



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Historia

Huejotzingo y Calpan, visión historiográfica de su arquitectura

Tesis para optar por el título de
Licenciado en Historia

Presenta:
Jaime González García

Directora de tesis:
Dra. Martha Raquel Fernández García

Ciudad Universitaria, CDMX, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



SUA(y)ED
Filosofía Letras

Dedicatorias

A mis padres, Javier González Luna (†), quien, sin darse cuenta, me dio todos los elementos para amar la historia y la arquitectura; y Vicenta García Rangel, quien me dio todo lo necesario para ser quien soy.

A mis hermanos, Estela, Liliana, Javier, Sandra, Érica y Armando, yo sé que siempre cuento con ustedes. A mis sobrinos, Beto, Renata, David, Isabel y Miguel, quienes me han compartido momentos de felicidad inolvidables. A mi prima Adrianita, quien ha demostrado que superarse a uno mismo no es cosa fácil, pero tampoco imposible. A Gustavo, mi amigo, ejemplo de trabajo arduo y fortaleza.

A mi querido amigo y compañero, maestro Alberto, siempre cómplice en lo académico, en lo profesional y en lo personal.

A Aline, Marlene y Ulises, con quienes más compartí en este camino para convertirnos en historiadores.

A la Dra. Martha Fernández, quien me ha abierto las puertas al área de la Historia donde siempre quise estar, pero a ciencia cierta, no sabía dónde se encontraba.

Y, muy especialmente, a David, por su compañía en mi vida y su participación activa en las fotografías en Huejotzingo y Calpan, por su admiración y por siempre estar. Gracias Güero.

Agradecimientos

Esta tesis es el producto de varios eventos, situaciones, conjunciones y tiempos que pudieron alinearse para llegar a su conclusión. En primer lugar, agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, que permitió ofrecerme excelentes profesores durante mi formación como historiador dentro del Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia.

A mi *alma mater*, la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, donde descubrí esa semilla que poco a poco fue germinando en mí para desarrollarme como investigador, tanto en la licenciatura como en el posgrado.

Y a la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura Unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional, mi centro de trabajo y de desarrollo profesional, que, a través de su Programa Institucional de Año Sabático, me aprobó este proyecto como tesis de licenciatura. En verdad, me siento muy honrado, orgulloso y pleno de tener esta relación tan directa con las tres instituciones educativas, a nivel superior y de posgrado, más importantes del país.

El haber pasado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ha sido una de las experiencias más gratificantes de mi vida. Tanto profesores como compañeros enriquecieron siempre cada clase y cada discusión, pero, como siempre ocurre en todo grupo social, la afinidad con algunos de ellos resultó mucho más interesante. Por lo anterior, quiero agradecer a mis profesores (as): Claudia Llanos y Daniela Pastor, quienes, tajantemente y desde el primer día de clases en la FFyL, nos ubicaron en el qué, el cómo y el para qué de estudiar la Historia; Roberto Zapata y Virginia Ávila, con quienes descubrí una gran pasión, el análisis historiográfico; Alejandra Olguín, con quien llevamos la discusión histórica más allá de los límites de CU; Ernesto Peñaloza, quien nos transmitió esa pasión por el análisis histórico de la imagen; y Guillermina del Valle, quien, dentro de los seminarios de tesis, me guio para conformar el primer esbozo de este documento, además de despertar un gran interés por la historia económica que se permea siempre en todo análisis dentro de esta maravillosa disciplina.

De igual manera, gracias a mis profesores(as) Eladio Terreros, Mónica Hidalgo, Mariano Mercado, Guadalupe Urbán, Raúl Domínguez, Anabell Romo, Ana María Saloma, Patricia Pensado, Paola Suárez, Ana Buriano (†), Gibrán Bautista y

Francisco Mancera. Y compañeros(as) Aline Rosell, Marlene Chaput, Ulises Huerta, Elenita Ibarra, Diana Rodríguez, Daniela Lechuga, Adolfo García, Víctor Revueltas, Luis Gabriel Alfaro, Emerson Criollo, Bedxeli, Luis Durán y Érick Ramírez, con quienes las discusiones, a partir de las materias cursadas juntos, significaron un enriquecimiento muy interesante en la formación de todos. Y aunque la carrera, mayoritariamente, resultó un camino gozoso, hubo dos ocasiones cuando los escollos significaron todo un reto, en su momento, imposible de librarlos solo, por lo que agradezco de manera especial a Belén Santos, Alberto Villanueva y Carlos Villanueva por su invaluable ayuda y orientación.

La decisión de estudiar una segunda licenciatura se basó en fracaso e inspiración, en el primer caso, le agradezco al Dr. Antonio Terán Bonilla, adscrito a la Facultad de Arquitectura de la UNAM, quien, durante mi intento fallido por ingresar al doctorado en arquitectura, me sugirió que mi deficiente formación en historia se subsanaría una vez que cursara una licenciatura en esta disciplina, afortunadamente, le hice caso. Y la inspiración, que provino de cuatro excelentes mujeres que han cruzado por mi vida y quienes son portadoras de dos títulos de licenciatura y dos de posgrado, Elka Calleja, Gladys Ferreiro, Delia López Araiza y Olivia Domínguez.

Quiero agradecer también el apoyo de mis directores de mi querida ESIA Tecamachalco del IPN quienes, en su momento, me dieron todas las facilidades administrativas para obtener este logro, me refiero al Ing. Arq. José Cabello, el Mtro. Humberto Chehaibar, el Mtro. Ricardo Rivera y el Mtro. Juan Tinoco. Así como también a mis compañeros de las academias de Teoría de la Arquitectura, Humanidades y Urbanismo, quienes siempre se interesaron en mi trabajo: Marina, Luis, Gerardo, Alberto, Ana, Eugenia, Gladys, Porfirio y Margarita. De igual manera, y muy especialmente, quiero agradecer a mis alumnos (as) de la carrera de arquitectura de la ESIA Tecamachalco del IPN, quienes siempre demostraron gran interés en las visitas realizadas a Huejotzingo y Calpan, en especial a Juan Francisco Limón y Luis Antonio Díaz, cuyo trabajo gráfico enriqueció esta tesis enormemente.

Este apartado no estaría completo sin mencionar mi profundo agradecimiento a mis sinodales, la Lic. Alejandra Olguín González, el Lic. Ernesto Peñaloza Méndez, la Dra. Guillermina del Valle Pavón, la Dra. Virginia Ávila García y mi asesora, la Dra. Martha Fernández García, quienes me hicieron el gran honor

de leer mi tesis y de hacerme valiosas observaciones que enriquecieron, por mucho, el documento final, además de ser definitivamente, los cinco profesores que influyeron de manera contundente en mi formación como historiador.

Finalmente, quiero expresar mi mayor agradecimiento y admiración por la Dra. Martha Fernández. Visitando, como muchas ocasiones, el Centro Histórico de la Ciudad de México, dentro del Museo del Estanquillo, específicamente en su sala de lectura, encontré el libro titulado *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, en cuanto lo comencé a hojear inmediatamente me di cuenta que eso era lo que precisamente quería yo hacer, aunque había conocido muchos libros sobre historia de la arquitectura, ninguno estaba escrito de esta manera, ninguno abordaba a la arquitectura con bases y referencias históricas tan sólidas, este libro iba más allá de un relato descriptivo, su autora, Martha Fernández.

Me propuse localizar a la autora, me alegré que fuera parte de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Estéticas y esto fue el referente obligado para tomar la decisión que sí, estudiaría la licenciatura en historia, después de haber presentado, por segunda ocasión, el examen de admisión. Fui paciente, acreditando mis asignaturas semestre tras semestre, y cuando llegué al último año de la carrera, le escribí un correo electrónico donde le explicaba mi interés por su trabajo además de mi formación académica, correo que me contestó inmediatamente (como es su costumbre) y donde expresaba su agradecimiento acompañado de una invitación a llevar su extraordinario curso de *Arte Colonial Mexicano* (Arquitectura Mexicana del Siglo XVI) como oyente, dentro del sistema escolarizado.

Ese curso definitivamente me cambió mi forma de ver la arquitectura ya como estudiante de historia de los últimos semestres. Este sería la inspiración absoluta para escribir esta tesis que, gustosa, aceptó dirigir la Dra. Fernández y quien incluso me dio la oportunidad de dar una de las clases de ese curso. A este le siguió la segunda parte enfocado al Barroco mexicano de los siglos XVII y XVIII, maravilloso curso también, que me ha servido también de inspiración para estudios posteriores. A partir de ahí, comencé a desarrollar esta tesis, mis visitas al cubículo de la doctora Fernández en el Instituto de Investigaciones Estéticas fueron más frecuentes y pude aprender, bajo su tutoría, mucho más de lo que pude haber imaginado. Por todo esto, muchas gracias Dra. Martha Fernández.

Índice general

Introducción	1
Capítulo I	
Arquitectura mexicana del siglo XVI	5
Historiografía de la arquitectura	6
De Kubler a Artigas, diferentes aportaciones a la historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XVI	10
Edad Media y Renacimiento en México, diferentes criterios	18
George Kubler: entre la clasificación de la forma, el uso y el material	26
Manuel Toussaint: entre la clasificación y el tiempo histórico	30
Pablo C. de Gante: entre la clasificación y la descripción	33
Juan Benito Artigas: el análisis espacial y las aportaciones novohispanas de la arquitectura del siglo XVI	35
El urbanismo y el nuevo enfoque de trazo, de lo renacentista a lo práctico novohispano	39
Las imágenes: mapas, planos arquitectónicos y fotografías	44
<i>Mapas</i>	44
<i>Planos históricos</i>	48
<i>Planos urbanos y arquitectónicos</i>	51
<i>Fotografías e imágenes</i>	56
Capítulo II	
Conventos mexicanos del siglo XVI, diferentes enfoques y discursos metodológicos para análisis historiográfico	69
Temática metodológica, un universo de autores	69
Alternativas de análisis metodológico para la investigación histórica, autores	70
El discurso de imagen y difusión de los conventos del siglo XVI	73
El discurso etnográfico	89
El discurso histórico	97
El discurso arquitectónico, los estilos, la composición y el programa	109
El discurso tecnológico y de construcción	125
El discurso historiográfico y las etapas constructivas	131

El discurso a través de los murales y la iconografía como integración plástica a la arquitectura del siglo XVI 139

El discurso del simbolismo 154

Capítulo III

Huejotzingo: historiografía de un convento franciscano 167

Fuentes escritas *ex professo* 169

Convento de Huejotzingo 172

El relato histórico 172

Las fuentes 175

La lectura arqueológica 178

El discurso de composición formal, arquitectónica y urbana 181

El atrio 182

Fachadas del templo 184

Interior del templo 186

El retablo 188

Portería 195

Claustro 196

Elementos ornamentales 197

La portada principal 198

La portada norte o Porciúncula 200

La portada de la sacristía 202

Las capillas posas 204

Urbanismo 217

Los estilos implícitos 220

Los frescos integrados y su discurso plástico 222

La lectura de los símbolos manifestados 228

Algunas acotaciones pendientes por cuestionar y desarrollar sobre Huejotzingo 236

Capítulo IV

Calpan: historiografía de un convento franciscano 247

Fuentes escritas *ex professo* 248

Convento de Calpan 250

El relato histórico 251

La lectura arqueológica y urbana 255

El discurso de composición formal y arquitectónica	257
<i>El atrio</i>	258
<i>Portería y capilla abierta</i>	260
<i>Fachadas del templo</i>	262
<i>Portada del templo</i>	262
<i>Interior del templo</i>	266
<i>El claustro</i>	269
<i>Capillas posas</i>	270
<i>Capilla posa dedicada a la Asunción de la Virgen María</i>	274
<i>Capilla posa dedicada a San Francisco de Asís</i>	277
<i>Capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel</i>	279
<i>Capilla posa dedicada a San Juan Evangelista</i>	282
Los estilos implícitos	284
Los símbolos manifestados	287
Algunas acotaciones pendientes por cuestionar y desarrollar sobre Calpan	305
Conclusiones	
	313
Sobre historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XVI	313
Sobre historiografía de los conventos mexicanos del siglo XVI	318
Sobre historiografía de Huejotzingo	326
Sobre historiografía de Calpan	330
Consideraciones finales	333
Bibliografía	335

Índice de figuras

Capítulo I

Figura 1. Portada de <i>La historiografía de la arquitectura moderna</i> de Panayotis Tournikiotis (2014)	8
Figura 2. Portada de <i>Arquitectura mexicana del siglo XVI</i> de George Kubler (1982)	11
Figura 3. Portada de <i>Arquitectura mexicana del siglo XVI</i> de George Kubler (2012)	11
Figura 4. Portada de <i>Arte colonial en México</i> de Manuel Toussaint (1962)	12
Figura 5. Portada de <i>La arquitectura de México en el siglo XVI</i> de Pablo C. de Gante (1954)	13
Figura 6. Portada de <i>Arquitectura y Feudalismo en México</i> de Rafael Cómez (1989)	14
Figura 7. Portada de <i>Arquitectura y urbanismo en Nueva España, siglo XVI</i> de Mario Sartor (1992)	15
Figura 8. Portada de <i>Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, v. II, t. I</i> , de Carlos Chanfón (1997)	16
Figura 9. Portada de <i>Historia urbana novohispánica del siglo XVI</i> de Mario Camacho Cardona (2009)	17
Figura 10. Portada de <i>México, arquitectura del siglo XVI</i> de Juan B. Artigas (2010)	18
Figura 11. Almenas de la ilustración XXXIII del <i>Libro IV</i> de Serlio	23
Figura 12. Claustro de Atlatlahucan, Morelos	23
Figura 13. Arbotantes de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca	24
Figura 14. Portería de Actopan, Hidalgo	25
Figura 15. Fuente de Tepeapulco	27
Figura 16. Cisterna de Tecali	27
Figura 17. Fachada de la iglesia de Cuauhtinchán, Puebla	28
Figura 18. Fachada de la iglesia de San Agustín en Epazoyucan, Hidalgo	28
Figura 19. Muros con arcadas en el exterior de la iglesia de Cuilapan	30
Figura 20. Planta de Cuilapan	30
Figura 21. Fray Domingo de Betanzos, pintura del siglo XVI	31
Figura 22. San Francisco, pintura del siglo XVI	31
Figura 23. Portada principal de la iglesia franciscana de Tecali, Puebla	33
Figura 24. Entrada de la Casa “del que mató al animal” en Puebla, Puebla	34

Figura 25. Capilla abierta en alto de Tochimilco, Puebla	36
Figura 26. Arquitectura a cielo abierto en Huaquechula, Puebla	36
Figura 27. Vista de conjunto y arquerías de Tlalmanalco, México	37
Figura 28. Vista de conjunto y arquerías de Tlalmanalco, México	38
Figura 29. Plano de Tenango del Valle, México	40
Figura 30. Mapa con los establecimientos mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos por el actual territorio nacional	45
Figura 31. Mapa que presenta los primeros conventos franciscanos, agustinianos y dominicanos del siglo XVI fundados en el centro de México	46
Figura 32. Mapa de las ciudades fundadas en el siglo XVI en la península de Yucatán y parte de Centroamérica	47
Figura 33. Mapa de las ciudades fundadas durante el siglo XVI en gran parte del territorio novohispano	48
Figura 34. Plano de la traza y de las parroquias de la ciudad de México hacia 1570, según García Cubas, 1929	49
Figura 35. Plano del pueblo de Cholula realizado por Gabriel Rojas, 1580	50
Figura 36. Planta arquitectónica del conjunto conventual de Ixmiquilpan, Hidalgo	52
Figura 37. Planta arquitectónica del conjunto conventual de Actopan, Hidalgo	52
Figura 38. Planta arquitectónica del conjunto conventual de Acatlán, Hidalgo	52
Figura 39. Planta arquitectónica del conjunto conventual de Atotonilco el Grande, Hidalgo	52
Figura 40. Corte transversal de la iglesia de Huejotzingo	53
Figura 41. Corte transversal de la iglesia de Tepeaca	53
Figura 42. Corte longitudinal de la iglesia de Tepeaca	53
Figura 43. Fachada acotada de portada y capilla abierta de Tlaxcoapan Tlahuelilpa, Hidalgo	54
Figura 44. Apunte perspectivo del convento y claustro de Molango, Hidalgo	55
Figura 45. San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, capilla abierta, vista de frente, planta y relación de volúmenes en croquis	56
Figura 46. Capilla de indios del convento de Actopan	62
Figura 47. Capilla abierta de Actopan	63
Figura 48. Iglesia de Cuilapan	64

Figura 49. Cuilapan	64
Figura 50. Portada del Evangelio de la iglesia de Tecamachalco	65
Figura 51. Portada norte del exconvento franciscano de la Asunción de la Virgen, Tecamachalco, Pue.	66
Figura 52. Claustro del convento de Tlahuelilpa	67
Figura 53. Claustro del exconvento franciscano de San Francisco de Asís	67
Capítulo II	
Figura 54. Relieves del templo franciscano de Acámbaro, Guanajuato	77
Figura 55. San Martín Huaquechula	78
Figura 56. Convento de Yuriria	82
Figura 57. Atrio de Atlatlahucan	87
Figura 58. Isométrico del conjunto conventual del siglo XVI	88
Figura 59. Representación de la portada del templo de Ixmiquilpan	91
Figura 60. Pinturas sobre muro sur del templo de Ixmiquilpan	92
Figura 61. Dibujo de la capilla abierta de Tlahuelilpan	94
Figura 62. Grafiti sobre muro de Zempoala	96
Figura 63. Fachada de parroquia de Oxtotipac, Estado de México	99
Figura 64. Portada del libro de Robert Ricard (1995)	100
Figura 65. Portada del libro de Antonio Rubial García (2002)	100
Figura 66. Portada de libro de Luis Weckmann (1996)	103
Figura 67. Plano arquitectónico 3 de Huexotla	107
Figura 68. Corte transversal, longitudinal y planta arquitectónica corrida del templo de Tepeaca; planta basilical de Tecali, Puebla; y planta criptocolateral de Santo Domingo, Oaxaca	118
Figura 69. Planta del convento de Yuriria	120
Figura 70. Portada de la iglesia de Angahuan, Michoacán	124
Figura 71. Sistemas constructivos de cimentación y muro	127
Figura 72. Mecanismo de falla de la nave por desplazamiento horizontal	130
Figura 73. Portada del libro de L. Ledesma G., A. González L. y B. Sandoval S. (2005)	134

Figura 74. Portada del libro de A. González Leyva (2008)	136
Figura 75. Fachada de convento de Yuririapúndaro	137
Figura 76. Pintura al fresco en la sala de profundis “La Tebaida”	141
Figura 77. Pinturas al fresco en el cubo de la escalera que representan al Obispo Gregorio de Arimino y Fray Ocobe Ubertino	142
Figura 78. El hombre coyote dando muerte a su enemigo... Pintura dentro del templo de Ixmiquilpan	143
Figura 79. Representación de <i>La Piedad</i> en el claustro bajo de Atotonilco El Grande	145
Figura 80. Representación de <i>Encuentro de Santa Mónica y un obispo</i> sobre muro oriente en Atotonilco El Grande	146
Figura 81. Representación de <i>San Agustín dominando la junta de filósofos de la antigüedad</i> sobre muro sur en Atotonilco El Grande	146
Figura 82. Representación de <i>Ecce Homo</i> en el claustro bajo de Epazoyucan	148
Figura 83. Representación de <i>Inmaculada Concepción</i> en el muro norte de la portería de Metztlán	150
Figura 84. El domador de simios, Tlalmanalco	152
Figura 85. El triunfo de la muerte, Tlalmanalco	153
Figura 86. Fachada y glifo de Tecamachalco	159
Figura 87. La <i>Retórica cristiana</i> de Fray Diego Valadés, grabado del siglo XVI	162
Capítulo III	
Figura 88. Portada del libro <i>La iglesia y el convento de Huejotzingo</i> de Marcela Salas Cuesta (1982)	169
Figura 89. Cruz atrial y fachada del templo y portería del convento de Huejotzingo	172
Figura 90. Fray Juan Juárez, pintura de Antonio Torres	173
Figura 91. Portada de Tratado de F. Francisci Gonzagae, 1587	176
Figura 92. Interpretación de la segunda etapa constructiva del convento de Huejotzingo hacia 1545	179
Figura 93. Triple arcada del acceso principal poniente al atrio del convento de Huejotzingo	183
Figura 94. Cruz atrial de Huejotzingo	183
Figura 95. Fachada norte del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo	184

Figura 96. Muro del ábside correspondiente a la fachada oriente del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo	185
Figura 97. Fachada principal del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo	185
Figura 98. Vista general del interior del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo	186
Figura 99. Planta arquitectónica del convento de Huejotzingo	187
Figura 100. Retablo dedicado a San Miguel Arcángel en la iglesia de Huejotzingo	190
Figura 101. Portada de <i>Los Diez Libros de Arquitectura</i> de León Bautista Alberti	191
Figura 102. Portada de <i>Medidas del Romano</i> de Diego de Sagredo	191
Figura 103. Composición del retablo mayor de Huejotzingo	193
Figura 104. <i>La Circuncisión</i> . Retablo mayor de Huejotzingo	195
Figura 105. Portería del convento de Huejotzingo	196
Figura 106. Claustro del convento de Huejotzingo	197
Figura 107. Portada poniente y principal de la iglesia de San Miguel Arcángel en Huejotzingo	199
Figura 108. Arco de entrada de la Porciúncula, puerta norte de la iglesia de San Miguel Arcángel de Huejotzingo	202
Figura 109. Portada de la sacristía de la iglesia de San Miguel Arcángel de Huejotzingo	203
Figura 110. Capilla posa norponiente de Huejotzingo	217
Figura 111. Capilla posa surponiente de Huejotzingo	217
Figura 112. Capilla posa suroriental de Huejotzingo	217
Figura 113. Capilla posa nororiental de Huejotzingo	217
Figura 114. Traza urbana de Huejotzingo	220
Figura 115. Portada poniente (principal) con planta y corte por fachada	221
Figura 116. Portada norte o Porciúncula	221
Figura 117. Fresco <i>Los doce arrodillados ante la Cruz</i> sobre el muro testero de la sala <i>De profundis</i>	224
Figura 118. Símbolos de La Pasión representados y esculpidos en el convento de Huejotzingo	225
Figura 119. Calcografía del paramento del muro sur del templo de San Miguel Arcángel de Huejotzingo	227

Figura 120. Fresco de la Inmaculada Concepción y sus atributos	228
Figura 121. Paramento en capilla posa NW representando escudos franciscanos, monograma mariano coronado y ángeles con trompetas y flores	231
Figura 122. Lámina VIII del libro VI de Serlio	233
Figura 123. Lámina XIII del libro VI de Serlio	233
Figura 124. Puerta Porciúncula, fachada norte de Huejotzingo	234
Figura 125. Chapitel con calavera y fémures en la capilla posa norponiente de Huejotzingo	235
Figura 126. Portada occidental de la catedral de Clonfert, Irlanda	238
Figura 127. Capilla posa nororiente de Huejotzingo	238
Figura 128. Portada de la sacristía de la iglesia de San Miguel en Huejotzingo	239
Figura 129. Grabado de Juan Bautista Villalpando que representa el <i>Sancta Sanctorum</i>	239
Figura 130. Diseño de portada completa de la Porciúncula de Huejotzingo	241
Figura 131. Representación de la Visión de Zacarías, el candelabro del Templo y los dos árboles	241
Figura 132. Xilografía española del siglo XVI representando la Visión de Ezequiel	241
Figura 133. Interpretación del diseño original de capilla posa de Huejotzingo	242
Figura 134. Capilla posa SE de Huejotzingo	242
Figura 135. Capilla posa de Huejotzingo	244
Figura 136. Crestería de una capilla posa de Huejotzingo utilizada como marco de puerta en una casa habitación	244
Capítulo IV	
Figura 137. Portada del libro de <i>Arquitectura mexicana del siglo XVI</i> , George Kubler, (1982)	248
Figura 138. Capilla posa de Calpan representando El Juicio Final	250
Figura 139. Fachada del templo de San Andrés, Calpan	253
Figura 140. Traza urbana de Calpan	256
Figura 141. Triple arcada del acceso norte al atrio del convento de Calpan	259
Figura 142. Plano del atrio del convento de Calpan	260
Figura 143. Portería, capilla abierta y galería-mirador del convento de Calpan	261

Figura 144. Reconstrucción de un posible diseño original de la portada del templo de San Andrés, Calpan. Nótese la casi nula ventana coral	264
Figura 145. Reconstrucción de un posible diseño original de la portada del templo de San Andrés, Calpan. Nótese la ausencia del relieve de San Andrés	264
Figura 146. Portada del templo de San Andrés, Calpan	265
Figura 147. Interior del templo de San Andrés, Calpan	267
Figura 148. Restauración de las pinturas del intradós de la bóveda del templo de San Andrés, Calpan	269
Figura 149. Claustro del convento de Calpan	270
Figura 150. Estatua orante de San Francisco en la capilla posa dedicada a él	272
Figura 151. Capilla posa dedicada a San Francisco, donde aún se aprecia la otra estatua orante	272
Figura 152. Paramento oriente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a la Asunción de la Virgen María	274
Figura 153. Paramento sur de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a la Asunción de la Virgen María	274
Figura 154. Paramento poniente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a la Asunción de la Virgen María	274
Figura 155. Paramento oriente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Francisco de Asís	277
Figura 156. Paramento sur de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Francisco de Asís	277
Figura 157. Ángel mostrando pergamino con las cinco llagas de Cristo en la capilla posa dedicada a San Francisco de Asís	279
Figura 158. Paramento norte de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Miguel Arcángel	280
Figura 159. Paramento oriente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Miguel Arcángel	280
Figura 160. Paramento poniente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Juan Evangelista	282
Figura 161. Paramento norte de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Juan Evangelista	282
Figura 162. Paramento decorado de la capilla posa de San Miguel Arcángel, en su tablero oriente representa El Juicio Final	288
Figura 163. Bóveda y escultura orante de la capilla posa dedicada a San Francisco	289

Figura 164. Paramento decorado de la capilla posa de San Miguel Arcángel. Tablero oriente, donde se representa <i>El Juicio Final</i>	290
Figura 165. Representación del tetramorfos en capilla posa dedicada a San Juan Evangelista	291
Figura 166. Capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel	306
Figura 167. Capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel	306
Figura 168. Capilla posa dedicada a San Francisco de Asís	307
Figura 169. Capilla posa dedicada a San Francisco de Asís	307
Figura 170. Portada del libro <i>Arte Indocristiano</i> de Constantino Reyes Valerio (2000)	308
Figura 171. Gablete de la catedral de Sevilla	309
Figura 172. Chapitel en la iglesia de Mingoal, Francia	309
Figura 173. Chapitel de capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel	310
Figura 174. Cruz nudosa atrial de Huejotzingo	311
Figura 175. Chapitel y estipe de cruz nudosa en la capilla de San Juan Evangelista	311
Figura 176. Chapitel y estipe de cruz nudosa en la capilla de La Asunción	311

Láminas

L-1. Fondo Cultural Banamex (1975)	75
L-2. Banobras y Pereznieto (1976)	79
L-3. Artes de México (1966)	83
L-4. Estilo Monástico mexicano y Manierismo (Esteva Loyola, 1993)	113
L-5. Estilo Monástico mexicano. Variaciones de estilo y modalidades (Esteva Loyola, 1993)	115

Mapa

M-1. Ubicación de Huejotzingo y Calpan dentro del Valle Puebla-Tlaxcala	165
---	-----

Cuadros

C-1. Simbolismo en las portadas del templo y de las capillas posas del convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo, a partir de las fuentes revisadas	206
C-2. Simbolismo en la portada del templo y de las capillas posas del convento de San Andrés Calpan, a partir del texto de Rubén García Salazar, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García ([s. f.], pp. 27-74). Fotografías del autor	293

Introducción

La presente tesis es el resultado de una investigación, principalmente historiográfica, sobre los conventos mexicanos del siglo XVI. El eje que la guía es la producción espacial a nivel arquitectónico y urbano partiendo de las investigaciones historiográficas que, a mi juicio, fungen como referentes obligatorios para la elaboración de un análisis historiográfico de estas obras arquitectónicas correspondientes al siglo XVI y poder, posteriormente, abordar dos ejemplos de estas, Huejotzingo y Calpan, pertenecientes a la orden franciscana. De manera general, la estructura de este documento se divide en cuatro capítulos, donde se analiza la arquitectura mexicana del siglo XVI, los conjuntos conventuales, el convento de Huejotzingo y el de Calpan, todo esto a partir de un enfoque de revisión historiográfica.

El capítulo I, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, comprende un análisis historiográfico que parte de la revisión de las obras que, considero, componen el *corpus* bibliográfico que determinó el eje de investigación posterior en este campo de la historia del arte. Autores como Diego Angulo Íñiguez, George Kubler, Manuel Toussaint y Pablo C. de Gante, quienes a mediados del siglo XX aseguran la producción bibliográfica que serán base de otras investigaciones y que se convierten en referente obligado de la historiografía de la arquitectura posterior. Esto es, la producción material espacial como problema histórico de análisis; en este caso, trato principalmente el momento histórico en que se origina la arquitectura novohispana, la manera en que el contexto medieval europeo puede ser inferido al ser introducido y manifestado no solo en cuestiones arquitectónicas, sino en la organización social que origina la producción conventual. De igual manera y como producción espacial, la parte urbana y la imagen, tanto en mapas como en fotografías, son analizadas a partir de lo presentado por los textos ya mencionadas y otras más cuyo fin específico fue el de la difusión.

El capítulo II, *Conventos mexicanos del siglo XVI, diferentes enfoques y discursos metodológicos para análisis historiográfico*, se compone, principalmente, de los diferentes discursos que, a mi parecer, conforman la historiografía referente al siglo XVI. Estos han versado esencialmente sobre difusión, descripción, historia, arquitectura (a partir de su composición y estilo), tecnología y etapas constructivas,

así como del simbolismo impreso en sus espacios, todos estos discursos logran un acercamiento al objeto arquitectónico para ser planteado como problema histórico. Así, las fotografías e imágenes correspondientes a representaciones de espacio (planos y perspectivas) de conventos del siglo XVI comprenden el discurso de imagen y difusión; el discurso etnográfico es en el que los autores se han basado para la descripción de los espacios y componentes de estilo; el discurso histórico abarca toda una problemática que prioriza a los conventos del siglo XVI como verdaderos protagonistas de inicio de la historia virreinal en México y como centros neurálgicos de evangelización y detonantes de un desarrollo urbano y comunitario.

Para el discurso arquitectónico, este abarca el análisis de estilos, forma y composición arquitectónica que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XVI y que darán pie a conocer el discurso que alude a la tecnología, proceso y etapas constructivos. El discurso de integración plástica hace referencia principalmente a los conventos agustinos de Hidalgo a partir del análisis de algunos de sus murales, así como de la talla de las arcadas de la capilla abierta del convento de Tlalmanalco. Y, finalmente, el discurso de los símbolos tanto escriturales como naturales como elementos primordiales de interpretación y comprobación del por qué los frailes quisieron representar la Jerusalén celestial en la Nueva España, ideas producto de la posible conjunción de las tres religiones monoteístas.

El capítulo III: *Huejotzingo, historiografía de un convento franciscano*, expone también los diferentes discursos historiográficos que de este recinto se pueden inferir con base en lo expuesto en los dos primeros capítulos, abarcando el relato histórico, a través del análisis de textos; el arqueológico, a partir de una metodología pragmática de excavación; el discurso formal a través de la arquitectura y urbanismo por medio de la revisión espacial y de conformación de traza urbana, análisis de elementos del espacio interior como el retablo y los frescos tanto en el templo como en el convento; así como una alusión estilística y simbología de las portadas del templo y de las capillas posas; y finalizar con una propuesta que puede ser desarrollada en una investigación posterior.

Y, por último, el capítulo IV: *Calpan, historiografía de un convento franciscano*, expone con la misma metodología que el capítulo anterior, el análisis de los diferentes discursos historiográficos que se refieren a este convento, me refiero al histórico, al arqueológico, urbano y de análisis arquitectónico a través de

sus elementos compositivos como el atrio, templo, convento y capillas posas, estas últimas analizadas concienzudamente, ya que constituyen las representantes principales del arte indocristiano que se mezcla con otros estilos como el gótico y el plateresco para conocer estas joyas arquitectónicas y, así, concluir con algunas consideraciones y aportaciones que nos pueden dar más perspectivas de investigación para este y otros recintos conventuales mexicanos del siglo XVI.

Así, a través de una metodología de revisión de textos e imágenes, pretendo presentar un discurso histórico sobre estas dos obras arquitectónicas novohispanas más representativas de la arquitectura mexicana del siglo XVI. Ambos espacios, Huejotzingo y Calpan me dieron también las herramientas suficientes para poder proponer nuevas vetas de investigación y poder así, plantear a la arquitectura como un problema histórico para desarrollar en futuros trabajos.

Capítulo I

Arquitectura mexicana del siglo XVI

Para establecer criterios de revisión historiográfica es necesario investigar, leer, confrontar autores y reflexionar sobre tiempos históricos diferentes, por lo que es justo el conjunto de estas acciones las que producen distintos cuestionamientos a las fuentes históricas. En el caso de la arquitectura, y tomando como base el que esta es el reflejo material del pensamiento humano de cualquier época, resulta aún más interesante el ejercicio historiográfico. El material puede ser tan vasto o escaso como uno quiera profundizar, sin embargo, la gran sorpresa que ha representado la búsqueda de material bibliográfico para el tema de la arquitectura en el siglo XVI resulta apasionante y me surgen las preguntas: ¿por qué no se ha hecho más al respecto? Si bien hay ensayos académicos publicados sobre obras arquitectónicas virreinales, considero que existe una gran necesidad de abordarlas a partir de diferentes perspectivas que no solo impliquen discursos descriptivos o de imagen; además, ¿qué condicionantes han existido para que no se hagan más ejercicios historiográficos sobre arquitectura virreinal? Quizá sea una cuestión de interés o más aún, una cuestión de falta de entrenamiento de escritura histórica sobre arquitectura.

De esta manera, el objetivo de este capítulo es presentar una revisión historiográfica de las obras que se han publicado sobre la arquitectura mexicana del siglo XVI y su aportación al campo de la historia del arte. Para esto, Juan Benito Artigas¹, Mario Camacho Cardona², Carlos Chanfón Olmos³, Rafael Cómez Ramos⁴,

¹ Juan B. Artigas, *México, Arquitectura del siglo XVI*, México, Taurus, 2010, [608 pp.], 460 ils., mapas, VI láms.

² Mario Camacho Cardona, *Historia urbana novohispánica del siglo XVI*, 2a. ed., pról. de Alicia Gojman Goldberg, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009, 299 pp, ils., mapas y planos.

³ Carlos Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, v. II “El periodo virreinal”, t. I “El encuentro de dos universos culturales”, pres. de Felipe Leal Fernández, Miguel de la Madrid H. y Francisco Barnés de Castro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 454 pp, ils., mapas y planos.

⁴ Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo en México. Los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 187 pp., 77 ils., (Cuadernos de Historia del Arte, 47).

Pablo C. de Gante⁵, George Kubler^{6 7} (en sus dos ediciones)⁸, Mario Sartor⁹, Manuel Toussaint¹⁰ y, desde luego, Diego Angulo Íñiguez¹¹ conforman un gran espectro de autores, quienes, durante el siglo XX y aun XXI han desarrollado las obras más conocidas que plasman la investigación sobre la materialización del pensamiento hecho arquitectura durante el inicio de la gran segunda etapa histórica de nuestro país, la época virreinal.

Historiografía de la arquitectura

Retomando la cuestión del análisis historiográfico y el cuestionamiento a textos, mi formación dentro de la licenciatura en Historia en el Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y, a través de la guía de mis profesores de esta asignatura durante tres semestres, entendí el sentido y la importancia de redactar la Historia, de interpretar, de cuestionar, de inferir, de concluir y usar una obra historiográfica en búsqueda de la recopilación de datos, no con el objeto de buscar la verdad, lo cual resulta bastante subjetivo, sino de armar un discurso que informe, a partir de lo escrito, lo que se ha registrado a través del tiempo y se pueda inferir el pensamiento de la época.

