y en tamemes y en otras cosas que por su proligidad no se especifican”, *ib.*, f. 2 v.

²⁴ *Ib.*, f. 241 r y 277 v.

TLAQUILTENANGO

que mandara religiosos para el partido de Tlaquiltenango, y aunque no quería hacerlo, tuvo que aceptar y mandó a los frailes dominicos. Este acontecimiento se cuenta en el documento de la siguiente manera:

los prencipales del dicho pueblo acudieron muchas vezes a la villa de Cuernavaca a pedir que les diesen un religioso que les dixese misa y que les respondian que a que avian de venir al dicho pueblo si hera a morirse, porque temian la tierra y el gran calor della y que nunca quiso venir ninguno y que visto los naturales del dicho pueblo que no tenian mysa ny dotrina muchas vezes la yvan a ver al pueblo de tlalticapan quando venyan al dicho pueblo los religiosos de santo domingo y que en esto avian hablado muchas vezes a don diego de mercado alcalde mayor que a la sazón era de las villas del marquesado para que rogase al provincial y comisario de san francisco que les diesen religiosos y que a cabo de tres meses embio a llamar a los prencipales desde el dicho pueblo de guaxtepeque el dicho don diego de mercado y este testigo fue alla y don miguel de mendoca que hera governador y otros prencipales el qual les dixo que avia hablado al dicho provincial y comisario de san francisco y rogadoles que les diesen religiosos y que no avian querido y que se fuesen a hablar al virrey don martin enriquez que a la sazón governava y quellos remediarian luego porque tambien el le abia escrito sobre el dicho negocio y que así el dicho don miguel se bolvio al dicho pueblo de tlaquiltenango y busco mucho pescado y fruta y otros regalos y se fue con ellos a mexico y este testigo se fue con el y otros prencipales y que se fueron derechos al monasterio de san francisco y hablaron al provincial y comisario que los hallaron juntos y el dicho don miguel se echo a sus pies y les pidio que por amor de dios les diesen religiosos que los dotrinasen pues los avian criado y heran sus hijos y quel provincial y comisario les respondieron que ellos lo hizieron de buena gana pero que no podian porque tenian falta de religiosos.²⁵

²⁵ *Ib.*, f. 249 r.

Según la versión de los dominicos, la toma de posesión del convento fue pacífica y con la aceptación de los frailes franciscanos, quienes les entregaron las llaves del edificio. De acuerdo con este documento, los dominicos fueron quienes terminaron la construcción de la iglesia y del convento, para lo cual contrataron y pagaron un salario al español Luis de Ribera, quien posiblemente era arquitecto, aunque esto no se sabe con certeza.

Los dominicos estuvieron en el convento durante doce o catorce años, hasta que fueron despojados por el marqués de Villamanrique en 1583, quien entregó la doctrina a los franciscanos.²⁶ La cédula en la que el marqués les otorga el convento a los franciscanos dice lo siguiente:

Don Alvaro Manrique de Zúñiga, Marqués de Villamanrique, Virrey lugarteniente de Su Majestad y Gobernador y Capitán General de la Nueva España, Presidente de la Audiencia y Cancillería Real que en ella reside dicha por cuanto en cumplimiento de una Real Cédula de Su Majestad fechada en la puente del arzobispo a 19 de marzo de 1583 en que por ella Su Majestad manda restituir a los indios de Tlaquiltenango sujetos de Cuernavaca la casa y monasterio del dicho pueblo con todas sus visitas y sujetos para que los religiosos de San Francisco les administren en ella doctrina como en los años pasados solía hacerlo.²⁷

Después de este mandato del marqués de Villamanrique, los frailes franciscanos volvieron al convento sólo por unos pocos años, porque los dominicos continuaron con el litigio, pidiendo regresar al pueblo de Tlaquiltenango, lo que lograron quedándose en él definitivamente.

²⁶ “El Señor don Álvaro Manrique de Zúñiga, marques de Villamanrique, fue Virrey Lugarteniente de S. M. y su Gobernador y Capitán General de la Nueva España y Presidente de la Real Audiencia”, en Mariano Cuevas sj, *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*, Porrúa, México, 1975, p. 390.

²⁷ AGN, Hospital de Jesús, vol. 59, exp. 12.

TLAQUILTENANGO

El documento del AGN es muy importante, pues da cuenta de las fechas de fundación y establecimiento de las dos órdenes religiosas, los nombres de los primeros franciscanos y dominicos que habitaron el convento, así como de una cantidad considerable de testigos indígenas y religiosos que acudieron a Tlaquiltenango desde diferentes pueblos vecinos a declarar ante los representantes de la Real Audiencia.

Se puede apreciar que este documento no ha sido estudiado por los historiadores que han tratado el tema, como Kubler y Gutiérrez, quienes dan fechas de su fundación y del establecimiento de las órdenes pero sin aportar ninguna referencia documental.²⁸

Con la ayuda de este documento sobre el pleito entre las órdenes es posible fechar la edificación del convento de Tlaquiltenango por parte de los franciscanos aproximadamente hacia 1540. Los franciscanos lo abandonaron por orden de su provincial entre 1573 y 1575, por lo que los dominicos entraron y se establecieron en él aproximadamente durante diez años, hasta 1583 o 1585, cuando fue restituido de nuevo a los franciscanos, quienes estuvieron allí solamente cinco años. Entre 1590 y 1592, los frailes franciscanos lo perdieron definitivamente y los dominicos se quedaron con él y terminaron su construcción.

²⁸ Kubler dice que el convento fue construido entre 1540 y 1550 por los franciscanos; Gutiérrez afirma que en 1579 los franciscanos lo abandonaron por primera vez y los dominicos se establecieron en él; sin embargo, ninguno cita alguna fuente documental; cfr. Jorge Kubler, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 66 y Rafael Gutiérrez Yáñez, “Conventos...”, *op. cit.*, pp. 249-259.

ARQUITECTURA

Con la llegada de los primeros misioneros a Nueva España comenzó una ardua labor de construcción de los recintos donde se llevaría a cabo la evangelización. Estas estancias en un principio debieron ser pequeñas casas parecidas a las de los indígenas, de adobe y ramada, que posteriormente serían abandonadas al terminarse los conventos. El convento que se levantaba en la “cabecera” tenía a su cargo varios pueblos dentro de la misma comarca, y los demás pueblos estaban en la categoría de “visitas”, esto es, contaban con pequeñas casas donde los frailes sólo permanecían unas horas.

Gruzinski observa que en la edificación de conventos en la Nueva España las órdenes mendicantes “interesadas en señalar espectacularmente su presencia y en sustituir los templos destruidos por edificios aún más imponentes [...] lanzaron por todo el país campañas de construcción cuyos maestros de obras fueron ellos, pero que contaron con la colaboración constante e indispensable de las poblaciones locales”.²⁹ Según Bonet, “eran auténticos aprendices que emplearon métodos rudimentarios de construcción y una mano de obra indígena dócil y capaz

²⁹ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario*, FCE, México, 2001, p. 46.

de aprender las nuevas técnicas; los frailes construyeron sus monasterios con una rapidez asombrosa”.³⁰

A finales del siglo XV y principios del XVI, la arquitectura de los conventos de las órdenes mendicantes en España pertenecía al gótico tardío. Este arraigo al gótico en el siglo XVI se debe a que en España fue más tardía la difusión de la arquitectura renacentista a través de artistas italianos.³¹ Desde el punto de vista estilístico, Bonet señala que “los monasterios de América siguieron un proceso similar al de los monumentos españoles. En el siglo XVI, el gótico tardío todavía era imperante pero pronto evolucionó hacia el arte renacentista”.³²

Angulo propone una periodicidad para los estilos que imperaron en la Nueva España en el siglo XVI: “De 1535 a 1550, bajo don Antonio de Mendoza, el estilo preponderante fue el gótico-renacentista. De 1550 a 1564, bajo su sucesor, don Luis de Velasco, fue el plateresco, y bajo los tres siguientes virreyes, de 1565 a 1580, el renacimiento pleno”.³³

Sin embargo, los conventos novohispanos se inspiraban en una mezcla de estilos plateresco, gótico, mudéjar y detalles de la arquitectura renacentista italiana, improvisados estos de una manera que expresaba una individualidad local.³⁴ De esta mezcla de estilos se creó un

³⁰ Antonio Bonet Correa, *Monasterios iberoamericanos*, Ediciones del Viso, Madrid, 2001, p. 44.

³¹ “Las dificultades presentadas en España a la difusión de la arquitectura renacentista se explica por el profundo arraigo del gótico en el país. De hecho, durante la primera mitad del siglo XVI se acaban las últimas catedrales góticas en España, Salamanca y Segovia”, Margarita Martínez del Sobral y Campa, *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*, Gobierno del estado de Puebla/INAH, Puebla, 1988, pp. 49-52.

³² Antonio Bonet Correa, *Monasterios...*, *op. cit.*, p. 39.

³³ Esta clasificación estilística es subjetiva, pues en los conventos del siglo XVI no se puede hablar de un estilo propio sino de una mezcla de estilos; cfr. Diego Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols., Salvat, Barcelona, 1945-1950.

³⁴ Samuel Y. Edgerton, *Theaters of Conversion, Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2001, pp. 43.

estilo nativo, tal como se aprecia en el convento de Yecapixtla, Morelos (Figura 1), cuya fachada tiene integrado un rosetón gótico y una portada renacentista.

Se pueden observar diferentes características en las construcciones que realizaron los órdenes mendicantes, ya sea por la “filosofía” de cada una de ellas o por el lugar que ocuparon al llegar a la Nueva España. Los monasterios franciscanos fueron los más austeros; sus iglesias de una sola nave, con techumbre de madera o bóveda de cañón, como en Tlaquiltengano. Los conventos de los dominicos fueron menos austeros y sus iglesias son de una sola nave con bóveda de cañón y capillas laterales. En algunos casos se colocaron nervaduras de argamasa o pintadas, como se ven en la planta alta del convento de Oaxtepec. Los agustinos fueron los más suntuosos tanto en sus construcciones como en la decoración de sus muros. Un ejemplo es el convento de Tlayacapan, Morelos, en donde, además de la pintura mural, las bóvedas del claustro bajo tienen nervaduras góticas hechas en piedra (Figura 2).

Para realizar estas edificaciones, los frailes de las tres órdenes mendicantes buscaron lugares de mayor importancia social donde hubiera mayor número de indígenas. Estos conventos, precisamente por la gran cantidad de indígenas que debían de atender, necesitaron de grandes espacios para adoctrinar a un número considerable de personas acostumbradas a las ceremonias al aire libre. Es por esto que los conjuntos conventuales fueron construidos con un gran atrio que generalmente se encuentra frente a la entrada principal de la iglesia.³⁵ En las esquinas del atrio se construyeron las capillas posas, que se usaban en las procesiones. Generalmente tenían un altar donde se colocaban las imágenes

³⁵ Ricard define los atrios de la arquitectura novohispana de la siguiente manera: “Este atrio, al cual se le denominaba antiguamente ‘patio de la iglesia’, es una amplia superficie de terreno rodeada de muros, que se extiende por el frente del templo y la entrada del convento. Se comunica con la plaza del pueblo por medio de una portada mas o menos tosca, y por lo general está colocado a una altura, al cual se tiene acceso por unos cuantos escalones”, en Robert Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*, p. 267.

TLAQUILTENANGO



Figura 1: Portada del convento de Yecapixtla, Morelos.



Figura 2: Corredor del convento de Tlayacapan, Morelos.

de los santos o la custodia.³⁶ También existía un área especial que se denominaba “portal de peregrinos” o portería, en donde se atendía a la gente que llegaba al convento. La capilla abierta o capilla de indios era una dependencia conventual en un espacio abierto en la cual se celebraba la liturgia y en ella podía congregarse un gran número de fieles. Estas capillas abiertas fueron típicas de la arquitectura novohispana y se ubicaron generalmente a los lados de la iglesia.

Las dependencias del convento se construían alrededor de un patio central que generalmente era de dos plantas. En la planta baja se encontraban la sala *De profundis*, el refectorio, la cocina y el salón del cabildo; y en la planta alta, las celdas de los frailes, la biblioteca y en algunos casos, los baños.

Los conventos coloniales, por ser construcciones toscas y de gran magnitud, siempre requirieron de materiales fuertes y duraderos para su edificación; los muros son de gran espesor, resistentes a los sismos y fueron pensados para el resguardo de los calores excesivos.³⁷ El primer convento en el estado de Morelos fue el de Cuernavaca que se comenzó a construir en 1525 por los frailes franciscanos. El de Tlaquiltenango fue iniciado por los mismos frailes en 1540-50, y como ya se dijo en el capítulo anterior terminado por los frailes dominicos.

El conjunto conventual de Santo Domingo en Tlaquiltenango sigue los lineamientos de la arquitectura conventual del siglo XVI en Morelos. Su entrada es un gran arco enmarcado por otros dos de dimensiones menores. Por ser este el acceso principal al conjunto, se le puso una reja de grandes dimensiones adaptada a la forma del arco.

El atrio de la iglesia es de grandes proporciones, está al frente de la entrada principal del templo y continúa hasta el área sur del conjunto; tiene la forma de una “L” horizontalmente invertida. Actualmente se

³⁶ La capilla posa es una edificación pequeña situada en cada uno de los ángulos del atrio de un conjunto conventual del siglo XVI, como remate de un tramo del camino procesional. En ella se posaban las imágenes durante las procesiones.

³⁷ Pablo de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, Porrúa, México, 1954, pp. 3-4.



Figura 3: Decoración de la parte inferior de la portada del convento de Tlaquilteango, Morelos.

conservan tres capillas posas en las esquinas del atrio, de las cuales dos fueron recientemente restauradas.

La iglesia tiene una sola nave central con bóveda de cañón a la cual se accede por dos entradas; la portada principal, localizada al poniente, tiene un arco de medio punto. Se puede inferir que estaba decorada porque quedan algunos jarrones tallados sobre la piedra en la parte superior e inferior de las jambas de la portada (Figura 3); además, hay restos de aplanado original. El resto de la fachada está encalada y remata al centro con un reloj de reciente construcción. La torre del campanario es una intervención posterior en el inmueble.

La segunda portada, llamada comúnmente porciúncula,³⁸ está ubicada en el costado sur del templo y es muy parecida a la del convento

³⁸ “Porciúncula” significa “pequeña parcela”; así se llama a la capilla que restauró San Francisco en Asís y al lugar donde murió. Hoy está dentro de la basílica de Nuestra Señora de los Ángeles, como pequeña ermita dentro del gran templo; cfr. Aquilino de Pedro, *Diccionario de términos religiosos y afines*, Editorial Verbo Divino/Ediciones Paulinas, Madrid, 1996, p. 219. Este tipo de fachada se utilizó mucho en los conventos franciscanos del siglo XVI, como es el caso de Cuernavaca y Huejotzingo, Puebla.



Figura 4: Porciúncula del convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 5: Porciúncula del convento de Cuernavaca.

de Cuernavaca,³⁹ también de manufactura franciscana (Figuras 4 y 5). Tiene un arco de medio punto rematado por la cornisa y un tímpano; en el centro del tímpano hay un nicho con columnillas talladas en piedra, cuyo contenido se ha perdido. Este lado sur del templo está reforzado por dos grandes y macizos contrafuertes.⁴⁰

El convento está situado al norte del conjunto; lo forman un claustro bajo y uno alto,⁴¹ con patio central pequeño rodeado por corredores

³⁹ Juan Sánchez Talaya trabajó en la catedral de Cuernavaca e hizo la traza del convento e iglesia de Tlaquiltenango, AGN, Tierras..., *loc. cit.*, f. 180 r .

⁴⁰ Jorge Kubler, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 286.

⁴¹ El claustro es una galería que se encuentra en el interior del edificio de un monasterio, abierta hacia el patio central por arcos sostenidos por pilares o columnas; representa al paraíso y es el centro de la vida monacal; cfr. Aquilino de Pedro, *Diccionario de términos...*, *op. cit.*, p. 50.

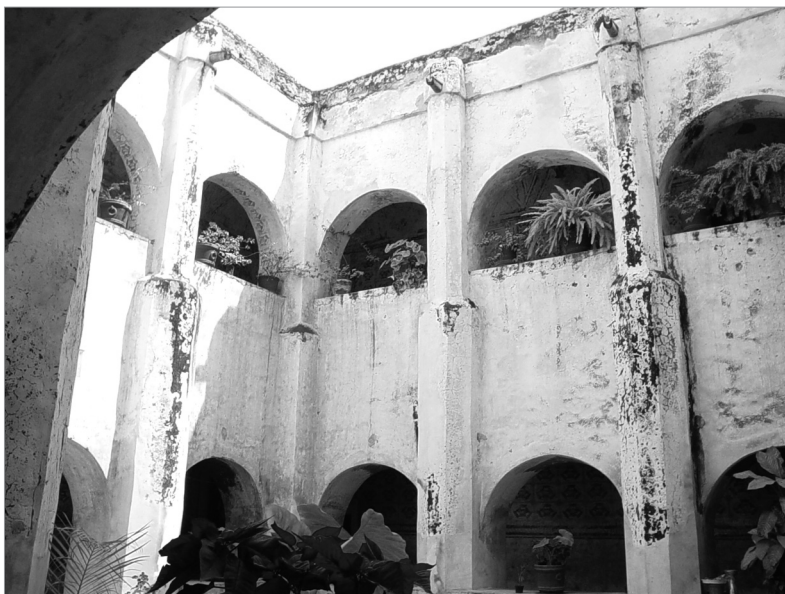


Figura 6: Claustro del convento de Tlaquiltenango.

con tres arcos de medio punto (Figura 6). Estos corredores dan acceso a los espacios que servían para las actividades de evangelización y a la iglesia por el lado sur. El claustro tiene su entrada propia por la portería, que es parte de la planta baja y conduce a los corredores y hacia algunas habitaciones, de las cuales las dos primeras tienen acceso a los confesionarios, que se comunican con el interior de la iglesia. Esto facilitaba a los frailes la realización del sacramento de la confesión, pues no tenían que salir del convento.

En el patio central había un aljibe que recogía el agua de lluvia que caía de la azotea, la cual era utilizada para el servicio de la comunidad; actualmente este pozo está tapado con una coladera y es empleado como cisterna.

Por la parte norte se sube a la planta alta, donde un corredor interior comunica con las numerosas celdas, que son pequeñas y austeras; la mayor parte de ellas se localiza al norte del conjunto y las que se

encuentran al este y al poniente tienen acceso por el resto de los corredores del claustro alto. Los corredores y la mayoría de los espacios de esta planta conservan el piso original, pero algunas de las celdas tienen piso de barro o loseta.

El convento ha sido adaptado durante el transcurso del tiempo a las necesidades de la parroquia; en muchas habitaciones han sido tapiados vanos y nichos y se han remplazado puertas y ventanas. En general, los muros y aplanados originales se conservan; sin embargo, existen algunos muros que fueron colocados posteriormente, como el muro norte de la primera habitación (v. croquis de la planta baja).