⁵ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, 2a. ed., pres. de Federico E. Mariscal, México, Porrúa, 1954, [XX-328 pp.], 249 ils.

⁶ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, trad. de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 685 pp., 468 ils., 6 mapas.

⁷ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., trad. de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo, pról. de Carlos Flores Marini, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 701 pp., 448 figs., 6 mapas, (Colección Arte Universal).

⁸ La importancia de presentar ambas ediciones (1982 y 2012) radica en que esta obra se ha convertido en el referente obligado para el inicio del conocimiento de la arquitectura del siglo XVI. Desde mi punto de vista, la obra de Kubler aún no ha sido superada, sigue resistiendo el paso del tiempo en cuanto a material gráfico y análisis histórico e historiográfico. En la segunda edición, algunas fotografías fueron actualizadas y el prólogo del arquitecto Carlos Flores Marini la complementa perfectamente y comprueba el porqué de que esta obra se ha posicionado como el cimiento y pilar de todo estudio referente a la arquitectura mexicana del siglo XVI. El prólogo, como análisis historiográfico responde a diferentes preguntas que aluden a la estructura del texto, a su importancia dentro de la bibliografía especializada, a los sujetos históricos, al análisis espacial tanto geográfico, demográfico, arquitectónico y urbano y, desde luego, a las imágenes, siempre estructurando su relato con la referencia de la personalidad de George Kubler como guía metodológico que arma el discurso histórico.

⁹ Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España siglo XVI*, trad. de Pedro Berruecos y Marzia Branca, pres. de Carlos Chanfón Olmos, México, Grupo Azabache, 1992, 286 pp., ils., (Colección Arte Novohispano, 2).

¹⁰ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, [XIV-303 pp.], 449 ils.

¹¹ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, t. I, Barcelona, Salvat, 1945, 715 pp., 831 figs.

Revisando el texto de Silvia Pappe¹², la autora propone algunos aspectos metodológicos para el ejercicio del análisis historiográfico, que de manera general se resumen en tres aspectos: “a) El desarrollo de conceptos, su problematización, su historicidad; b) condiciones y posibilidades del conocimiento sobre el pasado; y c) procesos de significación en los conocimientos del pasado.”¹³ Así, la historiografía crítica problematiza el conocimiento, adecua el contexto histórico y espacial para la construcción del relato; esta se compone de interrogantes y reflexiones convirtiéndose en un área transdisciplinaria y es justo aquí cuando la arquitectura dentro de la historia del arte puede problematizarse.

De manera personal, conozco muy pocos ejercicios sobre historiografía de la arquitectura *per se*, quizá el más conocido sea el de Panayotis Tournikiotis¹⁴, que, aunque versa sobre arquitectura moderna, nos puede dar una idea de método en cuanto a discurso historiográfico de la arquitectura se refiere (figura 1). El autor propone una revisión de fuentes bibliográficas, que incluso las presenta en imágenes tanto en la portada como en la bibliografía de esta edición¹⁵, así, autores occidentales contemporáneos, críticos de la teoría de la arquitectura como Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Henry-Russell Hitchcock, Reyner Banham, Peter Collins y Manfredo Tafuri son vistos a través de la lente historiográfica del autor. Su método de análisis historiográfico se resume en tres dimensiones complementarias unas de otras:

1. La *dimensión histórica*: la concepción de la historia en la que se basan las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro de la arquitectura.
2. La *dimensión social*: las relaciones entre la visión arquitectónica y determinado programa social; en otras palabras, la naturaleza del modo de articulación entre la arquitectura y los cambios sociales, un asunto que depende en buena parte del compromiso del autor.
3. La *dimensión arquitectónica*: las distintas maneras en que una postura sobre la esencia de la arquitectura —ya sea proyectada hacia el futuro o no— se integra en el texto. Hasta cierto punto, las otras dos dimensiones dependen de ésta.¹⁶

¹² Silvia Pappe, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, colab. María Luna Argudín, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2001, 175 pp.

¹³ En *ibidem*, p. 7.

¹⁴ Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, trad. y ed. de Jorge Sainz, pról. de Emilia Hernández Pezzi, Barcelona, Reverté, 2014, ils., (Colección Estudios Universitarios de Arquitectura, 25).

¹⁵ *Vid. ibidem*, pp. 277-294.

¹⁶ En *ibidem*, pp. 32-33.

Tomando como base la cita anterior, considero que, justamente, estas son las dimensiones que abarca cualquier objeto arquitectónico y que cada una ocupa cierta importancia dentro del quehacer histórico-arquitectónico y aún más, dentro del transdisciplinario. Aunque dentro de esta tesis presentaré también otras alternativas de análisis y métodos para la creación de un discurso historiográfico, no se debe de perder de vista que nuestro eje siempre será la historia, a partir de un enfoque historiográfico y de análisis arquitectónico, por lo que estas tres dimensiones presentadas por Tournikiotis serán referente importante, más no el principal, ya que tanto la dimensión histórica como la arquitectónica estarán mencionadas constantemente, sin embargo, la dimensión social puede complicarse al crear otro campo de estudio dentro de un análisis transdisciplinario.¹⁷

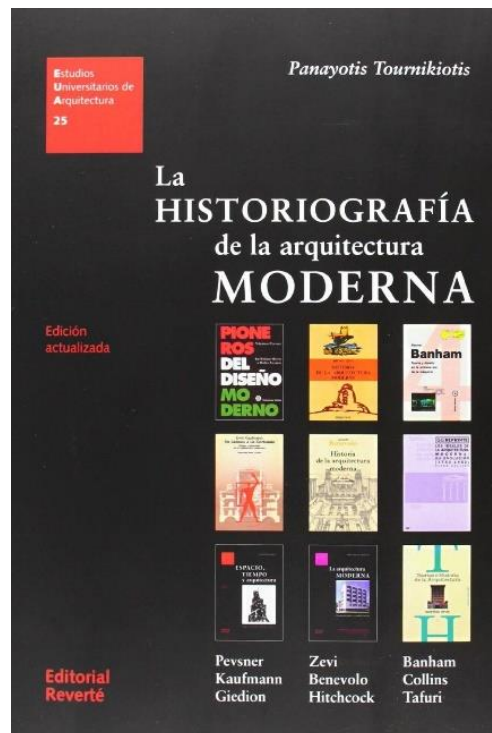


Figura 1. Portada de *La historiografía de la arquitectura moderna* de Panayotis Tournikiotis (2014).

¹⁷ Un ejemplo de esto es justamente una investigación que concluí en 2009 como tesis de la Maestría en Diseño y Estudios Urbanos en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco (*vid. bibliografía*), donde una de mis hipótesis referentes a la identidad social de la arquitectura, analicé al Santuario de los Remedios bajo una perspectiva transdisciplinaria y tomando como base un eje de estudio social urbano. Así, expuse el cómo cualquier objeto arquitectónico o urbano, con o sin “valor” artístico es parte esencial de la identidad social de algún lugar con base en la interacción que este hace dentro de un determinado contexto socio-cultural; todo esto logrado a partir de metodologías tanto cuantitativas como cualitativas, donde los actores sociales fueron fundamentales en el desarrollo y culminación de la comprobación de la hipótesis sugerida.

Así entonces, retomando el eje fundamental de la historiografía de la arquitectura y acercándose más al tiempo histórico estudiado, me llamó poderosamente la atención una tesis publicada en línea, cuyo autor es José de Nordenflycht Concha¹⁸ y quien propone una metodología a partir de modelos filosóficos relacionados con la historia, posturas de pensamiento basadas en modelos holísticos (Noel, Benavides y Wethey), modelos positivistas (Angulo Íñiguez, Marco Dorta, Buschiazzo y San Cristóbal), modelos formalistas (Guido, De Mesa y Gisbert) y modelos contextualistas (Bayón, Gasparini y Gutiérrez); lo anterior conforma un crisol muy interesante de análisis historiográfico a partir de la filosofía de la historia del arte tomando como eje a la arquitectura virreinal sudamericana. Justamente en el resumen de su tesis doctoral, el autor establece, por un lado, el análisis y la contextualización histórica del discurso historiográfico y, por otro, el método utilizado:

Esto a partir de un *corpus* de textos editados que van desde el reconocimiento documental de esa arquitectura, en calidad de objeto de estudio durante las primeras décadas del siglo XX, pasando por la valorización monumental de cara a su intervención patrimonial durante las últimas décadas del mismo siglo, llegando a los años recientes donde convergen complementariamente enfoques metodológicos que recogen las necesidades disciplinares de la Historia del Arte y de la Arquitectura, en un frente amplio que podemos identificar como historiografía de la arquitectura.¹⁹

Se puede rescatar de la cita anterior, y paralelo a modelos filosóficos de análisis, los aspectos esenciales de método historiográfico en el campo de la arquitectura, más aún, de la arquitectura virreinal, que es nuestro caso; ¿qué elementos metodológicos de análisis se pueden atender? Primeramente, el objeto arquitectónico como elemento de análisis y con un fundamento histórico, el tiempo histórico de análisis que nos habla de un interés de conocer el pasado colonial a partir del siglo XX, en un principio con el objeto de valorizar a la arquitectura como monumento patrimonial y, posteriormente, como objeto de análisis histórico.

Es aquí cuando la investigación de la arquitectura como elemento central de investigación historiográfica se hace latente, por lo que, dentro del campo de la

¹⁸ José de Nordenflycht Concha, "Historiografía de la arquitectura durante el periodo virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos", *tesis de doctorado en historia del arte*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2013.

¹⁹ En *ibidem*, p. 7.

historia del arte, el siglo XX se convierte en la piedra angular para el desarrollo de la historiografía de la arquitectura, sin embargo, desde mi muy particular punto de vista, me he encontrado con la siguiente situación: en relación con otras disciplinas que conforman la historia del arte es justamente la arquitectura virreinal, la que menos aportaciones tiene en el campo del discurso historiográfico. De esta manera, como arquitecto e historiador, resulta interesante y apremiante seguir aportando en este ramo, lo que es precisamente el objetivo principal de esta tesis tomando como base la arquitectura del siglo XVI.

De Kubler a Artigas, diferentes aportaciones a la historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XVI

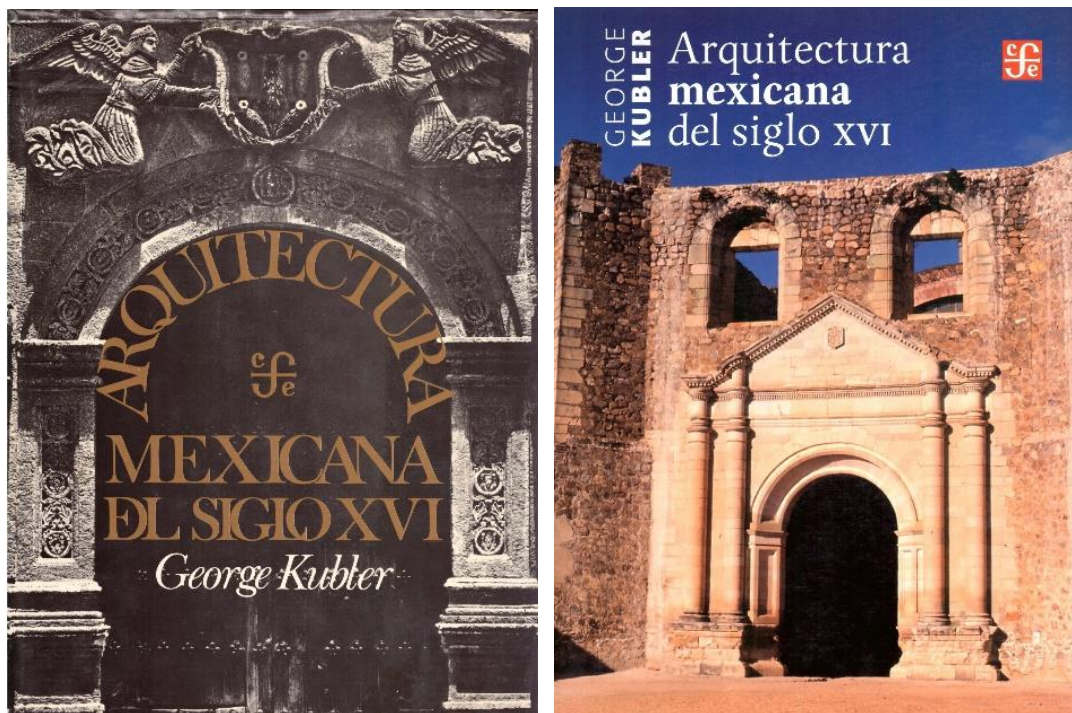
¿Cómo se ha desarrollado la historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XVI? Para entrar en materia, a continuación, realizo un esbozo general de las obras más importantes que, a mi juicio, comprenden el abanico de estudio y análisis historiográfico del arte con respecto a la producción arquitectónica y urbana en el siglo XVI en nuestro país. Esto me dará la oportunidad de dialogar con los autores y revisar cuáles son los temas que a cada uno le ha interesado profundizar para lograr hacer un análisis historiográfico como aporte a la presente tesis.

Si hablamos de obras de registro historiográfico, el referente principal, considero, para el estudio de la arquitectura del siglo XVI es George Kubler²⁰ (1912-1996), tomando en cuenta ambas ediciones²¹. El investigador norteamericano de la Universidad de Yale demostró un gran interés por la historiografía de arte y más aún por la arquitectura mexicana novohispana del siglo XVI. Debo aclarar aquí que he hecho la revisión de las dos ediciones que se dieron a conocer en México, 1982 y 2012 (figuras 2 y 3), de su libro publicado originalmente en inglés en 1948, la relevancia de ambas es, desde mi punto de vista, la aportación histórica de la arquitectura mexicana del siglo XVI más importante hasta la actualidad, se trata en sí de un exhaustivo análisis histórico, demográfico, artístico, urbano y desde luego, arquitectónico acompañado de en una enorme cantidad de imágenes y de algunos mapas.²²

²⁰ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI, ..., op. cit.*

²¹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI, 2a. ed., ..., op. cit.*

²² Tomando en cuenta que la primera edición -en inglés- de su libro se publicó en 1948 y poco más de treinta años después (1982) se publicó en México en español para, finalmente, reeditarse en 2012, estamos hablando de la longevidad y vigencia de una obra que alcanza ya los setenta años. Desde mi



Figuras 2 y 3. Portadas de las dos ediciones de *Arquitectura mexicana del siglo XVI* de George Kubler (1982 y 2012, que muestran un detalle de la portada de la iglesia del convento de Calpan, Puebla y la portada de la iglesia del convento de Cuilapan, Oaxaca, respectivamente).

En el mismo tenor temporal, se encuentra la obra de Manuel Toussaint²³, publicada originalmente también en 1948²⁴ (figura 4). Esta obra se caracteriza por no solo hablar sobre arquitectura, sino también de pintura, escultura y lo que él mismo llama “artes menores” dentro de una clara clasificación cronológica que hacen referencia a las diferentes etapas históricas coloniales: la conquista, la colonización, la formación de la nacionalidad virreinal y, para terminar, con las ideas de la Independencia. Por lo anterior, la obra del maestro Toussaint se convierte en un gran crisol donde se funde y genera quizá la primera historiografía del arte colonial en México publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas

punto de vista, esta publicación mantiene un contenido perfectamente documentado y vigente en cuanto a investigación e imagen se refiere, en este último rubro, la combinación de fotografías, planos arquitectónicos y mapas hacen que estas ediciones enriquezcan el contenido complementando el discurso histórico. Aunque han existido otras obras que abordan el mismo tema, algunas de ellas mencionadas en esta investigación, la obra de Kubler ha representado y sigue representando el fundamento y referente principal para cualquier investigación sobre arquitectura mexicana del siglo XVI. Resulta obligada la lectura del prólogo de Carlos Marini Flores en la última edición (2012), quien, a través de un breve ejercicio historiográfico, explica justamente la vigencia de la obra de Kubler.

²³ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México, ...*, op. cit.

²⁴ Resulta interesante mencionar el año de 1948 como pieza clave de publicación de esta obra. Se puede inferir el impulso que dio el presidente de México, Miguel Alemán Valdés, dentro de un gran proyecto de política nacional de cultura y educación que incluyó la creación del INBA, la creación de la Ciudad Universitaria de la UNAM y enormes campañas de alfabetización a nivel nacional.

de la UNAM. Desde luego, el capítulo que corresponde temporalmente a esta tesis, será el que se revisará.

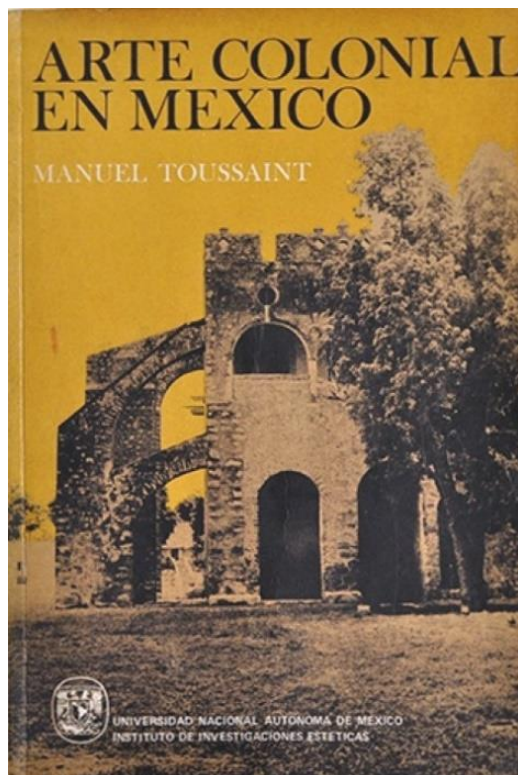


Figura 4. Portada de *Arte colonial en México* de Manuel Toussaint (1962).

Cronológicamente hablando, continuaría la aportación de Pablo C. de Gante²⁵, obra de 1954 (figura 5), quien realiza una recopilación de los espacios arquitectónicos novohispanos del siglo XVI a partir no de una introducción histórica, sino que el autor se vuelca de lleno en la descripción y análisis de la producción material arquitectónica de la Nueva España en ese siglo; de hecho, los pocos datos históricos que da siempre están relacionados directamente con aspectos de estilo, tecnología, de diferenciación social dedicados a la arquitectura así como del interés de la Corona por la edificación monástica. De esta manera, el autor propone estudiar la arquitectura del siglo XVI a partir de una clasificación: pública y civil, así como monástica militar para rematar exclusivamente con una descripción de estilo: el plateresco novohispano.

Interesante resulta saber el cómo estas tres obras rigieron durante prácticamente cuarenta años el conocimiento y documentación históricos y

²⁵ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en...*, *op. cit.*

arquitectónicos del siglo XVI en México. Estas tres obras fueron, y siguen siendo, obligatoriamente referenciadas en el análisis historiográfico del arte en México. Posteriormente, existieron ejercicios publicados en los últimos años del siglo XX, así como en la primera década del XXI, aunque, desde mi punto de vista, no suficientes para abarcar una tan amplia historia de la arquitectura del siglo XVI que satisfaga el interés y la curiosidad del investigador e historiador del arte.²⁶

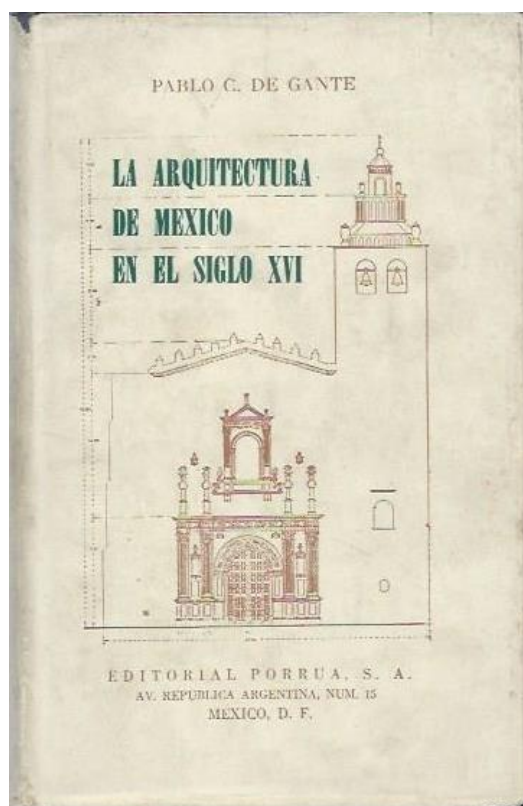


Figura 5. Portada de *La arquitectura de México en el siglo XVI* de Pablo C. de Gante (1954).

En este tenor, aparecen libros como el de Rafael Cómez²⁷ publicado en 1989 (figura 6), el cual representa una explicación necesaria de por qué el pensamiento medieval europeo se instala de lleno en el nuevo territorio mexicano conquistado en el siglo XVI, de igual manera, el autor explica la distribución social y el papel de los constructores y generadores de espacios para terminar describiendo la

²⁶ A partir de la revisión bibliográfica realizada para esta tesis, considero que en el último cuarto del siglo XX se llevaron a cabo un mayor número de investigaciones sobre arquitectura mexicana del siglo XVI. Estas han sido plasmadas en diferentes artículos, tesis y libros publicados, muchos de ellos mencionados en la bibliografía de este documento. Las perspectivas de análisis y los discursos expuestos son variados y ejemplos de estos los expongo en el siguiente capítulo.

²⁷ Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo...*, *op. cit.*

concepción del pensamiento medieval abstraído en formas arquitectónicas novohispanas con estilos bien definidos.

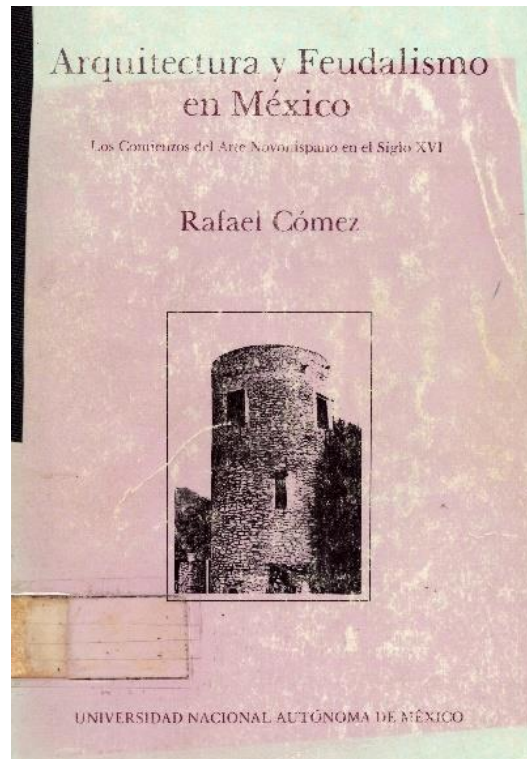


Figura 6. Portada de *Arquitectura y Feudalismo en México* de Rafael Cómez (1989).

Para la última década del siglo XX, Mario Sartor²⁸ publica en 1992 su obra sobre arquitectura y urbanismo de la Nueva España en el siglo XVI (figura 7), obra que se convierte en un importante referente para la explicación del sincretismo indio y español dentro de la organización espacial a nivel macro (concepción urbana y generación de nuevas ciudades) y micro (generación material de la arquitectura civil y religiosa) para terminar con una discusión sobre problemas estilísticos.

²⁸ Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España siglo XVI*, trad. de Pedro Berruecos y Marzia Branca, pres. de Carlos Chanfón Olmos, México, Grupo Azabache, 1992, 286 pp., ils., (Colección Arte Novohispano, 2).

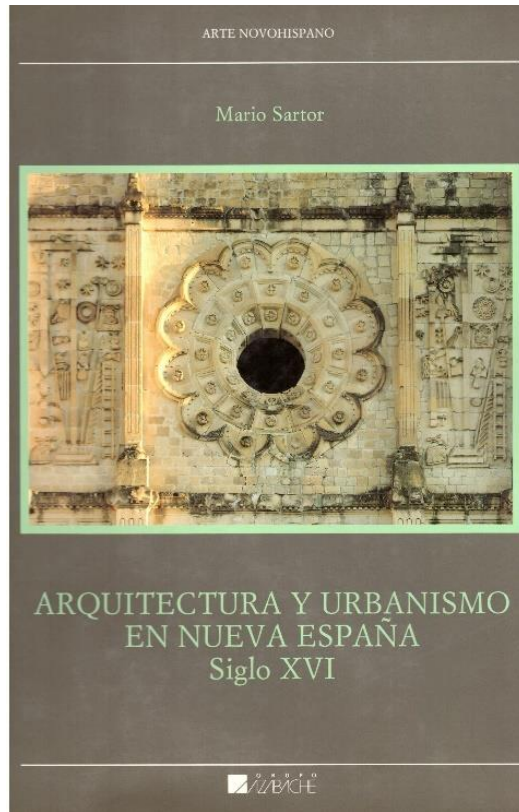


Figura 7. Portada de *Arquitectura y urbanismo en Nueva España, siglo XVI* de Mario Sartor (1992).

Para 1997, la publicación, compilación de Carlos Chanfón Olmos²⁹ (figura 8), del producto de diferentes investigaciones realizadas a través de varios años y publicadas en su momento como *Cuadernos de arquitectura* y *Cuadernos de urbanismo* por la Facultad de Arquitectura de la UNAM, se convierte, de igual manera, en un importante aporte a la historiografía de la arquitectura y el urbanismo en México. El volumen aludido establece diferentes criterios de análisis para la conjugación de una obra maestra de investigación transdisciplinaria; así, historia, sociedad, arquitectura, tecnología, diseño y género de las edificaciones son los ejes en los que está basada esta obra, ilustrada magníficamente para su mejor comprensión.

²⁹ Carlos Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, v. II..., *op. cit.*

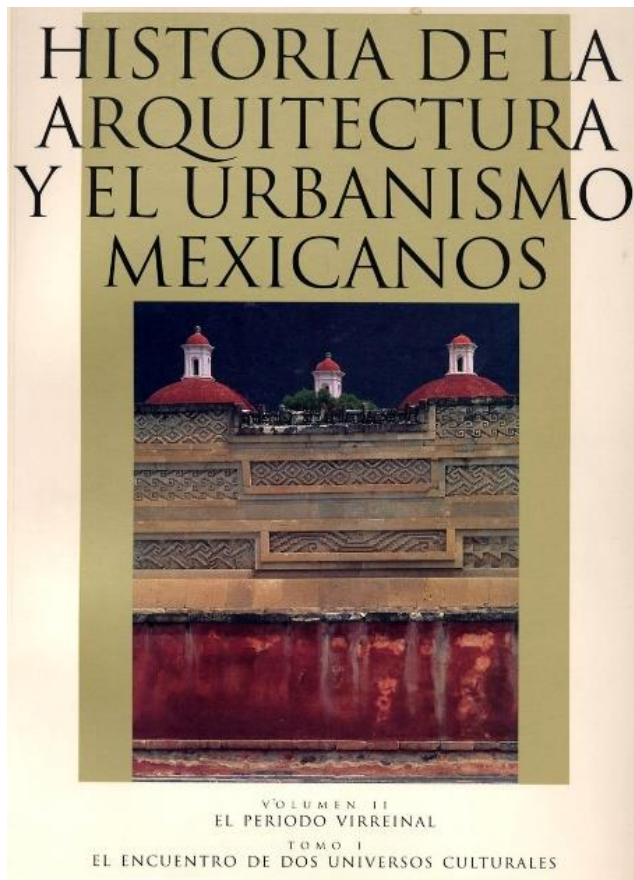


Figura 8. Portada de *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, v. II, t. I, de Carlos Chanfón (1997).

El siglo XXI tiene una producción historiográfica de la arquitectura y el urbanismo del XVI con la aparición de dos obras. La primera se trata del libro de Mario Camacho Cardona³⁰ de 2009 (figura 9), producto de su tesis de doctorado, sustentada en 1993; esta obra, con una aportación cartográfica muy amplia, su eje de desarrollo es el urbanismo, tema poco tratado como historia de la producción espacial a nivel urbano, incluso puede asemejarse al ejercicio realizado por A. E. J. Morris³¹ en 1979, quien estudia la producción espacial urbana a nivel mundial a partir de su forma y su historia; así, la obra de Camacho Cardona se convierte en una interesante y relevante aportación a la historiografía de la arquitectura y el urbanismo en México, ya que, en esta última disciplina existen pocos ejercicios al respecto.

³⁰ Mario Camacho Cardona, *Historia urbana novohispánica...*, *op. cit.*

³¹ A. E. J. Morris, *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, pref. de J. W. Reys, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 477 pp., ils. y mapas.

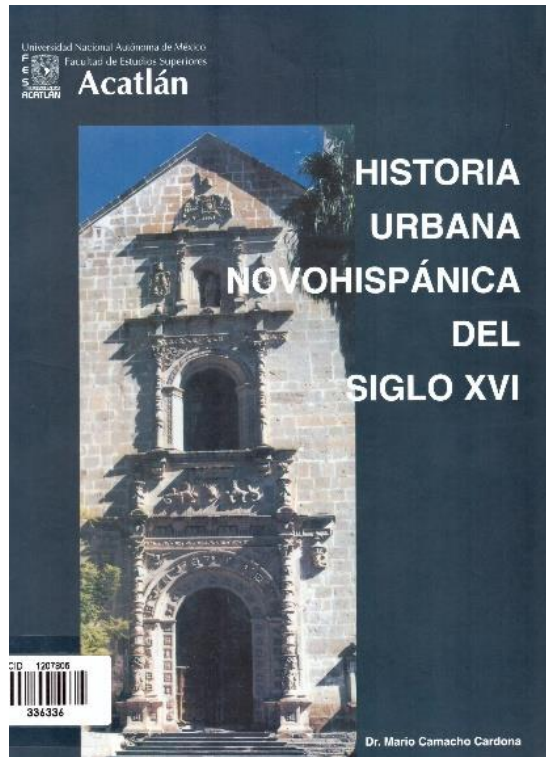


Figura 9. Portada de *Historia urbana novohispánica del siglo XVI* de Mario Camacho Cardona (2009).

Finalmente, el libro de Juan Benito Artigas³² de 2010 (figura 10), la obra más reciente sobre historia de la arquitectura del siglo XVI significa una gran aportación dentro de la historiografía de la arquitectura y urbanismo y, por ende, del arte. El autor realiza una completa disección del espacio generado en el territorio novohispano durante el siglo XVI, esta va más allá de la investigación histórica *per se*, la obra del doctor Artigas conjunta análisis historiográfico, análisis gráfico, formal, simbólico, de clasificación y aun etnográfico, incluyendo una interesante discusión sobre la llegada del Renacimiento a la Nueva España como una aportación de pensamiento para ser manifestado en la producción material arquitectónica novohispana.

³² Juan B. Artigas, *México, Arquitectura del siglo..., op. cit.*

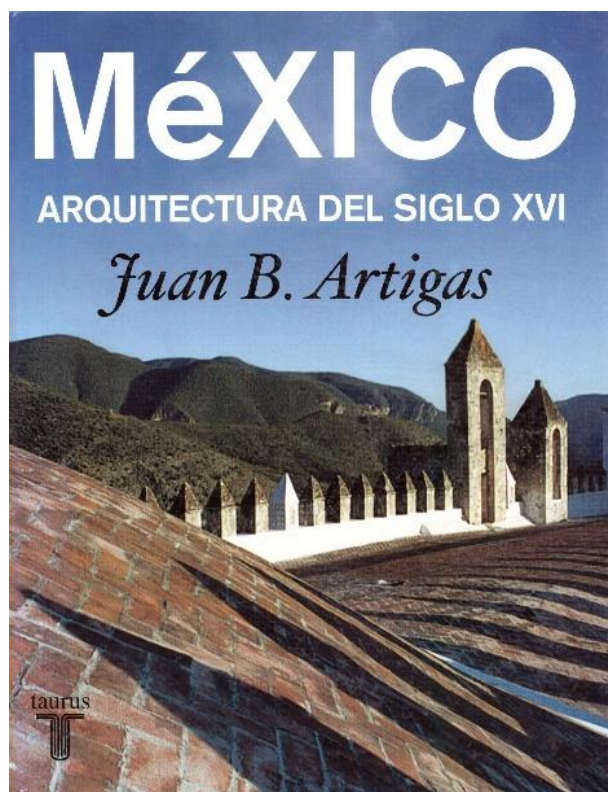


Figura 10. Portada de *México, arquitectura del siglo XVI* de Juan B. Artigas (2010).

Edad Media y Renacimiento en México, diferentes criterios

Uno de los debates más expuestos en las obras analizadas, que definitivamente pudiera convertirse en un tema más de tesis, es si en realidad el pensamiento medieval y aun el renacentista existieron en México, desde luego, manifestados en sus obras arquitectónicas y urbanas. Si se toma en cuenta que, aproximadamente, la Edad Media en Europa abarca desde el siglo V hasta el XIV para traslaparse con el siglo XV en el movimiento del Renacimiento que indicaría el inicio de la Edad Moderna, es justo esta conexión medieval-renacentista el momento histórico en que el siglo XVI se ve permeado por una serie de ideas y concepciones, tanto religiosas como artísticas, que son exportadas hacia lo que significarán posteriormente los nuevos territorios de lo que será el gran Imperio universal español y puedan ser manifestadas como distintivo de una nueva sociedad.

Eugenia Acosta Sol³³ establece una serie de criterios para el conocimiento de estas etapas históricas, en cuanto a territorio, pensamiento y tecnología

³³ Eugenia Acosta Sol, *Prontuario de Historia de la cultura en Occidente, de la Antigüedad al periodo moderno*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2003, 171 pp., 20 mapas.

constructiva, la autora menciona que, socialmente, “el señor feudal gobernaba de manera absoluta en sus tierras, junto a las que recibía a los campesinos que las habitaban, en calidad de *siervos*; [...] los señores feudales quedaban obligados con el rey a prestar *vasallaje*, o juramento de fidelidad”³⁴; durante el desarrollo histórico de la Edad Media europea “la estructura de la Iglesia se complejizó y afianzó, experimentando gran arraigo y mayor extensión en zonas rurales”³⁵; “el clero *regular*, [...] de vida reclusa y contemplativa, sigue el ejemplo de los monasterios bizantinos, [...] el monasterio habría de bastarse y gobernarse a sí mismo; la pobreza y la castidad serían de observancia obligatoria”³⁶.

Tomando en cuenta lo anterior, se puede entender cómo el sistema territorial feudal estaba implícito en la vida cotidiana de la Corona española al momento de conquistar Las Indias y el gran complemento de la vida monástica, a partir de su recurso humano y de tecnología, fueron el componente perfecto para el inicio de la imposición cristiana en tierras americanas. A sabiendas de que fueron los monasterios europeos los que afianzaron la vida en comunidad de las poblaciones devastadas por las Invasiones bárbaras, ya que fomentaron el desarrollo de la agricultura, la arquitectura, la religión cristiana y el trabajo intelectual, es justamente este mismo modelo el impuesto para la Nueva España.

Por lo anterior, muchas técnicas constructivas alcanzaron niveles de avanzada sin precedentes, todas estas investigadas y desarrolladas dentro de los monasterios que se plasmarían en lo que posteriormente fue conocido como Románico y Gótico, por lo que “a pesar de la imagen «oscurantista» que subsiste sobre la Edad Media, se trató en realidad de una época de gran dinamismo tecnológico que acumuló un sinnúmero de inventos y aportaciones culturales”³⁷ que, a la larga, tuvo una gran repercusión en la aportación arquitectónica de Las Indias. Con respecto al Renacimiento, este fue consecuencia del ocaso de la Baja Edad Media, puede clasificarse como temprano (siglo XV), pleno y manierista (siglo XVI y XVII)³⁸, desde el Renacimiento temprano y hasta el pleno, se suscitaron diferentes eventos que marcaron el inicio de la Edad Moderna.

³⁴ En *ibidem*, p. 73.

³⁵ *Ibidem*, p. 77.

³⁶ *Ibidem*, p. 78.

³⁷ *Ibidem*, p. 81.

³⁸ *Confere ibidem*, p. 105.

Jean Delumeau³⁹ establece una cronología precisa de esta etapa histórica, con un fin entendiblemente pedagógico para su mejor comprensión, el autor señala la publicación de *La Divina Comedia* por Dante Alighieri (1304-1321), la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia por Brunelleschi (1420-1443), el perfeccionamiento de la imprenta por Gutenberg (1450), la publicación de *De architectura* por Alberti (1452), el Descubrimiento de América (1492), Leonardo pinta *La última Cena* (1495), Bramante comienza a reconstruir San Pedro de Roma (1506), Miguel Ángel pinta el techo de la Capilla Sixtina (1508), Maquiavelo publica *El Príncipe*, Lutero publica *La Biblia* en alemán (1534), Copérnico publica sus nuevas ideas sobre astronomía (1543) y comienza el Concilio de Trento (1548).⁴⁰

Con lo expuesto anteriormente, creo que es pertinente reflexionar sobre el tiempo histórico estipulado, si se hace un empalme sincrónico, desde que la Corona española comenzó a estimular las nuevas ideas estadistas y los viajes trasatlánticos, se puede inferir que, por un lado, las ideas de organización medieval en cuanto a territorio, pensamiento y religión estaban en su apogeo combinándose con las ideas renacentistas italianas que se permeaban por el territorio europeo y, por otro, se comenzaba una ganancia territorial en América conjugando estas concepciones. Por lo anterior, ¿qué tan válido es afirmar que la Edad Media llegó a México, que los cánones culturales renacentistas se fueron imponiendo y que la arquitectura mexicana del siglo XVI es producto de ello a partir de la construcción de “fortalezas” hechas conventos?

Rafael Cómez⁴¹ explica este fenómeno y dedica su primer capítulo a exponer el cómo la mentalidad medieval se permeó en la Nueva España:

La Edad Media no se quedó en el Viejo Mundo; llegó a América con los conquistadores. Fue precisamente el descubrimiento y la conquista de América la chispa que puso en ignición el fuego de la modernidad, [...]. La conquista de América por los españoles en el siglo XVI vino a ser una prolongación allende el Océano de la Reconquista terminada en la Península Ibérica con la toma de Granada en 1492.⁴²

³⁹ Jean Delumeau, “Frescos para el Papa Julio”, en *Historia Universal en sus momentos cruciales*, v. III “Expansión del ámbito humano”, trad. de Juan Novella Domingo, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 92-99, 17 ils.

⁴⁰ *Confere ibidem*, p. 95.

⁴¹ *Confere* Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo...*, *op. cit.*, pp. 13-29.

⁴² *Ibidem*, p. 13.

El mismo autor afirma cuestiones tan importantes como la manera en que las raíces medievales fueron injertadas en suelo americano a través de instituciones como la casa de *Contratación de Indias* fundada en Sevilla en 1503, la constitución de bienes y vasallos desde la llegada de Colón, y, por ende, de recompensas territoriales, origen de marquesados y enormes latifundios en la Nueva España. Sistemas económicos, claramente de mentalidad medieval, como la *encomienda*, fueron aplicados a un nuevo sistema de gobierno novohispano con origen en los conquistadores.⁴³

Pero, ¿cómo se manifestó la idea medieval del espacio arquitectónico? ¿Se puede aseverar que el modelo de fortalezas medievales se importó con éxito a Nueva España y este se haya reflejado en la arquitectura religiosa, en este caso, en los conventos? El mismo autor afirma que:

Si aceptamos que las formas arquitectónicas representan la expresión coherente de cierta visión del mundo y que en la Nueva España existen pervivencias feudales a través del sistema de encomiendas, habremos de aceptar también que cierta concepción feudal del mundo y del espacio se expresa en la composición de volúmenes de las fundaciones monásticas del siglo XVI.⁴⁴

Justamente lo que el autor llama *enfeudación* de espacios tanto internos como externos, esto es “la transposición monumental a nivel arquitectónico del orden social que origina aquella peculiar mentalidad [medieval].”⁴⁵ Y lo anterior lo ejemplifica a través de lo que él denomina claustros de contrafuertes y monasterios almenados. Sin embargo, a este respecto, en el libro coordinado por Carlos Chanfón Olmos⁴⁶ se afirma tajantemente que esto es un mito⁴⁷:

Un error bastante común es el considerar los conventos mendicantes novohispanos como fortificaciones. Aunque las primeras dudas al respecto fueron expresadas a mediados de siglo, la autoridad de los grandes autores que sostuvieron esta idea parece haber pesado más que las dudas y refutaciones expresadas en artículos de revista o en conferencia.⁴⁸

Se debe tomar en cuenta que existen una serie de circunstancias históricas que determinan el porqué de que algunas características específicas del espacio

⁴³ *Confere ibidem*, pp. 13-29.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁶ Carlos Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, v. II..., *op. cit.*

⁴⁷ *Confere ibidem*, pp. 343-359.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 343.

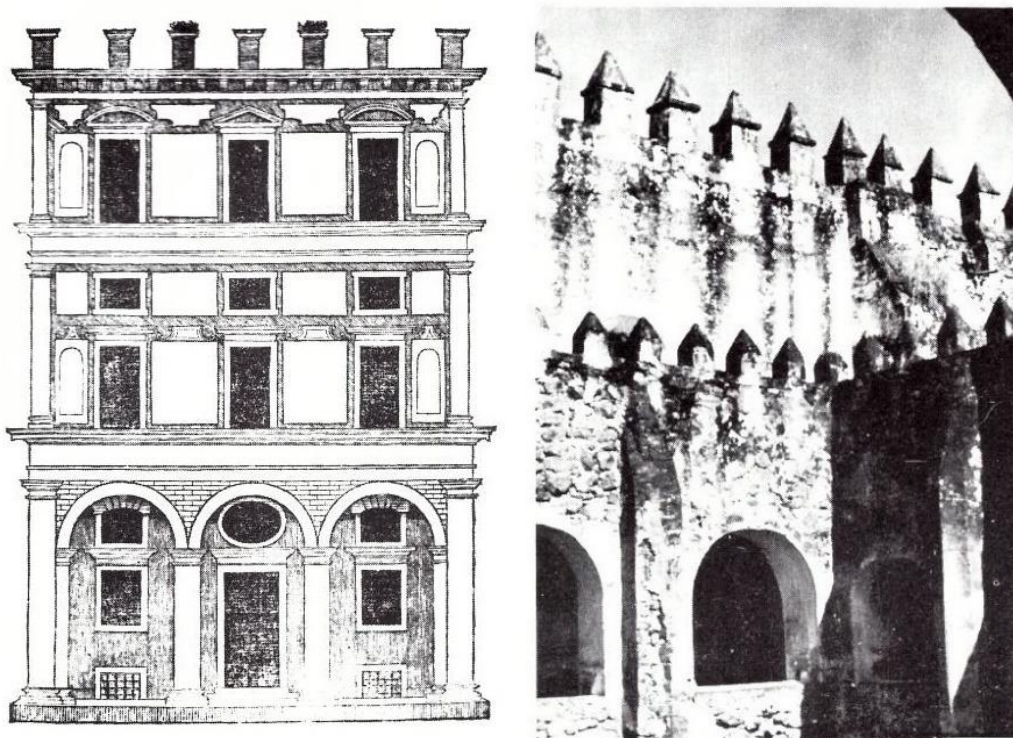
medieval son traídas a la Nueva España. No se puede comparar el estado de guerra constante que vivía Europa durante parte de la Baja Edad Media con el momento histórico del siglo XVI en la Nueva España, en el primer caso, la arquitectura fortificada fue creada para la defensa de territorios y ciudades, la elevación de muros y los imponentes contrafuertes, obedecen más a una estrategia de defensa constante, a un miedo de invasión por ganar territorio. Una fortaleza, bastión, fuerte, e incluso, castillo medieval fueron desarrollos arquitectónicos resultado de un complejo momento de ruptura social y económica en Europa, que, a la larga, y previo al Renacimiento, quedaron en total desuso.

Sin embargo, con la llegada de las órdenes mendicantes a la Nueva España y con la idea primordial de evangelizar, crear comunidades y, por ende, poblaciones, fueron justamente los frailes quienes comenzaron a materializar la arquitectura a través de los monasterios y fueron precisamente ellos los primeros arquitectos novohispanos encargados de crear espacios con una nueva identidad permeados de una gran mentalidad e influencia medieval, desde luego, no había más opciones, Rafael Cómez afirma que “el proceso constructivo de los maestros constructores [los mismos frailes] siguieron métodos y prácticas medievales [...] y en muchos casos [circularon] cuadernos de diseños ya que ciertos temas se repiten constantemente”.⁴⁹

Por todo lo anterior, más que demostrar si los espacios conventuales -de los que se hablará en el siguiente capítulo- eran fortalezas o no, lo que sí se puede establecer es que, si bien, estos no cumplieron con la función práctica de defensa y guerra para la ganancia de territorio, sí fueron construidos a partir de la educación y técnica de diseño que existía únicamente en la Edad Media, regida por la Iglesia, por lo que técnicas de construcción medieval adaptadas en suelo novohispano, aportación de símbolos y de nuevos elementos espaciales fueron incorporados a una arquitectura nueva, no con la finalidad de defensa, sino de adaptación y evangelización, tomando en cuenta, claro está, el pensamiento e ideología de la época. Así, los elementos típicos de las fortificaciones son magníficamente adaptados en los monasterios para crear una nueva producción espacial, la mentalidad medieval monástica es traída a la Nueva España no con la función de defensa y estrategia, sino con la función evangelizadora imponiendo una diversidad

⁴⁹ Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo...*, *op. cit.*, p. 68.

de estilos traídos incluso de algunos tratados de arquitectura (figuras 11 y 12) porque en estricto orden, contexto y circunstancia, la Edad Media europea se iba extinguiendo, más no sus concepciones e idealizaciones.



Figuras 11 y 12. Almenas de la ilustración XXXIII del *Libro IV* de Serlio y almenas de la iglesia y claustro de Atlatlahcan, Morelos. En Rafael Cómez (1989, figs. 53 y 54).

Por otro lado, y a este respecto, la continuidad de la Edad Media hacia el Renacimiento también es expuesta por diferentes autores especialistas en arquitectura del siglo XVI en México, en este rubro, el uso de nervaduras, por dar un ejemplo, provenientes del gótico, corresponden al conocimiento de algunos tratados renacentistas como *Las Medidas del Romano* (1526) de Diego de Sagredo y *Las Instituciones de Geometría* (1535) de Alberto Durero.⁵⁰

Juan Benito Artigas establece que existieron claros ejemplos de algunos elementos de la arquitectura renacentista española manifestada en la arquitectura novohispana del siglo XVI⁵¹, hablando de estilos, el autor escribe sobre estos específicamente importados desde la Corona española: “como los estilos Isabel o

⁵⁰ *Confere ibidem*, p. 137.

⁵¹ *Confere* Juan B. Artigas, *México, Arquitectura del siglo...*, *op. cit.*, pp. 251-572.

de los Reyes Católicos y las arquitecturas hispanomusulmana, gótica, del plateresco y del romano o con influencia italiana, además de la manierista; todos ellos bajo el denominador común del Renacimiento”.⁵²

El autor menciona ejemplos donde claramente se refleja la clara voluntad renacentista impresa en diferentes ejemplos arquitectónicos novohispanos, como la capilla abierta de San Pedro y San Pablo Teposcolula, en Oaxaca (figura 13), el templo de Copanaguastla en Chiapas, la Catedral de Mérida, el Convento de Actopan, Hidalgo (figura 14), la pila de Chiapa de Corzo, la fachada de Soyatitlán, estas dos en Chiapas y finalmente, ejemplos tan claros por el desarrollo de columnas y capiteles a la usanza renacentista del siglo XVI europeo como es el caso de Atotonilco el Grande, Guanajuato; Ixmiquilpan, Hidalgo, Tecali, Puebla y Yecapixtla, Morelos.⁵³ Cabe destacar al estilo manierista manifestado en la Nueva España como principal representante renacentista, a este respecto el maestro Jorge Alberto Manrique hizo la mejor aportación historiográfica al respecto que se explicará en el siguiente capítulo.

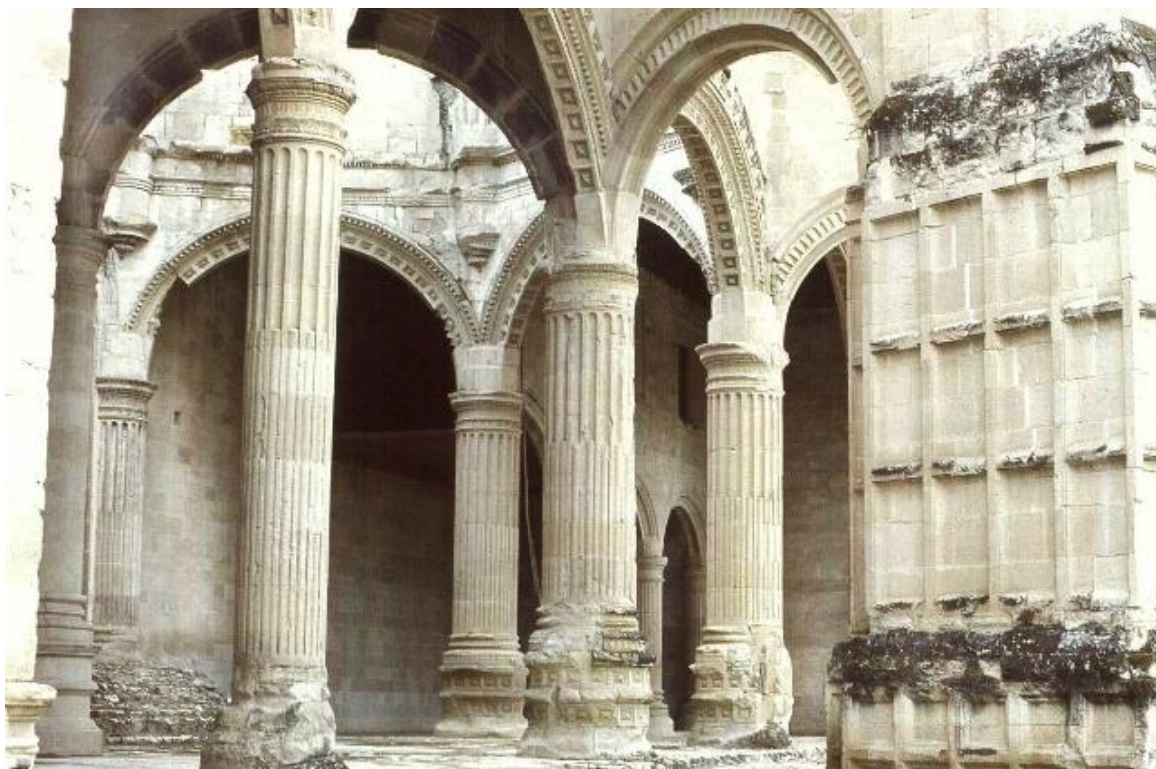


Figura 13. Arbotantes de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca. En Juan B. Artigas (2010, p. 262).

⁵² *Ibidem*, p. 251.

⁵³ *Confere ibidem*, pp. 251-572.



Figura 14. Portería de Actopan, Hidalgo. En Juan B. Artigas (2010, p. 262).

Así, la manifestación o expresión de lo renacentista europeo en el siglo XVI novohispano obedece a que:

La voluntad de vida de la Europa del siglo XVI incluía la ponderación del humanismo, en la literatura, en las artes y en la filosofía, y este regusto vivencial se hacía presente en todos los aspectos del conocimiento y, desde luego, en la voluntad de la forma, es decir, en la manera en que esa voluntad de vida se transformaba en voluntad de forma; estaba presente en Nueva España en las aulas, en los púlpitos, en los grabados, en los libros y en todas las manifestaciones del hacer humano.⁵⁴

Finalmente, Edad Media y Renacimiento, fortalezas medievales, estilos arquitectónicos importados y permeación del humanismo hacia la Nueva España son elementos de discusión que pueden diseccionarse en varios rubros y, afirmando que la arquitectura, en cualquiera de sus contextos históricos en que se encuentre, es el reflejo y materialización del pensamiento histórico y cultural de una época, la arquitectura del siglo XVI novohispana es eso, arquitectura mexicana del siglo XVI que trae impreso una voluntad de continuidad europea de la época,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 253.

con un pensamiento medieval cristiano en su organización y tecnología, pero con un sello renacentista en su manifestación artística.

George Kubler: entre la clasificación de la forma, el uso y el material

Hablar de clasificación dentro de la arquitectura resulta una constante, más que colocar una etiqueta para la diferenciación espacial o la categorización, ha resultado necesario el diferenciar en la literatura especializada el estilo, el uso, la función, la tecnología, el diseño y la composición arquitectónica de estos espacios. A este respecto se puede encontrar una constante: arquitectura civil y arquitectura religiosa y a partir de esta clasificación existe una disección más específica dependiendo de cada autor.

La obra de George Kubler⁵⁵ dedica los primeros cuatro capítulos a problemas demográficos; urbanismo; diseño y supervisión; así como a trabajo, materiales y técnicas, respectivamente. En los siguientes tres capítulos, el autor se dedica a clasificar la arquitectura estudiada, esto es, la arquitectura civil; la arquitectura religiosa: templos de una nave; y, otros tipos de arquitectura religiosa; para concluir con el último capítulo dedicado a la pintura y escultura.

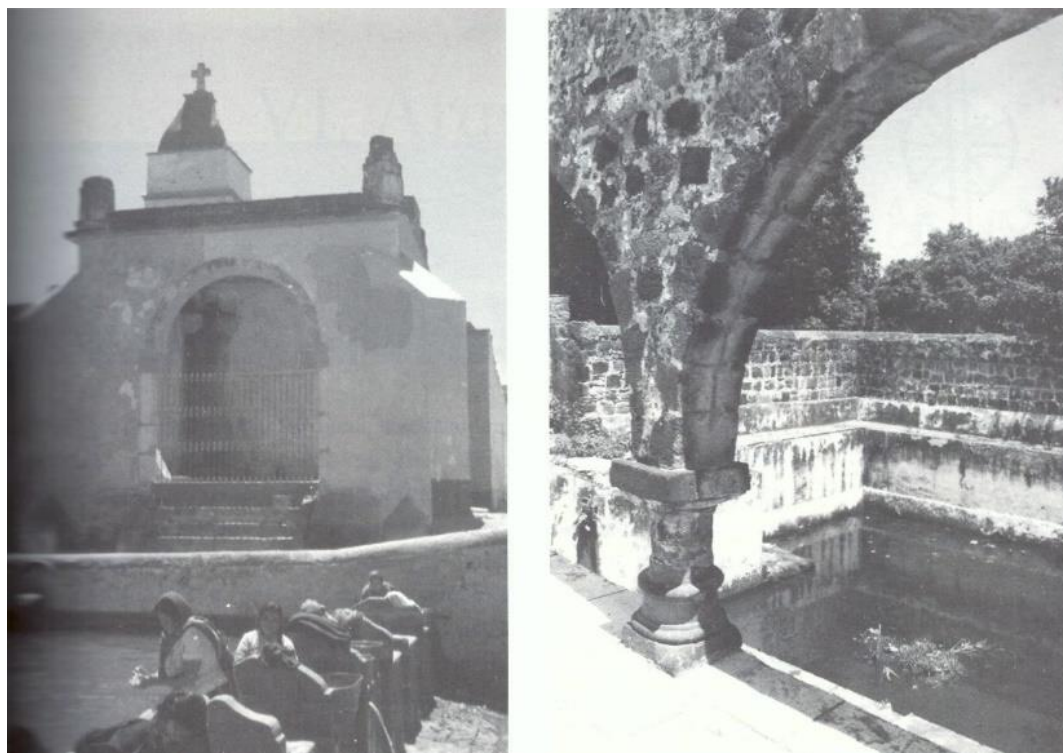
En este caso, enfocándonos en los tres capítulos sobre arquitectura, el capítulo V: *La arquitectura civil* comienza haciendo la diferencia entre la arquitectura europea del siglo XVI y la novohispana dando importancia a la arquitectura religiosa: “En América había que satisfacer la necesidad de edificios religiosos, de aquí que la arquitectura americana del siglo XVI tenga similitudes de tipo sociológico con los patrones de la actividad constructora en el norte de Europa durante los siglos XI y XII.”⁵⁶

Este capítulo establece desde el principio la gran diferencia entre la arquitectura religiosa y la civil, prueba de ello es el predominio de la evidencia material de la primera, el autor define y cataloga los diferentes géneros de arquitectura civil que existieron en el territorio novohispano en el siglo XVI; establece diferencias entre casas de españoles y casas de indígenas, menciona los espacios dedicados al comercio: los portales y el mercado, haciendo énfasis en el mercado de El Parián, la arquitectura militar y defensiva, la influencia morisca en

⁵⁵ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., ..., *op. cit.*

⁵⁶ *Ibidem*, p. 243.

la arquitectura civil; los edificios públicos y de gobierno, las posadas dedicadas a los extranjeros; los edificios culturales: los teatros, la Universidad; los hospitales y el abastecimiento de agua a través de acueductos y fuentes públicas, ejemplos de esta última categoría está la fuente de Tochimilco, la de Tepeapulco, así como el acueducto de Zempoala y la cisterna de Tecali (figuras 15 y 16).

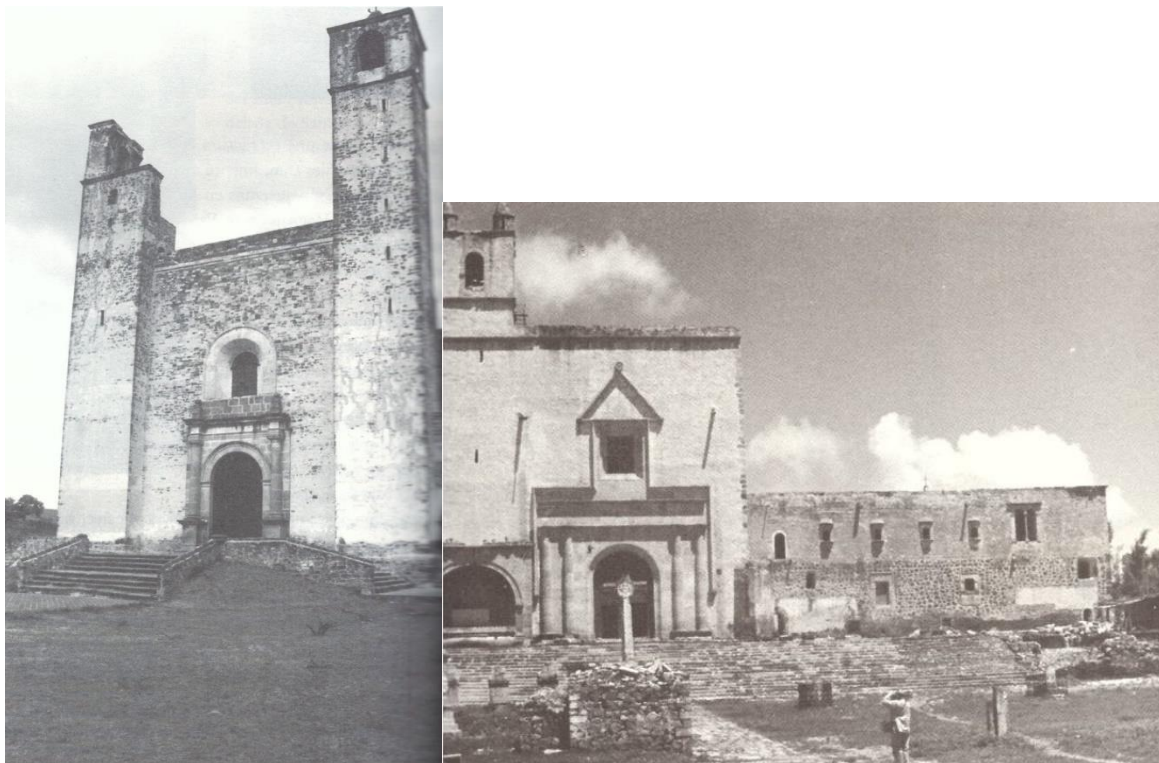


Figuras 15 y 16. Fuente de Tepeapulco y cisterna de Tecali, respectivamente. En George Kubler (2012, p. 287).

En el capítulo VI: *Arquitectura religiosa: templos de una nave*, Kubler establece categorías muy precisas de análisis: “Por razones didácticas habremos de dividir los monumentos arquitectónicos en edificios para el culto y edificios para habitar.”⁵⁷ En este caso, el autor se dedica a hablar sobre una comparativa entre edificios españoles y novohispanos en el siglo XVI producto, desde luego, de una tradición arquitectónica medieval; de ahí comienza la explicación de cada uno de los elementos que conforman los edificios novohispanos, estos son: nave, presbiterio, bóveda, proporciones y escala, muros, domos, contrafuertes, composición y programa arquitectónico, fachada, torres, techos, presbiterio, coro, sotocoro, ventanas y almenas. Son muy numerosos los ejemplos mencionados por

⁵⁷ *Ibidem*, p. 289.

el autor, destacando las iglesias de los conventos de Acolman, Oaxtepec, San Francisco en Cuernavaca, Teposcolula, Cuauhtinchan, San Gabriel en Cholula o San Agustín Epazoyucan (figuras 17 y 18).



Figuras 17 y 18. Fachada de la iglesia de Cuauhtinchan, Puebla y de la de San Agustín en Epazoyucan, Hidalgo; respectivamente. En George Kubler (2012, pp. 328, 331).

Dentro las comparaciones entre la arquitectura española y la novohispana del siglo XVI, dedica sus líneas a describir iglesias como la de San Antonio de Mondéjar en Valladolid, la iglesia de los jerónimos en Yuste o la también de los jerónimos en Santa María de la Armedilla, iglesias que son similares a las primeras construidas en México⁵⁸; estas “se encuentran entre los antecedentes del suroeste francés y de la Borgoña, así como del estilo mexicano del segundo cuarto del siglo XVI.”⁵⁹

La gran aportación que tiene el capítulo VII: *Otros tipos de arquitectura religiosa* es en definitiva los templos criptocolaterales, “donde los pasillos laterales están ocupados por una hilera de capillas, que los hacen desaparecer como volumen

⁵⁸ *Confere ibidem*, pp. 292-293.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 298.

efectivo, siendo distinguibles únicamente desde el exterior,”⁶⁰construidos por los dominicos, “la lista de esos templos es breve: entre los principales figuran San Agustín y Santo Domingo en la ciudad de México; Santo Domingo en Puebla, y en Oaxaca tenemos Coixtlahuaca y ETLA, así como varias iglesias de una nave en las cuales las arcadas de los muros laterales se aproximan al tipo criptocolateral sin coincidir con él completamente, como sucede en Oaxtepec y Tepeaca.”⁶¹ Kubler afirma que este tipo de templo no se dio del todo en la Nueva España, siendo una imitación de la arquitectura española del momento⁶² y esta, en México, fue una especialidad de los dominicos debido a la ubicación de los templos que tienen esta característica principalmente en Puebla, Morelos, Oaxaca y la Ciudad de México. Al respecto de la ubicación de los dominicos, Robert Ricard establece:

Por fortuna, la misión dominica presenta un aspecto muy sencillo: dos grupos de importancia desigual; una actividad esparcida por el centro del país, valle de México, Puebla, Morelos, y mal ordenada, al parecer, por el estorbo de la presencia de los franciscanos en las mismas regiones, y un apostolado metódico y progresivo en toda la región que se conoce bajo el nombre de mixteca-zapoteca, con la ciudad de Oaxaca como centro.⁶³

Además de los templos criptocolaterales, el autor describe a los templos primitivos de tres naves, modelo de donde proviene la primera catedral de México y menciona otros ejemplos como Cuilapan (figuras 19 y 20), Chiapa de Corzo y Coyoacán, así como Quecholac, Tecali y Zacatlán⁶⁴. De igual manera describe las catedrales como modelo espacial iniciado en el siglo XVI, enfocándose en la descripción de la catedral de Pátzcuaro y haciendo una analogía con la de Granada.⁶⁵

Finalmente, el autor se enfoca en explicar los elementos espaciales característicos de la arquitectura religiosa del siglo XVI y su aportación en el campo de la historia del arte, tal es el caso de los atrios y su uso como centro comunal, las capillas abiertas, las capillas posas y finalizando con la descripción de los claustros como parte fundamental de la composición de los conjuntos conventuales, dando

⁶⁰ *Ibidem*, p. 291.

⁶¹ *Ibidem*, p. 349.

⁶² *Confere ibidem*.

⁶³ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 493 pp., ils. y mapas, p. 147.

⁶⁴ *Confere ibidem*, p. 365.

⁶⁵ *Confere ibidem*, pp. 376-382.

múltiples ejemplos a partir de su localización, procedencia de orden y estilo impuesto.⁶⁶



Figuras 19 y 20. Muros con arcadas en el exterior de la iglesia de Cuilapan y planta de esta, respectivamente. En George Kubler (2012, p. 367).

Manuel Toussaint: entre la clasificación y el tiempo histórico

De una manera, mucho menos descriptiva, pero acercándose a una definición más conceptual y clasificatoria de la arquitectura es la propuesta por Manuel Toussaint⁶⁷, quien, a través de distintas categorías espaciales e intentando, de acuerdo a mi visión personal, desde una perspectiva pedagógica y conceptual, explicar los tipos de edificios a partir de su uso y destino político o social.

De esta manera, el autor hace mención de la arquitectura militar como legado medieval a partir de la construcción de fortalezas; nos da una breve descripción de la planeación de ciudades; y una idea general de la arquitectura civil y política describiendo las casas de los conquistadores, las de los caudillos, los edificios de gobierno, de beneficencia, educación, enfocándose en este último rubro a la creación de la Real y Pontificia Universidad de México.⁶⁸

La visión del autor por la arquitectura religiosa se divide en: eclesiástica y conventual, utilizando el modelo basilical para la creación de espacios. La catedral primitiva de México y la de Puebla fueron emplazadas bajo este modelo de diseño

⁶⁶ *Confere ibidem*, pp.384-437.

⁶⁷ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México, ..., op. cit.*

⁶⁸ *Confere ibidem*, pp. 1-11.

espacial, así como la creación de los templos dentro de los espacios conventuales del clero regular (figuras 21 y 22): “Sabemos que presentaban igualmente forma de basílica, las iglesias de las tres Órdenes Mendicantes en México. Los franciscanos habían llegado primero en 1523, [...]. Los agustinos llegaron al país en 1533 [...]. Los dominicos habían llegado antes en 1526, pero la mala suerte persiguió a estos frailes y no fue sino hasta 1534 cuando se consideraron ya definitivamente establecidos.”⁶⁹ Finalmente, dentro del rubro de la arquitectura del siglo XVI, Toussaint valora la aportación de las capillas abiertas y la arquitectura hidráulica, haciendo referencia en este rubro a los acueductos, fuentes y puentes, para concluir con la arquitectura suntuaria, “es decir, los monumentos que solo se construyen cuando las ciudades han alcanzado cierto grado de prosperidad.”⁷⁰



Figuras 21 y 22. Fray Domingo de Betanzos y San Francisco, respectivamente, pinturas del siglo XVI. En Manuel Toussaint (1962, figs. 39 y 40).

Resulta también interesante la clasificación histórico-temporal que el autor hace: por un lado, define a la conquista de la Nueva España como *La Edad Media en México (1519-1550)*⁷¹ y por otro, a la colonización como *El Renacimiento en México*

⁶⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁷¹ *Ibidem*, p. 1.

(1550-1630)⁷². Repito, interesante porque vemos la gran necesidad del autor por clasificar los componentes de la historia del arte y definir términos y tiempos históricos para una mejor comprensión dentro de una línea temporal. Así, no tiene mayor problema en mezclar la segunda mitad del siglo XVI con la primera del siglo XVII y la transición temporal entre estos dos siglos la define así: “Mientras Europa se desarrollaba en pleno ambiente de cultura y arte, en América surgía un nuevo feudalismo al ser repartidos los indios entre los encomenderos. Pero estos grandes monumentos [la arquitectura conventual], a pesar de todo su espíritu de fortalezas medievales, recibe ya, como un soplo de arte, la huella del Renacimiento [...]”⁷³

Dentro de esta misma línea clasificatoria, Manuel Toussaint realiza una descripción de los conventos de las órdenes mendicantes a partir del emplazamiento territorial dispuesto por la Iglesia describiendo a los conventos franciscanos establecidos en la Provincia del Santo Evangelio de México, en la de San Pedro y San Pablo de Michoacán y en la Provincia de San José de Yucatán⁷⁴; los conventos agustinianos en la Provincia del Dulce Nombre de Jesús de México y en la de San Nicolás de Tolentino de Michoacán⁷⁵; concluyendo con los conventos dominicanos en la Provincia de Santiago de México, en la de San Hipólito de Oaxaca y en la de San Vicente, de Chiapas y Guatemala.⁷⁶

⁷² *Ibidem*, p. 39.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Confere ibidem*, pp. 41-45.

⁷⁵ *Confere ibidem*, pp. 45-49.

⁷⁶ *Confere ibidem*, pp. 49-52.



Figura 23. Portada principal de la iglesia franciscana de Tecali, Puebla. En Manuel Toussaint (1962, fig. 92).

Finalmente, dentro del rubro de la arquitectura del siglo XVI, Manuel Toussaint describe el comienzo de lo que serán las grandes catedrales: Puebla, México, Oaxaca, Michoacán, Mérida, Chiapas y Guadalajara para culminar, no sin mencionar a la arquitectura civil y las supervivencias mudéjares, con las primeras manifestaciones de la arquitectura renacentista en México:

Exactamente lo mismo que en España, floreció en México una arquitectura renacentista que seguía los cánones clásicos, sin dejar inficionar por la exuberancia plateresca. No es posible pensar que haya sido un movimiento autóctono, sino más bien debe creerse que los arquitectos españoles que pasaban a México, traían ya esas ideas de arquitectura renacentista y se inspiraban en los tratadistas clásicos, sobre todo en Serlio.⁷⁷

Pablo C. de Gante: entre la clasificación y la descripción

En su libro, Pablo C. de Gante⁷⁸ continúa con una línea clasificatoria similar tomando como base ejemplos muy específicos; así, su capitulado versa sobre *Arquitectura pública y civil* (Capítulo II)⁷⁹ y *Arquitectura monástica militar* (Capítulo III)⁸⁰, en el primer caso, el autor refiere que la cuestión ornamental no podía ser aplicada del todo e la arquitectura dentro de un Estado incipiente como era el de la Nueva

⁷⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁷⁸ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en...*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 43-69.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 71-152.

España, por lo que edificios de gobierno, educación, defensa militar, beneficencia, salud y viviendas criollas “sólo buscaban llenar el cometido principal y lógico de todo edificio, que no sea de índole suntuaria o funeraria: albergar servicios públicos, dar seguridad o servir de morada.”⁸¹ Algunos ejemplos mencionados por el autor en este rubro son el Palacio de Cortés en Cuernavaca o el Rollo de Tepeaca en Puebla como ejemplos de edificios públicos y las residencias particulares como la Casa de Montejo en Mérida, Yucatán y la Casa “del que mató al animal” en Puebla (figura 24).



Figura 24. Entrada de la Casa “del que mató al animal” en Puebla, Puebla. En Pablo C. de Gante (1954, fig. 23).

Más extensa resulta la descripción del autor en el rubro de la arquitectura monástica militar, él mismo le nombra “estilo” a este término afirmando que “a causa de los rasgos peculiares que todos los conventos del siglo XVI ostentan en común y de las circunstancias que por igual han influido en su construcción, la arquitectura monástica de aquel tiempo asume caracteres tan definidos y notables que bien merece considerarse como un estilo arquitectónico distinto.”⁸² Esta

⁸¹ *Ibidem*, p. 43.

⁸² *Ibidem*, p. 72.

dualidad definitivamente se debe a la advocación monástica de estos espacios y a las características militares de diseño medieval europeo impuestos en ellos.

Para poder describir las características de esta arquitectura monástica militar, el autor proporciona elementos de estilo, conformación espacial, diseño y construcción a partir de la descripción de la forma basilical, templos-fortalezas, alfarjes y artesonados, testero y capilla mayor, retablos, pinturas murales, elementos característicos de conformación espacial (claustro, fuente, portería, huerta, atrio y posas) y, finalmente, da ejemplos de estos a partir de su proveniencia del clero regular y su correspondiente orden para cada característica mencionada; definitivamente, el gran peso de esta obra recae en estas descripciones para concluir con una completa semblanza del estilo plateresco en la Nueva España.