Los muros llegan a tener un grosor de entre cuarenta y cincuenta centímetros. Es característica, junto con el grosor de bóveda, produce un efecto que comúnmente se conoce como “inercia térmica de los materiales”, es decir, éstos producen y transmiten hacia el interior del convento, durante la noche, el calor que recibieron del exterior durante el día, y a la inversa, “emanan” durante el día la frescura que recibieron en la noche. Los aplanados fueron realizados con cal y carga en diferentes granulometrías. El primero es grueso y fue aplicado directamente sobre la mampostería. Sobre éste hay un aplanado fino de cal con una carga de grano muy fino. Este es el que recibe a la pintura mural.⁴²

Como se ha visto, los franciscanos iniciaron la construcción del convento y los dominicos lo concluyeron. Sin embargo, al analizar su

⁴² Posiblemente se utilizó, como era costumbre, baba de nopal en la colocación de aplanados: “En los pueblos alejados de las grandes ciudades, donde la tradición se mantiene viva, suele agregarse a la solución de cal destinada a pintar, y a título de aglutinante, esta baba (de nopal) que le proporciona adherencia perfecta y una durabilidad con mucho superior a la que se consigue adicionándole sal, como es frecuente. Esta especie de barniz, usado como película superficial, es de gran transparencia; al secar deja una superficie brillante sin exceso, ligeramente aterciopelado, de tono lechoso, y aun cuando hay un procedimiento que la hace completamente transparente sin quitarle su bello matiz, no es de creerse que los antiguos pintores [...] lo hubieran conocido”, Abelardo Carrillo y Gariel, *Itzmiquilpan*, INAH/Dirección de Monumentos Coloniales, México, 1961 [1984], p. 74.



Figura 7: Convento de Zinacantepec, estado de México.

arquitectura se descubren elementos dominicos, es decir, componentes que no utilizaban los frailes franciscanos en sus construcciones. Por ejemplo, en los conventos franciscanos las bóvedas tienen columnas a manera de soportes, como se observa en el convento de la Asunción, en Cuernavaca, en el de Huejotzingo, Puebla y en el de Zinacantepec, estado de México (Figura 7), entre otros. Sin embargo, en Tlaquiltenango en vez de columnas hay, en torno al claustro, los pilares que son característicos de las construcciones dominicas.

Otra característica de los conventos franciscanos es la techumbre de madera en los corredores del claustro bajo, como es el caso en los conventos de Huejotzingo, Atlixco y Tecamachalco. Sin embargo, este elemento tampoco se encuentra en Tlaquiltenango, cuyas bóvedas son de cañón corrido, como en los conventos dominicos.⁴³ Al respecto, Kubler dice acerca de los conventos franciscanos que “las fachadas de los claustros con contrafuertes aparecen, por lo general, en los casos de pasillos abovedados [...] que fue adoptada por los franciscanos en Huaquechula y Tlaquiltenango”.⁴⁴ Asimismo, afirma que este convento fue construido totalmente por los franciscanos, lo cual muestra claramente que no conoció el expediente del AGN donde se habla de la participación dominica.

Los franciscanos fundaron este convento en Tlaquiltenango, y según sus propias declaraciones en el mismo expediente, los indios construyeron el monasterio y la iglesia para ellos:

Don Thomas de Aquino y Domínguez y Don Thoribio Velásquez y Don Martin de Luna y todos los demas que aqui firmamos nuestros nombres principales de la provincia de quauhnauc y de los pueblos del distrito y doctrina, del pueblo de Tlaquiltenango decimos que desde los principios de la predicacion del Santo evangelio, hemos acudido, siempre ansi

⁴³ Jorge Kubler, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 419.

⁴⁴ *Ib.*, p. 415.

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

nosotros como nuestros antepasados, a la doctrina myssas y predicacion, del dicho convento de tlaquiltenango donde los frailes de la orden de san franciscanos comencaron a enseñar, predicar y administrar los santos sacramentos, y con solo este fin, con ayuda nuestra fundaron la yglesia y convento, que esta en dicho pueblo.⁴⁵

De acuerdo con lo que manifiestan los frailes dominicos al final del pleito librado con los franciscanos, fueron ellos quienes terminaron de construir este convento, y ello se puede ver en las características arquitectónicas antes mencionadas.

Joan Perez en nombre del provincial y orden de santo Domingo de la nueva españa por lo que toca al monasterio de tlaquiltenango en el pleito con los rreligiosos de la horden de san francisco y Joan de palencia en su nombre sobre la doctrina de los naturales del dicho pueblo [...] Y quando mis partes tomaron a cargo la doctrina del dicho pueblo no estaba acabada la yglesia y monasterio y mis partes la acabaron que fue la mayor parte del a su costa y con mucho trabajo.⁴⁶

Como ya se mencionó, el convento fue ocupado en diferentes ocasiones por las dos órdenes religiosas y esto se puede ver tanto en la arquitectura como en la pintura mural.

⁴⁵ AGN, Tierras..., *loc. cit.*, f. 37.

⁴⁶ *Ib.*, f. 284.



LA PINTURA MURAL EN EL CONVENTO DE TLAQUILTENANGO

En este capítulo se describe la técnica de ejecución de la pintura mural en la Nueva España, así como la técnica encontrada en el convento de Tlaquiltenango, su iconografía y su ubicación, intentando descifrar sus significados y descubrir quiénes fueron los responsables de la ejecución de esta decoración pictórica.

Técnica de la pintura mural

La pintura mural es una técnica pictórica que permite transmitir no sólo una imagen sino una serie de características sociales y culturales de la época en que fue plasmada. Su definición más acertada se encuentra en Laura Mora:

La pintura mural es aquella que se lleva a cabo sobre un muro, ligado a éste y por consiguiente a su arquitectura. A diferencia de la pintura de caballete, la pintura mural no necesita de un marco que la una a la arquitectura: su marco es la arquitectura misma en la cual se engloba al espectador [...] El carácter específico de la pintura mural consiste en integrar el espacio pictórico con el espacio arquitectónico. Es evidente que la pintura mural no encuentra su plena satisfacción más que en el lugar

preciso para el cual fue concebida y que define sus condiciones de interpretación.⁴⁷

Según la técnica de ejecución, la pintura mural puede ser realizada sobre un aplanado de cal húmeda como pintura al fresco o sobre un aplanado seco como pintura al seco o al temple. De ambas se hablará más adelante.

Giorgio Vasari, en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, habla con gran simplicidad de la pintura mural al fresco:

La pintura sobre el muro es la más majestuosa y bella porque consiste en hacer en un solo día aquello que, en otras formas, puede ser retocado. Se trabaja sobre una cal fresca y no se deja hasta que se haya terminado todo lo que ese día se quiere trabajar. Porque conforme pasa el tiempo, la cal hace una cierta costra por el calor, frío, viento, hielo, que mancha todo el trabajo. Y por esto el muro que se va a pintar debe ser continuamente mojado y los colores que se van a utilizar van a ser de tierra o mineral. Se necesita también una mano diestra y veloz, pero sobre todo, un juicio firme y seguro, porque los colores, mientras el muro está empapado, muestran una cosa, que después de secar ya no será más. Por esto en el trabajo de fresco el pintor juega un papel mucho más importante que en el dibujo y debe tener como guía una grandísima experiencia, ya que resulta sumamente difícil llevarlo a la perfección. Es necesario cuidarse de no retocar con colores que contengan colas o gomas porque más allá de hacer que el muro muestre su claridad, estos colores en poco tiempo se vuelven negros y dan por consiguiente una corta vida a la pintura.⁴⁸

En general, la pintura mural está conformada básicamente por los siguientes elementos:

⁴⁷ Paolo Mora, Laura Mora y Paul Phillipot, *La conservation des peintures murales*, Compositori, Bolonia, 1977, pp. 1-2.

⁴⁸ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Grandi Tascabili Economici, Florencia, 1993, p. 80.

- Soporte.-Es la estructura portadora de la pintura, que puede ser la roca natural, tallada o un muro construido de ladrillo, adobe o mampostería, Sobre estas superficies la pintura puede ser ejecutada ya sea directamente o después de un enlucido.

- Repellado.-Generalmente está hecho de cal y arena gruesa, su espesor es mayor al de las capas posteriores y depende de la técnica pictórica que se va a utilizar. Su función es esencialmente separar la pintura del muro y nivelar la superficie del soporte. La mayoría de las veces, sobre todo en el caso de los frescos, constituye una reserva de humedad. Se le puede llamar también *arricio*.

- Enlucido.-Llamado también *intonaco*, es una capa compacta de cal, más delgada y más tersa, destinada a recibir la pintura. Puede ser lisa o rugosa, según el pintor.

- Capa pictórica.-Está constituida por los pigmentos que pueden ser minerales y orgánicos naturales. Los pigmentos deben presentar características superiores de resistencia a la luz y a los agentes atmosféricos que los utilizados sobre otro soporte, pues están más expuestos a la acción de diversos factores de alteración. En el caso de la pintura al fresco, deben resistir la acción cáustica de la cal.⁴⁹

Existen dos grandes tipos de pinturas murales: el primero corresponde a las pinturas realizadas al fresco,⁵⁰ cuando el pintor aplica el color sobre un enlucido húmedo para el cual se debe contar con el proceso de carbonatación atmosférica de la cal al momento de fijar los pigmentos, ya que la cal funge como aglutinante de la capa pictórica. El segundo abarca las técnicas al *secco*, en las cuales colores son fijados sobre un enlucido seco por medio de un aglutinante orgánico que

⁴⁹ Paolo Mora, Laura Mora y Paul Phillipot, *La conservation...*, op. cit., p. 80.

⁵⁰ En una pintura al fresco, los pigmentos no penetran en el aplanado sino que se fijan a la superficie cuando el hidróxido de calcio del enlucido busca un frente de evaporación y, al entrar en contacto con el bióxido de carbono del aire, se transforma en carbonato de calcio, película cristalina que hace al aplanado sumamente resistente; cfr. *ib.*, p. 15.

puede ser de naturaleza acuosa —emulsión o temple—, o bien oleosa —óleo, resina o encáustica.⁵¹

Como ya es sabido, los indígenas mexicanos decoraban los muros de sus construcciones, y conocían la técnica del fresco, utilizando una técnica diferente a la que les fue enseñada por los frailes españoles.

Alarcón y Alonso, al referirse a la técnica de manufactura de la pintura mural prehispánica, sugieren que

la preparación del muro era el primer paso y consistía en aplanar, ya sea con lodo o con pasta de cal y arena. Después se aplicaba el enlucido, que se componía de cal y goma natural [...] Posteriormente, se realizaba el dibujo sobre el enlucido, se aplicaba el pigmento y se delineaba nuevamente el contorno de las imágenes. Por último, el artista bruñía todo el muro con piedras de río para que la pintura fuera resistente al tiempo y brillante ante los espectadores.⁵²

⁵¹ Diana Isabel Magaloni Kerpel, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el templo rojo de Cacaxtla*, INAH, México, 1994, p. 20.

⁵² Roberto Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, UIA, México, 1993, p. 13. Al contrario de la técnica del fresco, en este tipo de pintura los pigmentos penetran en el aplanado seco debido a que éste absorbe la humedad del aglutinante con que fueron mezclados los pigmentos. “La técnica mural de pintura al *secco* es típicamente la pintura a la cal, que consiste en aplicar los pigmentos mezclados con lechada de cal (que ocupa el lugar de aglutinante) sobre un enlucido seco que se debe humedecer previamente para favorecer la adherencia. El término “fresco-seco”, algunas veces utilizado, es erróneo, ya que presenta una contradicción: no es la cal del enlucido la que migra para fijar los pigmentos sino que la cal a la que están mezclados es la que hace la función de aglutinante”, Paolo Mora, Laura Mora y Paul Phillipot, *La conservación...*, *op. cit.*, p. 15. Además de la pintura a la cal, existe otro tipo de técnica de pintura al *secco*, que es la pintura al temple. El temple es una técnica pictórica muy antigua. Su nombre deriva de *temperare*, o sea, la operación con la cual un pigmento es diluido por un medio o aglutinante. Hoy se utiliza el término “temple” para indicar la técnica pictórica que emplea materiales proteicos como medio aglutinan-

Se han hecho estudios sobre algunas obras en donde aparecen residuos de baba de nopal tanto en el aplanado como en el aglutinante de los pigmentos.

Como se ve no hay mucha diferencia entre esto y la técnica utilizada en la realización de las pinturas conventuales del siglo XVI. Además, para los indígenas no fue difícil adquirir las nuevas técnicas europeas, ya que podían ejecutarlas con sólo observarlas.

Sin embargo, podría considerarse que en épocas tempranas de la conquista los indígenas utilizaron la técnica importada, pero mantuvieron algunas de sus tradiciones hasta que, finalmente, adoptaron por completo la técnica española que les solicitaban. Al respecto, Escalante dice que “la presencia de materiales y técnicas antiguos combinados con los nuevos da a estas y otras obras un carácter peculiarmente novohispano”.⁵³

La tradición de la pintura mural en España estaba infradesarrollada. Adquirió impulso desde finales del siglo XIV hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuando Felipe II importó artistas italianos para ejecutar los murales de El Escorial, por lo que gracias al influjo de los muralistas y artistas italianos, el verdadero fresco, en su forma más pura, fue reintroducido en España, si bien por la facilidad y velocidad de sus métodos, la técnica preferida fue una combinación de seco con buen fresco.⁵⁴

Es difícil hablar sobre la técnica de la pintura mural que se realizó en los conventos, ya que el “buen fresco” que se utilizaba en la Europa renacentista tiene características que no se encuentran en la pintura mural novohispana. No existe la sinopia, elemento importante que te (yema de huevo, caseína, albúmina, cola, etcétera), gomas o resinas. Se distingue el temple acuoso del temple graso cuando el medio aglutinante es yema de huevo, leche, cola animal, pues en éste están presentes resinas y aceites.

⁵³ Pablo Escalante Gonzalbo, “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos: la aportación indígena”, en VV. AA., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argenteria/Visor (Colección Debates sobre Arte, vol. VIII), Madrid, 1998, p. 237.

⁵⁴ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco: Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1993, p. 58.

consiste en el dibujo preparatorio para realizar la pintura; tampoco se observan las diferentes tareas o *giornate*,⁵⁵ que son áreas trabajadas en una sola ejecución para evitar que la cal se seque, si bien de esta forma ya no sería una pintura al fresco sino al *secco* o al temple.

La modificación a la técnica española consistió en la aplicación de algunos materiales aglutinantes, herencia de las tradiciones indígenas, que no tienen nada que ver con las prácticas europeas y que persistieron durante el periodo colonial; algunas de ellas son el jugo de orquídea, la baba de nopal y el aceite de chía.

Sin embargo, la calidad de muchas pinturas que se encuentran en los conventos coloniales no es la de las pinturas al temple sino que sugiere una fabricación de “buen fresco” sin tareas ni sinopia, con una gran resistencia a las causas de alteración.⁵⁶

⁵⁵ “Por otra parte, no es posible ejecutar al buen fresco una decoración de grandes dimensiones sin dividir la labor en tareas, esto es, en tantos fragmentos como sea necesario para pintar antes del fraguado de la cal. En tales condiciones, son fragmentos notables las juntas de las diversas tareas, por muy hábilmente que se ejecute la labor de esmaltado”, Abelardo Carrillo y Gariel, *Itzmiquilpan...*, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁶ Cuando se lleva a cabo la restauración de una pintura mural se realizan pruebas de solubilidad del pigmento para ver qué tipo de materiales se requieren para la limpieza, consolidación, etcétera. Si al hacer las pruebas de limpieza la decoración mural no se despinta fácilmente con agua, se puede decir que se trata de una pintura al fresco en donde hubo carbonatación. Si el pigmento se despinta con el agua es que se trata de una pintura al temple. Se puede decir que esto es lo normal; sin embargo, me he encontrado con casos en los que el examen de laboratorio indica que se trata de una pintura al temple, pero al efectuar las pruebas de limpieza, la pintura no “se viene”. Esto podría indicar que, por algún tipo de humedad, ya sea filtración o capilaridad, hubo una segunda carbonatación que convirtió a la pintura en un fresco, aunque se tendrían que realizar más estudios para verificar si esto es posible. También podría deberse a que en el proceso se bruñía la superficie de los frescos con una piedra para darles un brillo especial que, sin importar si se utilizó la técnica de fresco o *secco*, los hacía parecer un “buen fresco”. O bien, si se recurrió a la baba de nopal como aglutinante en las pinturas de los conventos, como señala Magaloni, esta sustancia, cuando se seca, “forma una película transparente y dura que protege el pigmento a manera de barniz”, Diana Isabel Magaloni Kerpel, *Metodología...*, *op. cit.*

En cuanto al diseño de las pinturas, la mayor parte se hizo en grisalla⁵⁷ utilizando un delineado muy fino en el dibujo y sombreado para dar profundidad al diseño, aunque también se pueden apreciar colores en algunas de ellas. Pablo de Gante dice acerca de la pintura en la Nueva España que:

los colores, como la mayoría de los frescos de esta época, se reducen a los tonos primarios del azul, rojo y amarillo, y los derivados, verde, violeta y sepia. Dominan, sin embargo, el azul y el rojo. Los colores son planos y sin matices. Queda muy recalcado el trazo del dibujo con líneas negras gruesas. Por eso los frescos primitivos se parecen mucho a las vidrieras emplomadas, y dicho aspecto se debe a la circunstancia de que el revoque de cal se extendía fresco sobre el muro y aisladamente para cada superficie de color.⁵⁸

Carlos Martínez Marín señala que los colores utilizados en la pintura mural de los conventos novohispanos se produjeron “con una paleta reducida a dos o tres colores aparte del negro; cuando así fue, usaron generalmente el ocre para las encarnaduras, el rojo para las vestiduras”.⁵⁹

Como ya se dijo, en Tlaquiltenango los aplanados fueron realizados con cal y carga en diferentes granulometrías.⁶⁰ Si la primera capa de pintura mural del convento fue pintada al fresco, entonces el aplanado fino debió ser aplicado conforme se pintaba, o quizá se decidió colocar

⁵⁷ Composición pintada exclusivamente con base en la gama de grises, blanco y negro, imitando el efecto del bajo relieve. Se usó mucho en el siglo XVI; cfr. G. Fatás y G. M. Borrás, *Diccionario de términos de arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 124.

⁵⁸ Pablo de Gante, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁹ Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán: su historia y su convento*, UNAM, México, 1968, pp. 82-83.

⁶⁰ V. *supra*.

dos aplanados con la misma granulometría de carga y se realizó el último al momento de pintar. Este segundo aplanado no se aplicó con mucho cuidado, pues pueden observarse algunas zonas rugosas que tienen el aspecto de cal aplicada sin alisar.

Las irregularidades del aplanado fino justifican la ausencia de “tareos” evidentes en la realización de la pintura, por lo que éstas pueden perderse fácilmente. De igual forma, no se utilizaron plantillas para la elaboración de los diseños, ya que se perciben diferencias notables de forma, tamaño, detalles y alineación con los demás; por ello, es posible que estos diseños hayan sido elaborados a mano alzada y por diversas personas. Se puede decir que no se tuvo cuidado en la elaboración del enlucido fino ni de la pintura, posiblemente por la premura en su ejecución.

Como parte de la historia de las intervenciones pictóricas en el convento está la ocupación de la orden dominica, que por motivos de reconocimiento del territorio se dio a la tarea de modificar la pintura franciscana elaborada al fresco sin necesidad de cubrir los muros con un nuevo aplanado. Es por ello que los dominicos, en las bóvedas del claustro bajo, únicamente cubrieron con una capa de cal las nervaduras en grisalla realizadas por los franciscanos, de tal manera que pudieran pintar sobre ellas y sobre los espacios que dejaron sin pintura los franciscanos. Así, se identifica claramente como dominica la capa pictórica roja de casetones y estrellas. El resto de la decoración en muros y bóvedas también fue modificada pintando sobre los escudos franciscanos y marianos el escudo de la nueva orden.

Es así como dichos cambios fueron aplicados directamente sobre el fresco original. Este tipo de modificaciones siguieron realizándose conforme se desarrollaba el pleito por el convento entre dominicos y franciscanos. Se piensa que la técnica empleada por los dominicos fue el “temple a la cal” o “fresco seco”, en el cual se emplean los pigmentos y el agua de cal como vehículo y aglutinante. Esta hipótesis se justifica, pues a pesar de encontrarse en la superficie del muro también tiene muy buena resistencia.

Antecedentes europeos de la pintura mural de Tlaquiltenango

La pintura mural en Nueva España estuvo influenciada por el arte español de la época; por esta razón debe conocerse el estilo que imperaba en el siglo XVI en España para poder comprender a la pintura de los conventos novohispanos.

A finales del siglo XV y principios del XVI, el estilo predominante en la pintura española era la pintura tardogótica, en la cual la pintura religiosa atendía más “a razones devocionales que a una visión racionalizada y rigurosa de la realidad, continuando de esta manera con una tradición medieval”,⁶¹ la pintura flamenca, que en un primer momento estuvo caracterizada por las interpretaciones absolutamente libres de los modelos italianos, tuvo una gran influencia en la pintura española desde el siglo XIV, pero, como afirma Checa, aun artistas como Van Eyck y sus contemporáneos tuvieron una lectura en España, la mayoría de las veces en clave gótica.⁶²

La renovación definitiva y superación de las formas medievales vinieron de las repúblicas Italianas a principios del siglo XVI. Las formas italianas se divulgaron en España sobre todo a través de grabados de las obras de maestros italianos y de trabajos realizados por artistas italianos en la corte española.

Los grabados alemanes, franceses y flamencos también influyeron mucho no sólo en la pintura española del siglo XVI sino en la ilustración de sus libros, ya que la invención de la imprenta en el siglo XV hizo posible su reproducción más rápida y abundante que antes.⁶³

La consolidación de la hegemonía aragonesa en Nápoles (1420-1458) y la disputa entre España y Francia por el dominio del norte de lo que ahora es Italia, supuso el contacto de estos territorios con los

⁶¹ Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Cátedra, Barcelona, 1999, p. 30.

⁶² *Idem.*

⁶³ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise...*, *op. cit.*, p. 65.

valores humanistas italianos, el esplendor de sus cortes y el nuevo lenguaje artístico. A partir de este momento, los contactos con Italia fueron permanentes. Por esta razón, tanto la corte como la nobleza española impulsaron a los artistas italianos a que realizaran obras en España y los artistas españoles se trasladaron a Italia para aprender de los artistas de la época, como Miguel Ángel, Tiziano y Tintoretto.

Aunque el clasicismo de la pintura renacentista italiana pugnó por entrar a España, el fervor religioso del catolicismo español no lo permitió totalmente. La imagen pictórica se mantuvo casi exclusivamente en los temas religiosos con la finalidad de promover la devoción de los fieles.

Sin embargo, en el siglo XVI Carlos V y Felipe II, reyes de una España ya unificada, apreciaron mucho la pintura italiana y no sólo coleccionaron cuadros sino que emplearon artistas italianos para sus retratos y para la decoración del monasterio de El Escorial, entre ellos Pellegrino, Tibaldi, Luca Cambiaso y Federico Zuccari, junto a Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, uno de los pocos pintores hispanos que aprovecharon la lección de los maestros venecianos. Así, pues, existía también una pintura cortesana.

Con esto se advierte que la introducción del Renacimiento en España tuvo un carácter ambivalente, ya que, por un lado, estaba la pintura cortesana, en la que había una influencia renacentista italiana y, por otro, la pintura para órdenes religiosas que mantenía elementos medievales.

La influencia de la iglesia fue decisiva en cuanto a las representaciones artísticas de la época. En pleno movimiento de Contrarreforma, por mandato del concilio de Trento (1545-63), la producción de las imágenes religiosas debía seguir inspirándose en las sagradas escrituras y realizarse conjuntamente entre artistas y religiosos para que se hicieran con decoro. Estas normas tuvieron como consecuencia que la pintura española se mantuviera en el medievalismo en sus expresiones pictóricas, y a que pasara de un gótico tardío a un Renacimiento “contrarreformista”.



Figura 8: “Anunciación”, anónimo, Palacio Carvajal, Cáceres, España, siglo XVI.

Fernández Álvarez opina sobre la sociedad española del siglo XVI de la siguiente forma:

Lo que considero como más revelador, o si se quiere, como más definidor del ambiente cultural de estos tiempos renacentistas, es el parco número de obras renacentistas frente al muy notable de las religiosas, morales y fantásticas. En este sentido creo que puede afirmarse que, ideológicamente al menos, la sociedad española del quinientos no penetra por las veredas europeas del Renacimiento. El pensamiento europeo iba a evolucionar de muy distinta forma a como lo haría España.⁶⁴

En cuanto a la pintura mural española del siglo XVI, como todavía estaba muy arraigada la tendencia del arte gótico, “apenas se desarrolló y, en tal caso, corrió a cargo de italianos o de artistas formados en Italia”.⁶⁵

⁶⁴ M. Fernández Álvarez, *La sociedad española del renacimiento*, Anaya, Salamanca, 1970, p. 40.

⁶⁵ J. J. Gonzáles Martín, *Historia del arte*, Gredos, Madrid, 1992, p. 152.

Un ejemplo de ello son los murales del siglo XVI que se conservan en el Palacio Carvajal, en Cáceres, Extremadura, España, hechos “por un pintor de talento modesto, realizado con un estilo gótico apenas influenciado por el ilusionismo renacentista” (Figura 8).⁶⁶

Coexisten técnicas y motivos diferentes en la ornamentación de algunos edificios españoles de los siglos XV y XVI. Un ejemplo es el convento franciscano de Santa Clara, en Sevilla, España, donde, junto a elementos decorativos islámicos hay componentes del gótico hispano-flamenco o plateresco, como escudos, cardinas, roleos, entre otros, y aportaciones renacentistas italianizantes tomadas del repertorio de grotescos, como festones, láureas, *putti*, formas a *candelieri*, etcétera.

Esta era la situación de la pintura española cuando se fundaron los conventos en la Nueva España por las principales órdenes mendicantes de entonces: franciscanos, dominicos y agustinos. Estos frailes se embarcaron al nuevo mundo con el propósito de llevar a cabo la evangelización de los pueblos recién descubiertos, y el arte fue uno de los medios más importantes de los que echaron mano las órdenes religiosas para enseñar la doctrina cristiana.

Del arte que se produjo en esa época, la pintura mural fue el que llegó a tener mayor importancia para la labor evangelizadora de los frailes. Las órdenes religiosas plasmaron la iconografía cristiana que traían consigo y su propia hagiografía en claustros, celdas, capillas abiertas, capillas posas, refectorios e iglesias de los conventos fundados, teniendo en cuenta los nuevos lineamientos para la doctrina establecidos en el concilio de Trento (1545-63).

Cada orden expresaba rasgos particulares en la decoración de sus conventos, lo que dependía de su santo fundador, de su regla, del tipo de convento que se levantaba y de los recursos económicos con que contaba.

A la Nueva España también llegó la influencia de Flandes a través de Pedro de Gante, quien junto con Johann Van den Auwera (Juan de

⁶⁶ Samuel Y. Edgerton, *Theaters...*, *op. cit.*, p. 130.

Aora) y Johann Dekkers (Juan de Tecto), inauguró en la ciudad de México, en 1529, la escuela de San José de los Naturales, donde se enseñaban las artes y las técnicas a partir de modelos europeos, principalmente flamencos, traídos por estos misioneros. A partir de ese momento, los indígenas empezaron a reproducir cuidadosamente los grabados europeos.⁶⁷

Al tratar sobre el origen de la pintura novohispana, Angulo afirma que “la importación de obras flamencas continuó durante largo tiempo”,⁶⁸ y Toussaint refiere que los orígenes europeos de esta pintura son la “pintura italiana del finales del siglo XV, la pintura flamenca de la misma época y la pintura española todavía llena de resabios primitivos”.⁶⁹

Los modelos que se utilizaron en la pintura mural novohispana fueron obtenidos de los escasos libros que los frailes tenían en sus bibliotecas, por lo que tanto los temas como las imágenes se repetían en los conventos del país, y es probable que muchas veces recurrieran a combinar varios grabados al ejecutar una pintura.

Se puede hablar de la utilización de los mismos diseños en varios de los conventos, como grutescos, ángeles con panoplias, anagramas y rostros de santos, sin importar la orden o región, como en los conventos de Zacualpan y Ocuituco, en Morelos, y Mezquitlan y Zacualtipan, en Hidalgo. Estas similitudes sugieren que había modelos para realizar algunos diseños y que éstos se encontraban en manos de los pintores que recorrían los conventos, lo que se ha denominado trashumancia.⁷⁰

Pasquel compara y analiza los rostros y figuras de santos representadas en diferentes conventos de Morelos; en el claustro bajo de Oax-

⁶⁷ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, FCE, México, 1995, p. 79.

⁶⁸ Diego Angulo Íñiguez et al., *Historia del arte...*, op. cit., p. 31.

⁶⁹ Manuel Toussaint, *La pintura en México durante el siglo XVI*, Imprenta Mundial, México, 1936, p. 9.

⁷⁰ Elena Estrada de Gerlero, “La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI”, en Louise Noelle Mereles (ed.), *Arte Funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1987, p. 149.

tepec, encuentra que, efectivamente, éstos fueron realizados con una misma plantilla, aunque a veces invertida, lo cual indica una gran similitud en los trazos y en la escala.⁷¹

Al realizar las copias de los grabados, los indígenas aprendieron a representar la figura humana y el espacio según las reglas del arte europeo. Sin embargo, produjeron murales con una paleta muy reducida, porque las figuras que copiaban eran precisamente de grabados en blanco y negro.⁷²

Pero no sólo se plasmaron modelos europeos sino también símbolos prehispánicos, que fueron utilizados conscientemente por los frailes para lograr la cristianización de la población. Al respecto, Favrot-Peterson asegura que

varios estudios recientes han demostrado que la imaginería precolombina en la pintura mural de la época colonial, no sólo persistió en el siglo XVI, sino que fue utilizada intencionalmente por los órdenes mendicantes para lograr su propósito. Los símbolos nativos y los conceptos cristianos fueron manipulados por los frailes para propagar ampliamente la fe católica e imponer la soberanía española sobre la población.⁷³

Estas pinturas fueron realizadas sobre los grandes muros de los conventos, y no fue sino hasta el siglo XVII cuando se colocaron en las iglesias y conventos los grandes lienzos pintados con escenas de la vida de los santos fundadores.

Con la llegada de los misioneros franciscanos a México en 1524 comenzó la evangelización propiamente dicha. Se establecieron en la provincia de Quauhnahuac, llamada por los españoles Cuernavaca, en

⁷¹ Elda Pasquel Muñoz, *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos*, tesis de grado, UIA, México, 1990, p. 359.

⁷² Samuel Y. Edgerton, *Theaters...*, *op. cit.*, p. 120.

⁷³ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise...*, *op. cit.*, p. 25.

el año de 1525. Los dominicos llegaron en el año 1526 y se instalaron en Oaxtepec en 1529; los últimos en llegar fueron los agustinos, en 1533, y se establecieron en Ocuituco.⁷⁴ Se distribuyeron el actual territorio de Morelos de la siguiente manera: al oriente, los agustinos en Ocuituco, Yecapixtla, Totolapan, Tlayacapan, Atlatlahucan, Zacualpan, Jantetelco, Jonacatepec, Jumiltepec, Tlalnepantla y Pazulco; al centro, los dominicos en Tepoztlán, Oaxtepec, Yautepec, Tlaltizapán, Cuautla, Tetela del Volcán, Hueyapan y Tlaquiltenango; al poniente, los franciscanos en Cuernavaca, Tlaquiltenango, Jiutepec, Xochitepec y Ocoatepec. Cuando fueron despojados de su monasterio en Tlaquiltenango, éstos fundaron otro más pequeño a corta distancia, en Temimilingo, donde ya tenían una capilla de indios.⁷⁵ Sin embargo, se sabe que el convento de Yecapixtla fue en un principio un establecimiento franciscano que se dejó en manos de los frailes agustinos (Figura 9).⁷⁶

De las tres órdenes de frailes se puede considerar que los agustinos fueron los más ostentosos y ambiciosos en la decoración de sus edificios, lo que les causó serios problemas no sólo con la corona sino con los encomenderos, el clero secular y el mismo primer arzobispo de México, el franciscano fray Juan de Zumárraga.⁷⁷

La pintura mural de los conventos de Morelos fue realizada en su mayoría por los dominicos y los agustinos. La pintura franciscana es muy escasa; se tienen algunos ejemplos en los conventos de Cuernavaca, Jiutepec y Tlaquiltenango.

⁷⁴ Robert Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁵ Rafael Gutiérrez Yáñez, "La pintura mural", en *Memoria del Tercer Congreso Interno del Centro INAH Morelos*, INAH, México, 1999, p. 250.

⁷⁶ "El fraile Jorge de Ávila (agustino) fue un sábado a confesar enfermos para la misa del domingo a Yecapixtla, y se encontró a todo el pueblo celebrando al ídolo *Texcotl* (fue un sábado de 1534) y se quemó la iglesia. Esta iglesia rústica y techada con zacate fue obra de los franciscanos, fue la primera iglesia de Yecapixtla", Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de NPS Agustín en las Provincias de la Nueva España en cuatro edades, desde el año 1533 hasta el de 1592*, Porrúa, México, 1985, pp. 59-62.

⁷⁷ Robert Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*, p. 275.



Figura 9: Escudo franciscano y agustino en el convento de Yecapixtla, Morelos.

Algunos conventos franciscanos en la Nueva España tuvieron un programa iconográfico preciso, como el de San Gabriel de Cholula, donde se observa un programa netamente franciscano con escenas de la vida de San Francisco de Asís, o el de Huejotzingo, donde hay escenas del santo patrón, así como el tema mariano en la pintura de la *Tota pulcra*.

La pintura mural de los conventos franciscanos en Morelos es muy austera, a excepción de Cuernavaca, que tiene en el claustro bajo la pintura de “la familia franciscana”, en donde se representa a monjes y monjas franciscanos. También pintada en el claustro bajo hay una misa de San Gregorio, y en el muro que divide la iglesia de la capilla del Sagrario está pintada una crucifixión. En la entrada al claustro bajo por la capilla abierta, sobre el dintel de la puerta, está la escena de la visita de San Francisco al papa Inocencio III.

Si se considera que el convento de Tlaquilttenango fue ocupado dos veces por los franciscanos y dos por los dominicos, entonces se entiende la presencia de la pintura franciscana sobre la pintura dominica, y

viceversa; pareciera que los franciscanos no quisieron dejar lo que fue su hogar y que entre los dominicos hubo la voluntad de los dominicos en hacer ver que ellos eran los propietarios del lugar. Hay varios ejemplos de esto en el convento.

En la bóveda del claustro bajo se puede apreciar que la decoración con nervadura y la pintura con motivos fitoformes en color negro pertenece a la primera etapa pictórica, que se presume fue de los franciscanos. Posteriormente, estas nervaduras fueron encaladas por los dominicos, quienes pintaron en color rojo los casetones serlianos en los que se aprecian los escudos de esta orden.⁷⁸ En el claustro alto sucede lo contrario: se aprecia una decoración de grutescos en el dintel de una puerta, en colores rojo y azul, posiblemente de origen dominico. Sobre estas pinturas se colocó un aplanado de cal de aproximadamente un centímetro de grosor, en el cual se pintó una red de casetones unidos con cordones franciscanos.⁷⁹ El cordón con los nudos es un elemento característico de los conventos franciscanos en México y un símbolo importante para la definición de la pintura mural de esta orden religiosa dentro del convento de Tlaquiltenango.

La decoración de casetones también se aprecia en los corredores del claustro bajo; sin embargo, en el claustro alto aparece el mismo diseño de cordones en forma de red con unos recuadros en blanco, donde se ha cortado el diseño de los casetones y cordones. En los recuadros fueron pintados los escudos de las dos órdenes religiosas, el franciscano representado por las cinco llagas y, sobre éstas, el escudo dominico flordelisado.

⁷⁸ Por casetón serliano se entiende aquellos inspirados en tratado del arquitecto italiano Sebastián Serlio; cfr. Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, UNAM, México, 1978, p. 14.

⁷⁹ A San Francisco siempre se le representa vestido con el sayal de la orden ajustado a la cintura por un rústico cingulo, un cordón cuyos tres nudos significan los votos de pobreza, castidad y obediencia, que son las tres virtudes franciscanas; cfr. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, vol. 3, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 548.

Con base en la propia experiencia como restauradora de la pintura mural de los conventos de Morelos del siglo XVI, es posible afirmar que los franciscanos no tenían la costumbre de pintar un escudo de esas dimensiones en los corredores de los conventos, mucho menos en Morelos, cuyas construcciones y su decoración pictórica fueron muy austeras; sin embargo, los dominicos sí colocaban sus escudos en los corredores, en los tímpanos, en los frisos y en las bóvedas, como se observa en los conventos de Oaxtepec, Tepoztlán y Yauatepec, en Morelos. Se puede suponer, entonces, que esta representación del escudo franciscano en los muros del claustro fue una reacción contra los dominicos por el pleito que tenían ambas órdenes religiosas por la posesión del convento de Tlaquilténango.