Juan Benito Artigas: el análisis espacial y las aportaciones novohispanas de la arquitectura del siglo XVI

Así como se ha visto que la necesidad de clasificar permanece constante en la historiografía del arte de mediados del siglo XX, considero que es de vital importancia, dentro del análisis historiográfico, también el análisis espacial. Quizá mi primera formación me remite a ir un poco más allá y ver a la arquitectura como un objeto material que se ha ido conformando a lo largo de la historia a través del diseño de sus espacios, esto es, cada espacio diseñado ha respondido históricamente a una necesidad y justo esa relación de necesidad histórica puede darnos una explicación arquitectónica dentro de un contexto, en este caso, en la Nueva España del siglo XVI, de las formas, las tipologías y los diseños aplicados en la arquitectura.

Para este efecto, un excelente ejemplo tanto historiográfico como gráfico en sí, es la obra de Juan Benito Artigas⁸³, donde el autor explica justamente este análisis espacial, esto es, el objeto material diseñado para un uso específico y cargado de simbologías con un propósito específico que va más allá de la evangelización, la adecuación de una nueva arquitectura para un contexto totalmente diferente para la Metrópoli española del siglo XVI, logrando así la gran aportación novohispana: la arquitectura a cielo abierto (figuras 25 y 26), como la llama el autor: “por arquitectura a cielo abierto se entiende aquélla en la cual las áreas descubiertas,

⁸³ Juan B. Artigas, *México, Arquitectura del siglo XVI, ..., op. cit.*

esto es, sin techo, cobran importancia primordial puesto que dominan en extensión sobre las superficies techadas de la arquitectura.”⁸⁴

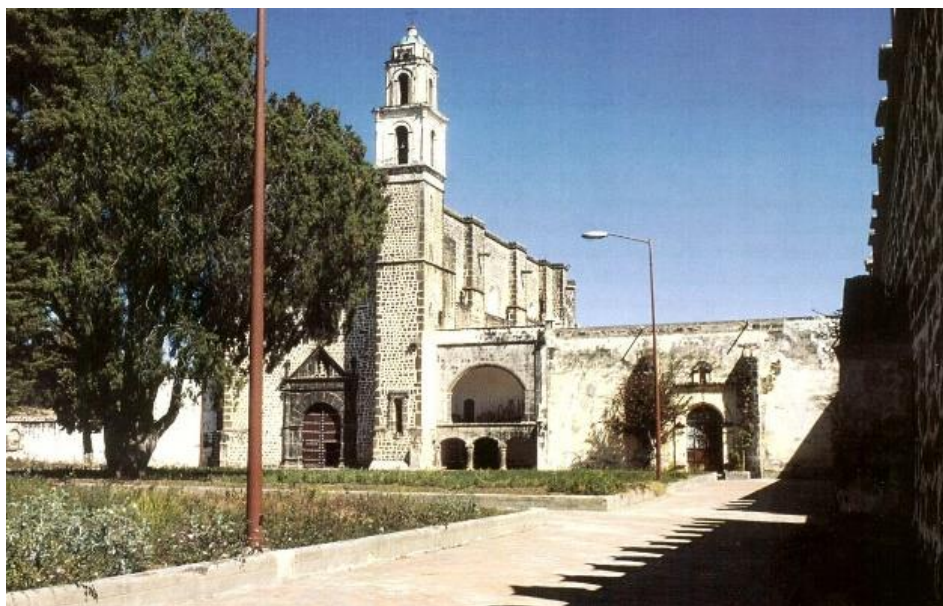


Figura 25. Capilla abierta en alto de Tochimilco, Puebla. En Juan B. Artigas (2010, p. 16).



Figuras 26. Arquitectura a cielo abierto en Huaquechula, Puebla. En Juan B. Artigas (2010, p. 16).

El doctor Artigas propone así, una clasificación interesante, las capillas abiertas: aisladas con su nave descubierta, con atrio y cuatro capillas posas; los atrios y sus correspondientes elementos; así como las plazas generadoras de un incipiente trazo urbano. De la misma manera, el sincretismo originado a partir del choque de culturas occidental y mesoamericana, lograron una aportación

⁸⁴ *Ibidem*, p. 13.

totalmente innovadora y aun provocadora: “Es menester aclarar que esta convivencia se presentó en todos los órdenes del hacer humano; siendo así como se creó un derecho indiano, porque las normas aplicadas en España no cumplían con su cometido al ser trasladadas a América.”⁸⁵

De esta manera, la obra de Artigas considera esta arquitectura a cielo abierto como la gran aportación de la arquitectura novohispana en el siglo XVI mucho más que la aportación de los templos conventuales, dando ejemplos bien claros sobre capillas abiertas aisladas: Meztlán, Hidalgo, Santa María Temimilcingo, Morelos o San Esteban Tizatlán, Tlaxcala; capillas abiertas aisladas con atrio y cuatro capillas posas: San Lorenzo Itztacoyotla, Meztlán, Hidalgo y San Juan Teposcolula en Oaxaca; otras capillas abiertas relevantes: Huamantla, Tlaxcala, Tlalmanalco, Estado de México (figuras 27 y 28) y Cuitzeo, Michoacán; capillas abiertas con el presbiterio en primer piso: Tlahuelilpa, Hidalgo.⁸⁶

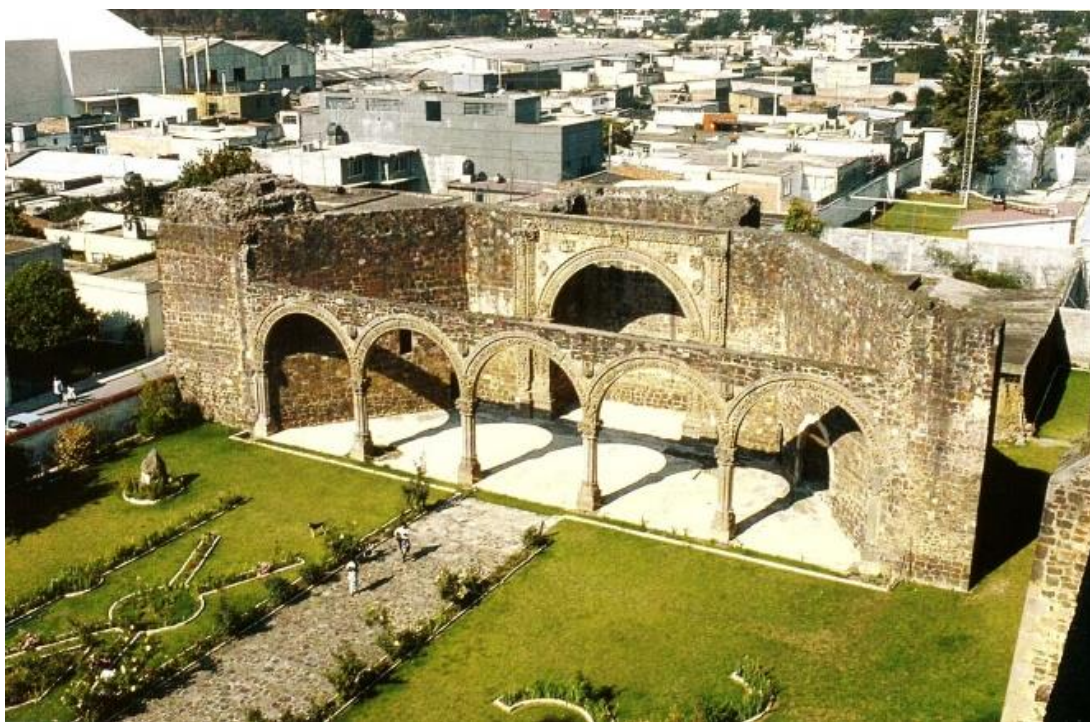


Figura 27. Vista de conjunto y arquerías de Tlalmanalco, México. En Juan B. Artigas (2010, p. 162).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁶ *Vide* Capítulo I en *ibidem*.

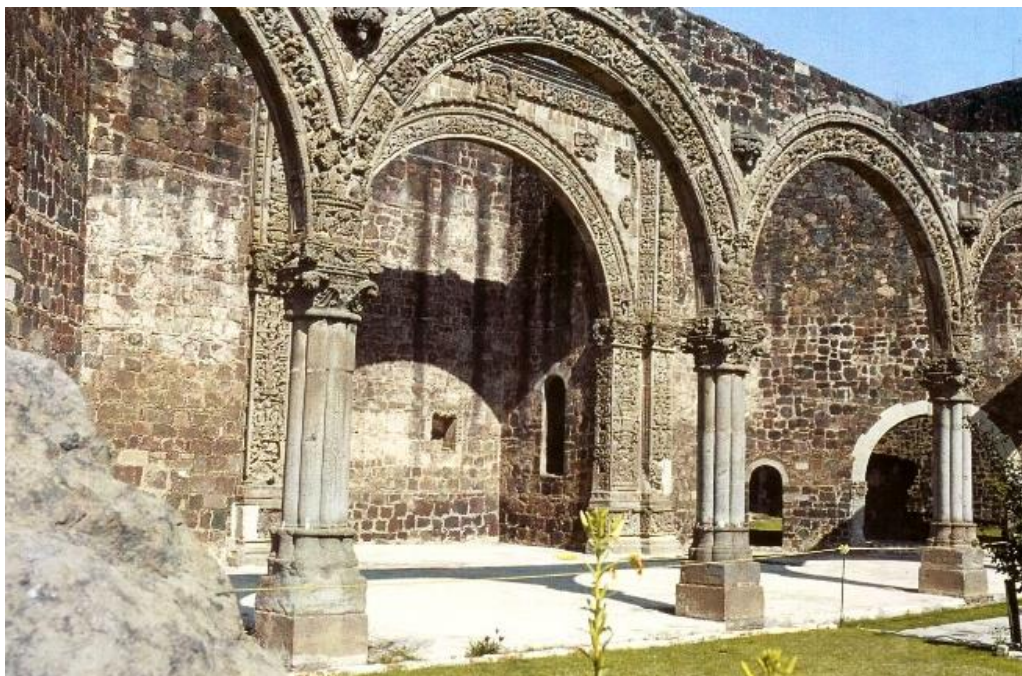


Figura 28. Vista de conjunto y arquerías de Tlalmanalco, México. En Juan B. Artigas (2010, p. 162).

Algo interesante que propone el autor es la dificultad para establecer y definir un estilo propio de la arquitectura mexicana del siglo XVI, ya que la historiografía del arte ha marcado las pautas para que sea comparada con la arquitectura ibérica de ese momento, sin embargo, y como lo establece Artigas:

El arquetipo, representativo de un estilo determinado, no tiene más aceptación que la de ser portador de todas o de la mayor parte de las características del modo de pensar, sentir o construir de una época determinada; ha perdido el papel de modelo absoluto que es necesario repetir, para enjuiciar y valorar la creación artística de momentos posteriores; no se aceptan ya los neoestilos como inspiración fundamental del arte de cualquier latitud geográfica.⁸⁷

Con lo anterior, se puede establecer que la arquitectura mexicana del siglo XVI, en su colocación dentro de una categoría de la teoría de la arquitectura y a partir de su diseño, tipología, forma y contexto, posee un “carácter” propio y no puede ser comparada ni aplicársele conceptos sincrónicos o diacrónicos de otras arquitecturas en otros lugares del mundo.⁸⁸ La incipiente arquitectura mexicana novohispana debe analizarse como tal, como una arquitectura nacida a partir de necesidades específicas, que refleja una mentalidad de conquista evangélica, que

⁸⁷ *Ibidem*, p. 221.

⁸⁸ *Confere ibidem*, p. 225.

posee características sí medievales, sí renacentistas, pero que fueron adecuadas a un contexto geográfico y ambiental específico creando formas y diseños sin precedentes en la arquitectura europea.

El urbanismo y el nuevo enfoque de trazo, de lo renacentista a lo práctico novohispano

Hacer una revisión historiográfica sobre urbanismo del siglo XVI resulta un tanto complicado por los pocos textos que dan información al respecto. Si bien la arquitectura, la evidencia material en este caso, resulta siempre como un “ganar protagonismo” sobre la evidencia insinuada que ofrece una traza urbana. Mi formación a nivel posgrado en el área de los estudios urbanos me hicieron también darle importancia a este campo, sin arquitectura no hay ciudad y sin ciudad no hay arquitectura.

Algunos son los autores que describen el desarrollo de la forma urbana casi como un ser vivo que va adaptándose a un entorno geográfico como lo es AEJ Morris⁸⁹, quien devela las razones del porqué del trazado en retícula de las nuevas regiones conquistadas y expresa que más allá de un trazado ideal renacentista, aplicando cuadrículas o dameros, modelos inspirados en la tradición griega, la razón obedece más bien a una cuestión pragmática: “el uso de la retícula como base normal para llevar a cabo el trazado de los asentamientos urbanos «planeados» constituye un aspecto de la historia del urbanismo que es, en lo esencial, tan simple y llano de comprender como lo son prácticamente todas sus aplicaciones físicas.”⁹⁰

El autor establece la necesidad de comenzar a trazar una ciudad para generar un modelo occidental de comunidad y, a la larga, la imposición de un apéndice estadista de la Corona española, por lo que, si se van a fundar nuevas ciudades ¿por qué no experimentar con nuevos modelos de trazo más allá de una insulsa retícula? Porque una vez más se habla de una imposición pronta y efectiva de una cultura sobre otra:

Si a la invariable necesidad de rapidez se añade el requisito característico de obtener una equitativa distribución del suelo urbano, entonces las sencillas razones para una retícula «a conveniencia del topógrafo» [...] resultan evidentes. Con un equipo topográfico rudimentario que permitía medir tan sólo longitudes

⁸⁹ AEJ Morris, *Historia de la forma urbana. ...*, op. cit.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 347.

y trazar ángulos rectos nadie puede tener la más mínima duda en cuanto a los orígenes y las razones para la dependencia histórica de la retícula.⁹¹

Existen diferentes “guiños” hacia la explicación y el estudio de la generación de la traza urbana novohispana del siglo XVI. Manuel Toussaint afirma que existieron dos sistemas de trazado de acuerdo a los sistemas urbanos europeos, la traza cuadriculada y la irregular, ambas, desde luego producto de las condiciones geográficas existentes en las fundaciones poblacionales:

No se puede puntualizar la teoría acerca de planificación de ciudades que los conquistadores traían, pero puede afirmarse, como regla general, que en sitios planos trazaban sus poblaciones a escuadra, en forma de tablero de ajedrez, [...], en tanto que en los lugares montañosos, en los reales de minas por ejemplo, la traza seguía los accidentes del terreno: las calles tortuosas e inclinadas tenían que adaptarse a la configuración del sitio.⁹²

Un ejemplo mencionado por el autor es el de Teutenanco (Tenango del Valle, Estado de México) (figura 29), que, de acuerdo al grabado de Francisco del Paso y Troncoso, donde “en el centro se ve la plaza con la horca y el rollo o picota. En el fondo está la iglesia precedida de un gran atrio almenado y con una capilla abierta junto a ella. En la parte posterior, un enorme cementerio bardeado.”⁹³

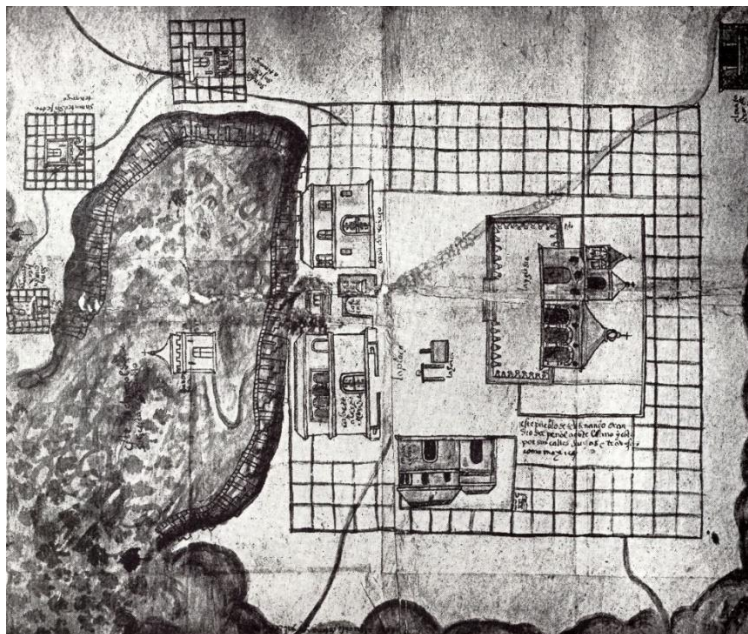


Figura 29. Plano de Tenango del Valle, México. En Manuel Toussaint (1962, fig. 11).

⁹¹ *Ibidem*, p. 348.

⁹² Manuel Toussaint, *Arte colonial en México, ..., op. cit.*, p. 3.

⁹³ *Idem*.

Se ha mencionado la posible influencia que tuvo el “urbanismo mesoamericano” para lograr un sincretismo en conjunción con las ideas que traían los conquistadores españoles sobre el trazado de las nuevas ciudades, Mario Sartor⁹⁴ habla sobre esto. La percepción que tuvieron los representantes de la Corona sobre las poblaciones conquistadas significaron un enorme bagaje artístico, natural y cultural para ser combinado con las ideas espaciales que contemplaban materializar: “los españoles intervinieron en un amplio y variado contexto cultural que supo utilizar el espacio urbano para satisfacer no sólo la necesidad de habitación, sino las de producción, dominación y reflexión de lo que a nivel cosmológico o a nivel social se había concretado en la historia precolombina.”⁹⁵

¿Se puede afirmar que la concepción renacentista fue aplicada para el inicio del trazado de las ciudades novohispanas? De acuerdo a Sartor, esta valoración implica diferentes explicaciones, estas ciudades surgen a partir de un modelo ahistórico y atemporal, por un lado, a partir de razones ideológicas que motivaron la Conquista del Nuevo Mundo, las ciudades novohispanas pueden asemejarse o catalogarse como modelos renacentistas, sin embargo, el uso del espacio es lo que le dan la gran riqueza y la innovación, lejos de los modelos italianos expuestos en tratados del siglo XVI, las ciudades novohispanas aportan al urbanismo “una voluntad soberana planificadora y ordenadora de acuerdo al sueño imperial de universalismo católico.”⁹⁶

Se habla entonces de un “poder” ordenador, una naciente legislación de territorialidad, una representación de un sueño universal plasmada desde el origen de la plaza que representa una igualdad social, política y, sobre todo, religiosa a través de sus principales edificios: “la simplicidad de un plano cuadrículado, la plaza central, las estructuras públicas situadas en lugares determinados y la claridad de las múltiples funciones de los elementos fundamentales son las líneas basilares que encuentran diversas formas de lectura, siempre satisfactorias, tanto para quienes las utiliza, como para quien se interroga sobre la obra.”⁹⁷

Siendo más específicos, en cuanto al urbanismo se refiere, la obra de Mario Camacho Cardona⁹⁸, producto de su tesis doctoral en urbanismo, establece y explica

⁹⁴ Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España siglo XVI, ..., op. cit.*

⁹⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁸ Mario Camacho Cardona, *Historia urbana novohispánica del siglo XVI, ..., op. cit.*

justo la transición del origen prehispánico al hispánico para la conformación de un fenómeno urbano-regional durante el Virreinato de la Nueva España en el siglo XVI. El autor hace énfasis en el fenómeno de desarrollo regional promovido por el clero regular en los pueblos de indios, este incipiente proceso urbano novohispano se produjo paralelamente en dos tipologías: las villas y ciudades de la República de españoles y los pueblos de la República de indios, sistemas llevados a cabo a través de la organización virreinal civil y del Patronazgo eclesiástico real respectivamente, ambas vías de poder imperial para poblar, gobernar y evangelizar.⁹⁹ El autor establece que:

Las anteriores vías de poder imperial se relacionaron con tres organizaciones virreinales que sustentaron varias instituciones socio-urbanas que permitieron la planeación y desarrollo urbano-regional de los asentamientos humanos. Las tres organizaciones sociales fueron:

- La eclesiástica representada por el clero regular y secular, que se relacionó con el imperio a través del Real Patronazgo Indiano.
- La civil virreinal representada por el gobierno imperial español: virreyes, gobernadores, capitanes generales, audiencias y cabildos, entre otros.
- La indígena, representada por una serie de repúblicas de indios, en sí las formas de gobierno indígenas propiciadas por el virreinato: cabildos de pueblos de indios y hospitales-comunitarios.¹⁰⁰

Camacho Cardona, además de establecer una conexión directa entre la conformación y la Nueva España con la Metrópoli para explicar el efecto económico, político y, sobre todo, religioso que se tendrá a nivel urbano, el autor describe las instituciones clave que ejercieron definitividad para la conformación de las nuevas ciudades novohispanas como El Patronato Real Español o El Patronato Indiano, instituciones que dictaban ordenanzas para ser ejecutadas por diferentes organizaciones sociales (eclesiásticas, patrono-españolas, seculares y aun indias) a través de diferentes instituciones socio-urbanas (conventos, hospitales, República de españoles, minerías, encomiendas, cabildos y pueblos de indios).¹⁰¹

El mismo autor realiza una interesante tipificación de lo logrado a nivel urbano a partir del siglo XVI y el cómo se pueden establecer diferentes modelos urbanos contruidos *ex professo* a partir de la territorialidad, la topografía de los diferentes lugares y, sobre todo, la aplicación de las *Nuevas Ordenanzas de 1573*,

⁹⁹ *Confere ibidem*, p. 9.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 9-10

¹⁰¹ *Confere ibidem*, p. 27.

normas que hicieron pasar de lo empírico a la formal y canónico.¹⁰² Hablando de estructura urbana iberoamericana:

Por lo general, [esta] parte de un centro en donde se ubica la plaza principal del asentamiento con un crecimiento centrífugo y libre hacia el exterior. La traza urbana es concéntrica y tiene una red regular de calles en damero que se cruzan ortogonalmente formando sectores alrededor del centro. Éstos permitieron implantar la política poblacional de separación donde se aglomeraban a los indígenas en barrios para enseñarlos a vivir en comunidad urbana y para evangelizarlos en el catolicismo.¹⁰³

Así es como el autor establece estructuras urbanas que fueron implementadas en diferentes partes del enorme territorio novohispano: la estructura ideal hispanoamericana, la de ciudad-región de la República de españoles, la de pueblo-región de la República de indios, la estructura michoacana de pueblo-hospital, los poblados paralelos, la estructura urbana polinuclear, los poblados lineales y las estructuras urbanas irregulares.¹⁰⁴ Lo anterior puede dar cuenta de la gran variedad urbana surgida en la Nueva España en el siglo XVI, la cual va más allá de un trazado ideal renacentista a un acoplamiento irregular a partir de la topografía regional, modelos urbanos propuestos en los textos revisados.

Finalmente, es importante recalcar la mención que hace el autor sobre la tipificación de modelos urbanos a partir de las acciones realizadas por las órdenes eclesiásticas regulares, es decir, los asentamientos fundados esencialmente por franciscanos, dominicos y agustinos, órdenes que tuvieron mayor expansión en la Nueva España:

Estas órdenes crearon varias provincias eclesiásticas compuestas de redes de casas-conventos que daban servicio a una región de asentamientos humanos, se inició con la evangelización y educación cultural hispana basada en el humanismo renacentista, para después de otorgar un sinnúmero de servicios e infraestructura a las comunidades rurales-urbanas que mejoraron la forma de vida y permitieron la formación de regiones.¹⁰⁵

Lo anterior nos puede dar una idea del importante papel que tuvieron estas órdenes hacia la generación de un trazado urbano, ya que precisamente los

¹⁰² *Confere ibidem*, p. 108.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 108-109.

¹⁰⁴ *Confere ibidem*, pp. 109-118.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 138.

conventos fueron pieza esencial para el desarrollo urbano de las nuevas poblaciones, porque además de proporcionar “servicios” a las comunidades, estos conformaban un trazado y en sí estaban diseñados a partir de diferentes espacios que, vistos a una escala mayor, fueron extrapolados para conformar una trama urbana. De esta manera, la tipología de regiones provinciales eclesiásticas varía, según el autor, a partir de la generación de distintos conventos para irse introduciendo en las diferentes regiones, que a la larga conformarían una serie de trazas urbanas para la conformación de ciudades, razón por la cual, el convento se convierte en punto neurálgico urbano de la población. Así, existen regiones de estructura lineal, perimetral territorial y de campo misional.¹⁰⁶

Las imágenes: mapas, planos arquitectónicos y fotografías

Mapas

Para concluir este capítulo, no quisiera omitir la importancia que tienen tanto los mapas como las imágenes dentro de las obras consultadas, estos complementan las diferentes ideas generadas por los autores además de posicionarnos en el espacio y poder complementar y comprobar algunos detalles expuestos por ellos, que aunque son muchos, tanto mapas como imágenes, quiero exponer una parte importante de algunos autores a este respecto y la riqueza y aportación de su investigación a la historiografía del arte.

En primer lugar, quiero intentar describir los mapas proporcionados por las obras descritas tratando de catalogarlos a partir de su información, su riqueza y su relación con los espacios generados en el siglo XVI. El primer mapa que presenta George Kubler¹⁰⁷ en ambas ediciones¹⁰⁸ determina de una manera general, las superficies abarcadas por las órdenes mendicantes a partir de la descripción más específica, geográficamente hablando, del Valle de México, la Provincia del Santo Evangelio y las provincias occidentales como establecimientos franciscanos; así como los establecimientos agustinos y dominicos (figura 30). Este mapa nos presenta una simbología que nos da idea de los límites actuales de los estados de México, el tipo de los monumentos encontrados, así como el número de tributarios

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 139-142.

¹⁰⁷ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, [...], 1982, ..., *op. cit.*

¹⁰⁸ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., [...], 2012, ..., *op. cit.*

de cada población, lo que nos da una idea de la importancia de las poblaciones generadas en el siglo XVI.¹⁰⁹



Figura 30. Mapa con los establecimientos mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos por el actual territorio nacional: 1, establecimientos mendicantes de todas las órdenes (Valle de México); 2, establecimientos franciscanos (Provincia del Santo Evangelio); 3, establecimientos franciscanos (provincias occidentales); 4, establecimientos agustinos; y 5, establecimientos dominicos. En George Kubler (1982, p. [648]).

En el caso de la obra de Pablo C. de Gante¹¹⁰, el mapa que presenta el autor (figura 31), claramente hecho a mano de una manera minuciosa, indica los principales conventos fundados en el siglo XVI por franciscanos, agustinianos y dominicanos (así los llama el autor) abarcando la parte central de México ubicados en los estados actuales de la Ciudad de México, México, Morelos, Tlaxcala, Puebla, Oaxaca, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, Michoacán y Guerrero. A través de su revisión, se puede inferir el dominio franciscano y agustino en el centro de la Nueva España y el cómo, a partir de los factores ambientales de cada zona, pudieron involucrarse puntalmente en la fundación de nuevas poblaciones y su consecuente evangelización.¹¹¹

¹⁰⁹ Vide mapa en George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, [...], 1982, ..., *op. cit.* p. 643.

¹¹⁰ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, ..., *op. cit.*

¹¹¹ Vide mapa en *ibidem*, p. 109.

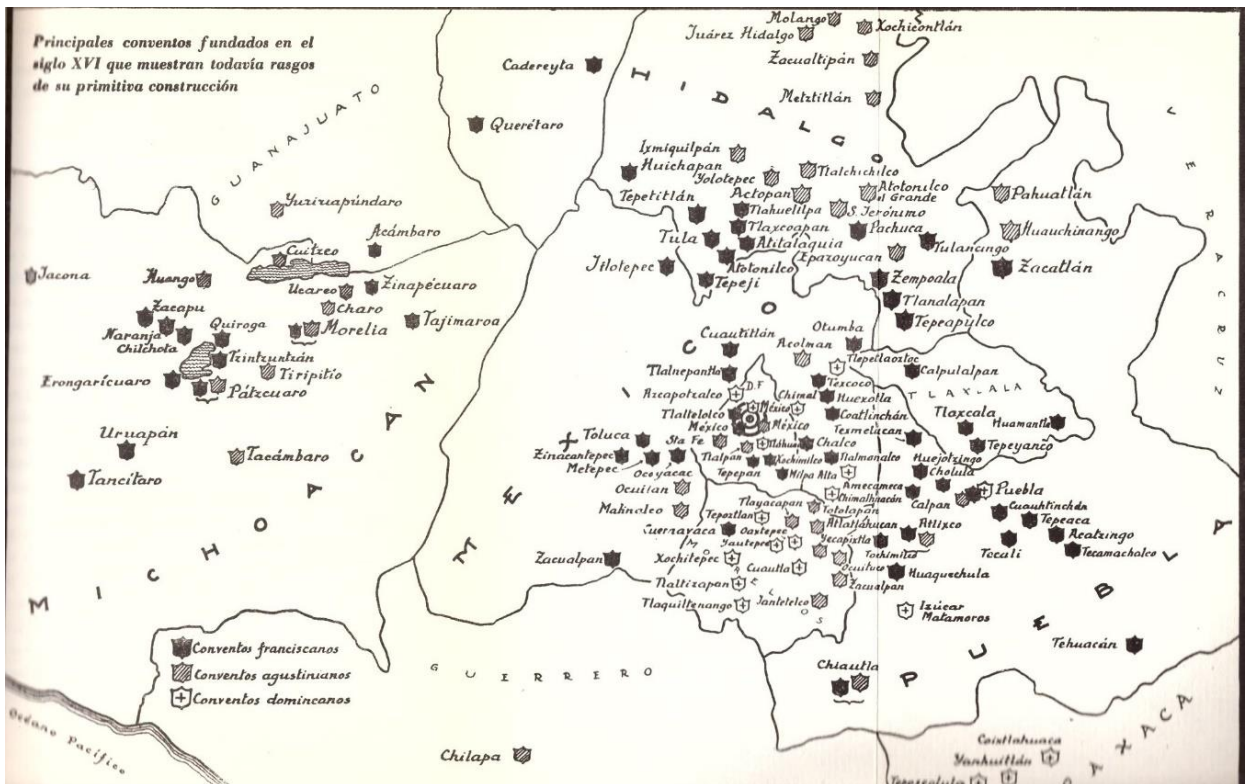


Figura 31. Mapa que presenta los primeros conventos franciscanos, agustinianos y dominicanos del siglo XVI fundados en el centro de México. En Pablo C. de Gante (1954, p. [109]).

Dos mapas esenciales para comprender la expansión de la Corona española sobre territorio mexicano con su consecuente evangelización y sistemas político y económico, así como la conformación de nuevas ciudades para una imposición imperial y el desarrollo de una nueva arquitectura son los mapas mostrados en la obra de Juan Benito Artigas¹¹². En el primer mapa, el autor representa la parte centroamericana del territorio novohispano, incluyendo la Península de Yucatán y en el segundo, la gran expansión de la Corona en prácticamente todo, lo que es hoy, nuestro territorio nacional, fundaciones que fueron surgiendo durante todo el siglo XVI y que el mismo autor realiza un parteaguas antes y después de 1550.

El primer mapa (figura 32) incluye ciudades tempranas del siglo XVI (fundadas antes de 1550) como Mérida, Campeche, Chiapa de Corzo, Antigua y San Pedro Sula, y las fundadas después de 1550 como Villahermosa o San Jorge de Nicaragua. El segundo mapa (figura 33) muestra de igual manera esta distribución, incluyendo poblaciones sin datos exactos de fundación, pero sí pertenecientes a

¹¹² Juan B. Artigas, *México, Arquitectura del siglo XVI, ..., op. cit.*

este siglo; en este caso, en el primer grupo se encuentran poblaciones como México, Veracruz, Puebla, Taxco, Guadalajara o Zacatecas; mientras en el segundo se encuentra Monterrey, Atlixco, Pachuca o San Luis Potosí y, finalmente, en el tercer grupo, poblaciones como Huejotzingo, Zacatlán, Tecali o Tenango.

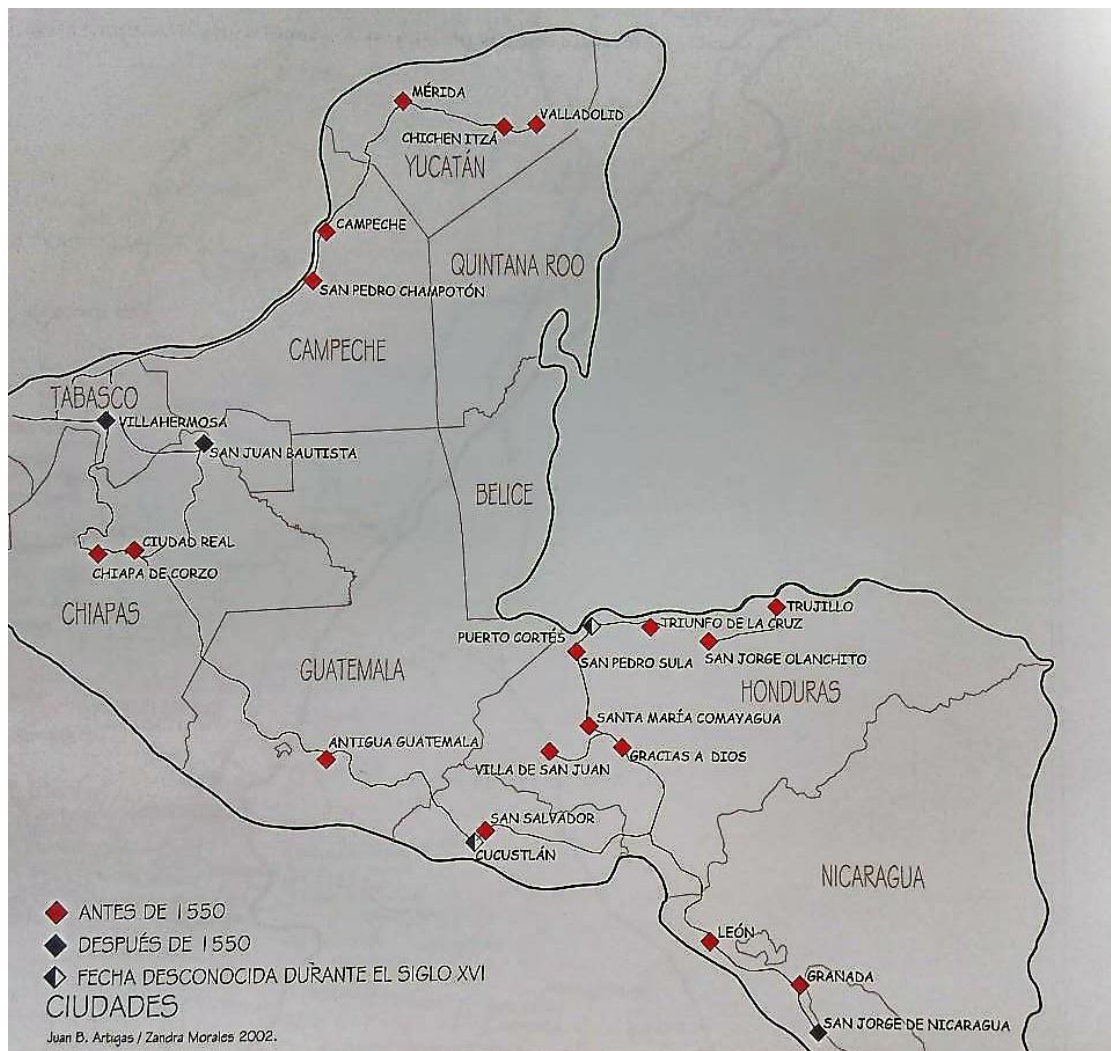


Figura 32. Mapa de las ciudades fundadas en el siglo XVI en la península de Yucatán y parte de Centroamérica. En Juan B. Artigas (2010, p. 7).