Función, temática y ubicación

Mucho se ha hablado de la importancia de la pintura mural en la Nueva España, ya sea por su resonancia para la evangelización del indígena o para la vida espiritual de los frailes que habitaban los conventos. Ya desde el siglo VI, el papa Gregorio Magno, como muchos miembros de la iglesia católica, consideró que las pinturas eran útiles para la catequesis, ya que muchos cristianos no sabían leer ni escribir. Ehrenfried señala que en el sínodo de París, en el año 825, las imágenes se usaron como un medio para la transmisión pedagógica de los contenidos bíblicos, por lo que la pintura se convirtió en un vehículo importante.⁸⁰

⁸⁰ Kluckert Ehrenfried, “La pintura románica”, en Rolf Toman (Coord.), *El románico: arquitectura, escultura y pintura*, Könemann, Colonia, 1996, pp. 382.460. El sínodo es una asamblea de obispos escogidos de las distintas regiones del mundo, que se reúnen en ocasiones determinadas para fomentar la unión estrecha entre el pontífice romano y los obispos, así como ayudar al papa con sus consejos para la integridad y mejora de la fe y costumbres, la conservación y fortalecimiento de la disciplina eclesiástica y el estudio de las cuestiones que se refieren a la acción de la iglesia en el mundo.

También en la Nueva España los franciscanos se valieron de las imágenes en sus campañas de evangelización pues, como dice Gruzinski, “el occidente cristiano conocía de tiempo atrás esta función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen y ampliamente justificada por el anal-fabetismo de las masas europeas y después por el de los indígenas”, que no conocían el alfabeto.⁸¹ La religión católica se dio a conocer gracias a este método, con base en las sagradas escrituras, a las poblaciones indígenas que desconocían la lectura y escritura latina.

Un ejemplo importante de este sistema de enseñanza es el *Códice Testeriano*,⁸² un grupo de documentos indígenas agrupados en pequeños cuadernos que contienen la doctrina y el catecismo cristiano, y que fueron realizados en pictografías e iconografía cristiana. Este sistema pictórico fue atribuido a fray Jacobo de Testera que, según Mendieta, llegó a México en 1529 y recurrió a este método para evangelizar (Figura 10).⁸³

Por mucho tiempo se ha tomado a este tipo de códices como un estilo inventado por los frailes para la enseñanza de las oraciones católicas, como el Padre Nuestro y el Ave María. Sin embargo, Galarza dice que este sistema fue inventado por los pintores, escribas o *tlacuillos*, ya cristianizados, y que por ello puede considerarse como “un producto de la fusión, dentro del sistema tradicional de la escritura indígena, de los atributos y signos cristianos para transcribir en el idioma autóctono los textos necesarios que llevaran a conocer las bases indispensables del cristianismo”.⁸⁴

Mientras que para las oraciones se utilizaba este sistema de glifos, para la enseñanza del evangelio se utilizaron telas pintadas, como afirma el franciscano Mendieta:

⁸¹ Serge Gruzinski, *La colonización...*, *op. cit.*, p. 75.

⁸² Según Edgerton, hay 42 de estos libros y copias de ellos en Europa y América, Samuel Y. Edgerton, *Theaters...*, *op. cit.*, p. 28.

⁸³ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica...*, *op. cit.*, pp. 116-119.

⁸⁴ Joaquín Galarza, “Códices o manuscritos testerianos”, en *Arqueología mexicana*, núm. 38, vol. VII, julio-agosto de 1999, p. 35.

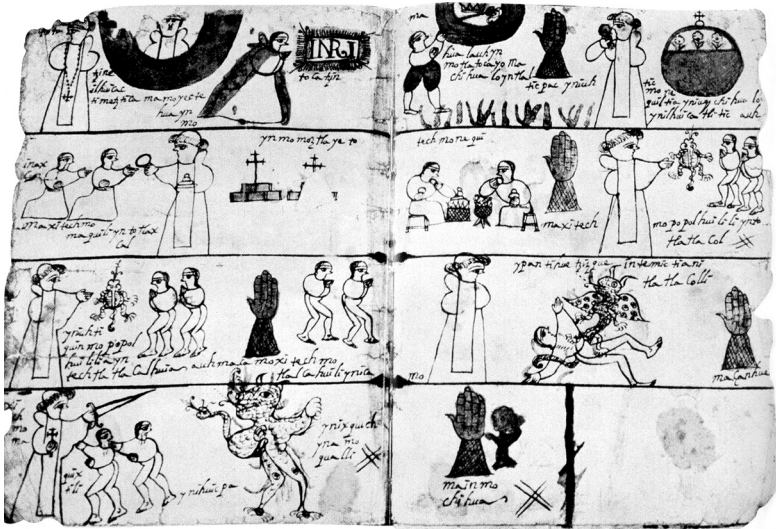


Figura 10: Códice Testeriano.

usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios, conforme al uso que ellos tenían que tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esa manera, hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, en otros diez mandamientos de Dios, en otro los siete sacramentos, y los demás de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar los mandamientos, colgaba el lienzo junto a él, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería.⁸⁵

Como ejemplo de esto, existe un grabado en el libro de *Rethorica cristiana* del fraile franciscano fray Diego de Valadés —mestizo, discípulo de Pedro de Gante— donde se representa esta manera de enseñar la doctrina: el fraile predica desde el púlpito señalando con un puntero las escenas de la pasión de Cristo pintadas en los lienzos (Figura 11).⁸⁶

⁸⁵ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica...*, op. cit., pp. 249-250.

⁸⁶ Fray Diego de Valadés, *Rethorica cristiana*, FCE, México, 2003, p. 473.



Figura 11: Grabado del atrio de Fray Diego Valadés, *Rethorica cristiana*, FCE, México, 2003.

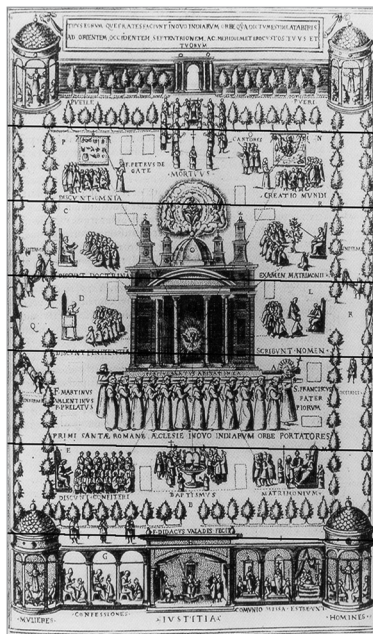


Figura 12: Grabado de Fray Diego Valadés, *ib.*

Los frailes decidieron utilizar las imágenes como método de enseñanza no sólo porque los indios no sabían el idioma de los conquistadores sino porque también se dieron cuenta de que el indígena estaba acostumbrado a comunicarse a través de imágenes.

Los cronistas españoles del siglo XVI como Sahagún, Motolinía y Diego de Valadés, dan testimonio de cómo los indígenas de la época prehispánica no tenían alfabeto, por lo que en las escuelas de indios nobles, el Calmecac, los maestros utilizaban pinturas para enseñar la historia de sus pueblos, en los cuales estas figuras significaban en sí mismas hechos completos.

Según varios autores, el hecho de que los frailes en la Nueva España utilizaran la pintura como medio para evangelizar a los indígenas y

así convertirlos a la nueva religión ocasionó “una intensa actividad pictórica en esta primera centuria hispanoamericana”,⁸⁷ sobre todo en la decoración de los conventos.

Los frailes vieron en las paredes de los conventos el espacio adecuado para continuar con la enseñanza de la doctrina por medio de imágenes, por lo que la pintura mural se realizó con un fin didáctico, utilizando temas de carácter simbólico-litúrgico.

El atrio fue el espacio conventual más importante donde los frailes llevaron a cabo su labor evangelizadora, pues por su extensión les permitió adoctrinar al aire libre a un gran número de indígenas, los cuales, además, estaban habituados a los espacios abiertos. El mismo Diego de Valadés realizó el grabado del atrio de un convento novohispano en el cual se ve a los frailes que transmiten la doctrina a los indígenas (Figura 12).⁸⁸

Este grabado está compuesto por seis secciones de escenas horizontales, contadas de arriba hacia abajo. En la primera aparecen dos capillas posas, una a cada lado, con los frailes que enseñan la doctrina; en el centro hay un funeral y a la izquierda aparece fray Pedro de Gante, quien muestra a un grupo de indígenas un lienzo con imágenes. En el lado derecho hay un grupo de cantores y otro de frailes que cuentan la historia del génesis.

En la siguiente sección hay dos escenas: del lado izquierdo, una discusión sobre la doctrina y otra sobre la penitencia; del lado derecho, un examen matrimonial y un fraile que escribe los nombres de los indios. Es probable que fueran las listas de quienes iban a casarse o a confesarse.

La sección que sigue, de izquierda a derecha, es una representación de otra discusión; al centro aparece la celebración de los bautizos y a la derecha la celebración de los matrimonios.

⁸⁷ Diego Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 351.

⁸⁸ Fray Diego de Valadés, *Rethorica...*, *op. cit.*, p. 465.

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

En la parte inferior del grabado, en la última sección, están las capillas posas a cada uno de los lados, que representan a un fraile que adoctrina mujeres, del lado derecho, y del lado izquierdo a otro que adoctrina a los hombres. Les siguen tres frailes que confiesan a los fieles, cada uno en una especie de confesionario; al centro está representada la aplicación de la justicia por parte de los frailes, así como la comunión, la misa y de la extremaunción.

Pero no sólo el atrio sino también el portal de peregrinos o portería y la capilla abierta fueron utilizados por los frailes para la enseñanza y evangelización de los indios con ayuda de las imágenes pintadas en los muros. Por ejemplo, en la capilla abierta de Actopan, Hidalgo, se representó el juicio final el génesis. Otro ejemplo es la capilla abierta del convento de Tlayacapan, en donde se realizó un programa iconográfico compuesto con diferentes escenas del Nuevo Testamento, como el sueño de José, la presentación del Niño en el templo y la visita de María a su prima Isabel, entre otras. En el convento de Oaxtepec, en el portal de peregrinos, puede verse la escena de la muerte de Santo Domingo de Guzmán rodeado por los frailes de su orden.

El despliegue iconográfico dentro del convento estuvo sujeto al sistema pedagógico-catequístico de la fe cristiana y fue escogido de acuerdo con la función de cada una de las dependencias o áreas donde las imágenes se realizarían. Con la pintura no sólo se mostraban los misterios de la religión católica sino que también se enaltecía a los santos y personajes importantes de cada orden. Esto servía a los frailes que habitaban el convento como ayuda espiritual y, al mismo tiempo, les recordaba sus deberes espirituales con los indígenas.

Esta pintura mural se encuentra tanto en el interior de las dependencias conventuales como en los muros exteriores, donde se pintaron diferentes anagramas de María y de Jesús, escudos de las órdenes y, en algunos casos, falsos sillares, como en el convento de Totolapan. Autores como Escalante y Angulo afirman que los claustros fueron empleados por los frailes y las cofradías indígenas para sus

procesiones y que los refectorios fueron adaptados como áreas para la enseñanza.⁸⁹

En un reciente estudio de Richard Phillips que analiza la función didáctica de los murales de los conventos, el autor ha demostrado convincentemente que también el claustro de los conventos, que en Europa estaba cerrados a los laicos, fue abierto por los frailes para las procesiones y para el teatro de evangelización, en el cual los indios eran los actores.⁹⁰ Estas representaciones se llevaron a cabo al menos durante la segunda mitad el siglo XVI, con lo cual se hizo del claustro “otro patio” tanto en su forma como en su función.

Sin embargo, no hay documentos que demuestren que estas áreas fueron adaptadas para este fin, aunque es posible que en la Nueva España, por las características particulares de la vida de los frailes, las reglas no hayan sido tan estrictas y los indígenas participaran de ciertas áreas que en Europa se consideraban como exclusivas de los monjes.

Los programas iconográficos realizados en el convento se basaban sobre todo en las historias del Nuevo Testamento, en las imágenes hagiográficas de la orden, en la representación de los apóstoles y doctores de la iglesia, y muchas veces en retratos de personajes importantes de las órdenes. En general, en los conventos se pintaba el mismo tipo de temas, siempre en determinados espacios.

En los refectorios, frecuentemente se encuentran aquellos temas pictóricos que se refieren a la eucaristía y a la multiplicación de los panes. Normalmente, el comedor en los conventos era la sala más grande de la planta baja, que además incluía un púlpito para el lector. A su lado se encontraba la sala *De profundis*, en la cual se representaban temas pictóricos relacionados con santos o personajes que, de alguna manera, inspiraban a los frailes a entrar en oración, pues este era

⁸⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, “Iconografía y pintura...”, *op. cit.*, p. 242; Diego Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 133.

⁹⁰ Richard E. Phillips, *Processions through Paradise*, tesis de doctorado, Universidad de Texas, Austin, 1993.

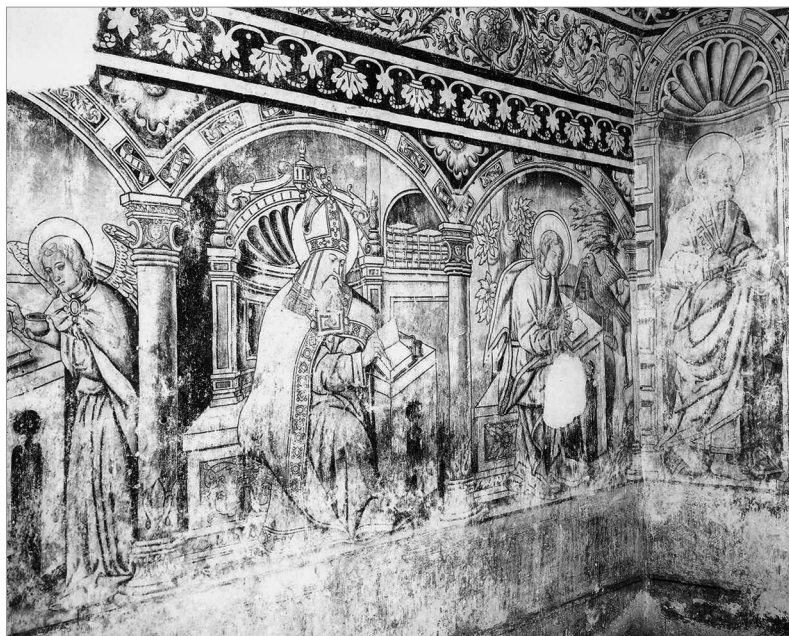


Figura 13: Sala *De profundis*, convento de Tlayacapan, Morelos.

el recinto en el cual se rezaba antes de entrar al refectorio a tomar alimentos. Tales personajes pueden verse en dicha sala del convento de Tlayacapan (Figura 13). Algunos autores afirman que esta sala cumplía distintas funciones. Caballero y De Gante afirman que también fungía como sala de velación de frailes antes de su entierro, lo cual justifica la presencia en ellas de pinturas con escenas de la resurrección de Cristo, como en el convento de Yecapixtla (Figura 14).⁹¹

En esta misma sala y en el refectorio pueden observarse inscripciones en latín, que generalmente eran salmos relacionados con la liturgia de las horas que establecían los momentos de oración de los frailes en

⁹¹ José Manuel Caballero Barnard, *Los conventos del siglo XVI en el estado de México*, Gobierno del estado de México-Dirección de Turismo, Toluca, 1973, p. 204; Pablo de Gante, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 195.



Figura 14: Sala *De profundis* del convento de Yecapixtla, Morelos.



Figura 15: Sala *De profundis*, convento de Oaxtepec, Morelos.

los monasterios (laúdes, tercia, sexta, nona, etcétera).⁹² Un ejemplo es el convento de Oaxtepec, de cuya escritura en los frisos Velasco traduce: “Si te sientas a comer con poderosos, mira bien lo que está frente a ti”; “Pon un cuchillo en tu garganta”; “Lo que aún tocar me repugnaba, eso es ahora mi comida de enfermo”; “Como alimento viene mi suspiro, como el agua se derraman mis lamentos” (Figura 15).⁹³

En los claustros de los conventos, las pinturas en las esquinas o testeras generalmente representaban la pasión de Cristo. Para entenderlas, se debía caminar en sentido contrario a las manecillas del reloj (Figura 16).⁹⁴ En los muros se pintaban escenas de la vida de Cristo o de la Virgen, como en el convento de Tetela del Volcán; árboles genea-

⁹² Diego Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia ...*, p. 137

⁹³ Ma. Teresa Velasco Ávila y A. Trointiño, *El convento de Oaxtepec en la historia de la evangelización, siglo XVI*, Instituto de Culturas Superiores AC, México, 1983, pp. 174-175.

⁹⁴ Samuel Y. Edgerton, *Theaters...*, *op. cit.*, p. 135.

lógicos de las órdenes, como en la catedral de Cuernavaca y los conventos de Atlatlahucan, Morelos, y Cuilapan, Oaxaca (Figura 17).⁹⁵ En los muros de los pilares se colocó a santos y personajes importantes de la orden, apóstoles y doctores de la iglesia. Se les pintaba de cuerpo entero o de medio cuerpo, con sus atributos, y tenían como marco una decoración floral o elementos arquitectónicos, como columnas o nichos (Figura 18).⁹⁶

Las bóvedas de los corredores, que podían ser de madera, generalmente eran de cañón corrido y en ellas se pintaban motivos derivados del tratado del arquitecto italiano Sebastián Serlio; en las intersecciones frecuentemente se pintaban nervaduras góticas. Sin embargo, algunos historiadores, al referirse a los claustros de los conventos, afirman que la decoración de las bóvedas imita los artesonados mudéjares.⁹⁷ Uno de ellos, Manuel Toussaint, respecto a las bóvedas del convento de Oaxtepec, afirma lo siguiente:

⁹⁵ Estos árboles genealógicos eran símbolo del origen de las órdenes religiosas; con ellos se pretendía hacer ver al indígena la trascendencia del trabajo realizado por los frailes mendicantes.

⁹⁶ En general, los santos más representados por la iconografía franciscana son San Francisco de Asís, beato Benito de Urbino, San Bernardino de Siena, Santa Clara de Asís, San Buenaventura, San Juan Capistrano, San Juan María Vianney, San Pascual Bailón, fray Junípero Sierra, San Luis IX, rey de Francia, y San Pedro de Alcántara, por la iconografía dominica, San Alberto Magno, San Pedro Mártir de Verona, Santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Alejandría, Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima, San Vicente Ferrer, Santa Inés de Montepulciano, San Antonio de Florencia, San Martín de Porres, San Luis Beltrán; por iconografía agustina, San Juan Bueno, Santa Clara de la Cruz, San Guillermo de Aquitania, Santa Mónica, San Agustín, Santa Perpetua, San Navigius, Santa Limbania, San Juan de Sahagún, Santa Felicitas, Virgen, San Nicolás de Tolentino, Melania Viuda, San Bartolomé, Madre de San Agustín, aunque también colocaban en los pilares la imagen de los frailes que vivieron en México.

⁹⁷ En cuanto a la decoración mudéjar en las bóvedas de los conventos, v. Pablo de Gante, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 103; Pedro Rojas, *Historia general del arte mexicano, época colonial*, Hermes, México, 1963, pp. 67 y 74; Ma. Teresa Velasco Ávila y A. Trointño, *El convento de Oaxtepec...*, *op. cit.*, p. 173.



Figura 16: Cristo cargando la cruz, nicho del claustro bajo, convento de Oaxtepec, Morelos.



Figura 17: Portal del convento de Atlatlahucan, Morelos.

la bóveda del claustro bajo ofrece una decoración pintada que imita los famosos artesonados mudéjares en una combinación de hexágonos y rombos y líneas cruzadas.⁹⁸

Sin embargo, estos dibujos se asemejan mucho más a la ornamentación de casetones que se encuentra en el libro IV del tratado de Serlio que llegó a la Nueva España a principios del siglo XVI.⁹⁹ Al interior de estos casetones serlianos existe una gran variedad de diseños, como

⁹⁸ Manuel Toussaint, *Paseos coloniales*, UNAM, México, 1962, p. 84.

⁹⁹ Víctor Manuel Villegas, en la introducción a la edición facsimilar del libro de Serlio, dice: “En México, Serlio dejó una honda huella. Sus libros tercero y cuarto, especialmente, llegaron a la Nueva España desde principios del siglo XVI”. Se puede pensar que toda la pintura serliana que hay en los conventos se llevó a cabo a partir de la publicación de la edición de este libro en español en 1552, Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y cuarto libro...*, *op. cit.*, p. 14.



Figura 18: Santa Catalina de Siena, convento de Tetela del Volcán, Morelos.

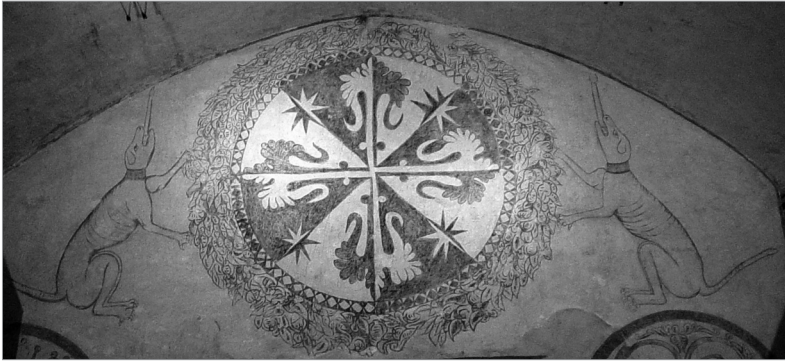


Figura 19: Escudo dominico, convento de Tepoztlán, Morelos.

flores, pájaros, diferentes anagramas de Jesús y de María y, con mayor frecuencia, los escudos de las órdenes mendicantes.

En los lunetos de los corredores del claustro y de las habitaciones se pintaron los escudos de las diferentes órdenes religiosas. Este es uno de los diseños más frecuentes en la decoración de todos los conventos, ya que así era posible hacer una distinción clara entre las diferentes órdenes.

Los escudos más representados son los de las tres primeras órdenes que llegaron a México. El escudo de los dominicos está compuesto por una cruz flordelisada en blanco y negro, colores que simbolizan la vida de pureza y penitencia de los frailes (Figura 19). Pero también en conventos como el de Tlaquiltenango aparece en blanco y rojo y generalmente se le representa flanqueado por dos perros. La presencia de estos animales se explica, según una conocida leyenda, por el nacimiento de Santo Domingo de Guzmán. Se dice que su madre soñó que llevaba en su seno a un perro con una antorcha en el hocico, con la que incendiaba al mundo; de allí se interpretó que nacería un niño que iba a iluminar al mundo. En consecuencia, una interpretación sobre el nombre de esta orden indica que por ello los dominicos, emulando al fundador de la orden, tomarían para sí el mote de “perros del señor”, del latín *domini canis*.



Figura 20: Escudo agustino, convento de Tlayacapan, Morelos.



Figura 21: Escudo franciscano, convento de Tlaquiltenango.

El escudo agustino es un corazón atravesado por tres flechas y, sobre él, un sombrero “timbre episcopal”. El corazón atravesado por flechas fue tomado del libro IX de las *Confesiones* de San Agustín, que dice: “Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor”. El timbre episcopal se debe a que San Agustín fue obispo de Hipona (Figura 20).

El escudo franciscano tiene cinco llagas, de las cuales escurre sangre; en la llaga central se observan los tres clavos con los que Cristo fue crucificado (Figura 21).

La sangre que brota de los clavos es muy parecida a la imagen que en ciertos códices coloniales simboliza el derrame de sangre (Figura 22). Este es uno de los muchos ejemplos de cómo el arte prehispánico influyó en la pintura novohispana. Sin embargo los franciscanos utilizaron también otro escudo, el cual se expresa en forma heráldica mediante dos brazos cruzados, de Cristo y de San Francisco, uno sobre otro.

En los frisos que decoran la mayoría de los conventos se aprecia una decoración de grutescos.¹⁰⁰ Estos son motivos ornamentales con

¹⁰⁰ Se trata de las decoraciones que se encuentran tanto en la parte superior de los muros como sobre los guardapolvos de los conventos e iglesias.



Figura 22: *Códice Vaticano*, lamina

flora, fauna y figuras humanas entremezcladas libremente, que se utilizan mucho en la pintura del Renacimiento italiano (Figura 23).¹⁰¹

También en los frisos aparecen muchas veces tondos flanqueados por ángeles en cuyo interior se representan escenas de la pasión de Cristo, evangelistas, escudos y personajes representativos de las órdenes.

Toda la pintura de la que se ha hablado se encuentra en Morelos, aunque a veces más austera que en otros lugares del país.

Al finalizar el siglo XVI, la pintura mural perdió la función que tenía como medio para la evangelización y fue remplazada por los retablos en las iglesias y los cuadros pintados al óleo en los recintos conventuales.¹⁰²

¹⁰¹ Los pintores renacentistas italianos, como Rafael, lo copiaron de las decoraciones pictóricas de la *Domus aurea* en Roma. Se llaman así porque en ese entonces este palacio de Nerón estaba en ruinas y se asemejaba a una gruta, cubierta de vegetación.

¹⁰² Pablo de Gante, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 102.



Figura 23: Cenefa, convento de Oaxtepec, Morelos.

Ejecutores de la pintura mural

Uno de los problemas al que se enfrentan los historiadores del arte del siglo XVI en México es determinar quiénes fueron los autores de las pinturas murales de los conventos novohispanos, ya que no se conocen documentos que lo indiquen.

Los frailes conocían perfectamente la habilidad de los indígenas para la pintura, ya que muchos de ellos la habían aprendido de sus tradiciones y por ello los escogieron para enseñarles a pintar al estilo occidental. Tanto Motolinía como Mendieta cuentan cómo aprendieron los indígenas a pintar figuras humanas, flores y animales:

Pintores había buenos que pintaban al natural, en especial aves, animales, árboles y verduras, y cosas semejantes, que usaban pintar en los aposentos de los señores. Mas los hombres no los pintaban hermosos, sino feos, como a sus propios dioses, que así se lo enseñaban y en tales monstruosas figuras se les aparecían, y permítalo Dios que la figura de sus cuerpos asemejase a la que tenían sus almas por el pecado en que

siempre permanecían. 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.¹⁰³

Los indígenas aprendieron rápidamente y esto dio la oportunidad para que los frailes utilizaran la mano de obra indígena, no sólo para el trabajo rudo sino para la decoración de los conventos. Por lo que muy pronto colaboraron con los frailes en la realización de la pintura mural que hoy se ve en los conventos del país.

No queda la menor duda de esta habilidad pictórica de los indígenas y casi todos los autores que escriben sobre la pintura colonial citan a Motolinía como el cronista que elogia su destreza en la materia:

la iniciación de los indígenas en el estilo pictórico europeo debió de ser, en efecto, rápida. Fray Pedro de Gante no olvidó la pintura en su famosa escuela instalada junto a la capilla de San José de los Naturales, de San Francisco de México, para enseñar a los indios las artes y oficios [...] casas donde se enseñasen a los indios a pintar, y ahí se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra [...] Han salido grandes pintores, después que vinieron las muestras e imágenes de Flandes e Italia que los españoles han traído [...] Y de antes no sabían pintar sino una flor o un pájaro, o una labor, y si pintaban un hombre o un caballero era muy mal entallado; ahora hacen buenas imágenes.¹⁰⁴

Varias son las páginas en las que Reyes Valerio expresa cómo los cronistas se maravillaban de la capacidad e ingenio del indígena para las artes y los oficios, y de que fueron los indígenas los únicos que realizaron la pintura mural de los conventos. Para rebatir a todos aquellos que

¹⁰³ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica...*, *op. cit.*

¹⁰⁴ Edmundo O'Gorman (ed.), *El libro perdido: ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de fray Toribio de Benavente (Motolinía)*, Conaculta, México, 1989, p. 405.

dicen que las pinturas fueron hechas por españoles, argumenta que los frailes no tenían dinero para pagar a los artífices europeos y que existe un gran número de glifos en los conventos que demuestran la intervención directa de artistas con cultura y educación prehispánica. También afirma que los cronistas como Motolinía, Mendieta y Torquemada refieren que los maestros europeos se cuidaban de no enseñar al indio los secretos de su arte, para que no se convirtieran en sus competidores y vendieran sus productos a menor precio.¹⁰⁵

Sin embargo, tampoco parece posible que el pintor indígena fuera quien realizara todo el acervo pictórico de los conventos, ya que si fueron los mismos frailes quienes enseñaron a los indígenas la técnica de la pintura europea, como lo hizo Pedro de Gante, eso quiere decir que ellos mismos conocían y practicaban dichas técnicas. No se puede, entonces, descartar la posibilidad de que en algunas áreas pintadas de los conventos hayan sido los mismos frailes quienes hicieron las pinturas.

Además, hay documentos que comprueban la participación directa de los frailes en la decoración de los conventos, como lo explica Toussaint:

Además de fray Diego de Valadés, hay que mencionar entre los misioneros de quienes se sabe que eran pintores, a fray Jerónimo de Mendieta, de quien afirma Torquemada que había pintado en la portería del convento de Xochimilco un gran cuadro que representaba la administración de los primeros sacramentos a una muchedumbre de indígenas, tal como el propio Mendieta la describe en su preclara *Historia eclesiástica indiana*.¹⁰⁶

Por otra parte, en la España de esa época la cultura y la educación seguían estando en manos de los clérigos; por lo tanto, los frailes eran

¹⁰⁵ Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano*, INAH (Colección Obra diversa), México, 2000, p. 486.

¹⁰⁶ Manuel Toussaint, *La pintura en México...*, *op. cit.*, p. 12.

letrados y sabían de arte. En España fueron los clérigos los que escribieron los tratados de arquitectura.

Las órdenes religiosas dominaban la arquitectura religiosa ajena a la corte. Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), agustino, arquitecto y autor de *Arte y uso de la arquitectura* (primera edición de 1633), señalaba con toda razón que en el siglo XVI muchos de los arquitectos eran clérigos. El motivo era obvio: los clérigos, por la actividad que realizaban, disponían de tiempo y de posibilidades para estudiar la bibliografía científica [...] en España se impuso con normalidad la “imagen profesional” del arquitecto “clérigo” formado en el seno de una orden religiosa.¹⁰⁷

En el siglo XVI, el nuevo concepto de arquitecto, basado en las formulaciones teóricas de Vitrubio y Alberti, exigía una amplia formación. Por regla general, sólo los miembros de la nobleza o los religiosos podían cumplir estos requisitos.

En la primera mitad del siglo XVI había muy pocos arquitectos en la Nueva España; además, casi todos los conventos tienen el mismo diseño, por lo que se puede considerar que fueron los mismos frailes quienes hicieron los proyectos de estas construcciones, sin necesidad de recurrir a un especialista. Aunque es posible que algunos arquitectos hayan colaborado con los frailes en la planeación de algún convento, como el español Juan Sánchez Talaya, quien realizó el proyecto de los conventos de Cuernavaca y Tlaquiltenango, o como el español Luis de Ribera, quien trabajó en Tlaquiltenango. Sobre la participación de los frailes en la creación de las pinturas murales, Pablo de Gante dice:

De la misma manera que los indígenas, según hemos visto, eran los principales artífices de la ornamentación arquitectónica, son ellos también que

¹⁰⁷ Barbara Borngässer, “Arquitectura barroca en España y Portugal”, en Rolf Toman (coord.), *El baroco: arquitectura, escultura y pintura*, Könemann, Colonia, 1997, p. 90.

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

las más de las veces eran los artistas que pintaron al fresco la decoración de los grandes monasterios, si bien es de suponer que algunas obras deban atribuirse a los mismos frailes o aun a maestros legos.¹⁰⁸

Otro autor que da cierto crédito a la creatividad de los frailes es Pedro Rojas:

Los temas de las pinturas provenían de dos fuentes. Una de estas, los grabados que circulaban en libros y estampas sueltas, así como en telas y láminas traídas de España, Alemania, Italia y Flandes. La otra, la inventiva de los frailes para relatar pictóricamente la doctrina o los episodios históricos más impresionantes de la evangelización.¹⁰⁹

Santiago Sebastián López asume que el prior del convento de Actopan, Hidalgo, fray Martín de Acevedo (1574), pudo haber sido el pintor, o bien fue quien realizó el programa iconográfico del convento.¹¹⁰

Su predecesor y proyectista original de este convento fue fray Andrés de Mata, según cuenta Grijalva en su *Crónica*, donde exalta las cualidades artísticas de este fraile y afirma que también fue éste quien edificó el convento de Ixmiquilpan:

El año de 74, murió el Padre fray Andrés de Mata, siendo definidor; fue gran ministro de los otomites, hombre de gran ejemplo y virtud, y que cuando murió constó ser virgen. No repito la aspereza de la vida, porque todavía duraba aquella primitiva austeridad, que en tantas veces hemos hablado. Y fuera repetir una misma cosa en la vida de los antiguos padres. Edificó el Padre Mata los dos insignes conventos de Actopan e Ixmiquilpan, que por sólo esto merecía ser eterna su fama.¹¹¹

¹⁰⁸ Pablo de Gante, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁹ Pedro Rojas, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁰ Santiago Sebastián López, *Iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII*, Tuero (Ensayos, 84), Madrid, 1996 [1992], p. 66.

¹¹¹ Juan de Grijalva, *Crónica de la orden...*, *op. cit.*, p. 300.



Figura 24: Claustro del convento de Malinalco, estado de México.

Al referirse a fray Andrés de Mata, Escalante dice que éste también fue un célebre pintor formado en Italia que pudo haber introducido en el convento de Actopan la técnica del buen fresco, porque se han encontrado las “tareas” o *giornate* características de esa técnica.¹¹² Al analizar las técnicas y elaboración de algunos temas representados se puede detectar en las pinturas de los conventos tanto la mano indígena como la de los frailes.

Los ejemplos más representativos que muestran esta participación indígena se encuentran en el convento agustino de Malinalco, estado de México, y en los conventos de Ixmiquilpan, Actopan y Xoxoteco, en Hidalgo.

Favrot Peterson demuestra cómo en la decoración del claustro de este convento se pintaron animales y plantas que tenían un simbolismo en la cultura prehispánica. Esto demostraría que las pinturas fueron realizadas por mano indígena. Según la misma autora, los indígenas

¹¹² Pablo Escalante Gonzalbo, “Iconografía y pintura...”, *op. cit.*, p. 249.



Figura 25: Capilla abierta del convento de Actopan, Hidalgo.

bajo la dirección de los frailes pintaron el jardín del Paraíso, pero la flora y fauna que representaron no era europea sino nativa, y tenía un significado que sólo ellos podían reconocer (Figura 24).¹¹³

La capilla abierta de Actopan (Figura 25) y la nave de la iglesia de Xoxoteco (Figura 26) tienen entre sí una gran similitud tanto en sus temas como en la forma de representarlos. En ambas hay partes donde se representa el espacio en perspectiva y partes donde los fondos son planos, como en la pintura prehispánica. En cuanto a los temas tratados, está el juicio final y la historia del Génesis. En ambas decoraciones pictóricas, junto a estas historias bíblicas, están representados indios y españoles ataviados según la costumbre de la época y pintados al estilo de los códices coloniales.¹¹⁴

¹¹³ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise...*, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹¹⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, "Iconografía y pintura...", *op. cit.*, pp. 242-243. Otros autores que han estudiado estos conventos son Artigas y Reyes Valerio, en Juan Benito Artigas H., *La piel de la arquitectura: murales de Santa María Xoxoteco*, UNAM, México, 1979 y Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano...*, *op. cit.*



Figura 26: Nave de la iglesia de Xoxoteco, Hidalgo.

Un último ejemplo de la influencia indígena en la pintura mural novohispana es el convento de Ixmiquilpan. Sus murales, en sus aspectos formales y técnicos, muestran la confluencia de las tradiciones artísticas del Renacimiento europeo y del México prehispánico. En estas pinturas está presente la mayoría de los elementos relacionados con la guerra que también aparecen en las obras mexicas, por lo que se podría decir que hay una estrecha relación iconográfica entre el arte mexica y los murales de Ixmiquilpan (Figura 27). Hay aproximadamente treinta representaciones de guerreros indígenas; algunos llevan trajes de guerra y diademas que indican su alto rango social. A su lado se ve pelear a extraños monstruos evidentemente inspirados en las fantasías de los grutescos europeos, pero transformados por la fértil imaginación de los pintores indígenas.

Sin embargo, en algunos conventos existen pinturas de estilo artístico diferente. Algunos autores, como Toussaint, afirman que probablemente las pinturas que se acercaban más al arte renacentista habrían sido realizadas por mano de un artífice europeo, como el caso del



Figura 27: Nave de la iglesia de Ixmiquilpan, Hidalgo.

convento de Totolapan, donde se intentó en algunas escenas una perspectiva renacentista (Figura 28).¹¹⁵ También los pilares del claustro bajo en Tetela del Volcán y los muros del claustro bajo en Yecapixtla fueron realizados con una técnica y estilo más sofisticados que se nota en la representación del espacio, el volumen y el uso del claroscuro.¹¹⁶

Aunque se puede ver claramente la diferencia entre representaciones de alta calidad, en las cuales la anatomía es realista y existe perspectiva y representaciones en las que la calidad es más baja, a veces esto no es suficiente para determinar el origen de los autores de las pinturas, ya que no todos los frailes eran pintores experimentados. Si se tiene en cuenta que en el siglo XVI los artistas españoles y flamencos todavía utilizaban las formas tardogóticas, se puede entender por qué los frailes en la Nueva España no podían seguir al pie de la letra las reglas renacentistas europeas.

¹¹⁵ Manuel Toussaint *et al.*, *Arte colonial...*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁶ Samuel Y. Edgerton, *Theaters...*, *op. cit.*, p. 110.

Así, la pintura mural fue realizada durante muchos años por una gran variedad de personas que habitaron en los conventos en circunstancias y situaciones diversas. Distinguir dónde termina la intervención de los frailes en la pintura y dónde comienza la intervención indígena es muy difícil; sin embargo, los elementos indígenas están presentes, y la técnica y la mano europea son visibles.

Descripción iconográfica de la pintura mural de Tlaquiltenango

Como ya se dijo en un capítulo anterior, la pintura mural del convento de Tlaquiltenango tiene características especiales, debido a que fue habitado por las órdenes religiosas franciscana y dominica en un periodo que abarca de 1540 a 1590. Por esta razón se observan etapas diversas de intervención pictórica en el convento, si bien la mayor parte de las pinturas que actualmente se conservan en el convento fueron hechas por los franciscanos.