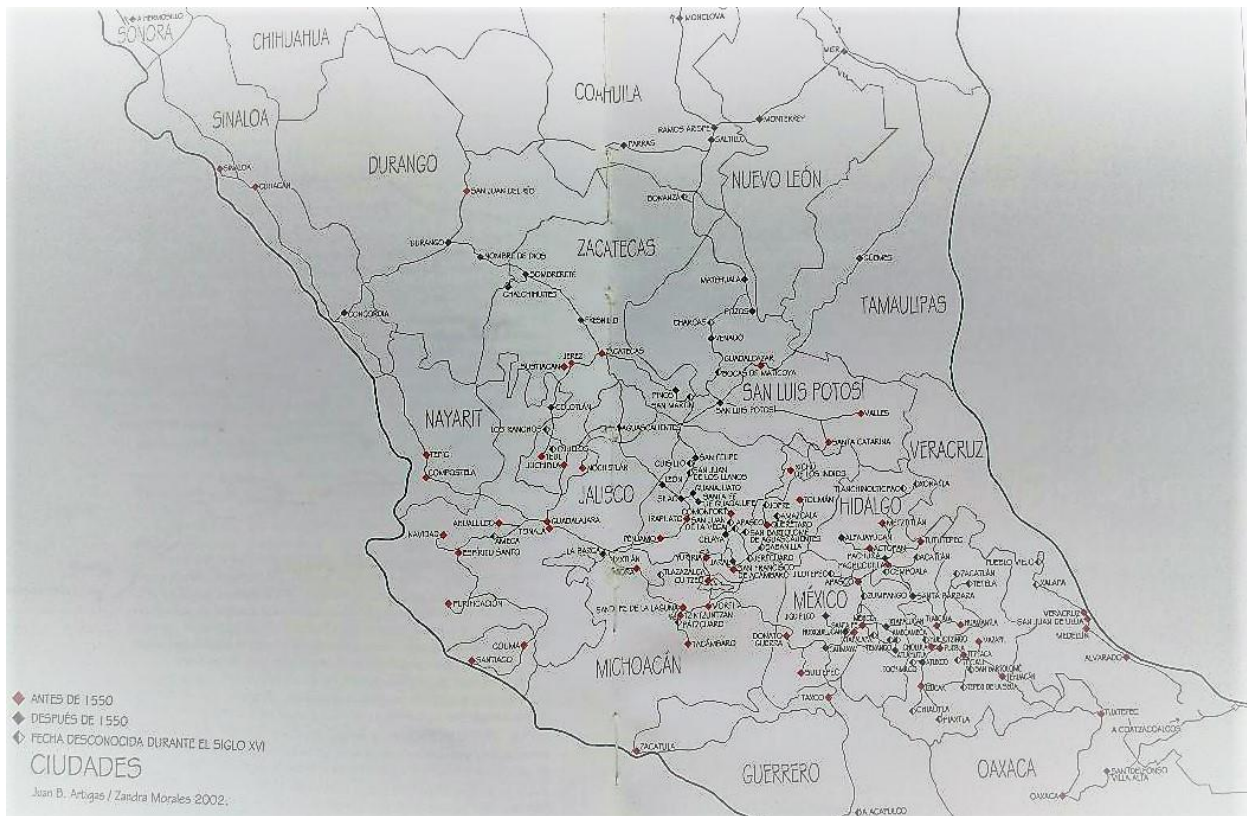


Figura 33. Mapa de las ciudades fundadas durante el siglo XVI en gran parte del territorio novohispánico. En Juan B. Artigas (2010, pp. 8-9).

Planos históricos

Existe una gran riqueza mostrada en este rubro, los planos históricos nos dan una idea del cómo el historiador del arte ubica en tiempo y espacio, y en este caso, las aportaciones arquitectónicas y urbanas del siglo XVI que se dieron y que fueron representadas dentro de una abstracción de dos dimensiones. Quiero enfatizar las imágenes presentadas por George Kubler¹¹³ y Mario Sartor¹¹⁴, cuyas publicaciones, considero, poseen las mejores referencias de material gráfico en cuanto a planos urbanos históricos se refiere.

A manera de resumen y presentando algunos ejemplos de esta compilación, comienzo con George Kubler, quien en su segundo capítulo sobre urbanismo, referencia la manera en cómo se fueron trazando las nuevas ciudades y el cómo algunos elementos espaciales tenían que ir siendo incorporados para una generación de referentes identitarios para la conformación de las poblaciones; en

¹¹³ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., [...], 2012, ..., *op. cit.*

¹¹⁴ Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España siglo XVI*, ..., *op. cit.*

el caso de la Ciudad de México, el autor presenta el *Plano de la traza y de las parroquias de la ciudad de México hacia 1570, según García Cubas, 1929*¹¹⁵ (figura 34), interpretación del cómo la ciudad, a tan solo cincuenta años de la conquista española, presentaba una traza bien definida con los elementos espaciales de conformación urbana, segregación social, así como la intención de manejar una base de datos demográfica:

La extensión de algunos sectores de la ciudad se infiere en el censo de 1569, dado a conocer en 1571. En esos momentos integraban la ciudad de México cuatro parroquias centrales y dos parroquias indígenas situadas en la periferia norte y oeste de la isla. La parroquia de la catedral albergaba al gobierno y a los colonos más ricos; en la de Santa Catarina residían trabajadores, mercaderes y artesanos europeos (dependían de ella dos barrios que ocupaban varios miles de tributarios indígenas); la parroquia de la Veracruz, fundada en 1568, estaba habitada por europeos y mestizos de escasos recursos, así como por unos 6000 indígenas, y la parroquia de San Pablo era una zona de la clase media en la que residían mercaderes y artesanos. Las parroquias de la periferia, San José y Santiago, eran indígenas. De acuerdo con el censo oficial, hacia 1570 la población española no era menor de 1700 personas, en tanto que los indígenas sumaban entre 80 000 y 90 000 individuos por lo menos.¹¹⁶

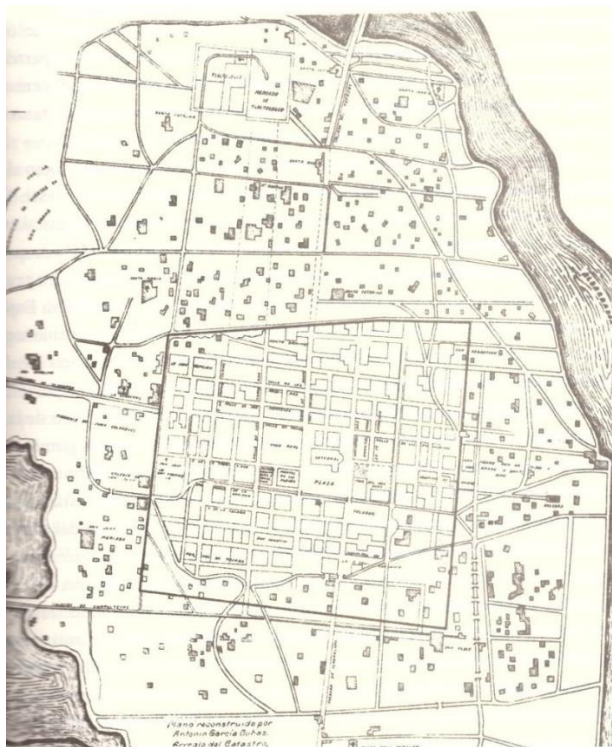


Figura 34. Plano de la traza y de las parroquias de la ciudad de México hacia 1570, según García Cubas, 1929. En George Kubler (2012, p. 119).

¹¹⁵ En *ibidem*, p. 119.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 119-120.

Uno de los planos urbanos históricos más bellos es el presentado por Mario Sartor como *Plano del pueblo de Cholula. Realizado por Gabriel de Rojas. 1580*¹¹⁷, en este (figura 35), como en varios planos de la época, y según el autor, se enfatiza tanto el valor de la construcción dado por la utopía religiosa seguida por las órdenes monásticas, así como la transición entre la supremacía de dirección técnica de los frailes en la construcción religiosa al diseño y trazo experto de la segunda mitad de siglo realizado por arquitectos al servicio de la Corona y como lo enfatiza el autor:

Vale la pena seguir considerando los fenómenos arquitectónicos como reflejo de un proceso de ideas y hombres, ya sea artistas, o bien pensadores políticos, ideólogos y utopistas religiosos, presentes en esa viva relación existente entre encomienda, repartición, evangelización, presencia de indios, precedentes indígenas en los asentamientos y estructuras, cultura hispánica de la ciudad, cultura europea, derecho y economía.¹¹⁸

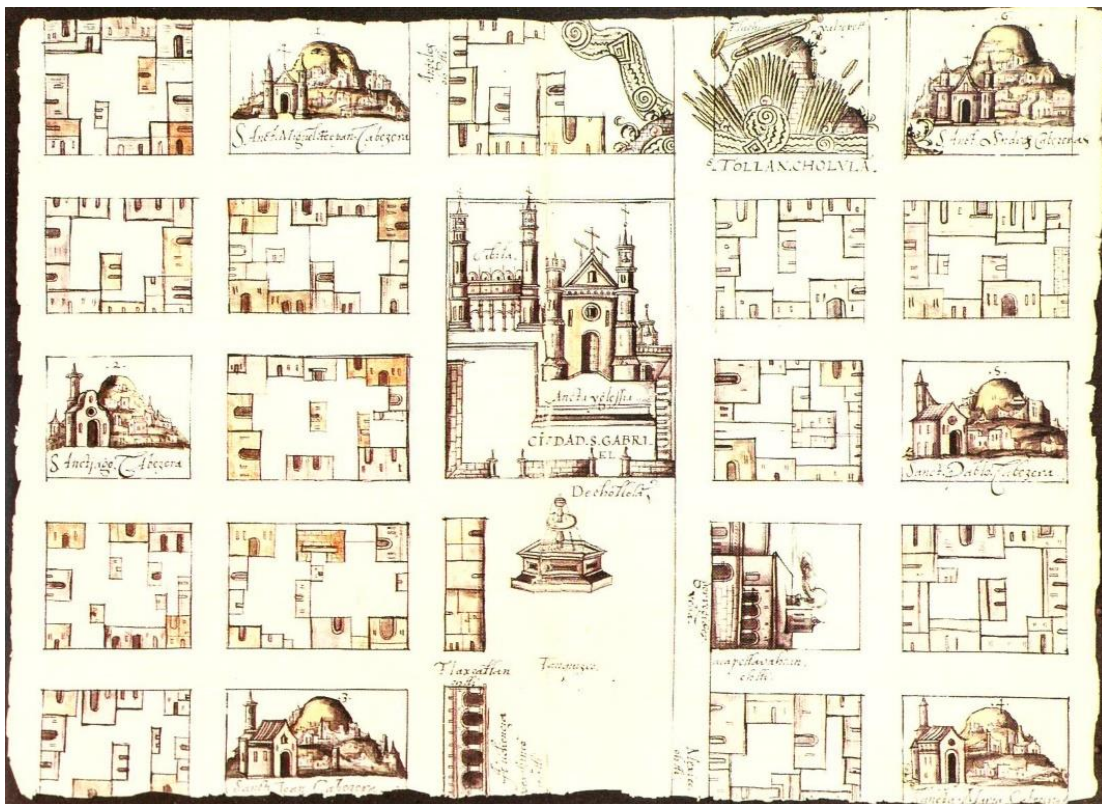


Figura 35. Plano del pueblo de Cholula realizado por Gabriel Rojas, 1580. En Mario Sartor (1997, p. 53).

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹¹⁸ *Idem*.

Existen, desde luego, más ejemplos en estas dos obras mencionadas, sin embargo, manteniendo el objetivo de realizar una revisión historiográfica sobre la producción arquitectónica, la cuestión urbana, no menos importante, significa en esta tesis un *plus* y una referencia, para también darme cuenta la gran falta de investigación histórica y gráfica que, sobre urbanismo novohispano, existe. Mención importante quisiera hacer a la obra de Mario Camacho Cardona¹¹⁹, de la cual se esperaría un bagaje importante de material cartográfico del siglo XVI, sin embargo, no existe tal, existen interpretaciones que el mismo autor hace sobre asentamientos y posibles estructuras urbanas, producto de sus diferentes hipótesis, correspondientes a este siglo; sin embargo, los planos históricos presentados y de gran valor histórico son los correspondientes al siglo XVII no solo de México sino del resto de América.¹²⁰

Planos urbanos y arquitectónicos

Como arquitecto y urbanista, la abstracción del espacio, así como su representación y escalamiento son parte importante dentro del análisis histórico, esto para complementar el bagaje de información que enriquezcan la investigación. Al respecto, quiero mencionar las aportaciones que hacen algunos de los autores revisados, quienes, a través del material arquitectónico expuesto, como planos históricos y recientes, en este último caso, levantamientos completos que incluyen plantas arquitectónicas, plantas de conjunto, fachadas, escaladas y acotadas gráficamente, así como cortes, perspectivas, planos urbanos e imágenes intervenidas gráficamente para su mejor comprensión, aportan el material gráfico y de diseño que enriquecen la historiografía de la arquitectura y el urbanismo mexicanos del siglo XVI.

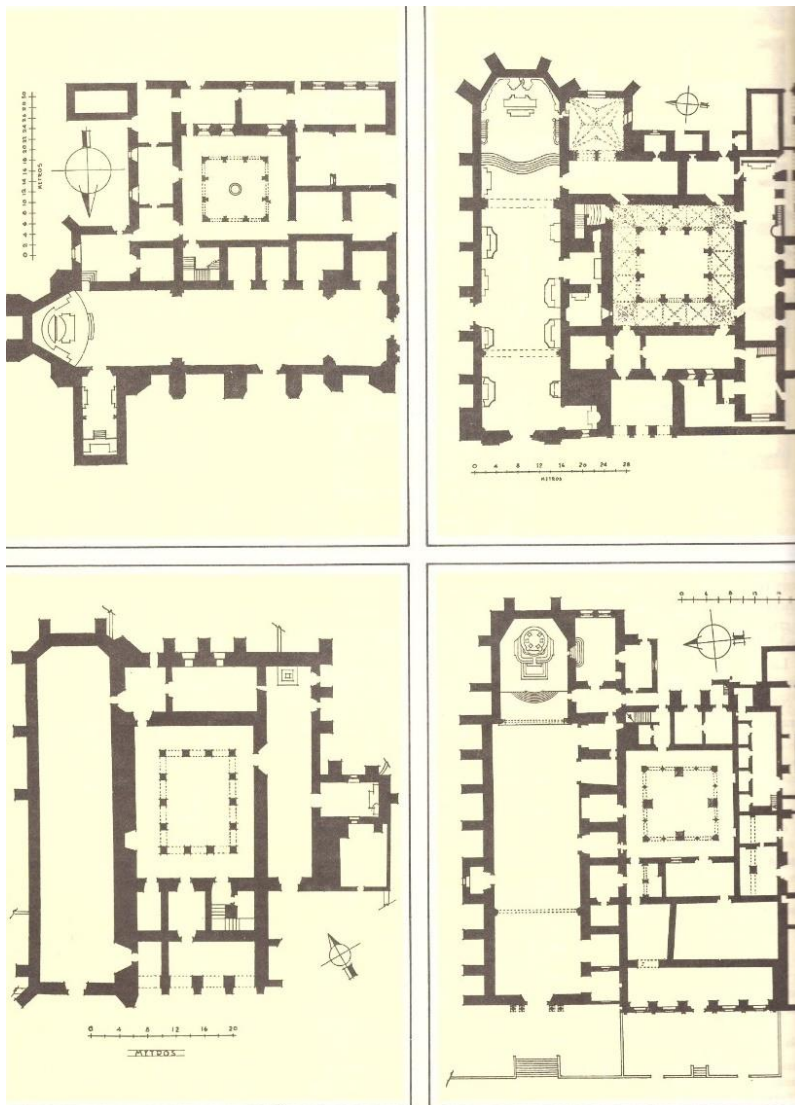
A este respecto, la obra de George Kubler¹²¹ sigue siendo la más rica en cuanto a la presentación de material gráfico y arquitectónico, la conjunción de su discurso histórico con la investigación de archivo para planos arquitectónicos es muy precisa y totalmente complementaria e ilustrativa provenientes de fuentes oficiales gubernamentales como los catálogos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH o de la extinta Secretaría de Asentamientos Humanos

¹¹⁹ Mario Camacho Cardona, *Historia urbana novohispánica del siglo XVI, ..., op. cit.*

¹²⁰ *Confere* "Apéndice D: Planos del siglo XVII en adelante", en *ibidem*, pp. 333-483.

¹²¹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI, ..., 1982, op. cit.*

y Obras Públicas, SAHOP. Ejemplos de lo anterior (figuras 36-39) son las plantas arquitectónicas de los conventos agustinos de Ixmiquilpan, Actopan, Acatlán o Atotonilco el Grande en Hidalgo, presentados en su capítulo sobre *Arquitectura religiosa: templos de una nave*.



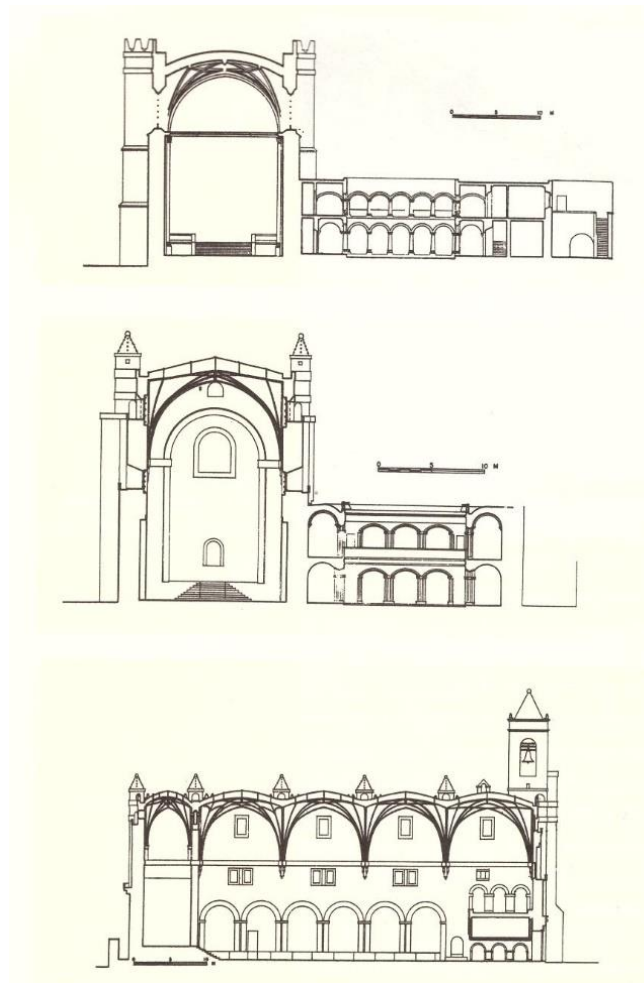
Figuras 36, 37, 38 y 39. Plantas arquitectónicas de los conjuntos conventuales de Ixmiquilpan, Actopan, Acatlán y Atotonilco el Grande, Hidalgo; en el sentido de las manecillas del reloj. En George Kubler (1982, p. 256).

Mención importante merece el complemento de los planos que indican secciones o cortes arquitectónicos (figuras 40-42), de igual manera que en el rubro de las plantas arquitectónicas, la obra de George Kubler¹²² hace una excelente

¹²² George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., ..., 2012, *op. cit.*

conjunción entre lo histórico y lo gráfico. Si bien una sección o corte arquitectónico nos puede auxiliar para la comprensión del espacio al abstraer y representar niveles y alturas de diferentes elementos en el espacio, en este caso, las bóvedas quedan muy bien representadas y analizadas a través de criterios como la identificación de los puntos mínimos y máximos (niveles de construcción):

Un corte transversal de la nave en cualquier nervadura permitirá observar un arco ligeramente apuntado que descansa firmemente sobre el riñón de la bóveda. Un corte similar de la nave en la dovela de cualquier par de nervaduras diagonales mostrará una fina trama curva de mampostería que une a los muros laterales. Por lo tanto, el techo consiste en una “plancha” continua de mampostería que descansa a intervalos en los riñones de la bóveda y en el haz de nervaduras.¹²³



Figuras 40, 41 y 42. Cortes transversales de la iglesia de Huejotzingo y de la de Tepeaca y corte longitudinal de la de Tepeaca; de arriba abajo. En George Kubler (2012, p. 314).

¹²³ *Ibidem*, pp. 313-314.

Las fachadas arquitectónicamente dibujadas, acotadas o no, curiosamente son poco representadas, quizá la fotografía sustituyó, en el criterio de los autores presentados, la utilidad que estas tienen en el análisis histórico, ya que un corte o una planta arquitectónicos no pueden ser fotografiados, su representación es cien por ciento dibujada. Sin embargo, existen algunas evidencias del intento de representación arquitectónica dibujada a partir de algunos detalles como es el caso de lo presentado por Pablo C. de Gante¹²⁴, quien tiene algunos ejemplos como el dibujo de la portada y capilla abierta de Tlaxcoapan Tlahuelilpa en Hidalgo (figura 43). El mismo caso es la representación o apunte perspectivo, que, como dibujo arquitectónico *in situ*, nos puede dar detalles históricos al representar objetos o materiales que se encontraban al ser dibujados y que, actualmente se ha ido perdiendo como cualidad artística a partir de la llegada del dibujo por computadora; ejemplo de esto es el apunte perspectivo presentado por el mismo autor del claustro del convento de Molango, Hidalgo (figura 44).

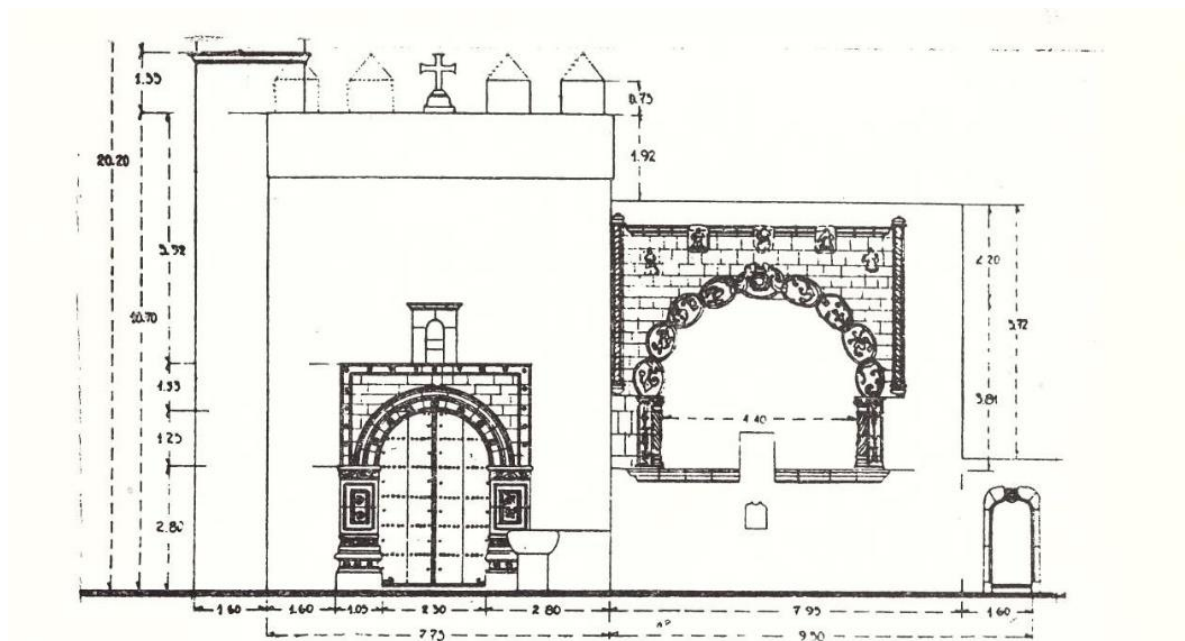


Figura 43. Fachada acotada de portada y capilla abierta de Tlaxcoapan Tlahuelilpa, Hidalgo. En Pablo C. de Gante (1954, fig. 125).

¹²⁴ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI, ..., op. cit.*

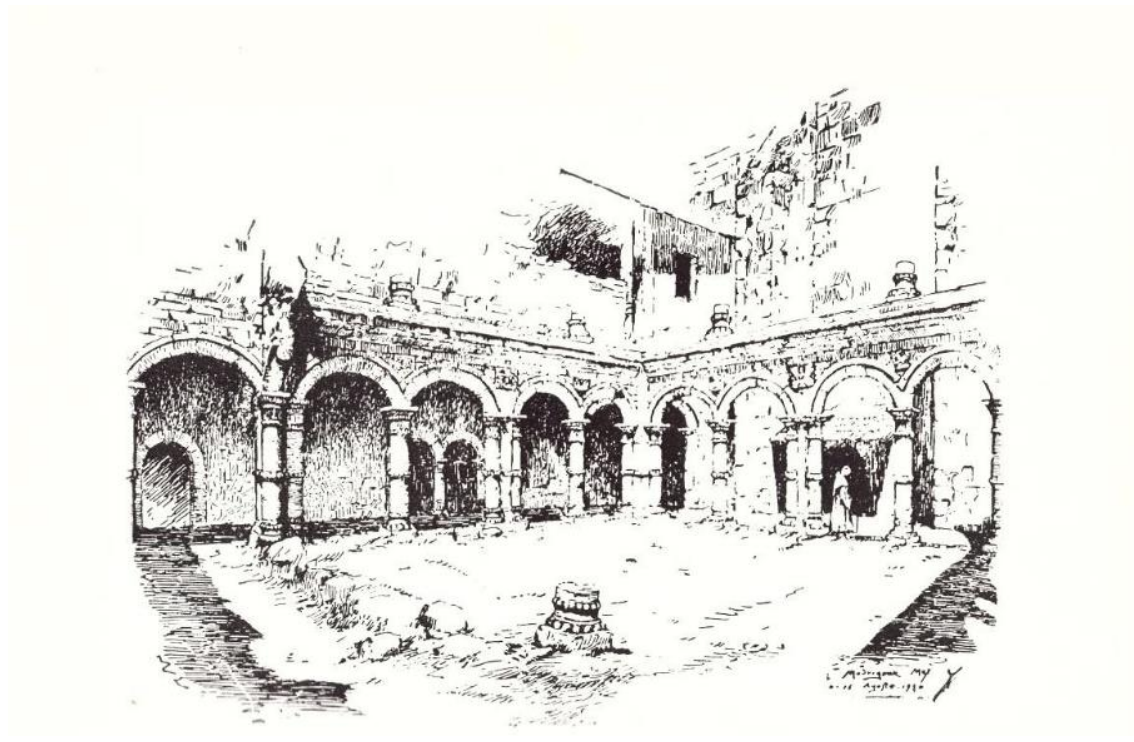


Figura 44. Apunte perspectivo del convento y claustro de Molango, Hidalgo. En Pablo C. de Gante (1954, fig. 100).

Finalmente, es importante mencionar que las nuevas tecnologías no deben estar peleadas con la investigación histórica, un buen ejemplo de esto gráficamente hablando es, en definitiva, el gran bagaje gráfico presentado por Juan Benito Artigas¹²⁵, quien, a través de fotografías manipuladas o adaptadas, nos da un excelente panorama sobre la conformación arquitectónica y aun tecnológica de un edificio patrimonial, en este caso, del siglo XVI. Como ejemplo anterior, es la explicación geométrica espacial de la capilla abierta de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, (figura 45) la cual contiene elementos de geometría descriptiva para una conformación espacial para su entendimiento en el espacio y el tiempo, con un agregado ilustrado que lo complementa a la perfección, ejemplo excelente de análisis histórico arquitectónico:

La arquitectura del siglo XVI mexicano resuelve sus volúmenes construidos con prismas de gran pureza geométrica. En el caso de la capilla abierta de San Pedro y San pablo Teposcolula el prisma rectangular que conforma la doble nave transversal está interceptado por el prisma hexagonal del espacio cupular, más esbelto, que monta en el primero, más bajo y alargado. La altura del prisma

¹²⁵ Juan B. Artigas, *México, Arquitectura del siglo XVI, ..., op. cit.*

hexagonal se acrecienta con el saliente de la cúpula, con los dos contrafuertes posteriores y los dos arbotantes del frente.

Una diferencia que podríamos establecer entre esta arquitectura y la europea contemporánea es que en la americana todo el juego de arquerías se abre hacia la sección destechada del edificio; por lo tanto, el espacio de la nave penetra en la zona edificada, al tiempo que los arbotantes lo hacen en sentido contrario, hacia los feligreses. Se trata de un edificio abierto hacia el exterior; por ello y por la apertura de la nave hacia el cielo denominamos estas iglesias de “arquitectura a cielo abierto”.¹²⁶

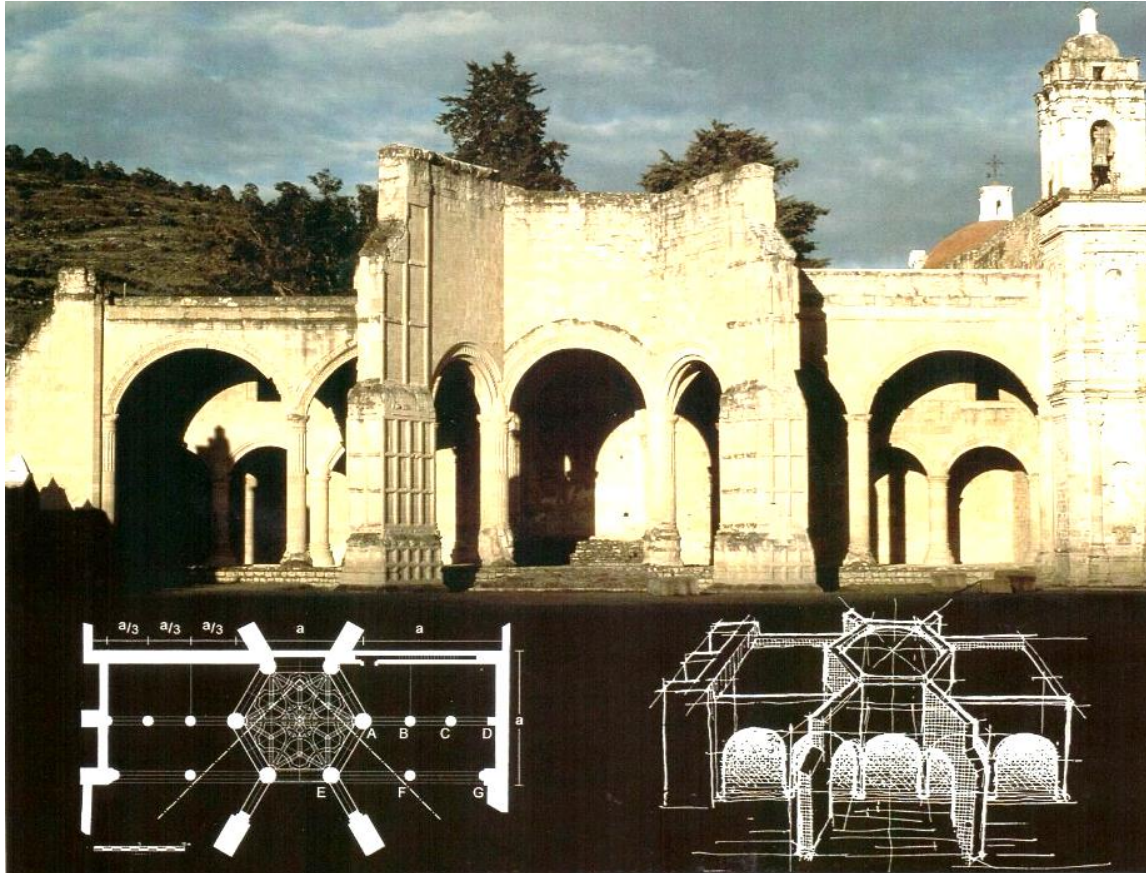


Figura 45. San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, capilla abierta, vista de frente, planta y relación de volúmenes en croquis. En Juan B. Artigas (2010, p. 179).

Fotografías e imágenes

Dentro de esta clasificación de análisis historiográfico, el material es muy abundante obviamente. Existen, dentro de las diferentes obras citadas, una serie de fotografías alusivas a la arquitectura patrimonial del siglo XVI que muestran diferentes características y tiempos históricos, así como múltiples autores. Estas fotografías representan principalmente mapas, paisajes, elementos espaciales

¹²⁶ *Ibidem*, p. 179-180.

interiores y exteriores, fachadas, portadas, detalles de estilo, detalles constructivos, elementos simbólicos, vistas aéreas y representaciones pictóricas y esculturales, las cuales, por el giro y objetivo de esta tesis sería imposible de abarcar un análisis completo.

Sin embargo, quiero dar una muestra del gran esfuerzo de autores y fotógrafos, quienes muestran, a través de su trabajo gráfico, la gran importancia de la comprensión del espacio religioso, civil y habitable dentro de un contexto histórico, en este caso el siglo XVI, y que se creó con el fin de implantar un nuevo sistema dentro de lo que significará el gran Imperio español universal. En este caso, se pueden claramente diferenciar las categorías espaciales y plásticas que, generalmente, son difundidas en las publicaciones que aluden a este tipo de arquitectura.

A este respecto, quiero basarme en tres publicaciones cuyo propósito fue única y exclusivamente el de la difusión, me refiero a Artes de México¹²⁷, Fomento Cultural Banamex¹²⁸ y Grupo Banobras y F. Pereznieto C.¹²⁹, publicaciones de las que se hablará en el siguiente capítulo, ya que estas tres versan únicamente sobre conventos del siglo XVI. Si se intentara hacer un análisis de imagen, tema que correspondería también a otra investigación, para el objetivo de esta tesis se pueden inferir distintas categorías básicas de clasificación de imagen como apoyo a la revisión historiográfica presentada, así podemos observar fachadas principales, portadas, fachadas laterales, atrios, capillas posas, cruces atriales, claustros, detalles ornamentales, interiores de templos, retablos y murales y algo que, en la actualidad, se ha ido perdiendo, los apuntes perspectivas a mano alzada monocromáticos.

Aunado a lo anterior, y como un breve ejercicio historiográfico de análisis de imagen, quisiera referenciar la obra de Diego Angulo Íñiguez¹³⁰; Manuel Toussaint¹³¹

¹²⁷ Artes de México, *Conventos del siglo dieciséis*, Foto Ilustradores, México, II época, año XIII, n. 86/87, 1966, 96 pp.

¹²⁸ Fomento Cultural Banamex, *El paisaje religioso de México. Los conventos del siglo XVI*, formato de Luis Núñez López, fotografías de Sonia de la Rozière et al, México, San Ángel Ediciones, 1975, [144 pp.].

¹²⁹ Grupo Banobras y Fernando Pereznieto Castro, *Conventos del siglo XVI*, 2 t., pres. de Carlos Fuentes, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976, ils y mapas.

¹³⁰ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte...*, op. cit.

¹³¹ Manuel Toussaint, "Bibliografía", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. IV, n. 14, 1946, p. 81

reseña brevemente esta obra enalteciendo tanto la aportación investigativa literaria como la gráfica:

Angulo aparece como un enamorado de nuestros conventos; los acaricia, los describe minuciosamente, se delecta en dibujarlos hasta donde puede, o en buscar una expresión peculiar en el más remoto y desconocido en ellos. Buenas sorpresas encontramos en esas descripciones, aún con los que estamos familiarizados con este arte nuestro tan variado, tan vivo y tan personal, como expresión inconfundible del genio de España, traducido plásticamente por las manos morenas de los indios.¹³²

La obra de Angulo Íñiguez, desde mi punto de vista, se convierte en un documento histórico y gráfico de análisis fundamental, independientemente de la descripción de la obra arquitectónica del autor y tomando en cuenta que se trata de una obra de 1945, la riqueza del material presentado nos pueden dar una idea de “el antes y el después” de las construcciones, las fotografías como testigos de materiales, recubrimientos, estado de conservación, modificaciones y adecuaciones estructurales, y aun robos y mermas del patrimonio arquitectónico, así como la mentalidad a través del tiempo histórico con respecto a este último rubro.

Como ejemplo de lo anterior, quiero referenciar cuatro fotografías que son dignas de análisis histórico de conservación del patrimonio inmueble y me refiero a tomas seleccionadas al azar, ya que son muchas imágenes contenidas en la obra del autor, las cuales pueden ser motivo de análisis; en este caso, me refiero a imágenes de Actopan, Cuilapan, Tecamachalco y Tlahuelilpan. De acuerdo a la clasificación espacial que hace el autor, estas fotos pertenecen a capillas de indios (Actopan y Cuilapan), iglesia poblana de cabecera plana (Tecamachalco) y claustros de conventos franciscanos del estado de Hidalgo (Tlahuelilpan).