Una de las representaciones pictóricas que le han dado fama a este convento es la que se encuentra en su entrada, sobre el dintel, luego de pasar el portal de peregrinos. Esta pintura representa a Santo Domingo de Guzmán y a los santos de su orden. Es una de las pocas manifestaciones pictóricas que se deben a los dominicos (Figura 29).

En esta famosa representación de once frailes y cuatro monjas dominicas aparecen, de izquierda a derecha, San Ramón de Peñafort con una pequeña barca en la mano;¹¹⁷ San Vicente Ferrer, con el libro abierto hacia el espectador; el beato Benedicto XI, con la tiara de papa; San Antonio de Florencia, con un libro cerrado en la mano

¹¹⁷ Este atributo se debe a que el santo acompañó al rey de Aragón a la isla de Mallorca y, al prohibirle el soberano regresar a Barcelona, improvisó una embarcación con su manto y su báculo, que lo condujo en un viaje de seis horas desde Mallorca a Barcelona; v. Louis Réau, *Iconografía...*, vol. 5, *op. cit.*, p. 120.



Figura 28: Sagrada familia, convento de Totolapan, Morelos.



Figura 29: Santo Domingo de Guzmán y santos de la orden, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

izquierda; San Benedicto XIII, con tiara de papa; San Pedro Mártir de Verona, con un puñal en el pecho y otro en la cabeza como símbolos de su martirio, ya que en un viaje a Milán fue atacado por un adversario, quien le partió el cráneo con un machete y le atravesó el pecho de una estocada.¹¹⁸ En el centro, como personaje principal, está Santo Domingo de Guzmán con la maqueta de la iglesia en la mano izquierda como fundador de la orden; Santo Tomás, con corona, una pluma y, en la mano izquierda, una iglesia que hace alusión a su nombramiento como doctor de la iglesia; San Alberto Magno de Colonia, con la mitra de obispo; el papa San Pío V, con tiara; Santa Catalina de Siena, con el corazón en la mano porque Jesús le dio su corazón a cambio del suyo, y en la frente, ceñida una corona de espinas, porque cuando Cristo le dio a elegir entre una corona de oro y otra de espinas, ella optó por la segunda;¹¹⁹ y Santa Lucía, que sostiene un plato en el que están sus ojos como símbolo de su martirio. Al fondo se ven otras dos monjas pero no se aprecian sus atributos, por lo que no se puede decir con exactitud qué personajes representaban. Detrás de Santo Tomás y

¹¹⁸ *Ib.*, p. 69.

¹¹⁹ *Ib.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 69.

San Alberto Magno se ve a otro fraile con un capelo pero tampoco se distinguen más atributos. Esta pintura tiene un marco rojo y remata el vano de acceso a la siguiente habitación.¹²⁰

Seguramente esta representación fue realizada por los dominicos, justo a la entrada del convento, como un recordatorio a los indígenas de la pertenencia del convento a esta orden religiosa.

Otras pinturas importantes que durante mucho tiempo fueron atribuidas a los frailes dominicos son las que representan el sacramento de la confesión y la absolución. Están ubicadas en los cuartos contiguos a la entrada del convento. El sacramento de la confesión fue uno de los más difíciles de ejercer para los frailes debido a la dificultad que tenían para comunicarse en lengua indígena.

En la pintura que se encuentra en el primer cuarto, en la parte superior de la puerta que da al confesionario, se ve a un fraile sentado y a sus pies, arrodillado, a un indígena con atuendo noble que se está confesando, de cuya boca salen unos animales parecidos a sapos; a su lado aparecen un ángel y un diablo. Esta pintura muestra el momento en que el indígena confiesa sus pecados como el de la confrontación entre el bien y el mal, representada por el ángel y el diablo (Figura 30).

La segunda pintura se ubica arriba de la puerta de la siguiente habitación. El fraile le ha otorgado la absolución al indígena, puesto que los animales ya no aparecen saliendo de su boca ni se ve la figura del diablo; sólo está junto a él la figura del ángel (Figura 31).

Estas escenas evocan al arte medieval, en el cual el mal era representado a través de monstruos tomados de algunos de los bestiarios medievales. En éstos, los animales eran tratados como símbolos

¹²⁰ El mural del monasterio dominico de Santo Domingo en Tlaquiltenango fue descubierto en el dintel de acceso al claustro bajo. El presbítero Manuel Hinojosa era el responsable del convento en la época del obispo Sergio Méndez Arceo. Fue restaurado bajo la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del Taller de Arte Diocesano; cfr. Rafael Gutiérrez Yáñez, "Conventos...", *op. cit.*, p. 302. En septiembre de 2002 se realizaron los trabajos de conservación por parte del personal del Centro Regional INAH Morelos, bajo supervisión de la autora.



Figura 30: Escena de la confesión, convento de Tlaquilténango, Morelos.



Figura 31: Escena de la absolución, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

religiosos de Cristo, del diablo, de las virtudes y de los vicios. El sapo se identificaba en la literatura y la iconografía cristiana del Medioevo con todos los vicios capitales sobre todo la avaricia, la lujuria y la gula.¹²¹ La serpiente y el dragón son las fuerzas negativas, maléficas y destructivas que devoran a los hombres y animales.¹²² Al león se le ha comparado con Dios, por su poder y justicia, y Cristo recibe el nombre de León de Judá.¹²³ El origen de este simbolismo se remonta a la antigüedad, cuando se dio a ciertos animales una asociación con características de hombres y dioses.

Los animales que se encuentran en los bestiarios y que fueron utilizados para decorar las catedrales son animales fantásticos formados a partir de elementos de diferentes especies combinados en una sola. A menudo, los motivos surgen de la decoración vegetal y los monstruos se muestran peleando o incluso devorándose unos a otros. En algunas de las catedrales góticas y románicas se puede ver en ocasiones que las fauces de una figura monstruosa señalan la entrada del Infierno, que engulle a los pecadores.

Las imágenes de los ángeles y del diablo son una forma didáctica de representar el bien y el mal para aquellos que no saben leer, como se hacía en la época medieval.

Durante mucho tiempo se creyó que el fraile de la pintura de la confesión era dominico, pero una vez terminados los procesos de conservación por parte del INAH se descubrió que la túnica del fraile no era blanca sino café, como la utilizaban los franciscanos, y sobre ella un manto negro, hecho al temple, de manufactura posterior. Debajo del

¹²¹ Claudio Corvino, “Tragarse un sapo”, en *El Mundo Medieval*, núm. 15, España, 2003, pp. 54-57.

¹²² Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Océano, México, 1998, p. 187.

¹²³ En la iconografía cristiana, el león con alas es el símbolo de San Marcos. También es utilizado como atributo de San Jerónimo y se le coloca en las entradas de algunas iglesias o sostiene los púlpitos como pilar de vigilancia; cfr. Sarah Carr-Gomm, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*, Tomo, México, 2003, p. 146.



Figura 32: Fraile dominico, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

zapato negro del fraile, realizado al temple, se encontró la sandalia del franciscano, realizada al fresco. En consecuencia, estas dos pinturas fueron realizadas por los franciscanos, y probablemente, en la ocupación definitiva de los dominicos, éstos agregaron el manto negro y cambiaron la sandalia del fraile franciscano por el zapato negro.¹²⁴

Hay cuatro dominicos más en el refectorio, dentro de unos medallones a gran escala, dos en el muro norte y dos en el muro sur. Son retratos de medio cuerpo, pero por las malas condiciones en que se encuentran, pues fueron hechos al temple, casi no se pueden apreciar. El retrato más completo es de un fraile con hábito dominico, el cual tiene en la palma de la mano izquierda una pequeña virgen y en la derecha una especie de báculo (Figura 32).¹²⁵

¹²⁴ Rafael Cómez se refiere a esta representación como “la confesión de un caballero postrado ante el santo fundador nos muestra la figura de un diablo que intenta detener la ristra de sapos que salen de la boca del pecador mientras un ángel eyckiano lo anima en tan duro trance. Representaciones expresivas, claramente didácticas, que evocan tanto por el contenido como por la forma el criterio medieval de enseñar y, a veces, aterrorizar, por la imagen”, v. Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo...*, op. cit., pp. 130-131. La conservación de esta pintura fue realizada por las alumnas Ileana Miranda y Lucía Turner, de la Escuela Nacional de Restauración Manuel del Castillo Negrete, en agosto de 2002, bajo supervisión de la autora.

¹²⁵ Sobre la vestimenta de los frailes, María del Consuelo Maquívar comenta: “Cada orden religiosa era identificada por su vestimenta o hábito, por los diversos elementos que lo constituían, como tipo de túnica, escapulario, capucha, capa, cinturón o cordón. Muy importantes fueron los colores de cada indumentaria, que generalmente están relacionados con los ideales del fundador y con sus tareas evangelizadoras. Asimismo, cada congregación tenía su divisa o escudo con significados diversos, los que suelen aparecer en el hábito o en los diversos objetos que utilizan para su ministerio [...] Su hábito se compone de una amplia túnica ceñida por una correa de la que pende un rosario, un escapulario (tira de tela que se mete por la cabeza para cubrir pecho y espalda) que cae hasta los tobillos, esclavina (capa pequeña que cae a la altura de los hombros) con amplio capillo o capucha, todo esto de color blanco, y para salir, una amplia capa con esclavina de color negro”, Ma. del Consuelo Maquívar, *El hábito si hace al monje*, en *México en el Tiempo* No. 35 marzo / abril, 2000.



Figura 33: Fraile dominico, convento de Tepoztlán, Morelos.

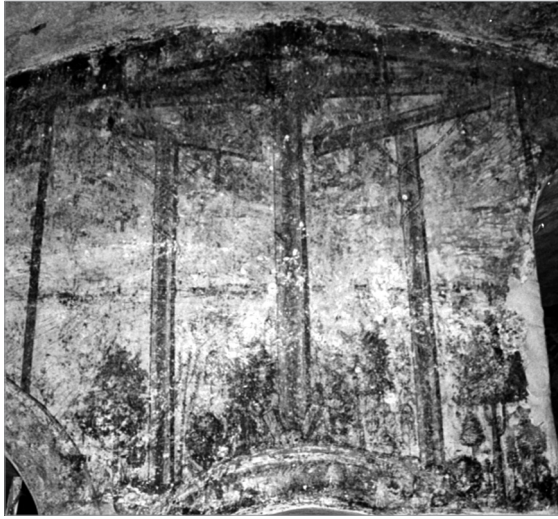


Figura 34: Calvario, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

El rostro de este fraile es muy parecido a los de la sala *De profundis* del convento dominico de Tepoztlán (Figura 33). Esto es otro ejemplo de la trashumancia y utilización de algún tipo de plantillas o modelos tomados de la misma fuente para realizar la figura y los rostros humanos. Los medallones están enmarcados por círculos de color rojo, azul y negro. Estos círculos también se encuentran en los frisos de los corredores del claustro bajo, aunque son pequeños y sólo se conserva la mitad del círculo en la parte inferior.

Los calvarios

Otra representación pictórica que se encuentra en el convento, muy común en los monasterios novohispanos, es la representación del calvario, que significa para los cristianos el lugar donde murió el Mesías, donde el hijo de Dios, con sus sufrimientos en la cruz, limpió los pecados de la humanidad (Figura 34).



Figura 35: Calvario, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

En la iconografía de Cristo crucificado se reconocen tres fases: la primera, en la que el sacrificio de Cristo se representa mediante símbolos, como el cordero místico en las pinturas de las catacumbas; la segunda, en el siglo VI, en la que aparece Cristo en la cruz ya con forma humana y los ojos abiertos; la tercera, a partir del siglo XI, en la que se representa a Cristo muerto, con los ojos cerrados y clavado en la cruz entre los dos ladrones. Ya en esta época se trataba de conmover a los fieles con los padecimientos de Jesús.¹²⁶

Estas pinturas del calvario pareciera que no buscan representar la realidad del acto de la redención sino a su símbolo; por eso carecen de la imagen de Jesús crucificado. También se debe a que en un principio los religiosos franciscanos no querían que los indios vieran la imagen de Cristo crucificado y pudieran pensar que la religión cristiana

¹²⁶ Louis Réau, *Iconografía...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 494.

TLAQUILTENANGO



Figura 36: Detalle de uno de los calvarios de la planta alta del convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 37: Detalle de uno de los calvarios de la planta alta del convento de Tlaquiltenango, Morelos.

permitía el sacrificio humano, ya que los indígenas recurrían a él en sus rituales religiosos para adorar a sus dioses “paganos” (Figura 35).¹²⁷

Hay cinco representaciones de este tipo de calvario en el convento: una de gran tamaño en el muro este del refectorio; las otras cuatro, en los dinteles de las puertas que dan a las celdas, en el corredor norte de la planta alta. Las tres cruces que conforman estos calvarios tienen las mismas características: la *crux immisa*, con un asta que sobrepasa el travesaño, en la parte central; a los lados, dos con forma de *crux commisa* o *patibulata*, que adopta la forma de la letra griega *tau*.¹²⁸

La cruz central tiene la cartela con la inscripción “INRI” y la corona de espinas. En el lugar del travesaño donde estuvieron los clavos se aprecia la sangre que derramó Jesús (Figuras 36 y 37). Otros elementos de la pasión, como la esponja y la lanza de la transfixión, también tienen lugar aquí.

Únicamente se ha encontrado un calvario con figuras humanas en una de las habitaciones de la planta alta, muy deteriorado, aunque todavía se pueden apreciar los personajes que lo componen, como Jesús crucificado, María, Juan y los dos ladrones crucificados junto a Jesús: Dimas y Gestas (Figura 38). Es posible que esta representación hubiera incluido ya esas imágenes al ser realizada, pues se encuentra en una de las celdas de los frailes a donde los indígenas no tenían acceso.

Un conjunto de paisajes forma parte de la decoración de las columnas. El historiador José Guadalupe Victoria afirma que el paisaje en la pintura novohispana no se representó como elemento didáctico sino

¹²⁷ Gruzinski se refiere de la siguiente manera a la falta de imágenes en la representación del Calvario: “los religiosos decidieron suprimir la representación de Cristo de las cruces de piedra y de madera que levantaban por doquier. En lugar del cuerpo humano, unos símbolos de la pasión cubrían los brazos de la cruz para suprimir los equívocos que habría podido suscitar la asimilación de la muerte de Cristo a una muerte sacrificial de cariz prehispánico”, Serge Gruzinski, *La guerra...*, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁸ Louis Réau, *Iconografía...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 501.



Figura 38: Jesús crucificado, María, Juan y los ladrones Dimas y Gestas, celda del convento de Tlaquiltenango, Morelos.

que fue relegado como fondo de las composiciones pictóricas y copiado de manera convencional.¹²⁹ Sin embargo, por la cantidad de animales y árboles que hay en estos paisajes se puede suponer que tuvieron una función o simbolismo específico (Figuras 39 y 40).

Los animales y las plantas eran elementos importantes en la cosmovisión prehispánica. En su estudio sobre los jardines prehispánicos, Granziera afirma que todos los animales y plantas que estaban en estos jardines tenían un simbolismo especial para los indígenas.¹³⁰ Hernán

¹²⁹ José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*, UNAM, México, 1986, p. 13.

¹³⁰ Patricia Granziera, “Cultura prehispánica en los jardines aztecas”, en *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 61, nueva época, enero-marzo de 2001, p. 8.



Figura 39: Árboles y animales en un calvario de la planta alta del convento de Tlaquilténango, Morelos.

Cortés y Bartolomé de las Casas quedaron sorprendidos cuando contemplaron por primera vez el zoológico de Moctezuma, donde había todo tipo de aves, felinos, serpientes y peces, además de que no sabían que estos animales también tenían un significado muy preciso para los aztecas.¹³¹ Según Motolinía, mientras los indígenas aprendían a pintar figuras humanas, también pintaban flores y animales en los primeros conventos.¹³²

En el claustro del convento agustino de Malinalco, estado de México, estudiado por Favrot Peterson, hay un ejemplo de pinturas de flores y animales. Esta autora identifica y analiza el simbolismo de la flora y

¹³¹ *Idem.*

¹³² Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, México, 2001, p. 245.



Figura 40: Pájaros en un calvario de la planta alta del convento de Tlaquiltenango, Morelos.

TLAQUILTENANGO



Figura 41: Pájaros representados en los calvarios de la planta alta del convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 42: Lámina con dibujos pájaros de la pintura de los calvarios de la planta alta, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

fauna prehispánica pintada en el claustro del convento, y concluye que el claustro fue pintado por indígenas.

En Tlaquiltenango también hay numerosos ejemplos de flora y fauna en los calvarios, sobre todo pájaros, además de jaguares, un venado y un conejo, por lo que es muy probable que estas pinturas hayan sido realizadas por los naturales de la región (Figura 41). Estos animales y algunas plantas aparecen con frecuencia en los códices mesoamericanos, en contextos rituales y adivinatorios, asociados con el calendario, las divinidades y la topografía o la onomástica.

En su estudio sobre este tema, Cecilia Rossell afirma que en el arte mesoamericano las representaciones de los animales pasaban por un proceso de selección según sus características físicas, hábitos, comportamientos o hábitat, con la finalidad de convertirlos en símbolos que representaran, entre otras cosas, los lugares donde habitan, como el cielo, la tierra y la montaña, los bosques y cuevas, los ríos y el mar.¹³³ Los animales formaban parte de las festividades y los rituales; llegaban a representar ciertas categorías sociales, como la de gobernante, algunas órdenes de guerreros y algunos tipos de hechiceros. Incluso significaban ciertas cualidades humanas, como fuerza y valentía, nobleza y realeza, astucia y velocidad, sensualidad y fertilidad. Entre los mexicas existía la creencia de que el alma de los guerreros, al morir por sacrificio o en combate, se convertía en algún tipo de pájaro, como el colibrí.¹³⁴ Además, deidades mexicas importantes estaban asociadas con algunas aves, como el colibrí (Huitzilopochtli), el pavo o guajolote (Tezcatlipoca), la mariposa nocturna (Itzpapalotl) y el quetzal (Quetzalcoatl).¹³⁵

¹³³ Cecilia Rossell, “Animales en los códices mesoamericanos”, *Agenda 1998: año 1 Conejo*, CIESAS/Gobierno del estado de Oaxaca/Porrúa, México, 1997.

¹³⁴ Yólotl González Torres, “Jaguares”, en Yólotl González Torres (coord.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, Conaculta/INAH/Plaza Valdés, México, 2001, p. 108.

¹³⁵ Federico González, *Los símbolos precolombinos: cosmogonía, teogonía, cultura*, Obelisco (Colección Testigos de la tradición), Barcelona, 1989.



Figura 43: Jaguar y venado en el calvario del refectorio, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

En el calendario ritual nahua conocido como Tonalpohualli, de veinte signos o glifos, diez de ellos corresponden a animales: águila, cocodrilo, conejo, jaguar, lagartija, mono, perro, serpiente, venado y buitre o zopilote.

Como ya se dijo, en estas pinturas de calvarios hay una gran cantidad de animales. En lo que se refiere a los pájaros, los hay de dos tipos: los que fueron realizados con un trazo más simple en la pintura del refectorio, y los que son un poco más elaborados (Figura 42) en los dinteles de las celdas del claustro alto.

En su mayoría pertenecen a la especie de cotorros o pericos. Valadez Azúa dice que los pericos eran de gran estima para los pueblos mesoamericanos por su plumaje y por la forma en que interactúan con los humanos.¹³⁶

¹³⁶ Raúl Valadez Azúa, “Aves y abejas: los animales domésticos”, en *Arqueología mexicana*, núm. 35, vol. VI, enero-febrero de 1999, p. 39.

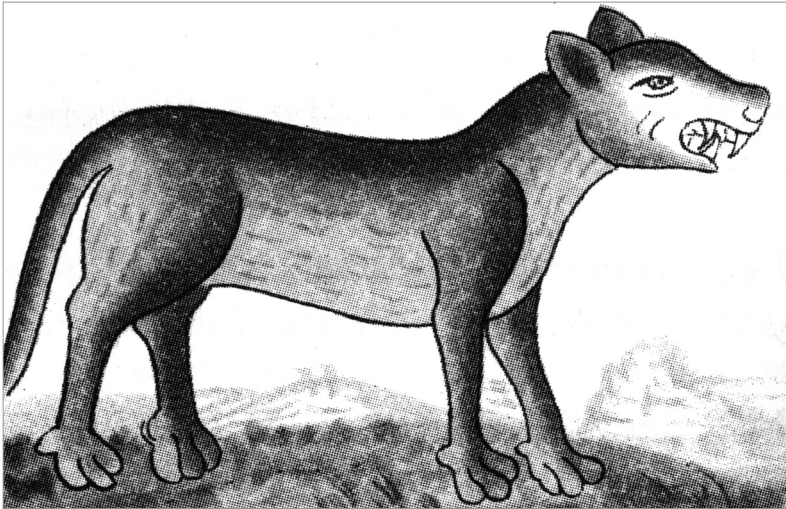


Figura 44: Jaguar representado en el *Códice Florentino*, Libro XII.

En la pintura del refectorio, además de los veintisiete pájaros hay otros animales, como dos jaguares, un conejo y un venado (Figura 43). En la cosmovisión prehispánica, el jaguar era el *nahual* por excelencia, sobre todo de los chamanes, y simbolizaba la noche, la humedad de la tierra y el inframundo. Por su rapidez y fuerza, era el animal dominante de la selva y, por lo mismo, el que inspiraba más respeto y admiración. Sacerdotes y gobernantes se apropiaron del valor y el poder del jaguar. Los aztecas exaltaron al jaguar en su culto a la guerra, en tanto que representaba una de las órdenes de su elite.

Los dos jaguares en el calvario del refectorio tienen una gran similitud con el que está dibujado en el *Códice Florentino* (Figura 44).

Hay otro animal que por la forma del hocico y las orejas largas podría ser un conejo o una liebre (Figura 45). Este animal también tiene un significado en la cosmovisión mesoamericana. El conejo era símbolo de la fertilidad y se relacionaba con la luna.¹³⁷

¹³⁷ Cecilia Rossell, “Animales...”, *op. cit.*



Figura 45: Conejo en el calvario del refectorio, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

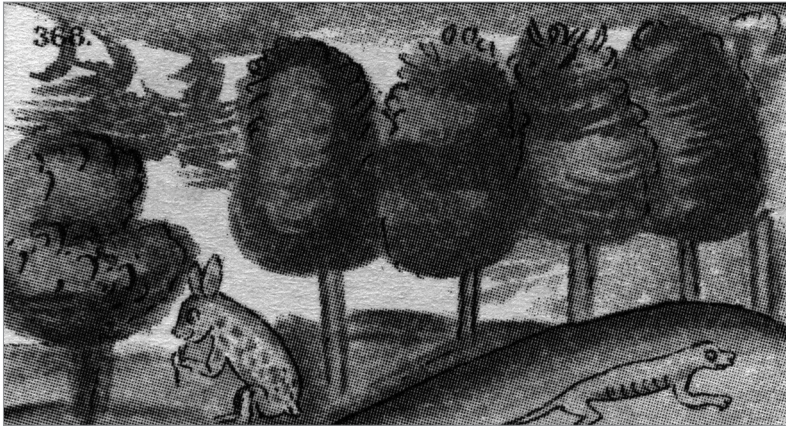


Figura 46: Árboles del *Códice Florentino*, Libro XII.

Otro animal representado en esta pintura es el venado (ver Figura 46). Algunos grupos guerreros lo tenían como animal totémico; se ataban una pezuña a los tobillos para obtener una de sus características principales, la velocidad. El venado, una constelación del cielo del norte, perseguido por la gran estrella de Venus a través del firmamento, la conducía del este al oeste como parte de una cacería celestial. También era símbolo de la sequía y del fuego.¹³⁸

Como se ha visto, la representación de animales era familiar a la pintura prehispánica, pero ésta incluía igualmente a los árboles (Figura 46). Los árboles tenían utilidad como materia prima para la construcción o para la producción de frutos, así como una gran importancia dentro de la cosmovisión prehispánica, pues se consideraba que ellos habían sido los ancestros del hombre; simbolizaban al gobernante o *tlatoani* y al maestro; eran los protectores, los padres, los abuelos.¹³⁹

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ Doris Heyden, “El árbol en el mito y el símbolo”, en *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 23, UNAM-IIIH, México, 1993, pp. 201 y 217.

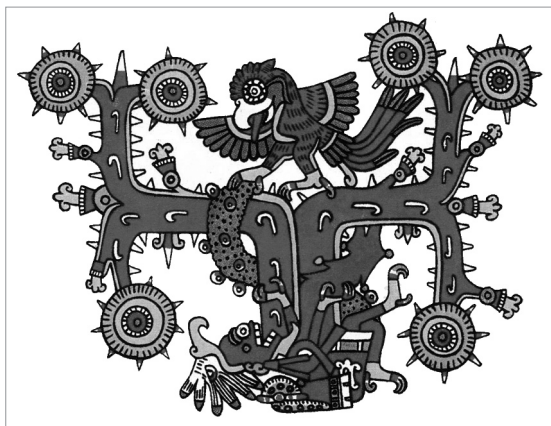


Figura 47: “Árbol del Este”, *Códice Borgia*, lamina.

Los dos árboles más importantes por su tamaño y longevidad, que simbolizaban el árbol cósmico, fueron la ceiba entre los mayas y el ahuehuete o ciprés (llamado así por Hernández y Sahagún) entre los pueblos del altiplano central.¹⁴⁰

En los códices prehispánicos, el árbol está representado siempre con frutas, flores y un ave celeste encima, normalmente un quetzal, águila o colibrí, como se puede apreciar en el *Códice Borgia*, donde se representaron cinco árboles, cada uno referido a un punto cardinal y al centro (Figuras 47).¹⁴¹

Los árboles en los paisajes de los calvarios de Tlaquiltenango podrían ser cipreses, pues significan la inmortalidad en el simbolismo cristiano. Además, en estos árboles se aprecia una gran cantidad de pájaros sobre los árboles y una naturaleza exuberante y rica, donde crecían plantas y flores y habita todo tipo de aves, algo que no era común en la pintura europea de la época (Figura 48).

¹⁴⁰ Patricia Granziera, “Cultura prehispánica...”, *op. cit.*, pp. 2-8.

¹⁴¹ *Idem.*



Figura 48: Árboles representados en uno de los cinco calvarios de la planta alta, convento de Tlaquiltenango, Morelos, fotografía de Lázaro Sandoval.

Los calvarios que se pintaban en Europa en los siglos XV y XVI mostraban las imágenes de Jesús, la Virgen María, San Juan y los ladrones, entre otros personajes, y en las representaciones de Tlaquiltenango ningún personaje acompaña a las cruces vacías (a excepción del calvario de una de las habitaciones).

Por lo anterior, se puede concluir que estas pinturas fueron pintadas por manos indígenas; en ellas se ve una vez más el sincretismo cultural y religioso.

Elementos decorativos

En capítulos anteriores se dijo que en el convento de Tlaquiltenango hay elementos renacentistas que se repiten a lo largo de los muros y bóvedas, como los casetones serlianos (Figura 49). Este tipo de casetones se utilizaban en España e Italia como elementos arquitectónicos, no

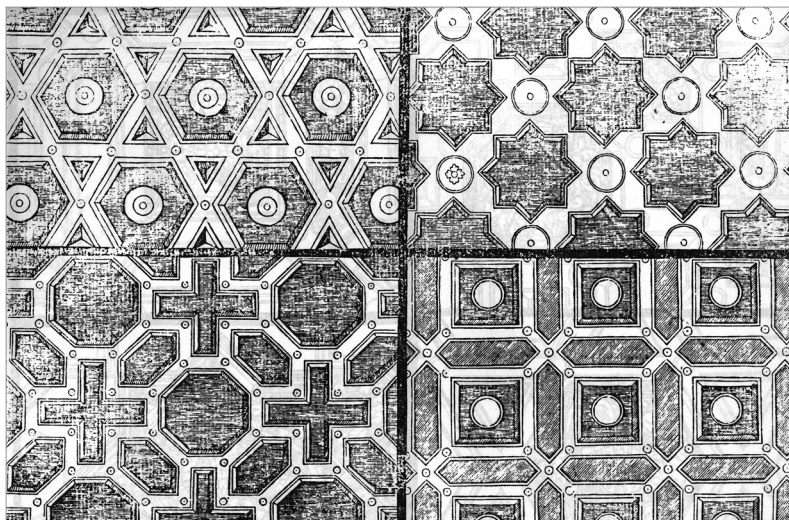


Figura 49: Elementos serlianos, Libro IV de Serlio.

como pintura, por lo que se podría considerar que sólo fueron pintados en el nuevo mundo. En los conventos novohispanos se pintaron generalmente en las bóvedas, pero en el caso de Tlaquiltenango están en los muros tanto de corredores como de habitaciones, nichos y vanos, en formas hexagonales y octagonales, en colores negro y rojo y con diferentes elementos en su interior, como ángeles, flores y caracoles (Figura 50).

En las bóvedas de los corredores tanto del claustro bajo como del claustro alto se reconocen dos etapas de pintura: la primera, que pertenece a la época de los franciscanos, se caracteriza por una decoración que imita las nervaduras góticas en cuyas claves centrales están representados los anagramas de María y de Jesús.

Se advierten diferencias en la decoración de las nervaduras de la planta baja y la planta alta. En las primeras, la decoración floral consiste en hojas de tres pétalos unidas entre sí y con un fruto color negro colocado de manera uniforme a lo largo de la nervadura. Las



Figura 50: Casetones en los muros del claustro, convento de Tlaquilténango, Morelos.

nervaduras de la planta alta tienen otro tipo de decoración floral: se trata de una guirnalda de hojas enrollada en un tronco, como una filacteria (Figura 51). Estas hojas brotan de la clave central, en cuyo interior está el escudo franciscano.

Por lo anterior, se concluye que hubo dos etapas pictóricas en el momento de los frailes franciscanos: la primera, en la planta baja, casi toda en grisalla, y la segunda, en la planta alta, donde ya se utilizó el color rojo en la decoración.

Posteriormente, en la época en que los frailes dominicos habitaron el convento se taparon estas nervaduras con una capa de cal y a lo largo de la bóveda se pintaron los casetones hexagonales en color rojo, característicos de los conventos dominicos de Morelos, como los de Tlalitzapán y Tetela del Volcán. El interior de estos casetones está decorado con una flor y entre ellos hay estrellas (Figura 52).

Con esto se concluye que los primeros en decorar los muros y las bóvedas del convento de Tlaquilténango fueron los franciscanos, y que en su ocupación definitiva los dominicos hicieron decoraciones sobre la pintura franciscana. Existen varios ejemplos de ello en el convento, además de la representación antes descrita del sacramento de la confesión. Mientras que sólo hay una muestra en la que se puede ver claramente la intervención franciscana sobre la decoración dominica, en el dintel de una puerta del corredor este del claustro alto. Se obser-



Figura 51: Decoración de la bóveda de la planta alta, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

va una decoración antropomorfa y fitomorfa muy sencilla en color blanco y azul, delineada en negro sobre un fondo rojo, realizada al temple. Sobre esta decoración fue colocado un aplanado de aproximadamente siete milímetros de grosor, y sobre él se hizo la decoración de casetones hexagonales negros que incluyen el cordón franciscano (Figura 53).

La bóveda de la sacristía fue realizada en grisalla. Su decoración está dividida en dos partes: una de estrellas blancas sobre fondo negro y otra de guías vegetales. Estos patrones vegetales también están en la decoración de un muro del convento franciscano de Zinacantepec, estado de México (Figura 54). Esto confirma la trashumancia, es decir, que algunos pintores viajaban de un convento a otro llevando consigo plantillas o grabados que pintaban en muros y bóvedas, como ya se mencionó previamente.

TLAQUILTENANGO

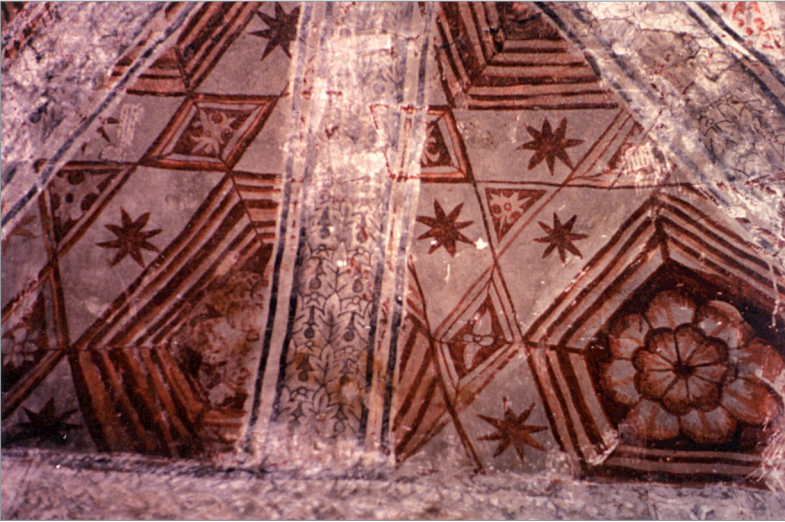


Figura 52: Estrellas dominicas sobre la pintura de nervaduras franciscanas, bóveda del claustro bajo, convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 53: Sobreposición de aplanados, convento de Tlaquiltenango.



Figura 54: Bóveda de la sacristía, convento de Tlaquiltenango, Morelos; vestíbulo, convento de Zinacantepec, estado de México.

TLAQUILTENANGO



Figura 55: Anagrama de Jesús, convento de Tlaquilténango, Morelos.



Figura 56: Anagrama de Jesús con plumas, convento de Tlaquilténango Morelos.

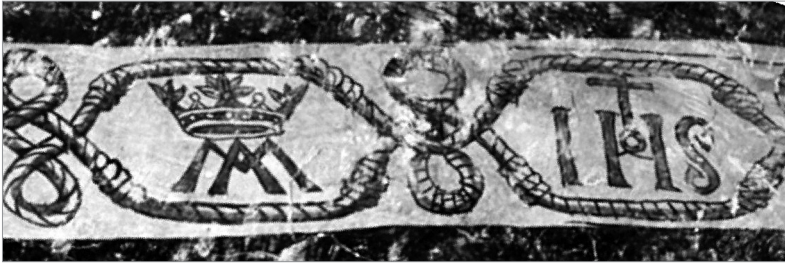


Figura 57: Anagrama de Jesús y María unidos con un cordón franciscano, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

La diferencia decorativa en los muros de los corredores de las dos plantas se advierte en los recuadros de la planta alta, en donde se pintaron grandes anagramas de Jesús y de María, de diferente tipo (Figura 55). Algunos de ellos están rodeados de elementos vegetales, como la bóveda descrita anteriormente.

Hay un anagrama de Jesús en uno de los muros cuya la letra “s” en la parte central está diseñada con formas vegetales; sin embargo, el tipo de diseño podría parecer una representación de plumas; dada la forma serpentina de dicha letra, se podría suponer que se trata de una representación de una serpiente emplumada. Sobre la importancia de las plumas en la época prehispánica se hablará más adelante (Figura 56).

En el muro norte de una de las habitaciones hay una bella representación del anagrama de María, rodeado por elementos vegetales y, al final, por el cordón franciscano. En dos habitaciones del convento se aprecia a todo lo largo de la curvatura de la bóveda una línea con pequeños anagramas de María y de Jesús alternados y unidos por el cordón franciscano (Figura 57).

En los corredores de la planta hay algunos anagramas de gran tamaño de Jesús y de María, rodeados por un marco negro y el cordón franciscano. Se ve claramente el escudo dominico sobrepuesto a estos anagramas (Figuras 58 y 59).

TLAQUILTENANGO



Figura 58: Anagrama de Jesús con el escudo dominico, convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 59: Anagrama de María con el escudo dominico sobrepuesto, convento de Tlaquiltenango, Morelos,



Figura 60: Friso de espinas, claustro, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

Los frisos de casi todas las habitaciones y corredores están decorados con una larga hilera de espinas trenzadas (Figura 60). Sin embargo, en los corredores del claustro inferior, debajo del friso de espinas, hay una franja sin decoración. En este espacio se encontraron adheridos al muro, pegados con la capa de pintura, varios fragmentos de los quince códices de Tlaquiltenango (Figura 61). Estos códices fueron cubiertos con una capa de cal, posiblemente por aquellos que los colocaron allí. Algunos elementos de estos códices se copiaron sobre el aplanado adhiriéndose la tinta a él, y por ello aparecen dibujados sin el soporte del papel amate. En algunas partes se nota la capa de cal que cubría los códices. Esta capa estaba decorada en colores rojo y azul. Posiblemente en la ornamentación que cubrió esta área los medallones estaban enmarcados por círculos de pintura de los mismos colores.

Existe una gran cantidad de adornos florales en las cenefas. Uno de ellos está formado por un follaje que podría ser de plumas y arandelas que se asemejan a cuentas prehispánicas (Figura 62). En la época prehispánica las plumas eran de gran importancia; las había de muchas formas y colores, y cada una tenía un significado y una función. Estaban asociadas a deidades y a jerarquías y eran utilizadas por las doncellas nobles, que las llevaban pegadas con una resina en brazos y



Figura 61: Fragmentos de los quince códices encontrados abajo del friso del claustro bajo, convento de Tlaquilténango, Morelos.

piernas durante los bailes de las festividades del dios supremo, Tezcatlipoca, y del dios sol o de la guerra, Huitzilopochtli, entre otras deidades. En las bodas se utilizaban principalmente plumas de color rojo y verde (de guacamaya y quetzal) para adornar a la novia, pues se les asociaba con la belleza y la fertilidad.¹⁴² Se trataba, pues, de un artículo fundamental dentro de las actividades comerciales y tributarias, tanto el puro objeto como los productos en los que se incluyera. Sin embargo, no se descarta la posibilidad de que este componente de decoración haya sido copiado de algún grabado o libro de origen español y haya sido modificado por la persona que la ejecutó en los muros mediante un sincretismo de elementos.