Sobre las capillas de indios, Diego Angulo habla sobre su localización a partir de su composición dentro de un conjunto conventual: “Al fondo del atrio, próxima a la fachada de la iglesia, se construyó una capilla abierta a él, para que el sacerdote celebrase la misa a presencia de los indios, y en los cuatro ángulos se levantaron otros tantos templetos.”¹³³ Desde luego, en las últimas líneas de la cita, el autor se refiere a las capillas posas, de las que presenta una descripción y material

¹³² *Idem.*

¹³³ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte...*, *op. cit.*, pp. 181-182.

fotográfico muy interesante, sobre todo de Huejotzingo y Calpan, imágenes que utilizaré para los capítulos tres y cuatro respectivamente.

Retomando las capillas de indios, el autor las divide en tres grandes grupos, las de una sala, las que tienen ante el presbiterio un pórtico de una o dos naves y las de grandes proporciones y varias naves comunicadas con el atrio por arquerías,¹³⁴ ubicando a la de Actopan en el primero: “a veces de amplias proporciones, pero nunca de dos crujías. Como es el tipo más económico, es también el más corriente [*sic*], y, salvo en casos como el de Actopan [...], la casi totalidad de los fieles debía quedar a la intemperie [...]”¹³⁵

Dentro de la misma clasificación de Angulo, el autor menciona como una subclasificación a “otras capillas de indios”¹³⁶, donde ubica las de Cuilapan y de Cholula, a la primera se refiere como “de tres naves y con un número tan crecido de puertas en una de sus fachadas laterales que pudieron convertirla como algunos creen, en una verdadera capilla de indios.”¹³⁷ En este caso, curiosamente la descripción que realiza Diego Angulo, no corresponde a la realidad, quizá solo se basó en la foto publicada para la descripción de la capilla de indios de Cuilapan, y no visitó personalmente el recinto, ya que esta es completamente simétrica y tiene no solo en una de sus fachadas laterales puertas, sino en ambas.

Otra de las categorías que expone el mismo autor es la de “Iglesias poblanas de cabecera plana: Calpan, Atlixco, Tepeaca, Tochimilco, Tecamachalco.”¹³⁸ Para el último ejemplo, el autor se refiere a esta iglesia como poco conocida y en ruinas y logra describir los elementos ornamentales impresos en sus fachadas como los elementos más importantes del recinto manifestadas en deseo de originalidad, describe así a la puerta porciúncula o portada del Evangelio donde “el arquitecto ha puesto la nota mejicana del tezontle negro de las enjutas y de los temas del gusto precortesiano que enriquecen su arco trebolado”¹³⁹, refiriéndose desde luego, a los elementos vegetales y las águilas que lo decoran.

¹³⁴ *Confere ibidem*, pp. 183-186.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 183.

¹³⁶ *Confere ibidem*, pp. 190-192.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 190.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 222-231.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 230.

Finalmente, incorporo otra categoría del autor, me refiero a la de “Conventos franciscanos del Estado de Hidalgo”¹⁴⁰, donde describe los productos arquitectónicos materializados por los franciscanos como una primera etapa de evangelización antes de que los agustinos se permearan por toda la zona actual hidalguense. A esta primera etapa evangelizadora corresponde el convento de Tlahuelilpan (Tlahuelilpa para el autor), con su iglesia de testero plano, arco del triunfo con molduras góticas con alfiz de encuadramiento y una capilla de indios definida por un arco carpanel en planta alta.¹⁴¹ Con respecto al claustro, el autor lo define como:

Estrecho y largo, es igualmente rico. Sus arcos rebajados y sus soportes varían en cada frente, y en los de los lados menores, el movimiento en espiral de éstos se continúa en la rosca de aquéllos. Caso único no sólo en Méjico, sino en toda América, evoca en este aspecto el recuerdo de San Gregorio de Valladolid. En el trasdós de los arcos, aunque con gran lastre gótico, la decoración es renacentista. Pero Tlahuelilpa es, de todos modos, un monumento aislado por su lujo decorativo, digno de los grandes monasterios de los agustinos.¹⁴²

Una vez terminada la referencia a estas fotografías por Diego Angulo, las quiero confrontar con fotografías muy recientes, esto es, como apoyo y referencia del estado actual de estos recintos y poder formular preguntas de investigación histórica que pueden guiar un análisis más completo de la imagen. Repito, aunque el objetivo principal de esta tesis no corresponde al análisis de imagen, si quiero hacer una referencia esencial a ello, ya que, como historiador y arquitecto, puedo entender la riqueza que las imágenes pueden proporcionar dentro de una investigación histórica y aun historiográfica.

Habiendo referenciado este punto, quiero, de manera general proponer algunas preguntas de investigación para un consecuente análisis de la imagen: ¿una imagen, en este caso fotografía, nos puede dar referentes para un análisis de contexto histórico? Una vez establecido el tiempo histórico de la toma, ¿qué contrastes se pueden establecer a partir de un antes y un después? Tecnológicamente y constructivamente hablando, ¿se puede inferir qué tipo de materiales, modificaciones, recubrimientos y daños tenía el edificio patrimonial? ¿Se puede inferir algún tipo de robo o merma? ¿La imagen puede utilizarse como

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 245-251.

¹⁴¹ *Confere ibidem*, p. 246.

¹⁴² *Ibidem*, pp- 246-247.

una herramienta metodológica de recomposición o renovación dentro del campo de restauración y conservación de monumentos?

Me gustaría referenciar el contraste de las fotografías que presento de la obra de Diego Angulo, primera mitad del siglo XX, con fotografías actuales, segunda decena del siglo XXI. Y comenzaré con un factor constante en los cuatro ejemplos Actopan, Cuilapan, Tecamachalco y Tlahuelilpan, y me refiero al deterioro notable de estos espacios contrario al gran esfuerzo en el trabajo de conservación y restauración que se ha hecho y que hoy en día tienen estos recintos, a veces exagerados que rayan en el mal gusto, como el caso del claustro de Tlahuelilpan, lo que nos puede dar pie a la importancia de la mancuerna que debe existir entre el arquitecto restaurador y el historiador en este tipo de ejercicios de conservación.

Otro factor constante en las fotografías de Angulo es el constante tapiado de algunos vanos de los recintos, esto definitivamente, debe tener una razón incluso política dentro un tiempo histórico determinado, la prohibición de la entrada al público general a estos recintos por parte del Gobierno o de la misma Iglesia, el mal estado u olvido de estos, la falta de interés por el rescate de arquitectura correspondiente al inicio del periodo virreinal dentro de un contexto, donde el nacionalismo exacerbado mexicano miraba hacia las raíces mesoamericanas como el máximo estandarte de identidad cultural.

¿Qué observamos en el primer ejemplo? La enorme capilla abierta de Actopan (figura 46), de inicio, los muros laterales que la sostienen con un enorme daño estructural, la gran grieta que, incluso tiene agujeros, corre a lo largo del arco; el suelo, lleno de hierba, sugiere un leve o nulo apisonamiento del terreno, el espacio en sí de la capilla se encuentra bloqueado por un muro de cierta dificultad en su elaboración, simétrico, a manera de portada de templo, una puerta muy alta, al centro, lo que se infiere a partir de la figura humana que se encuentra recargada, la puerta se encuentra tapiada por cierto, con un óculo sobre ella y un remate con tres pináculos, mismo que es flanqueado con otros dos sobre el muro que la conforma. La decoración de la bóveda se observa bien conservada, lo que me hace pensar que justamente este muro sirve de protección y lograr su conservación. Actualmente, y como se puede observar en la fotografía actual (figura 47), este muro fue completamente retirado, los muros laterales estabilizados, los pisos del

atrio y de la capilla, conformados y las pinturas interiores, tanto de la bóveda como de los muros, restauradas.



Figura 46. Capilla de indios del convento de Actopan. En Angulo Íñiguez (1945, p. 176).



Figura 47. Capilla abierta de Actopan. Foto de Ismael Villafranco, 2011. En <https://www.flickr.com/photos/maelvillafanco/6959583393/>

Para el caso de la fotografía de la capilla de Cuilapan (figura 46), esta se encuentra ya sin techo y tiene la misma situación, es decir, todos sus vanos que sirven como puerta, tanto principal como laterales, al menos los que se alcanzan a ver en la imagen, están tapiados. La fachada de cantera blanca se encuentra completamente ennegrecida como marca de humedad, al menos, el terreno se encuentra libre de hierba y así se conserva desde entonces. Al hacer el contraste con una fotografía actual (figura 48), se nota de nueva cuenta el interés por conservar este inmueble patrimonial anexo al convento de Cuilapan de Guerrero.

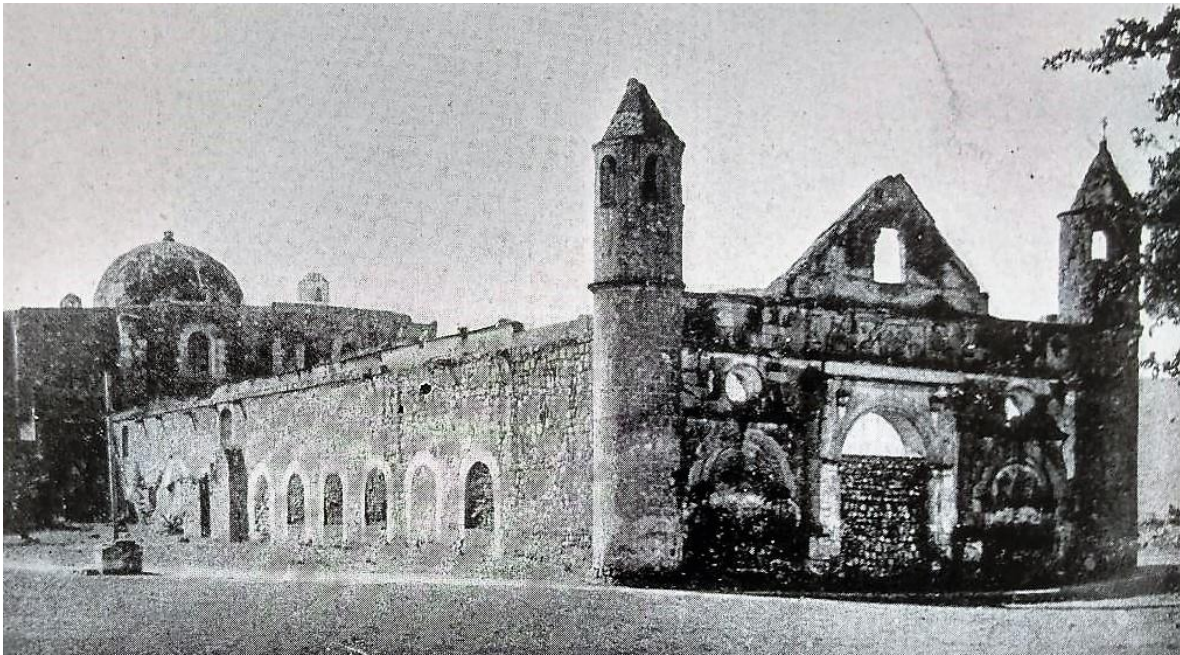


Figura 48. Iglesia de Cuilapan. En Angulo Íñiguez (1945, p. 186).



Figura 49. Cuilapan. Foto del autor, 2018.

La fotografía de la portada del Evangelio de la iglesia de Tecamachalco (figura 50) nos da idea, además del tapiado, de la inaccesibilidad que se tenía al recinto. Una vez más, se nota el descuido de este, sobre el marco superior del alfiz, la hierba y la humedad son evidentes, el vano que conforma la puerta se encuentra completamente cegado con un muro improvisado y quizá lo que más llame la atención, y apenas pueda ser relevante, es la hierba tan alta que, incluso, impide la

colocación del fotógrafo para obtener la toma. Evidente y notorio es el cambio actual a partir de la fotografía que presento (figura 51), donde existe un notorio trabajo de restauración y, por ende, de conservación de esta pieza patrimonial dieciseisena.



Figura 50. Portada del Evangelio de la iglesia de Tecamachalco. En Angulo Íñiguez (1945, p. 232).



Figura 51. Portada norte del exconvento franciscano de la Asunción de la Virgen, Tecamachalco, Pue., mediados del siglo XVI. En la decoración que rodea el arco, entre vegetales hay tres águilas, realizadas por algún cantero o tallador indígena. Foto de Francisco Mier, 2018. En [<https://www.imgrumweb.com/post/BrnMDyinpGt>]

Y, por último, la fotografía del claustro de Tlahuelilpan (figura 52), donde el descuido, la humedad y la hierba crecida son evidentes, como el mismo Diego Angulo afirma, por sus características, este claustro es único, sin embargo, comparándolo con una fotografía reciente (figura 53), se nota la exageración y la alteración de las formas originales en el trabajo arquitectónico de restauración, con la adición de un pozo al centro del patio del claustro, los remates de ladrillo rojo sobre los muros de las arcadas, la pintura de amarillo chillante sobre los muros de la iglesia y el intento del jardín que ocupa la mitad del patio del claustro, elementos que, una vez más, evidencian la desarticulación de un trabajo interdisciplinario de restauración entre el arquitecto y el historiador.

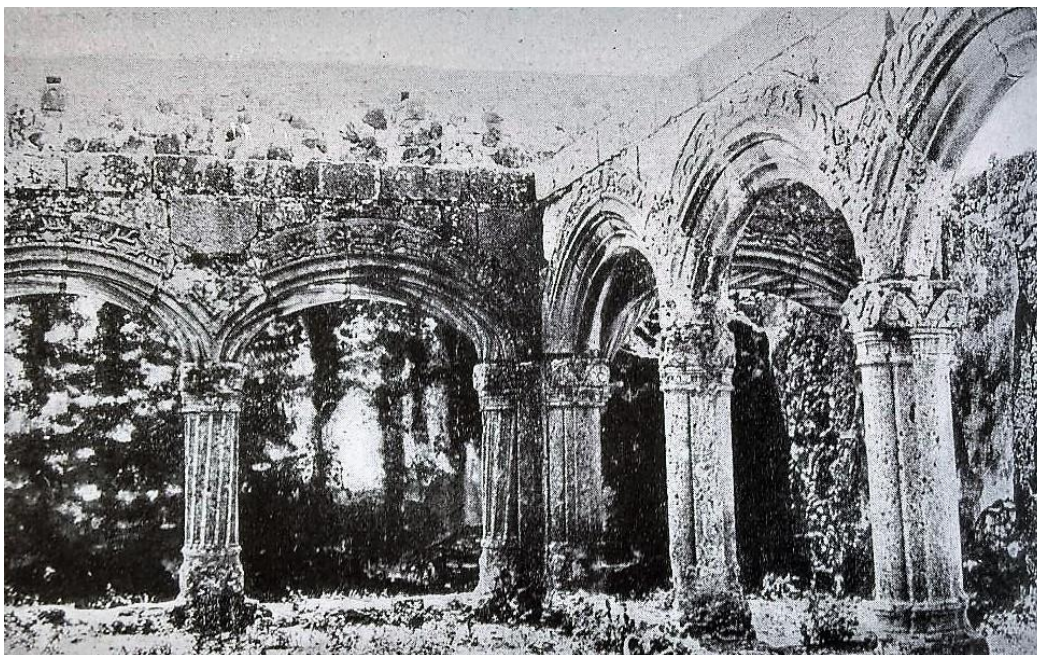


Figura 52. Claustro del convento de Tlahuelilpa. En Angulo Íñiguez (1945, p. 244).



Figura 53. Claustro del exconvento franciscano de San Francisco de Asís. 1560. Foto de Akzayakatl Pelcastre, 2018. En [<https://www.imgrumweb.com/hashtag/conventosfranciscanos>]

Finalmente, quiero establecer el cómo la imagen se convierte en un elemento de análisis esencial dentro del análisis historiográfico, ya que esta nos puede dar información que va más allá de meros datos descriptivos, en el caso de la arquitectura, se pueden inferir datos históricos de índole político y social que se

manifiestan en detalles plasmados dentro del edificio y del emplazamiento de este, las fotografías, en este caso presentadas, hablan más que de un descuido o de una prohibición de acceso, hablan de un momento histórico social que manifestaba un desesperado grito para reivindicar la identidad nacionalista basada en culturas mesoamericanas y donde la imposición colonial y su legado, basados en gran parte en la imposición religiosa, pasa a segundo término.

Capítulo II

Conventos mexicanos del siglo XVI, diferentes enfoques y discursos metodológicos para su análisis historiográfico

Temática metodológica, un universo de autores

Si bien, la revisión historiográfica realizada en el capítulo anterior nos da una idea del universo arquitectónico del siglo XVI, considero extraer al conjunto espacial más importante de este, en este caso, los conventos o conjuntos conventuales e indagar cómo algunos autores los han abordado a partir de una metodología historiográfica. Una vez más, me encuentro con diferentes criterios de análisis y discurso que he definido de manera general, como fotografía y difusión, historia, descripción etnográfica, análisis arquitectónico, tecnología constructiva, etapas constructivas, así como simbolismo y su lectura, estos serán los conceptos claves de análisis metodológico y discurso historiográfico que propongo para este capítulo.

Revisando diferentes autores, quienes han escrito sobre conventos mexicanos del siglo XVI, me pude dar una idea del proceso metodológico empleado por cada uno de ellos en su investigación, esto es, métodos de investigación historiográfica que inferí y que trato de describir a través de su discurso, me refiero a una manera de aproximarse al objeto arquitectónico desde una perspectiva histórica. Así, independientemente de su origen de orden de donde provengan, trato de describir el cómo se han abordado historiográficamente diferentes conventos del siglo XVI; excuso decir que las obras específicamente dedicadas a los conventos tanto de Huejotzingo como de Calpan no las incluyo, puesto que serán tema de análisis en los siguientes dos capítulos, temas puntales de esta tesis.

Finalmente, los diferentes criterios metodológicos empleados, que van desde el discurso básico de difusión social hasta la rigurosa investigación historiográfica, pasando por excelentes fotografías y representaciones de planos y perspectivas arquitectónicas son abordados por los autores y autoras *grosso modo*, a partir de diferentes criterios que infieren un desarrollo metodológico de análisis y que propongo en el siguiente apartado.

Alternativas de análisis metodológico para la investigación histórica, autores

Como lo he mencionado, se revisaron obras que van desde el discurso básico de difusión, esto es, las que representan la necesidad de dar a conocer y apreciar el patrimonio conformado por bienes inmuebles del siglo XVI, en este caso los conventos, y que es abordada principalmente por revistas y obras de autores que proporcionan material gráfico de gran calidad y estética como es el caso de la publicación de Fomento Cultural Banamex¹ o la de Grupo Banobras². El libro de Alfonso Cortés y otros autores³, también como ejemplo de difusión e investigación, nos proporciona una idea precisa de la conformación de todos los conventos del siglo XVI en el Estado de Morelos a través de una explicación muy digerible y unas extraordinarias fotografías en gran formato.

La difusión internacional como publicación mexicana corresponde a la revista *Artes de México*⁴, la cual proporciona información básica de estos inmuebles del siglo XVI en diferentes idiomas (español, inglés, francés y alemán), textos enmarcados con extraordinarias fotografías como es la costumbre de esta publicación. De igual manera, y a nivel nacional, publicados en revistas fácilmente asequibles en cualquier kiosco o tienda, pero no menos interesantes por la seriedad de los autores al abordar la temática, se encuentran los artículos presentados por Bernardo García Martínez⁵ e Israel Hernández Ortega⁶, y qué decir de la invitación que hace la *Guía México Desconocido*⁷ para conformar una ruta específica turística y armar así un intento de acercamiento al patrimonio inmueble que se convierte, por ende, en turístico. De igual manera, y como ejemplo de difusión a nivel

¹ Fomento Cultural Banamex, *El paisaje religioso de México. Los conventos del siglo XVI*, formato de Luis Núñez López, fotografías de Sonia de la Rozière *et al.*, México, San Ángel Ediciones, 1975, [144 pp.].

² Grupo Banobras y Fernando Pereznieta Castro, *Conventos del siglo XVI*, 2 t., pres. de Carlos Fuentes, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976, ils y mapas.

³ Alfonso Cortés *et al.*, *Conventos morelenses*, fotografías de Adalberto Ríos Szalay, Adalberto Ríos Lanz y Ernesto Ríos Lanz, pres. de Marco Antonio Adame Castillo, Hugo Salgado Castañeda y Francisco López Morales, Barcelona, Madrid, Gobierno del Estado de Morelos, Lunweg Editores, 2012, 237 pp., ils.

⁴ Artes de México, *Conventos del siglo dieciséis*, Foto Ilustradores, México, II época, año XIII, n. 86/87, 1966, 96 pp.

⁵ Bernardo García Martínez, "La implantación eclesiástica en Nueva España", en *Arqueología Mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Raíces, México, v. XXI, n. 127, mayo-junio de 2014, pp. 43-53.

⁶ Israel Hernández Ortega, "Joyas virreinales. Arquitectura monumental de los dominicos en la Mixteca Alta de Oaxaca, siglo XVI", en *Relatos e Historias en México*, Editorial Raíces, México, año IX, n. 104, abril de 2017, pp. 16-23.

⁷ Guía México Desconocido, *Rutas de los conventos*, Flor de María Aranda T. (editora), Editorial Jilguero, México, n. 8, 1993, 96 pp.

gubernamental, se encuentra la obra de Alfonso Toussaint⁸, quien conforma también una ruta de conocimiento patrimonial en el Estado de Morelos con el objetivo de dar a conocer, de una manera sencilla, gráfica y pedagógica, a los conventos del siglo XVI existentes en esta entidad.

El discurso descriptivo, como recurso metodológico de investigación historiográfica y basándose en la técnica etnográfica es el representado por Víctor M. Ballesteros G.⁹ y Carmen y Antonio Lorenzo Monterrubio¹⁰; y, como descripción del inmueble, a partir de un sencillo libro con formato de folleto y dirigido a un público menos exigente es el de Juan V. Bautista S. y Edmundo Meza C.¹¹ y me refiero a que esta publicación es justamente dirigida a un público general no especializado, pero con el interés de conocer más sobre ejemplos de espacios patrimoniales, en este caso, el convento de Actopan.

El discurso histórico, desde luego, comprendido por los elementos contextuales que dan riqueza a las obras publicadas sobre los conventos es el elaborado por José Manuel Caballero-Barnard¹², dicho sea de paso, de los primeros en difundir estas obras arquitectónicas; así como el de Robert Ricard¹³, Antonio

⁸ Alfonso Toussaint, *Conventos en Morelos*, Pres. de Marco Antonio Adame Castillo, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos, Instituto de Cultura de Morelos, Fondo Editorial, Argón, 2010, 106 pp., ils. y mapas.

⁹ Víctor Manuel Ballesteros García, *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*, México, Centro de investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000, 95 pp., 46 ils.

Víctor Manuel Ballesteros García, *Tlahuelilpan. La iglesia, el convento, la hacienda*, México, Centro de investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003, 55 pp., 11 ils.

¹⁰ Carmen Lorenzo Monterrubio y Antonio Lorenzo Monterrubio, *Zempoala, veinte días*, Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo, Talleres de Impresos Mayram, 2011, 172 pp., ils. (Colección hidalguense, 11).

¹¹ Juan V. Bautista Salinas y Edmundo Meza Campero, *Actopan y su convento*, Actopan, Hidalgo, s. e., 1999, 60 pp., ils. y mapas.

¹² José Manuel Caballero-Barnard, *Los conventos del siglo XVI en el Estado de México*, México, Dirección de Turismo del Gobierno del Estado de México, Talleres Gráficos de la Nación, 1973, 213 pp., anexo de 72 fotografías.

¹³ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 493 pp., ils. y mapas.

Rubial García¹⁴, Luis Weckmann¹⁵ y Gabriela Urquiza¹⁶. La conjunción del análisis histórico con el arquitectónico para una metodología que involucra términos de estilo, programa arquitectónico, tecnología constructiva y etapas constructivas se puede encontrar en las obras de Manuel González Galván¹⁷, Ángel Esteva Loyola¹⁸, Carlos Lira Vásquez¹⁹, Jorge Alberto Manrique²⁰, Constantino Reyes Valerio²¹, Roberto Meli²², Laura Ledesma Gallegos²³ y Alejandra González Leyva²⁴.

Finalmente, revisaremos la integración plástica como composición no solo formal, sino como riguroso análisis historiográfico apoyado de un excelente *corpus*

¹⁴ Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio, 2002, 64 pp., ils.

Antonio Rubial García, *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, 265 pp., (Colección Seminarios).

¹⁵ Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, 2a. ed., pres. de Charles Verlinden, pról. de Silvio Zavala, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1996, 680 pp.

¹⁶ Gabriela Urquiza Vázquez del Mercado, *Convento Huexotla. Reflejo de la mística franciscana*, México, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1993, 159 pp., 24 fots., 8 láms.

¹⁷ Manuel González Galván, *Glosario de términos arquitectónicos*, pres. de Fernando Tavera Montiel, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1971, 175 pp.

¹⁸ Ángel Esteva Loyola, *Universo de los estilos en la arquitectura*, México, Hermon, 1993, 371 pp., ils.

¹⁹ Carlos Lira Vásquez, *Para una historia de la arquitectura mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1990, 204 pp., ils.

²⁰ Jorge Alberto Manrique, "Reflexión sobre el manierismo en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. X, n. 40, 1971, pp. 21-42, ils.

Jorge Alberto Manrique, "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista", comentario de Carlos Chanfón Olmos, en Jorge Alberto Manrique (dir.), *La dispersión del manierismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 71-92, ils., (Estudios de Arte y Estética 15).

Jorge Alberto Manrique, "Constantino Reyes", en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 3ª época, núm. 12, enero-abril de 2008, pp. 13-18, 11 ils.

²¹ Constantino Reyes Valerio, "El arte indocristiano", en *El Arte Mexicano*, 2ª ed., 16 t., Raúl Sampablo (dir.), Querétaro, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana, 1986, pp. 706-725, 34 ils. Constantino Reyes Valerio,

²² Roberto Meli, *Los conventos mexicanos del siglo XVI. Construcción, ingeniería estructural y conservación*, pres. de Sergio Alcocer Martínez de Castro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Ingeniería, Miguel Ángel Porrúa, 2011, 347 pp., ils.

²³ Laura Ledesma Gallegos, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Sarauz, *...Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios... El conjunto religioso de la Natividad*, Tepoztlán, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, 286 pp., 200 figs., (Colección Divulgación).

²⁴ Alejandra González Leyva, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*, pres. de Jorge Alberto Manrique, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 196 pp., ils. y mapas.

Alejandra González Leyva (coord.), *El convento de Yanhuítlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, pres. de Jorge Alberto Manrique, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009, 420 pp., ils. y mapas.

Alejandra González Leyva (coord.), *Tlaxcala: La invención de un convento*, pres. de Jorge Alberto Manrique, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, 244 pp., ils. y mapas.

gráfico, me refiero al presentado por Luis Corrales Vivar-Cravioto²⁵, Antonio Lorenzo Monterrubio²⁶ y José Vergara V.²⁷, con la acertada opinión del maestro Jorge Alberto Manrique²⁸ y Pablo Escalante Gonzalbo²⁹, además de la colaboración de la iconografía tallada presentada en la obra de Gustavo Curiel³⁰; y, para concluir con el estudio de los símbolos, así como la lectura arquitectónica de estos, pueden comprenderse haciendo la revisión de los textos de Elena Estrada de Gerlero³¹, Christian Duverger³², Champeaux y Sterckx³³ y, desde luego, Martha Fernández³⁴.

El discurso de imagen y difusión de los conventos del siglo XVI

Si se quiere establecer una metodología para la explicación y difusión de los conventos del siglo XVI, las imágenes y elementos visuales representados resultan

²⁵ Luis Corrales Vivar-Cravioto, *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Nicolás Tolentino, Actopan. Convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan*, 2a. ed., Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Mina Editorial, 2013, 208 pp., ils., (Colección hidalguense, 7).

²⁶ Antonio Lorenzo Monterrubio, *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Agustín, Atotonilco El Grande. Convento de San Andrés, Epazoyucan*, 2a. ed., Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Mina Editorial, 2013, 212 pp., ils., (Colección hidalguense, 8).

²⁷ José Vergara Vergara, *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de los Santos Reyes, Metztitlán. Convento de Santa María, Molango*, 2a. ed., Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Mina Editorial, 2013, 212 pp., ils., (Colección hidalguense, 9).

²⁸ Jorge Alberto Manrique, "La presencia de elementos iconográficos prehispánicos en el arte novohispano del siglo XVI", en *Una visión del arte y de la historia*, 5 t., pres. de Ma. Teresa Uriarte, Martha Fernández y Margarito Sandoval (comps.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, t. III, 2007, pp. 255-258.

²⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, "Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco", en Alberto Dallal (ed.), *El Proceso Creativo. XXVI Coloquio internacional de historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006 pp. 325-342.

³⁰ Gustavo Curiel, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, 235 pp., 111 ils.

³¹ Elena I. Estrada de Gerlero, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", en *El Arte Mexicano*, 2ª ed., 16 t., Raúl Sampablo (dir.), Querétaro, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana, 1986, pp. 624-643, 28 ils.

³² Christian Duverger, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, trad. de Una Pérez Ruiz, fotografías de Michel Zabé, México, Laducci Editores, 2003, 236 pp., ils.

³³ Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, OSB, *Introducción a los símbolos*, 2a. ed., trad. de P. Abundio Rodríguez OSB, Madrid, Encuentro, 1989, 560 pp, 209 ils., fots. de Zodiaque, (Europa románica, 7).

³⁴ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 181 pp., 107 ils., (Colección de Arte, 52).

Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, pres. de Arturo Pascual Soto y Alfonso de María y Campos, pról. de José Pascual Buxó, int. de Karen Armstrong, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, 463 pp., ils.

Martha Fernández, "La imagen del paraíso en los conjuntos conventuales del siglo XVI. Los elementos de la naturaleza", en Alberto Dallal (ed.), *El futuro. XXXI Coloquio internacional de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 303-327.

básicos para la comprensión histórico-espacial de estos. El esfuerzo realizado por Fomento Cultural Banamex, a través de la introducción de José Ignacio Echeagaray³⁵, se basa en información recuperada de las obras que se expusieron en el primer capítulo, esto es, autores como George Kubler, Pablo C. de Gante y Manuel Toussaint. De manera general, el autor desarrolla la introducción a partir de la explicación de la constitución de las órdenes mendicantes, su función como evangelizadores, la ideología humanista, la distribución geográfica de estas órdenes y una explicación clara y precisa de los llamados “conventos fortalezas” a partir de sus elementos espaciales y su vinculación directa con los elementos evangelizadores: “En cada uno de los ángulos del claustro, motivos tan piadosos como escenas de la Pasión o episodios de la vida de la Virgen, ocupaban los testeros, ante los cuales se detenían las procesiones, efectuadas en el sentido contrario a las agujas del reloj, para implorar la intercesión de la Madre de Dios o recordar los sufrimientos de su Hijo.”³⁶

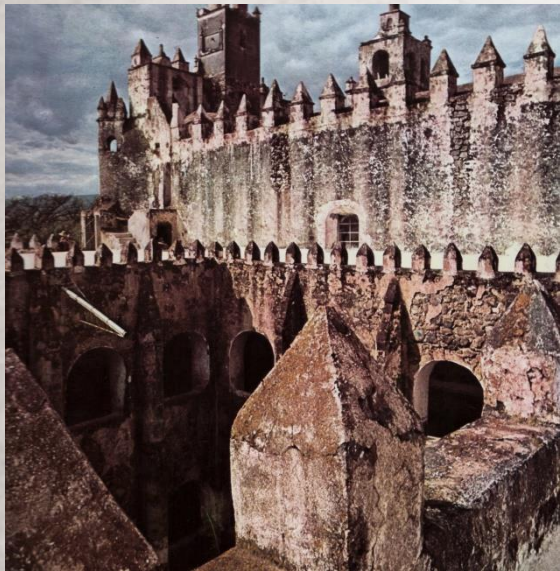
Las fotografías son sencillamente soberbias (lámina 1), tanto de interiores como de exteriores, estas son el elemento visual mayormente atractivo, puedo imaginar que, a la mitad de la década de los años setenta del siglo pasado, estas pudieron haber causado un impacto extraordinario con miras a que estos espacios arquitectónicos fueran difundidos y visitados. Fotografías en blanco y negro o a color muestran elementos espaciales de conjuntos conventuales en macro y micro, así, bóvedas, claustros, columnas, pilares, nervaduras, murales, parteluces, fachadas, portadas, escaleras en detalle y no, conforman un bagaje gráfico extraordinario que invitan al lector no solo a admirar, sino a visitar el patrimonio arquitectónico del siglo XVI (figura 54).

³⁵ Fomento Cultural Banamex, *El paisaje religioso de México, ...*, op. cit., vid. introducción.

³⁶ *Idem*.



Fondo Cultural Banamex (1975)



Atlatuca, Morelos
(fig. 1)



Tecamachalco, Puebla
(fig. 7)



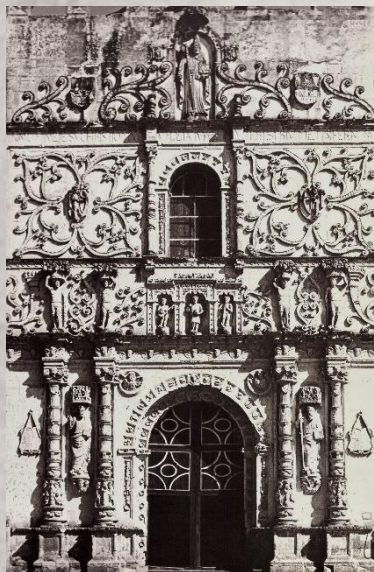
Zempoala, Hidalgo
(fig. 11)



Cholula, Puebla
(fig. 14)



Metziltlan, Hidalgo
(fig. 69)



Yuriria, Guanajuato
(fig. 37)



Yanhuítlan, Oaxaca
(fig. 46)



Calpan, Puebla
(fig. 100)



Yecapixtla, Morelos
(fig. 111)

Tesista: Arq. Jaime González García

L-1

Dirección: Dra. Martha Fernández
Diseño: Juan F. Limón Escalante



Figura 54. Relieves del templo franciscano de Acámbaro, Guanajuato. En Fomento Cultural Banamex (1975, lám. 41).