El cordón franciscano es otro motivo constantemente repetido en los guardapolvos, los muros y los vanos de las puertas; se le ha pintado con un diseño y color diferente en cada caso (Figura 63).

Los escudos de las órdenes religiosas son importantes componentes decorativos en el convento. Las representaciones más abundantes son

¹⁴² Doris Heyden, “El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico”, en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 18, segunda época, 1976, pp. 15-22.

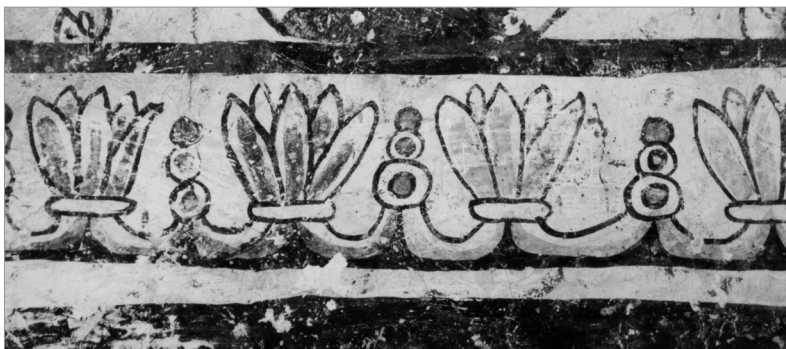


Figura 62: Decoración floral de los frisos del claustro, convento de Tlaquiltenango, Morelos.

de la orden franciscana y se encuentran en bóvedas, frisos y muros (Figura 64). Como se dijo antes, el escudo franciscano está formado por las cinco llagas de Cristo, de las cuales se cree que aún escurre sangre, y en la llaga central se observan los tres clavos con los que Cristo fue crucificado. En estos escudos del convento la representación de la sangre que mana de las llagas se asemeja a la manera en que se pintaba en los códices coloniales. La sangre constituía un elemento precioso tanto para la religión católica como para la indígena, aunque con significados diferentes: para la primera es un símbolo de redención y de Cristo en la eucaristía; para la segunda, el agua preciosa que fortalecía la vida de los dioses, con la que se daba continuidad al orden cósmico para evitar la destrucción del ser humano.¹⁴³

El escudo de los dominicos, compuesto por una cruz flordelisada de color blanco y negro que simboliza la vida de pureza y penitencia de los frailes, sólo se aprecia dentro de los casetones de las bóvedas y sobre los anagramas ya mencionados. En Tlaquiltenango, los escudos dominicos son de color rojo y blanco, al igual que en otros conventos de Morelos, como el de Tepoztlán y el de Tlaltizapán (Figura 65).

¹⁴³ Miguel León Portilla, *Bernardino de Sahagún, pionero de la antropología*, UNAM/El Colegio Nacional, México, 1999, p. 14.

TLAQUILTENANGO



Figura 63: Cordón franciscano, convento de Tlaquilténango, Morelos.



Figura 64: Escudo franciscano en uno de los frisos, convento de Tlaquilténango, Morelos.



Figura 65: Escudo dominico, convento de Tlaquilténango, Morelos.

En el claustro del convento hay una gran variedad de ornamentos fitoformes sobre pilares, cenefas, recuadros y vanos. Esta decoración floral podría derivar de los adornos de los manuscritos medievales y de los tapices flamencos y españoles conocidos de cómo *Verdure* o *Verderon* (Figuras 66). Estos tapices fueron muy populares entre la aristocracia y el clero del siglo XVI en España, y en ellos se representaban los escudos de armas o de la iglesia con un rico fondo de follaje.¹⁴⁴ Se puede ver claramente en estas imágenes que estos motivos decorativos, copiados de grabados o tapices, fueron pintados como elementos ornamentales en diferentes partes del convento (Figura 67). También existen imágenes de “cenefa mariana”, que consiste en un jarrón con flores que significan la pureza de María (Figura 68).

En los pilares del claustro alto se encuentra una decoración de columnas en cuyo fuste se enredan elementos fitomorfos; la basa y el

¹⁴⁴ Jeanette Favrot Peterson, “La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente”, en *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, UNAM-IIE, México, 1987, p. 26.

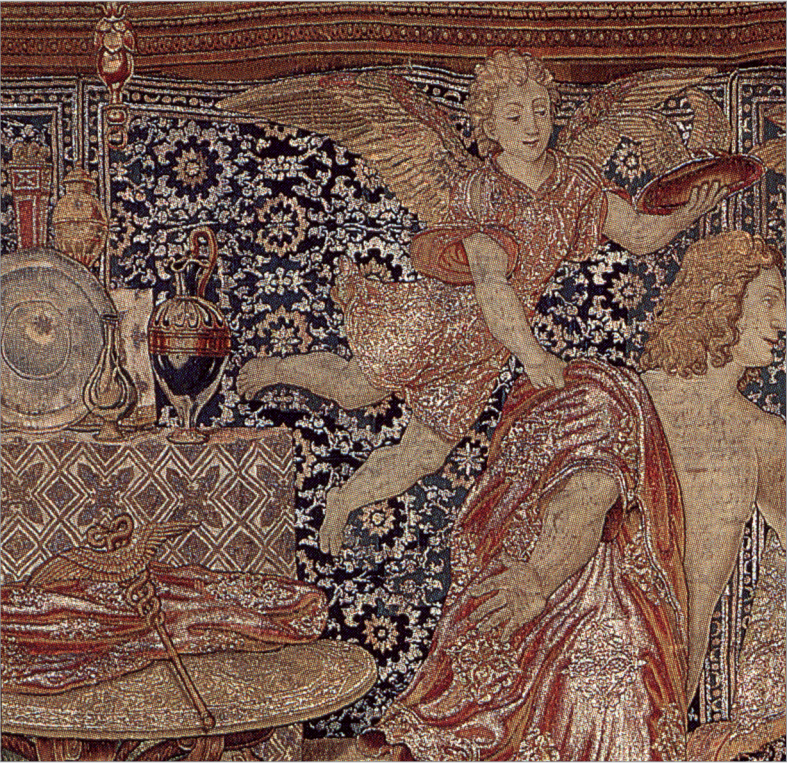


Figura 66: Detalle de tapiz flamenco del siglo XV.



Figura 67: Detalle de la pintura, convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 68: Cenefas marianas, convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 69: Pilar decorado con columnas rodeadas de vegetales, claustro alto, convento de Tlaquiltenango, Morelos.



Figura 70: Mapa en el intradós de un arco del claustro bajo, convento de Tlaquilte-nango, Morelos.



Figura 71: Tiara papal en el muro de entrada a la sacristía, convento de Tlaquilte-nango, Morelos.

capitel están igualmente ornamentados con elementos vegetales. En cada pilar, a los extremos, hay dos de estas columnas pintadas, mientras que en las centrales sólo hay una, y en las enjutas, recuadros blancos, algunos todavía con restos de partituras adheridas (Figura 69).

En el intradós de uno de los pilares del corredor norte de la planta baja está pintado un mapa donde se aprecia un acueducto, una iglesia, algunas construcciones, unos frailes y una carreta (Figura 70).

En otro de los pilares del mismo corredor se puede ver la cabeza de un soldado, como en el muro norte del refectorio. En el corredor este de la planta baja, sobre el vano de la puerta que da a la sacristía, hay una tiara papal en color rojo, enmarcada por líneas rojas y azules, realizada al temple (Figura 71).

Se puede concluir que la mayoría de las pinturas murales del convento de Tlaquilténango son de origen franciscano y que los dominicos pintaron sobre ella, posiblemente en su última residencia en el lugar, aproximadamente desde 1590 hasta que el edificio fue entregado al clero secular. Ninguna orden tuvo tiempo suficiente para establecer un programa pictórico definido, sino únicamente para demostrar su posesión mediante la representación pictórica de sus propios emblemas superpuestos sobre las pinturas realizadas por la orden mendicante contraria. En casi todos los murales del convento se reconoce la participación de la mano indígena en su realización, tanto por la técnica como por algunos elementos encontrados en ellas, aunque igualmente no se descarta la posibilidad de que los frailes pudieran haber intervenido directamente en la decoración mural.

Bibliografía

Alarcón Cedillo, Roberto, y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, UIA, México, 1993.

Angulo Íñiguez, Diego, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano*, 4 vols., Salvat, Barcelona, 1945-1950.

Archivo General de la Nación, ramo Hospital de Jesús, vol. 59, exp. 12.

Archivo General de la Nación, ramo Tierras, vol. 1979, exp. 4, 1575-1592.

Artigas H., Juan benito, *La Piel De La Arquitectura: Murales De Santa Maria Xoxoteco*, UNAM, México, 1979.

Baudot, Georges, *La pugna franciscana por México*, Alianza Editorial/Conaculta, México, 1990.

Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Océano, México, 1998.

Bonet Correa, Antonio, *Monasterios iberoamericanos*, Ediciones del Viso, Madrid, 2001.

Barbara Borngässer, “Arquitectura barroca en España y Portugal”, en Rolf Toman (coord.), *El barroco ; arquitectura, escultura y pintura*, Könemann, Colonia, 1997, p. 90.

Caballero Barnard, José Manuel, *Los conventos del siglo XVI en el estado de México*, Gobierno del estado de México-Dirección de Turismo, Toluca, 1973.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Itzmiquilpan*, INAH/Dirección de Monumentos Coloniales, México, 1961 [1984].

Carr-Gomm, Sarah, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*, Tomo, México, 2003.

Comes, Rafael, *Arquitectura y feudalismo en México: los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Cuadernos de Historia del Arte, 47), México, 1989.

Corvino, Claudio, “Tragarse un sapo”, en *El Mundo Medieval*, núm. 15, España, 2003.

Cuevas Mariano, sj, *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*, Porrúa, México, 1975.

Checa Cremades, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Cátedra, Barcelona, 1999.

De Gante, Pablo, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, Porrúa, México, 1954.

De Pedro, Aquilino, *Diccionario de términos religiosos y afines*, Editorial Verbo Divino/Ediciones Paulinas, Madrid, 1996.

Duverger, Christian, *La conversión de los indios de Nueva España*, FCE, México 1996.

Edgerton, Samuel Y., *Theaters of Conversion, Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2001.

Ehrenfried, Kluckert, “La pintura románica”, en Rolf Toman (Coord.), *El románico: arquitectura, escultura y pintura*, Könemann, Colonia.

Escalante Gonzalbo, Pablo, “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos: la aportación indígena”, en VV. AA., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argenteria/Visor (Colección Debates sobre Arte, vol. VIII), Madrid, 1998.

Estrada de Gerlero, Elena, “La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI”, en Louise Noelle Mereles (ed.), *Arte Funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1987.

Fatás, G., y G. M. Borrás, *Diccionario de términos de arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Favrot Peterson, Jeanette, “La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: paraíso convergente”, en *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, UNAM-IIE, México, 1987.

Favrot Peterson, Jeanette, *The Paradise Garden Murals of Malinalco: Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1993.

Fernández Álvarez, M., *La sociedad española del renacimiento*, Anaya, Salamanca, 1970.

Galarza, Joaquín, “Códices o manuscritos testeréanos”, en *Arqueología mexicana*, núm. 38, vol. VII, julio-agosto de 1999.

González Martín, J. J., *Historia del arte*, Gredos, Madrid, 1992.

González, Federico, *Los símbolos precolombinos: cosmogonía, teogonía, cultura*, Obelisco (Colección Testigos de la tradición), Barcelona, 1989.

González Torres, Yólotl, “Jaguares”, en Yólotl González Torres (coord.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, Conaculta/INAH/Plaza Valdés, México, 2001.

Granziera, Patricia, “Cultura prehispánica en los jardines aztecas”, en *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 61, nueva época, enero-marzo de 2001.

Grijalva, Juan de, *Crónica de la orden de NPS Agustín en las Provincias de la Nueva España en cuatro edades, desde el año 1533 hasta el de 1592*, Porrúa, México, 1985.

Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario*, FCE, México, 2001.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes*, FCE, México, 1995.

Gutiérrez, Rafael, “Conventos de Morelos”, en VV. AA., *Conventos coloniales de Morelos*, Porrúa/ICM, México, 1994.

Gutiérrez, Rafael, “La pintura mural”, en *Memoria del Tercer Congreso Interno del Centro INAH Morelos*, INAH, México, 1999.

Heyden, Doris, “El árbol en el mito y el símbolo”, en *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 23, UNAM-IIH, México, 1993.

Heyden, Doris, “El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico”, en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 18, segunda época, 1976.

Hinojosa Hinojosa, Laura Elena, *Trabajos de restauración de pintura mural en el ex convento de Santo Domingo en Oaxtepec, Morelos*, tesis de licenciatura dirigida por María Luisa Franco Brizuela, Escuela de Conservación y Restauración Museográfica Manuel Castillo Negrete, INAH, SEP, México, 1999.

Kubler, Jorge, *La arquitectura novohispana del siglo XVI*, FCE, México, 1984.

León Portilla, Miguel, *Bernardino de Sahagún, pionero de la antropología*, UNAM/El Colegio Nacional, México, 1999.

Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el templo rojo de Cacaxtla*, INAH, México, 1994.

Maquivar, Ma. desconsuelo, *El hábito si hace al monje*, en *México en el Tiempo* No. 35 marzo / abril 2000.

Martínez Marín, Carlos, *Tetela del Volcán: su historia y su convento*, UNAM, México, 1968.

Martínez del Sobral y Campa, Margarita, *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*, Gobierno del estado de Puebla/INAH, Puebla, 1988.

Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, Porrúa, México, 1945.

Mora, Paolo, Laura Mora y Paul Phillipot, *La conservation des peintures murales*, Compositori, Bolonia, 1977.

Motolinía, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, México, 2001.

O’Gorman, Edmundo (ed.), *El libro perdido: ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de fray Toribio de Benavente (Motolinía)*, Conaculta, México, 1989.

Pasquel Muñoz, Elda, *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos*, tesis de grado, UIA, México, 1990.

Phillips, Richard E., *Processions through Paradise*, tesis de doctorado, Universidad de Texas, Austin, 1993.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, vol. 3, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, INAH (Colección Obra diversa), México, 2000.

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, FCE, México, 1986.

Rojas, Pedro, *Historia general del arte mexicano, época colonial*, Hermes, México, 1963.

Rossell, Cecilia, “Animales en los códices mesoamericanos”, *Agenda 1998: año 1 Conejo*, CIESAS/Gobierno del estado de Oaxaca/Porrúa, México, 1997.

Ruiz Medrano, Ethelia, “Poder e Iglesia en la Nueva España: la disputa en torno al diezmo indígena”, en Francisco González-Hermosillo Adams (coord.), *Gobierno y economía de los pueblos indios del México colonial*, INAH (Colección Científica, 437), México, 2001.

Sebastián López, Santiago, *Iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII*, Tuero (Ensayos, 84), Madrid, 1996 [1992].

Serlio Boloñés, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, UNAM, México, 1978.

Toussaint, Manuel, Gerardo Murillo (Dr. Atl) y J. R. Benítez, *Arte colonial en México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, quinta edición, preparada por Xavier Moysén, México, 1990.

Toussaint, Manuel, *La pintura en México durante el siglo XVI*, Imprenta Mundial, México, 1936.

Toussaint, Manuel, *Paseos coloniales*, UNAM, México, 1962.

Urquiza Vázquez del Mercado, Gabriela, *Convento Huexotla: reflejo de la mística franciscana*, Plaza y Valdez, México, 1993.

Valadés, Fray Diego de, *Rethorica cristiana*, FCE, México, 2003.

Valadez Azúa, Raúl, “Aves y abejas: los animales domésticos”, en *Arqueología mexicana*, núm. 35, vol. VI, enero-febrero de 1999.

Vasari, Giorgio, *Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti*, Grandi Tascabili Economici, Florencia, 1993.

Velasco Ávila, Ma. Teresa y A. Trointiño, *El convento de Oaxtepec en la historia de la evangelización, siglo XVI*, Instituto de Culturas Superiores AC, México, 1983.

Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*, UNAM, México, 1986.

Laura Elena Hinojosa

Es Restauradora-Perito y desde hace 27 años trabaja para el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fue becada por The World Heritage Fund para especializarse en la restauración de la pintura mural en el Centro de Estudios para la Conservación del Patrimonio Cultural (ICCROM), en la ciudad de Roma. Ha recibido en dos ocasiones la beca del FONCA para estudiar la Iconografía de la pintura Mural Novohispana y una beca del American Museum of Natural History de Nueva York, para el estudio de los Códices de Tlaquiltenango, tema de su tesis doctoral. Pertenece al Sistema Nacional de Investigación y actualmente goza con el financiamiento de Conacyt para elaborar el proyecto “Croquis, Planos y Mapas de los siglos XVI, XVII y XVIII del estado de Morelos, en los *Fondos Documentales del Archivo General de la Nación*”. Entre los artículos que ha escrito se encuentran: “Quince códices en la memoria de un convento”, “La pintura mural en las faldas del Popocatepetl”, “Los códices de Morelos”, “¿Quién es el pintor de los conventos novohispanos?”, “La Representación de la mujer en los documentos coloniales de Morelos”, entre otros. Es catedrática de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Tlaquiltenango: Crónica pictográfica de un conflicto religioso,
consta de un tiraje de 300 ejemplares; se terminó
de imprimir en mayo de 2009, en los talleres de
Master Copy S.A de C.V.
Av. Coyoacán No. 1450 bis
Col.del Valle
México D.F.

Fotografías de:
Laura Hinojosa, Patrizia Granziera, Dorothy D. Edgerton,
Miguel Ángel Saloma Guerrero,

Fotografías 29, 36, 37, 39, 40, 41, 45, 48, Lázaro Sandoval.

Cuidado de edición:
Gerardo Ochoa / Coordinación Editorial UAEM



El libro *Crónica Pictográfica de un Conflicto Religioso* es el resultado de una profusa investigación realizada por Laura Elena Hinojosa, en donde además de invitarnos a reflexionar sobre la historia y la cultura del pasado colonial del estado de Morelos, pretende demostrar cómo la pintura mural de un convento novohispano puede ser otro medio para este conocimiento. Su estudio iconográfico está enfocado no solamente al significado religioso de las imágenes que se encuentran en el convento, sino también al significado político y social. Este libro contiene la historia de las huellas del pasado morelenses forjadas plásticamente en los muros de Tlaquiltenango. La historia de la lucha entre las órdenes mendicantes por administrar territorios a evangelizar, la historia del encuentro entre el mundo y el arte religioso español y la cosmovisión y el arte prehispánico, y la historia de la imposición sobre los indígenas de una nueva religión preñada de recuerdos e imágenes medievales.