Otro caso similar es la exposición de los conventos del siglo XVI que se hace a partir de láminas de perspectivas realizadas a lápiz por Fernando Pereznieto¹ (figura 55) en la obra publicada por Grupo Banobras. Desde la presentación escrita por Carlos Fuentes tanto en español como en inglés, en ambos tomos de la obra, las láminas de Pereznieto (lámina 2) son enmarcadas por descripciones poéticas mezcladas por datos históricos y plantas arquitectónicas, así como de sencillos mapas de cada estado de la República Mexicana, donde se localizan cada uno de los conventos representados. La idea de Carlos Fuentes sobre los conventos mexicanos como un sincretismo medieval hispano y mexicano, lo expresa a través de la literatura, el cine y la arquitectura:

¹ Grupo Banobras y Fernando Pereznieto Castro, *Conventos del siglo XVI, ..., op. cit.*

¿Es el convento el lugar privilegiado que hermana estos extremos? [La soledad y el placer] Así lo ha visto Buñuel en múltiples, obsesivas ocasiones; sus personajes, como los de Sade, viajan de un encierro a otro, transitan velozmente por los caminos en busca de ese punto de partida que es el lugar de llegada, el convento abandonado por Viridiana, el convento reconstituido por Tristana, el monasterio apetecido por el zigzagueante paranoico llamado Él. En Buñuel, el convento aparece como un manicomio sublimado.²



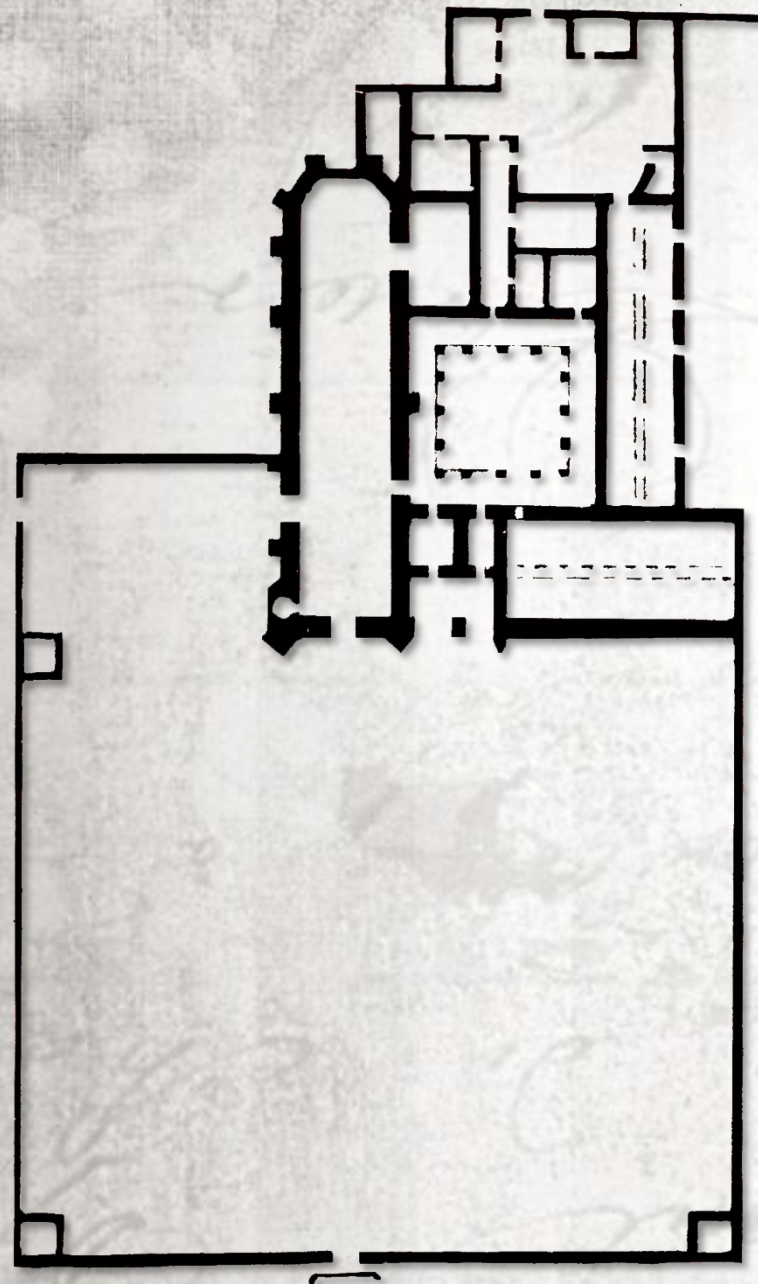
Figura 55. San Martín Huaquechula. En Grupo Banobras y Fernando Pereznieto (1976, lámina 51).

Como ejemplo de las descripciones, tan sencillas y asequibles, se puede mencionar a la del convento de Epazoyucan: San Andrés, la cual, acompañada por una planta arquitectónica de este que muestra una bóveda de cañón corrido, un claustro cuadrado perfecto con sus respectivos espacios alrededor, así como su capilla abierta en portería, el coautor expresa lo siguiente: “Convento agustino que fue concluido antes de 1560. Fue criticado durante su construcción como algo excesivo para una región tan pobre. La magnificencia del claustro, que invita al

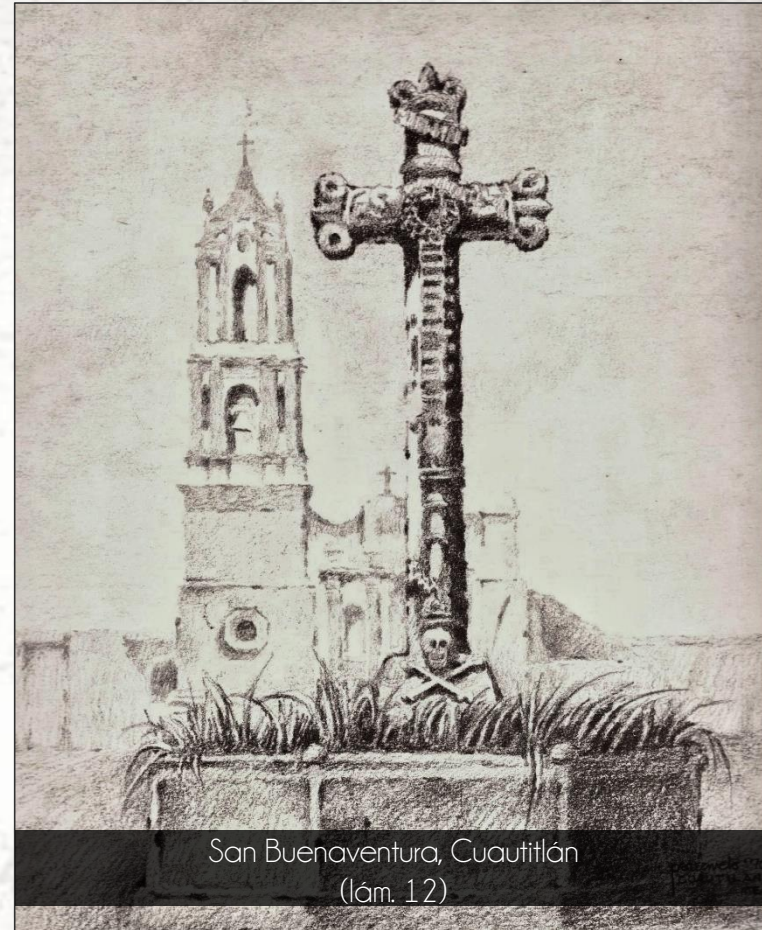
² Vide Presentación en *ibidem*.



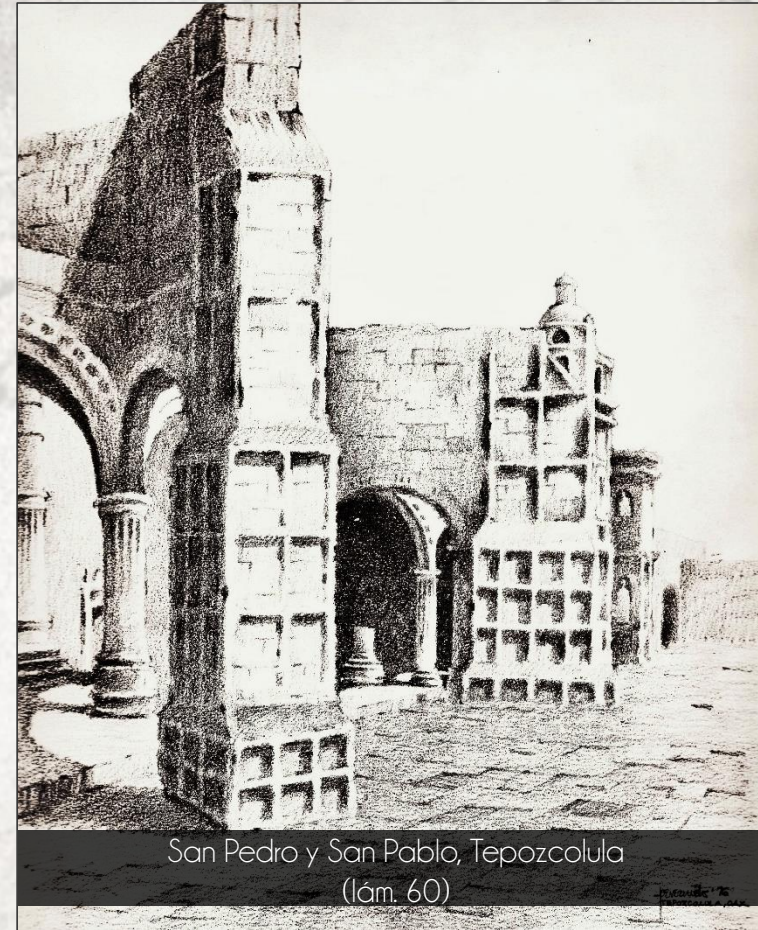
Banobras y Pereznieto (1976)



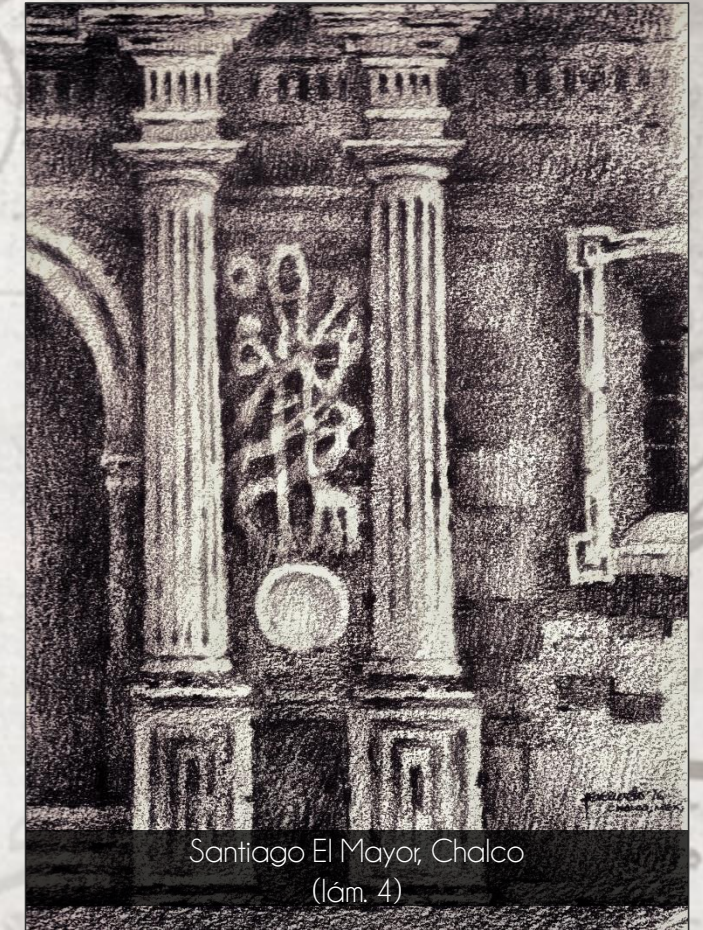
San Juan Bautista, Yecapixtla
(lám. 35)



San Buenaventura, Cuautitlán
(lám. 12)



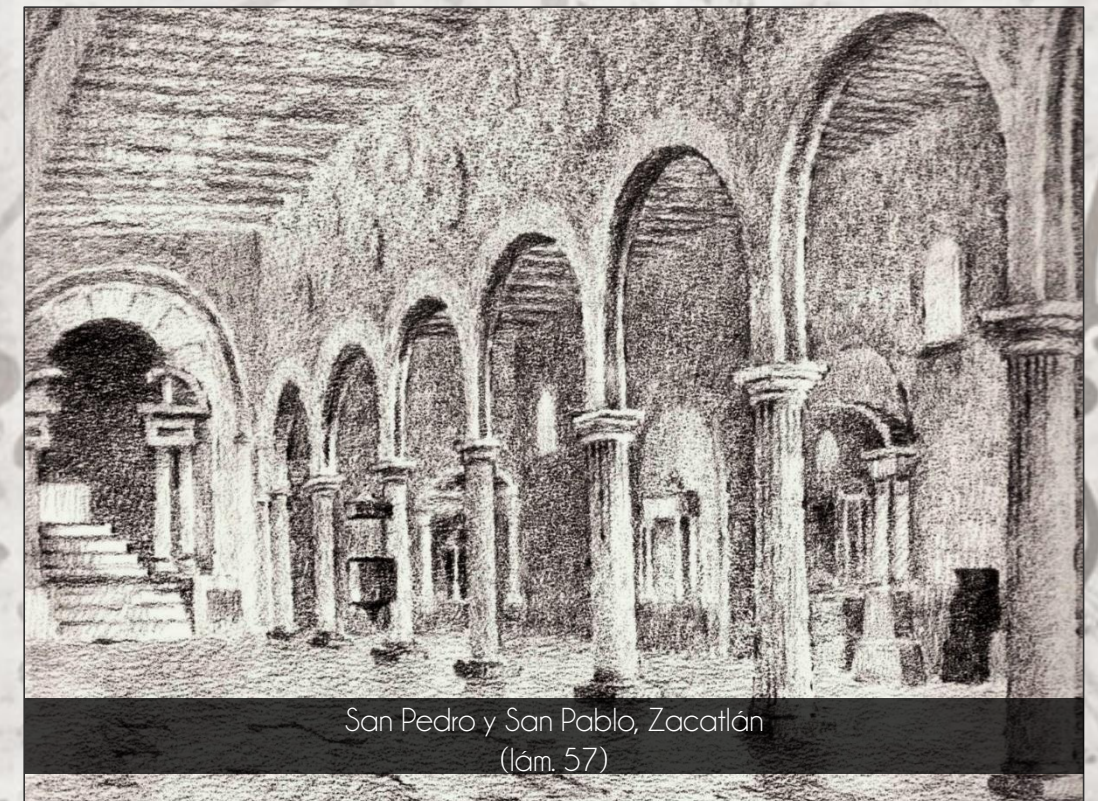
San Pedro y San Pablo, Tepozcolula
(lám. 60)



Santiago El Mayor, Chalco
(lám. 4)



Los Santos Reyes, Mezitlán
(lám. 26)



San Pedro y San Pablo, Zacatlán
(lám. 57)

Tesista: Arq. Jaime González García

L-2

Dirección: Dra. Martha Fernández
Diseño: Juan F. Limón Escalante

paseo y a la meditación, se ve realizada por algunos murales de la época que se han conservado con sus características mejor que muchos otros del país”.¹

Por otro lado, y tomando en cuenta la difusión, la obra editada por el Gobierno del Estado de Morelos a cargo de Alfonso Cortés y otros autores² se convierte en un interesante ejemplo de difusión *vis a vis* investigación con el plus de un excelente bagaje gráfico, a lo largo de la obra los autores proporcionan datos muy concretos, interesantes y asequibles para el lector resaltando principalmente un diseño de comprensión histórica a través de un resumen gráfico, a manera de una hoja de contacto fotográfica tradicional, al final de cada capítulo³.

Metodológicamente hablando, se puede inferir que la manera de acercarse a un convento es a través de su localización geográfica, su memoria histórica, su análisis arquitectónico, su arte en pintura, escultura y muralismo, los retablos y, finalmente, un asomo al contexto social de este. Enfocándose en la parte histórica arquitectónica, resalta el capítulo escrito por Laura Ledesma Gallegos⁴, quien explica justamente la génesis de estos conventos y la influencia del espacio mesoamericano que se dio en este tipo de construcciones como una de las aportaciones más importantes de la arquitectura novohispana del siglo XVI: “El patio [mesoamericano], convertido en atrio, además de permitirles la cotidiana instrucción de los naturales, también daba cabida al gran número de indígenas que se congregaban para llevar a cabo las celebraciones efectuadas ya como parte de la liturgia cristiana”.⁵

Si se habla de difusión, las revistas toman una importancia relevante, ya que pueden llegar a un público mucho más amplio, como es el caso de las revistas *Artes de México* o la *Guía México Desconocido*, así como artículos muy dirigidos hacia los conventos mexicanos del siglo XVI en las revistas *Arqueología Mexicana* y *Relatos de Historia*, cuatro revistas perfectamente asequibles en su momento. Metodológicamente hablando, en el caso de *Artes de México*⁶, el contenido es afable, muy específico, este se refiere a los conventos del siglo XVI en general y su función social para después describir de manera sencilla a los conventos oaxaqueños y

¹ Vide *ibidem*, il. 29.

² Alfonso Cortés *et al.*, *Conventos morelenses, ..., op. cit.*

³ *Confere ibidem*, pp. 26-27; 46-47; 74-75, 102-103; 126-127; 164-165; y 182-183.

⁴ *Confere ibidem*, pp. 66-90.

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ *Artes de México, Conventos del siglo dieciséis, ..., op. cit.*

concluir con la región actual de Guanajuato y Michoacán, toda la información traducida al inglés, francés y alemán, y como es tradicional en este título, se anexa un soporte fotográfico maravilloso (lámina 3). Resulta por demás interesante la descripción que Antonio Arriaga⁷ hace sobre los conventos de Yuriria (figura 56) y Cuitzeo. Con respecto al primero, lo hace a partir de datos históricos, cotidianos y arquitectónicos:

El convento agustino de San Pablo Yuririapúndaro es el único comparable al de Acolman [...]. [...] Fue una verdadera fortaleza que sirvió de defensa a los primeros colonizadores, y todavía se advierten en una de sus puertas las huellas de las flechas de los chichimecas que lo atacaron en 1588. Falta en la fachada el piñón triangular propio de la Orden, los muros rematan en almenas y la torre es una enorme masa, más propia de un castillo que de un templo.⁸



Figura 56. Convento de Yuriria. En *Artes de México* (1966, p. 57).

En el caso de la *Guía México Desconocido*⁹, más que las descripciones o las fotografías, la gran aportación al método de esta revista es definitivamente la

⁷ *Confere ibidem*, pp. 13-15.

⁸ *Ibidem*, p. 14.

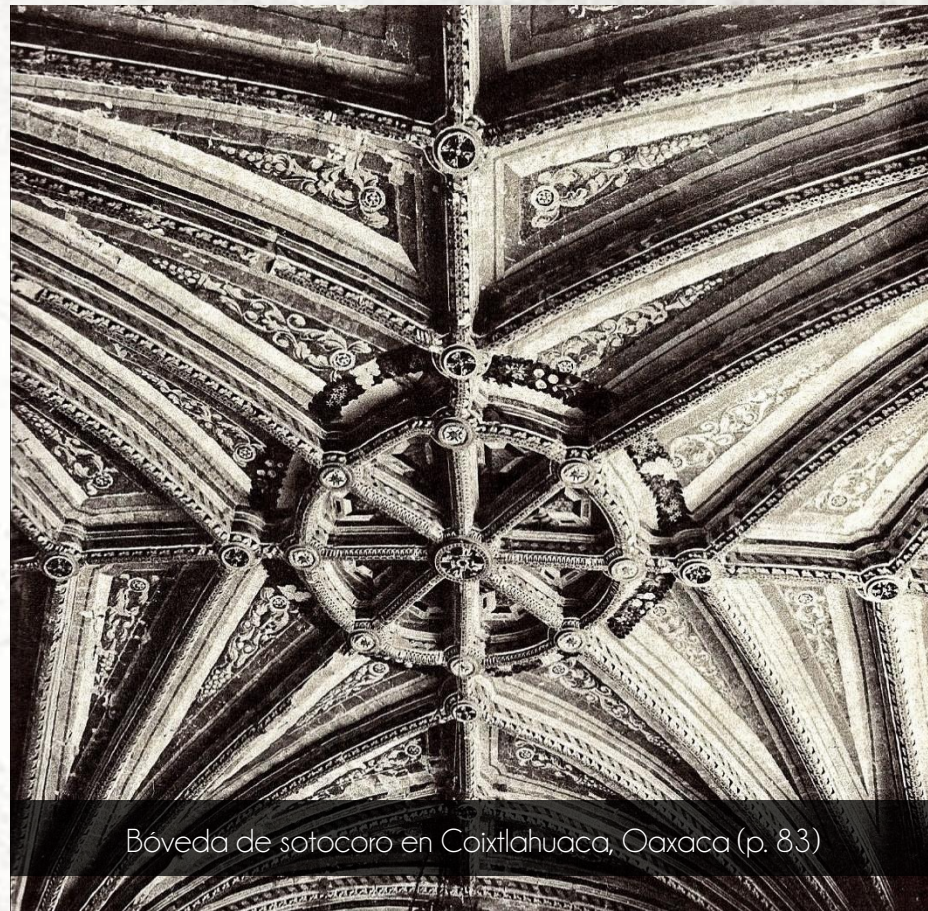
⁹ *Guía México Desconocido, Rutas de los conventos, ..., op. cit.*



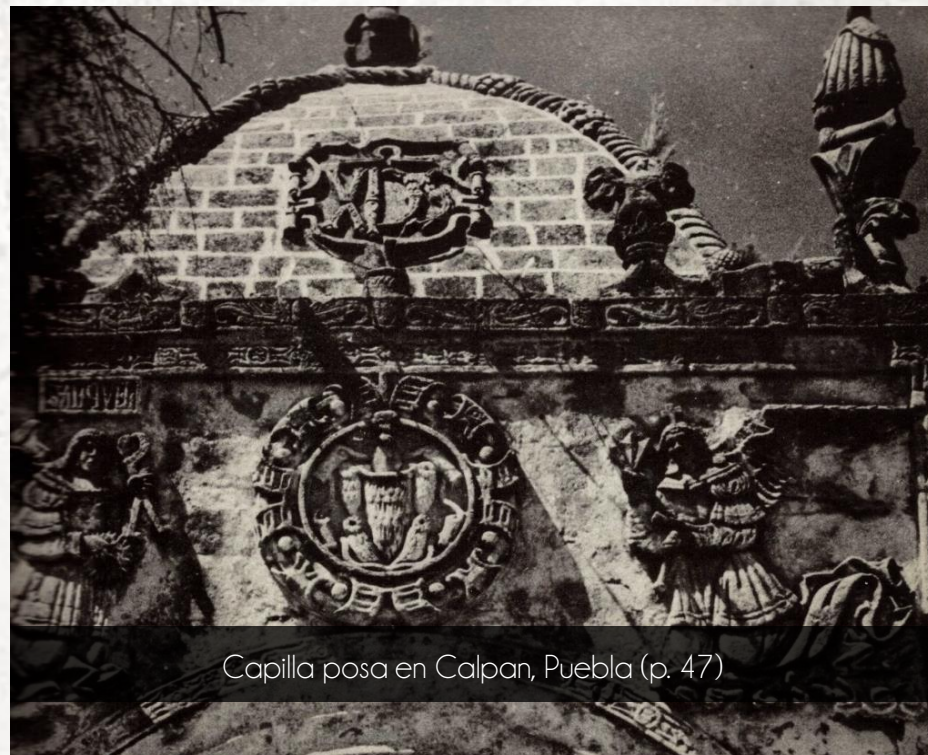
Artes de México (1966)



Detalle de capilla abierta de Tlalmanalco, México
(p. 54)



Bóveda de sotocoro en Coixtlahuaca, Oaxaca (p. 83)



Capilla posa en Calpan, Puebla (p. 47)



Fachada iglesia de San Francisco
Atlixco, Puebla (p. 38)

Tesista: Arq. Jaime González García

L-3

Dirección: Dra. Martha Fernández
Diseño: Juan F. Limón Escalante

clasificación, esto es, geográficamente y a través del sistema de carreteras y caminos federales y estatales plasmados en diversos mapas segmentados, nos da la información sobre todos los conventos existentes en el territorio mexicano y más allá hacia el sur, en este caso, Guatemala. De esta manera, las zonas Norte, del Bajío, Centro, Centro-Sur y Sureste engloban una copiosa cantidad de recintos conventuales con su respectiva ficha informativa como en el caso del Convento de San José en Tula, Hidalgo:

San José es calificado como una verdadera fortaleza almenada, ya que está revestida de piedra de sillería. Su templo conserva una elegante portada renacentista con arcos escarzanos, pilastras con relieves, un frontón curvo y una ventana coral en forma de hexágono. El interior es de una nave cubierta con bóveda de tracería gótica, al igual que las columnas del claustro que poseen una reminiscencia ojival, La capilla anexa es del siglo XVII y el claustro de dos niveles expone una portería de arcos rebajados y pinturas al fresco.¹

El artículo de difusión de Bernardo García Martínez², dentro de la revista *Arqueología Mexicana*, aborda la importancia del sistema espacial de los conjuntos conventuales y su relación directa en lo que él mismo llama “implantación eclesiástica”, el cómo los tres elementos exteriores o mayormente asequibles al público de un conjunto conventual, esto es, el atrio y sus senderos procesionales, la capilla abierta y las capillas posas fueron espacios fundamentales para esta implantación. El autor establece que los atrios fungieron como puntales en el adoctrinamiento cristiano, ya que estos “fueron pensados para albergar las enormes multitudes que podían reunirse cuando la población mesoamericana no había sido diezmada por la segunda de las grandes epidemias.”³

Así, García Martínez establece un método histórico para aterrizarlo en el espacio arquitectónico y establece que más que una imposición o instauración del cristianismo se trató del establecimiento de una organización eclesiástica y prácticas rituales muy diferentes e innovadoras ligadas directamente a la vida social de las comunidades necesitadas de adoctrinamiento a partir de un diseño espacial bien específico:

¹ *Ibidem*, p. 33.

² Bernardo García Martínez, “La implantación eclesiástica en Nueva España”, ..., *op. cit.*

³ *Ibidem*, p. 45.

Las primeras iglesias respondían, en su forma, a esta necesidad [adoctrinamiento]. Su elemento fundamental era el atrio: un espacio descubierto, generalmente rectangular, delimitado en lo posible por algún tipo de cerca y con una cruz en el centro. [...] Los atrios fueron recinto para la predicación, la enseñanza, la administración de sacramentos y la celebración de fiestas y procesiones. Las capillas [abiertas], destinadas exclusivamente a la celebración de la misa, sólo albergaban un sitio para el altar y algún pequeño anexo [...]. Tal conjunto, cuyos elementos se fueron agrandando y sofisticando a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, fue una creación novohispana, adaptada a las necesidades de la conquista y sin precedente en las iglesias españolas.⁴

Entonces, el autor combina los elementos de investigación histórica y arquitectónica para explicar el funcionamiento claro de los primeros espacios de un conjunto conventual como recintos de acción religiosa, pero, sobre todo, social. Pero, ¿en qué momento estos espacios dejaron de ser funcionales para las órdenes regulares? Es un dato que pocos lo mencionan, de hecho, el autor hace referencia a los cambios políticos, sociales y demográficos que se dieron una vez bien establecido el gobierno virreinal y con el fortalecimiento del clero secular se abandonó este modelo de evangelización “espacial” basado en atrios y capillas (figura 57), donde “los atrios subsisten en el corazón de casi todos [los conventos], empleados todavía para la celebración de fiestas religiosas, y son perceptibles aun si han sido destinados a otros usos (como cementerios, por ejemplo) o se han convertido en espacios públicos (es decir, en plazas).”⁵

⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁵ *Ibidem*, p. 53



Figura 57. Atrio de Atlatlahucan. En Bernardo García Martínez (2014, p. 43).

También en el rubro de la difusión, el artículo de Israel Hernández Ortega⁶ sigue un método completamente descriptivo, desde un punto de vista formal arquitectónico e histórico, el autor se dedica a describir el cómo los frailes, a partir de una arquitectura completamente experimental, debido a las diferentes condicionantes naturales del lugar, logran esa conjunción de elementos constructivos con la integración de la comunidad de indios.

De esta manera, el autor se enfoca en los recintos de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Santo Domingo Yanhuitlán y San Juan Bautista Coixtlahuaca. De manera general, el autor conjunta historia, arquitectura e ingeniería para describir estas obras: “Antes del conjunto conocido en la actualidad [Yanhuitlán], se tiene documentada la existencia de tres inmuebles en esta localidad: el templo, una capilla y las viviendas de los frailes. Los muros de la nave fueron construidos mediante la colocación de dos paredes paralelas de mampostería de piedra natural

⁶ Israel Hernández Ortega, “Joyas virreinales. Arquitectura monumental...”, ..., *op. cit.*

y un relleno de lodo y pedacería —técnica muy común durante el siglo XVI— entre ellas.”⁷

Finalmente, como un ejercicio similar al de Alfonso Cortés⁸ y también, resultado de difusión por parte del Gobierno del Estado de Morelos, está la obra de Alfonso Toussaint⁹, en este caso, se trata de un libro organizado con una metodología muy sencilla: datos históricos de todos los conventos localizados en el estado de Morelos seguidos de fotografías aéreas de todo el conjunto conventual o de la fachada de estos, su origen regular, si pertenece o no al patrimonio Mundial de la Unesco, un mapa de localización dentro del estado y la aportación, que en lo personal, la considero más valiosa para su difusión y conocimiento y una perspectiva isométrica del conjunto conventual especificando cada uno de sus espacios que lo conforman en cada convento presentado (figura 58).



Figura 58. Isométrico del conjunto conventual del siglo XVI. En Alfonso Toussaint (2010, p. 19).

Así, el autor presenta a grandes conjuntos conventuales morelenses como Atlatlahcan, Cuernavaca, Oaxtepec, Tepoztlán, Tlayacapan o Yecapixtla, entre

⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁸ *Vide supra*.

⁹ Alfonso Toussaint, *Conventos en Morelos, ..., op. cit.*

otros, como los grandes conventos y Jumiltepec, Pazulco o Xochitepec, no menos importantes, pero que por su dimensión más pequeña y aun guardando los elementos espaciales que conforman los conjuntos conventuales, forman parte del patrimonio arquitectónico morelense correspondiente al siglo XVI. La narrativa que expresa el autor resulta agradable, y, tomando en cuenta el objetivo del libro, el de difundir popularmente estos monumentos, lo logra perfectamente, un ejemplo de esto es lo referido al convento dedicado a la Inmaculada Concepción de Zacualpan de Amilpas:

De lo que hoy vemos en este conjunto, lo más antiguo es el claustro, que más que una obra renacentista, parece medieval, aunque la perfección técnica de la fábrica denota su época. Semeja una fortaleza incontrastable con puertas en la planta baja y ventanas en la alta, en vez de los tradicionales arcos que enmarcaban el patio.

La capilla abierta de tipo escenario (levemente sobre elevada del atrio), con su gran arco de medio punto, se ve anexada posteriormente al convento, junto con el pórtico, adyacente, de dos arcos de menores dimensiones.¹⁰

Acabamos de revisar diferentes enfoques cuyo método de investigación se basa en una descripción general, pero soportada por un tremendo empeño por dar a conocer gráficamente el patrimonio arquitectónico del siglo XVI. El momento histórico de las primeras publicaciones, producto de un desarrollo de las artes gráficas en el siglo XX, nos puede dar una idea de la importancia de difundir y promover el turismo con temática arquitectónica, surgiendo así las conocidas “rutas de conventos”. Posteriormente y a finales del siglo XX y principios del XXI, la fotografía y el dibujo quedan publicados en mucho menor proporción, la investigación y documentación se vuelven protagonistas en el discurso histórico para lograr el principal objetivo, la difusión de estos monumentos históricos.

El discurso etnográfico

¿Por qué incluir a la etnografía como método de investigación dentro del análisis historiográfico? De acuerdo a Ángel Aguirre Baztán¹¹ “la etnografía es el estudio descriptivo de la cultura de una comunidad o de alguno de sus aspectos fundamentales, bajo la perspectiva de comprensión global de la misma”¹², por lo tanto, se habla de un método enteramente descriptivo, que, en este caso, se tiene la

¹⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹¹ Ángel Aguirre Baztán (Ed.), *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, México, Alfaomega, 1997, 356 pp.

¹² *Ibidem*, p. 3.

ventaja de que el objeto de estudio es completamente descriptible, ya que se trata de un objeto o espacio arquitectónico con una riqueza enorme y con diferentes aristas desde las cuales puede ser observado y, por ende, analizado.

De acuerdo a la narrativa de la obra de algunos autores que, enfocándose al estudio de los conventos hidalguenses del siglo XVI, pude inferir que, precisamente, la descripción es la herramienta metodológica que ocupan para ser asequible la información a un público que quiera conocer, de manera sencilla y profesional, el patrimonio histórico y arquitectónico mostrado. Como ejemplo de lo anterior, están las publicaciones de Víctor Manuel Ballesteros García, quien con sus obras sobre Ixmiquilpan¹³ y Tlahuelilpan¹⁴, da un perfecto ejemplo de lo anterior.

Precisamente el *corpus* principal de la obra sobre Ixmiquilpan se intitula *Descripción del edificio*¹⁵, en este, el autor describe cada uno de los elementos espaciales del conjunto conventual, así como las pinturas murales: el atrio y la cruz; la portada, el portal y la torre; la iglesia y sus pinturas murales; el muro sur de la iglesia, el muro norte, interpretación de las pinturas, pinturas del sotocoro, el convento; el refectorio, la cocina y las áreas de servicio; el claustro alto; y las celdas y el coro. Cabe mencionar que las descripciones se complementan con dibujos hechos a mano dando su respectivo crédito a las obras de donde se obtuvieron (figura 59), así como diferentes fotografías alusivas. Las descripciones del autor van de lo general a lo particular, comenzando con la descripción de la portada de la fachada de la iglesia de Ixmiquilpan y apoyada de un excelente dibujo arquitectónico:

La portada de la iglesia, orientada hacia el poniente, es de un elegante estilo plateresco con marcada influencia renacentista y evidente corte europeo. El arco de medio punto de la puerta principal luce una arquivolta doble rehundida, con casetones en cada uno de sus planos y en las jambas pilastras tablereadas. En los casetones de la arquivolta hay querubines de bella factura. A cada lado de esta puerta existen dos columnas medias muestras con capiteles corintios, adosadas a contrapilastras. En el intercolumnio se colocó un nicho; y en el friso del entablamento, una elegante serie de pegasos. Cuatro esbeltos remates construidos en los ejes de las columnas van sobre la cornisa. Apoyos similares a los del primer cuerpo encuadran la ventana del coro, encuadre que termina con un frontón triangular.¹⁶

¹³ Víctor Manuel Ballesteros García, *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel...*, *op. cit.*

¹⁴ Víctor Manuel Ballesteros García, *Tlahuelilpan. La iglesia, ...*, *op. cit.*

¹⁵ *Confere* Víctor Manuel Ballesteros García, *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel...*, *op. cit.*, pp. 19-76

¹⁶ *Ibidem*, pp. 21-22.

Definitivamente, el conocimiento de cada uno de los elementos arquitectónicos es vital para la correcta descripción de un edificio, en este caso, la necesidad del autor por hacer comprensible su discurso nos hace acercarnos al patrimonio del siglo XVI de una forma amable y gráfica.

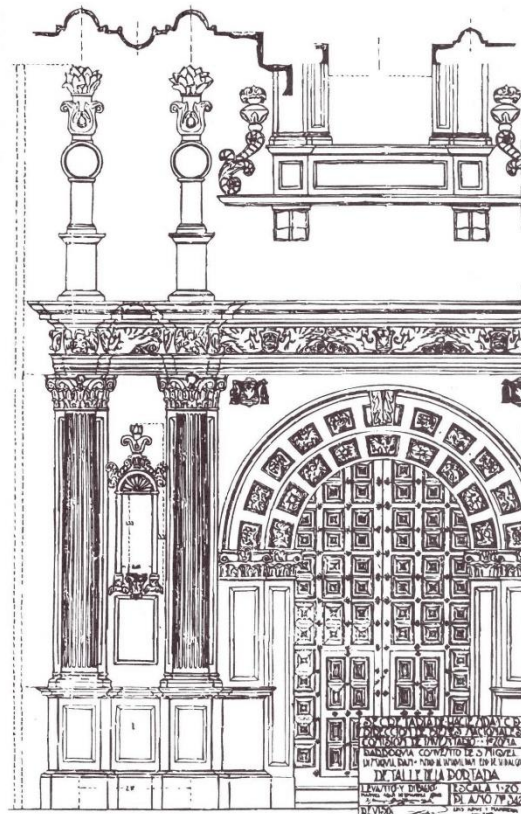


Figura 59. Representación de la portada del templo de Ixmiquilpan. En V. M. Ballesteros G. (2000, p. 21).

Pasando a una descripción mucho más particular, el autor hace referencia a la gran riqueza de pintura mural que se encuentra dentro del convento de Ixmiquilpan, el muro sur, por ejemplo (figura 60), es detallada de una manera excelsa haciendo referencia a los tres elementos que lo inspiran: lo europeo, lo indígena y lo fantástico:

En el tramo inmediato del arco toral, hay otra escena muy sugestiva, se trata de un monstruo [...], amarillo, la cabeza se asemeja a la de un dragón, [...], el hocico con puntiagudos colmillos [...]. Sus orejas parecen las de un equino [...]. Con uno de sus brazos se apoya en el piso, ya que no tiene patas delanteras, y con esa

misma mano parece sostener un arco y una flecha. El otro brazo lo ocupa en sujetar a un hombre aprisionándolo contra su pecho [...]. El hombre al que sujeta tiene el cuerpo inclinado boca abajo, [...], de su boca da la impresión de salir un grito simbolizado por las hojas de acanto, como único atuendo lleva taparrabo, orejeras y una pulsera de cuentas, y aunque aparentemente vencido, aún sostiene una piedra en la mano derecha y la macana con la izquierda. [...].¹⁷

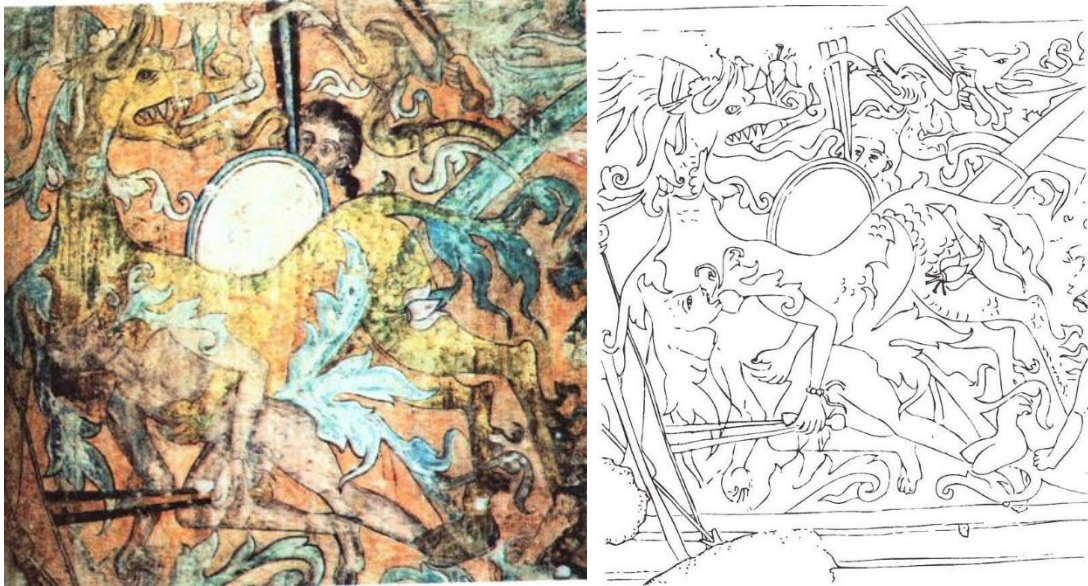


Figura 60. Pintura y su calcografía sobre muro sur del templo de Ixmiquilpan. En V. M. Ballesteros G. (2000, pp. 31 y 69).

Si nos vamos a una mera interpretación coloquial, este mural explica completamente el proceso de conquista y evangelización a través de los tres elementos citados, ¿habrá mejor ejemplo de sincretismo pictórico manifestado en la arquitectura del siglo XVI? Y ese es solo un fragmento de los varios metros cuadrados de pintura mural representada sobre los muros del convento de Ixmiquilpan. Más adelante abordaremos este discurso.¹⁸

Del mismo autor y, al parecer, de la misma serie, lo que se nota por su diseño editorial, se encuentra su obra referente a Tlahuelilpan¹⁹, también convento hidalguense del siglo XVI, del cual se refiere que “por contraste [a Tula, Alfajayucan, Actopan o Atotonilco el Grande] [...] [es] un conjunto que no sobresale por su monumentalidad sino por sus reducidas y bien proporcionadas dimensiones, así

¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁸ *Vide infra*.

¹⁹ Víctor Manuel Ballesteros García, *Tlahuelilpan. La iglesia, ..., op. cit.*

como por su gran riqueza ornamental.”²⁰ En este caso, el autor, como en la obra anterior, y a partir de un método etnográfico, logra describir los espacios y elementos que conforman a la iglesia (atrio, portada y torre, capilla abierta, sotocoro, bautisterio, nave, arco triunfal, presbiterio y altar), el convento (acceso, claustro y dependencias); así como la hacienda de San Servando Tlahuelilpan (espacios exteriores, habitacionales y utilitarios; así como la capilla). La obra se complementa, de igual manera, con una serie de dibujos arquitectónicos y de un glosario.

Una de las características principales de este convento es, en definitiva, la capilla abierta (figura 61), esta es de las pocas existentes en forma de balcón, para este caso, la descripción del autor no solo nos habla de elementos formales, sino de estilo y de interpretación, así como de medidas y escala, apoyándose en un excelente dibujo arquitectónico:

Se levanta a 2.80 m del piso, pero como la mayor parte del atrio está a más de un metro por debajo del piso de la iglesia, la visibilidad de este espacio era perfecta. Se construyó mediante un arco de medio punto de 4.40 m de luz por 3.80 de altura, cuya originalidad consiste en haberle superpuesto nueve medallones (siete ovalados y dos circulares), de manera que cabe considerarlo realmente un arco polilobulado. Entre cada medallón se labró un elemento que simula un gozne y así los medallones parecen las piezas de un collar, mereciendo este trabajo con mucha mayor razón, el calificativo de plateresco. Los medallones están adornados con motivos de flora; en el de la clave aparece la corona de espinas, sostenida por un ángel a cada lado que sale volando desde el medallón contiguo. En el centro de la corona aparece el escudo con las cinco llagas de Cristo, que la orden franciscana ha adoptado como propio.²¹

²⁰ *Ibidem*, p. 7.

²¹ *Ibidem*, pp. 16-17.

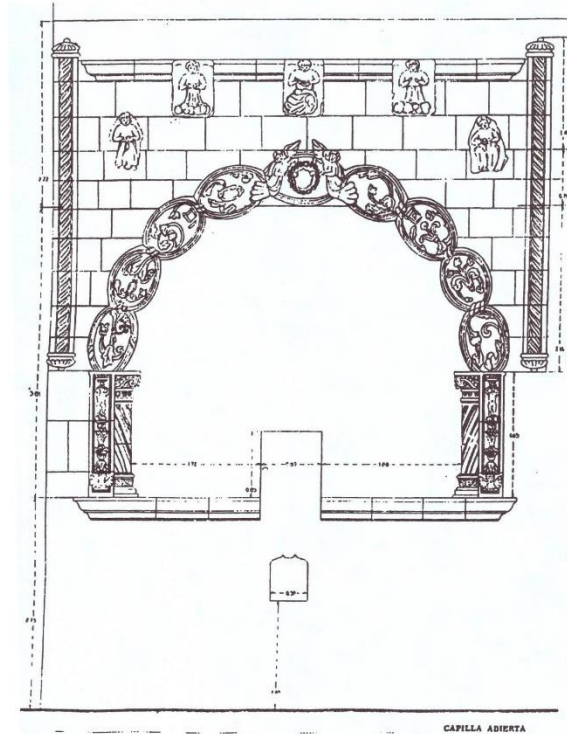


Figura 61. Dibujo de la capilla abierta de Tlahuelilpan. En V. M. Ballesteros G. (2003, p. 44).

Recordando la impresión clásica de iglesia de la folletería dirigida al pueblo, se encuentra la obra de difusión sobre el convento de Actopan, también meramente descriptiva, del párroco Juan V. Bautista Salinas y Edmundo Meza Campero²², donde relatan la historia de Actopan, su relación con las poblaciones circundantes como territorio parroquial y algo muy interesante, las etapas de administración religiosa que tuvo el convento desde 1546 y hasta el año de la publicación de la obra por el mismo párroco que administra el templo. La factura del libro es sencilla, con datos básicos, tanto históricos como de sus descripciones, desde luego, se trata de una aportación local para la difusión del patrimonio hidalguense, publicada por la misma parroquia y dirigida a su pueblo.

Uno de los espacios más relevantes del conjunto conventual es definitivamente su capilla abierta, el autor hace referencia a ella como conclusión del recorrido propuesto para la visita del convento: “Para terminar el recorrido hay que visitar la famosa «Capilla abierta». Es un espacio grandioso. Consiste en una bóveda de cañón de diecisiete metros y medio de luz por cerca de dieciséis de

²² Juan V. Bautista Salinas y Edmundo Meza Campero, *Actopan y su convento, ..., op. cit.*

longitud, que está desplantado sobre gruesos muros que tienen cuatro metros de altura aproximadamente.”²³

La siguiente obra de corte etnográfico es la que corresponde a Carmen y Antonio Lorenzo Monterrubio²⁴ sobre Zempoala, desde su método de descripción, la obra resulta muy interesante y placentera en su lectura, ya que, de acuerdo al significado y toponimia, Zempoala, entre varias posibilidades, significa “Lugar de veinte”, veinte pueblos, veinte cerros o veinte días de comercio; lleva, a partir de veinte días, un relato que va desde su etimología, pasando por su historia pero sobre todo, por la descripción detallada de su patrimonio mueble e inmueble. Para este caso, ubicándonos en el *Octavo día*²⁵, es el capítulo que corresponde a la descripción de su convento.

En este caso, y siendo una obra de difusión patrimonial estatal dirigida a la sociedad, las descripciones de los elementos arquitectónicos no necesariamente contienen los elementos formales y/o técnicos para poder ser comprendidos como es el caso de la descripción de la torre campanario de la parroquia del convento:

La torre es un elemento de sección cuadrada que no está al paño de la fachada sino que sobresale un poco de ésta y no tiene más adorno que seis vanos pequeños a manera de aspilleras para ventilación. Dividida su altura por tres niveles, el primero y mucho más largo que los otros, es el basamento y desarrollo general, el segundo es el campanario y en el tercero se localiza un reloj con números arábigos. Remata todo una pirámide de aristas curvas sobre la que se ha colocado una cruz con iluminación eléctrica y una antena. Lo alto y esbelto de la torre es de agradable composición plástica.²⁶

Un aspecto curioso que marca esta publicación y que aun la hace ver interesante desde el punto de vista antropológico, es la referencia a las pintas o grafitis (figura 62) que desafortunadamente siempre se encuentran plasmados en este tipo de edificios patrimoniales por ignorancia y necesidad de la gente de dejar huella con cualquier tipo de comentario. En lo personal, este tipo de pintas pueden resultar interesantes desde un punto antropológico-histórico, estas nos hablan de una necesidad de expresión, pero también de simple necesidad vandálica.

²³ *Ibidem*, p. 57.

²⁴ Carmen Lorenzo Monterrubio y Antonio Lorenzo Monterrubio, *Zempoala, veinte días, ..., op. cit.*

²⁵ *Ibidem*, pp. 72-80.

²⁶ *Ibidem*, p. 73.

Desde el primer punto de vista, los grafitis nos pueden dar aportaciones importantes de determinados tiempos históricos, discursos sociales, políticos e incluso económicos de la región; al respecto, la visión de los autores es la siguiente:

Una mención especial requieren los *grafitis* del convento. En varios lugares, pasillos o cubos de escaleras, manos anónimas plasmaron líneas de contabilidad, como ábacos rudimentarios, llevando cuentas económicas o solamente del paso del tiempo; seres caminando; animales y hasta representaciones del famoso palo del volador. Ello implica una serie de intercambios culturales desde épocas tempranas de la historia regional.²⁷



Figura 62. Grafiti sobre muro de Zempoala. En C. y A. Lorenzo M. (2011, p. 80).

Finalmente, ¿es la etnografía, como herramienta metodológica comúnmente antropológica, útil y aplicable a la arquitectura? Definitivamente sí, cualquier obra arquitectónica digna de ser patrimonial debe ser descrita en todo el sentido de la palabra, la etnografía de un espacio nos puede dar datos para su mejor comprensión, conocimiento histórico y aun difusión, pocas veces la arquitectura es

²⁷ *Ibidem*, p. 80.

descrita en palabra, ya que es más fácil verla en fotografía o dibujada (método prácticamente en desuso). El historiador de la arquitectura, con el conocimiento de forma, estilo, elementos, geometría e historiografía, puede perfectamente ir más allá de un análisis de contexto histórico, puede dialogar con el espacio y lograr una descripción que no solo llegue a ser comprensible y asequible sino cautivadora, lo que se logra a partir de la etnografía como método complementario de un análisis historiográfico y los conventos del siglo XVI tienen mucho que decir al respecto.

El discurso histórico

Este tipo de relato más que describir un objeto arquitectónico en sí, como en el método anterior, proporciona elementos sí descriptivos, pero también elementos de investigación, como: el contexto histórico, el planteamiento de un problema histórico, la confrontación historiográfica y la narrativa que involucra a la historia como el eje que guía el contexto arquitectónico.

Uno de los primeros ejemplos que propone a los conventos mexicanos del siglo XVI como un problema histórico de investigación, además de las obras presentadas en el primer capítulo²⁸, es el libro de José Manuel Caballero Barnard²⁹, que se convierte en una de las primeras aportaciones sobre los conventos del siglo XVI del Estado de México; la narrativa de esta obra proporciona datos históricos básicos que envuelven a los espacios conventuales para ser expuestos y comprendidos, por ejemplo:

La Corona real española y el Consejo de Indias, preocupados por las constantes quejas que recibían de la Nueva España contra la actitud y los abusos de los encomenderos, y convencidos al mismo tiempo de que la rebeldía de los indígenas podría brotar en cualquier momento, en detrimento del desarrollo político de la Colonia y por supuesto de grandes pérdidas económicas, auspiciaron y encauzaron la fundación de monasterios, aún en los lugares más apartados, y las órdenes giradas a los virreyes eran de apoyo absoluto hacia esta actividad de los religiosos.³⁰

Como buen relato histórico, esta cita nos puede dar idea de diferentes aspectos o nuevos problemas históricos para ser planteados, temas como la relación de las encomiendas con la Metrópoli, las probables rebeliones indígenas y

²⁸ *Vide* capítulo I.

²⁹ José Manuel Caballero-Barnard, *Los conventos del siglo XVI en el Estado de México, ...*, *op. cit.*

³⁰ *Ibidem*, p. 21.

las verdaderas intenciones de crear espacios *ex professo* como elementos de imposición cristiana y su consecuente evangelización. En el caso de la obra de Caballero Barnard, esta se enfoca en la descripción de la participación de los indígenas en la construcción de los conventos mexiquenses.

La disección de cada uno de estos no lleva una jerarquización o importancia, más que la simple enunciación por orden alfabético. Así, la mención de los conventos desde Acolman y Amecameca hasta Zinacantepec, pasando por Chalco, Malinalco, Oxtotipac (figura 63), Tepotzotlán, Texcoco o Tlalmanalco, por mencionar algunos, hace que la obra nos involucre en detalles históricos para acercarnos y conocerlos. Mención importante son los cuadros de datos³¹, dibujos de detalles realizados por el mismo autor, así como el glosario técnico y las fotografías.

Siendo una obra escrita en los años setenta del siglo XX, como una muestra de interés histórico por estos objetos patrimoniales, resulta bastante completa. Y puedo proponerla como un buen planteamiento de los conventos como problema histórico, ya que responde a diferentes interrogantes como ¿cómo fue la participación de los indios en la construcción de los conventos?, ¿qué tipología arquitectónica surge en la Nueva España y cómo esta se relaciona con el contexto histórico contemporáneo en Europa?, o ¿qué fuentes primarias se pueden consultar sobre conventos del siglo XVI a partir de su orden? En lo personal, resultó un gran hallazgo como obra histórica, ya que, incluso, me dio pautas de lugares de los cuales no tenía yo conocimiento alguno y que pueden ser estudiados a través de alguna de las metodologías presentadas, de hecho, las fotografías de la obra son precisamente las que impulsan a conocer más sobre estos recintos.

³¹ Como ejemplo de esto está el cuadro que presenta el autor sobre los lugares o poblaciones mexiquenses o posible territorio actual del Estado de México, que fueron templos o centros de evangelización, como investigación del propio autor, y que nos da una idea del cómo esta parte central del territorio novohispano fue pieza fundamental para la consolidación del desarrollo del clero tanto regular como secular en el centro del territorio. *Confere ibidem*, pp. 194-197.



Fachada de Oxtotipac.

Figura 63. Fachada de parroquia de Oxtotipac, Estado de México. En J. M. Caballero B. (1973).

Desde un sentido estrictamente más historiográfico, sin perder nuestro objetivo de analizar corrientes metodológicas para análisis de conventos del siglo XVI, quisiera abordar dos obras cuyo tema ha sido la evangelización de la Nueva España y que, desde luego, hacen referencia a estos objetos arquitectónicos. Esto es, a partir de cómo un proceso cultural, como fue el de la evangelización, este se convierte en un catalizador para la construcción de edificios cargados de diferentes simbolismos con un diseño espacial *ex professo*, de manera que estos pudieran ser los recintos en donde pudieran mezclarse la educación, la fe, el adoctrinamiento, la salud, pero, sobre todo, ser un incipiente sistema de generación comunitaria. Las

obras de Robert Ricard³² (figura 64) y Antonio Rubial García³³ (figura 65) dan una idea al respecto.

En cuanto a Robert Ricard, su obra es clave para la comprensión de esta dispersión cristiana llevada a cabo a partir del siglo XVI en nuestro país para la consecuente fundación de la Iglesia en la Nueva España y justamente la tarea de un misionero era esta, formar parte de un gran proyecto fundacional que llevaba consigo una serie más de obstáculos que de facilidades. De una manera sucinta, los misioneros ocupaban territorio, predicaban y administraban sacramentos; sobre el desarrollo de las fundaciones “es sumamente difícil fijar la cronología de la *diáspora* apostólica y las fundaciones monásticas en la Nueva España. Los textos se hallan ayunos de indicaciones precisas, ya sea que se trate de correspondencias, de memorias, de crónicas semioficiales o de documentos administrativos.”³⁴



Figuras 64 y 65. Portada de los libros de R. Ricard (1995) y A. Rubial G. (2002).

Justamente, con base en lo anterior, el mismo Ricard menciona honrosas excepciones a partir del análisis historiográfico de las obras de Mendieta, Tello, Beaumont para la información correspondiente a los franciscanos; Grijalva y Sicardo para los agustinos y a Dávila Padilla, Burgoa y Méndez para los dominicos;

³² Robert Ricard, *La conquista espiritual de México, ..., op. cit.*

³³ Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica, ..., op. cit.*

³⁴ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México, ..., op. cit.*, pp. 138-139.

“con sus informes, combinados con las noticias más vagas aún de otras fuentes, es posible trazar un esbozo de la historia de la expansión progresiva de las tres órdenes mendicantes por el territorio de la Nueva España entre 1525 y 1572.”³⁵

En cuanto a la arquitectura se refiere, existe en esta misma obra un capítulo dedicado a los misioneros y a su arquitectura³⁶, donde el autor menciona que los conventos eran el corazón de cada pueblo y tenían esencialmente dos funciones para cumplir, obviamente la espiritual, con adoctrinamiento, organización comunal que desde luego era proyectada hacia la organización comunitaria; y la militar como fortaleza y refugio en un posible levantamiento indígena. La descripción que hace, de una manera general de estos edificios, es simplemente muy puntual y comprensible:

La disposición general de los conventos mexicanos es muy sencilla: la iglesia, las más veces de una sola nave, orientada de este a oeste, su altar mayor colocado al oriente; con dos puertas, la principal al poniente y la otra abierta hacia el norte; a la derecha de la puerta principal, o sea, en el costado sur del templo, se alza casi siempre el convento, cuya entrada está protegida por un pórtico que da acceso al claustro, en la parte superior, se encuentran las celdas de los religiosos, y en la baja, el refectorio, la cocina, la sala de capítulo, la biblioteca, las caballerizas y las bodegas. Los más de los conventos del siglo XVI sólo tienen la parte baja y un piso.³⁷

Robert Ricard afirma que la dispersión geográfica de los frailes estuvo basada en el objetivo de erradicar el paganismo, la Iglesia organizó un trabajo apostólico para ubicar a los frailes en los centros de adoración más importantes en la parte central de México, esto es, lugares de un alto rango gubernamental previo a la conquista como Texcoco, Tlaxcala, Huejotzingo, Cholula, Tula o Huexotla. Pero ¿cómo se tomaba en cuenta el lugar para emplazar a los conventos? En primer lugar, y si las condiciones del lugar se prestaban, los conventos eran asentados sobre las ruinas de los *teocallis* destruidos, sin embargo, y siguiendo la tradición medieval de vigía, estos eran construidos a las orillas de los poblados, emplazados estratégicamente para poder “dominar” el lugar.³⁸

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Confere ibidem*, pp. 264-281.

³⁷ *Ibidem*, p. 264.

³⁸ *Ibidem*, p. 266.

En el caso de la obra de Antonio Rubial García, en su capítulo intitulado *Los conjuntos conventuales*³⁹, el autor establece algo muy poco mencionado en cuanto a su temporalidad: “las construcciones conventuales del siglo XVI que hoy vemos son, sin duda, uno de los testimonios más notables de la labor realizada por los religiosos en las comunidades indígenas. Sin embargo, no fueron hechas en la primera etapa misional.”⁴⁰ El autor marca que hasta 1550 los conventos eran relativamente simples espacialmente hablando, una pequeña iglesia, con habitaciones sencillas para los frailes y una capilla abierta con el elemento esencial, el bautisterio; no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuando la política de las congregaciones fue más establecida⁴¹, y por ende, existió una mano de obra mucho más basta, comenzaron a edificarse los grandes conjuntos conventuales que hoy conocemos, “para 1550 había alrededor de 80 conjuntos conventuales de mendicantes; veinte años después, en 1570, eran ya 273 (138 franciscanos, 85 agustinos y 50 dominicos).”⁴²

Un dato histórico que Antonio Rubial García menciona con respecto al poder del clero regular, -poder que llegó a tener, a través de su doctrina y emplazamiento de estos grandes espacios-, fue que justamente estos conventos, de gran diseño suntuoso y algunos de gran escala monumental, fueron establecidos en pequeños poblados de mucho menor jerarquía para los intereses políticos de la Nueva España, lo que sugirió un pretexto perfecto, tanto para el clero secular como para las autoridades de gobierno, de criticar a los frailes de abuso hacia las comunidades indígenas, “detrás de esas críticas estaba la necesidad de las autoridades de limitar el poder absoluto que los frailes tenían sobre los indios, y el interés de los obispos por someter a los religiosos a sus dictámenes.”⁴³

Continuando en la línea del relato histórico y el método historiográfico está la obra de Luis Weckmann⁴⁴ (figura 66), quien en su capítulo *Supervivencias románicas, ojivales y mudéjares en la arquitectura religiosa*⁴⁵ trata de explicar el cómo los conjuntos conventuales se vuelven depositarios de toda una tradición

³⁹ Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica, ..., op. cit.*, pp. 48-53.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 48.

⁴¹ *Confere idem*.

⁴² *Ibidem*, p. 49.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Luis Weckmann, *La herencia medieval de México, ..., op. cit.*

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 558-573.

espacial medieval. Aunque en el capítulo anterior, ya se había tratado parte de este tema, me gustaría rescatar y hacer referencia a este autor a partir de las características formales medievales impresas en los diferentes espacios diseñados para la evangelización que él mismo menciona: “en ninguna esfera del arte la huella del Medievo en México es más profunda y perdurable que en la arquitectura religiosa, especialmente en la conventual.”⁴⁶

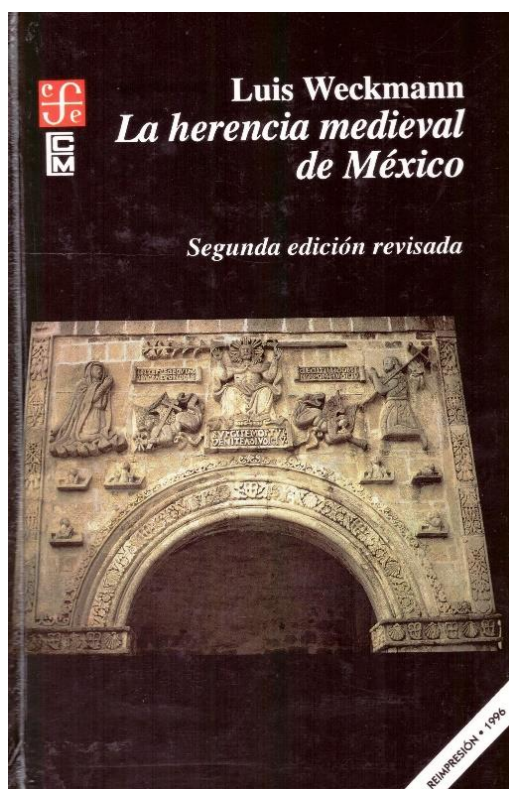


Figura 66. Portada de libro de Luis Weckmann (1996).

Los tres elementos estilísticos a los que Weckmann hace referencia y que evidencian de una manera clara la manifestación del Medievo en la Nueva España son el estilo ojival en su forma gótica isabelina, el mudéjar y el románico, tres estilos del siglo XVI quizá lejos en tiempo y distancia de la Europa medieval occidental, pero sí muy presentes y vigentes en la península Ibérica al momento de la conquista de México. Al mismo tiempo el autor afirma la importancia de la proyección de la mente medieval de los frailes, así como su nuevo conocimiento renacentista aplicado en las construcciones conventuales.⁴⁷

⁴⁶ *Ibidem*, p. 558.

⁴⁷ *Confere idem*

De esta manera, los estilos mencionados anteriormente se van mezclando y proyectando en los diferentes recintos; como ejemplo se puede mencionar a la difusión de templos de una sola nave, reminiscencia del primitivo románico europeo como el caso de Pátzcuaro, las primeras plantas basilicales renacentistas como Cuilapan, Zacatlán, Tecali o Coyoacán. Este elemento del románico “puede también percibirse en las espadañas que coronan muchas iglesias mexicanas, elemento arquitectónico heredado del Císter en el siglo XIII por los dominicos del sur de Francia y transmitido luego a España y a México.”⁴⁸ Ejemplo de lo anterior es Meztitlán, convento agustino, y algunos otros recintos en el mismo estado de Hidalgo, así como de Yucatán y sus conventos franciscanos, como ejemplo, Mérida, Conkal, Motul, Sisal y Tekax.

Si se toma en cuenta que el estilo gótico se encontraba vigente en España, a partir de la construcción de importantes recintos como la nueva catedral de Salamanca en 1512, la de Segovia en 1525, así como la mayor construcción gótica en Europa, la catedral de Sevilla, cuyo periodo gótico va del siglo XIV al XV, nos podemos dar cuenta del cómo este estilo estaba presente y pudo ser importado sin dificultad alguna y contemporáneamente a la Nueva España. Como tercer elemento estilístico, se encuentra el ojival, forma arquitectónica presente en los recintos edificados por franciscanos, dominicos y agustinos. Al respecto, el autor establece que:

Numerosas iglesias de las tres órdenes tienen cubiertas de crucería esencialmente medievales; comúnmente los testeros presentan planta poligonal y las mismas nervaduras de las bóvedas, en forma de baquetones, se apoyan en medias columnas adosadas o mueren en una cornisa. Estas características sobrevivieron hasta el último tercio del siglo —hacia 1570— cuando junto con las catedrales se levantarían los primeros templos que rompían con el modelo medieval.⁴⁹

Así, el análisis historiográfico, a partir de la arquitectura, se conjuga con datos históricos, datos geográficos y datos de estilo arquitectónico. Weckmann retoma el término “monasterio-fortaleza” ya propuesto por otros autores⁵⁰ y lo explica como una conjunción religiosa y militar, principalmente para el norte, la llamada “frontera chichimeca”, su dimensión obviamente no es comparable con las

⁴⁸ *Ibidem*, p. 559.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 560.

⁵⁰ *Vide* capítulo I.

europas, sin embargo, conservando los elementos medievales como los muros coronados con almenas y teniendo la aportación novohispana, en este caso el atrio, esta tendencia de nombrarlos así se ratifica. ¿Pero en realidad eran fortalezas? “Si el carácter de los conventos fortificados fue impuesto en un principio por la necesidad de defenderlos, con el tiempo llegó a constituir un verdadero estilo, cuando la pacificación redujo al mínimo su importancia defensiva.”⁵¹

Ejemplos donde el autor mezcla lugares, elementos formales y estilos arquitectónicos de los monasterios fortalezas son: con una sola nave terminada en un testero generalmente poligonal: Actopan, Cholula, Huejotzingo, Tula, Tepeaca, Tecamachalco y Atlixco; con testero absidial, Xochimilco; todos estos conventos poseen elementos góticos: contrafuertes, arbotantes, bóvedas de crucería, bóvedas nervadas, rosetones y ajimeces. Elementos de procedencia medieval que fortificaban los conventos eran muros coronados por merlones, almenas, cresterías, garitones, saeteras, troneras y aun caminos de ronda, elementos apreciados en Huejotzingo, Actopan, Yecapixtla, Tepeaca, Tula, Tlayacapan, Atlatlauhcan, Milpa Alta, Tlalquiltenango, Cuauhtinchán, Oaxtepec y Tecali.

Por otro lado, ejemplo de discurso arquitectónico a partir de la historia es el de Gabriela Urquiza Vázquez del Mercado⁵², su obra sobre el convento de Huexotla, nos da, a mi parecer, aportaciones de metodología bien definida para el análisis de un convento del siglo XVI. Si bien la Historia se nutre de otras disciplinas humanísticas como la literatura y la filosofía, en esta obra se funde con la arquitectura para poder entender cuestiones de ideología franciscana, de la relación previa histórica del lugar donde se construyó el convento y el porqué de su asentamiento y la más importante, la descripción del conjunto arquitectónico a partir de su desarrollo histórico apoyado con el análisis de sus espacios y finalizar con la mística e ideología plasmada en este recinto acompañado por un *corpus* gráfico de planos arquitectónicos y fotografías que le dan una gran riqueza.

Pero ¿en qué consiste la mística franciscana? “En términos operativos, esta mística genera actitudes concretas frente a la realidad cotidiana. En primer lugar, la pobreza, no como meta, sino como un medio para ir sin peso hacia los demás y así, libre, comprometerse.”⁵³ Desde luego, estamos hablando de una mística que, en

⁵¹ Luis Weckmann, *La herencia medieval de México, ..., op. cit.*, p. 562.

⁵² Gabriela Urquiza, *Convento Huexotla. Reflejo de la mística franciscana, ..., op. cit.*

⁵³ *Ibidem*, p. 20.

el contexto histórico y mental específico del siglo XVI, resulta aun atractiva, ya que conecta alegremente al hombre a partir del amor a Jesús, y, por ende, a Dios mismo. Así, los franciscanos se convirtieron, una vez aceptada la capacidad humana del indio americano por la Corona, los primeros en ser enviados por Carlos V para llevar a cabo la tarea de evangelizar como primer y exitoso intento colonizador.

Un personaje histórico que la autora menciona como clave para el desarrollo del convento de Huexotla era Fray Jerónimo de Mendieta, quien a finales del siglo XVI terminó de escribir su *Historia Eclesiástica Indiana*, hombre radical y combativo, quien defendió siempre la causa inicial evangelizadora ante Felipe II, rey que otorgó el poder absoluto al clero secular. “Este riguroso fraile consideró el convento de San Luis Huexotla digno de mención, justamente porque había sido construido según las normas de austeridad franciscana.”⁵⁴

De acuerdo a la bibliografía revisada, son pocos los autores que afirman la capacidad técnica de los frailes para el emplazamiento, diseño y ejecución de los conventos en el segundo cuarto del siglo XVI, la autora señala que “la construcción de los conventos era dirigida por frailes que tenían algunos conocimientos sobre edificación, pues solo después de 1550 se designan supervisores autorizados de arquitectura.”⁵⁵ ¿Cuáles fueron las primeras estructuras y espacios erigidos para este conjunto? La capilla abierta, el convento, la conformación y estructura del templo, así como las capillas posas, asentado sobre lo que fue una plataforma ceremonial prehispánica; la conjunción de datos historiográficos mezclados con la descripción de estilo y formas arquitectónicas nos da una idea de un discurso histórico mucho más dirigido a la arquitectura: “Cuando se redactó el informe para el Visitador Ovando en 1570, fecha en que ya era cabecera de doctrina, el conjunto debe haber estado terminado como lo vio el padre Ponce en 1584: claustro bajo y alto, iglesia y dormitorio.”⁵⁶ El apoyo de la representación arquitectónica a partir de un plano, nos puede dar una idea precisa de las etapas constructivas del convento (figura 67).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 63.

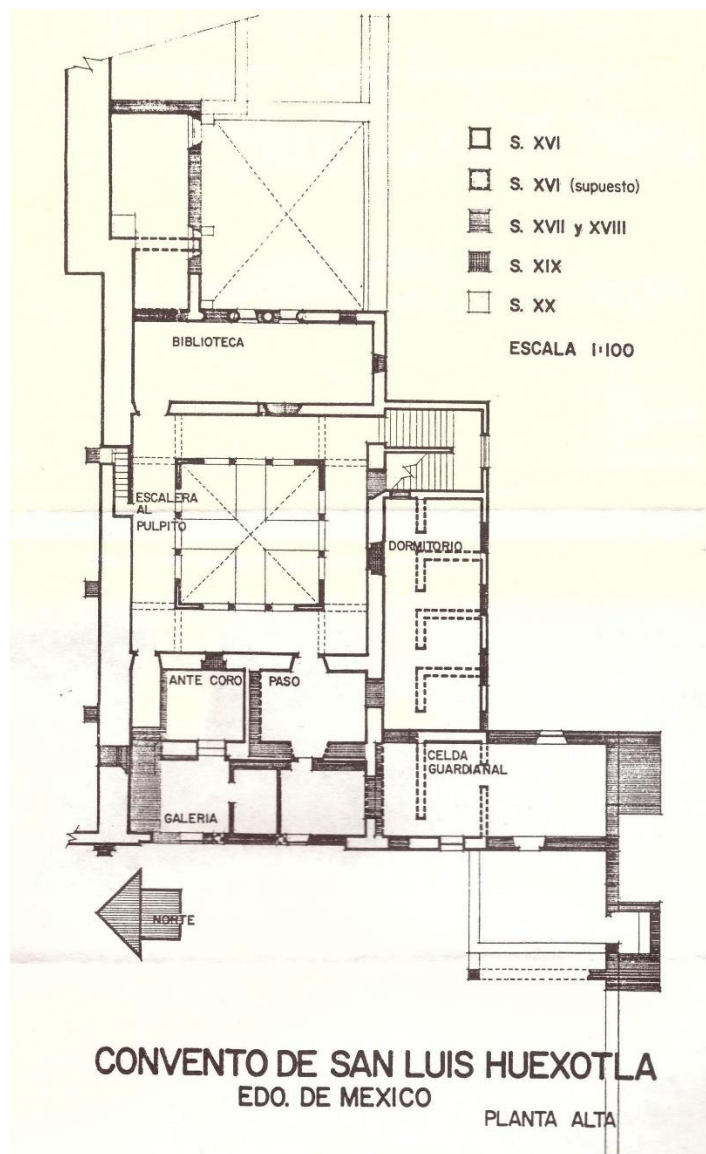


Figura 67. Plano arquitectónico 3 (Huexotla). En G. Urquiza V. (1993).

Aunque más adelante veremos algunos de los símbolos mayormente representados en los conventos del siglo XVI, Gabriela Urquiza hace una excelente comparativa y explicación del cómo la mística franciscana, a través de simples conceptos puntales e inmateriales y/o abstractos, se ve reflejada en formas y elementos arquitectónicos. De esta manera, conceptos franciscanos como el amor a Jesús, alegría, servicio, voluntad, pobreza, humildad, así como espíritus de pobreza y conciliatorio, estos como valores regidores de vida, son plasmados clara o pálidamente dentro del recinto conventual de Huexotla. Estos conceptos franciscanos fueron tomados literalmente por los evangelizadores en la Nueva

España y fue el pretexto perfecto, según Antonio Rubial García⁵⁷, para tener “el retorno al ideal evangélico primitivo”⁵⁸, el ideal de San Francisco:

El anhelo de regresar al cristianismo original se dio en los frailes menores de Nueva España en una gran variedad de formas. Algunas de ellas eran expresión del bagaje cultural que traían desde España, mientras que otras surgieron como consecuencia de la aplicación de esos ideales a las situaciones particulares que presentaba el medio americano.

Podríamos resumir estas manifestaciones en cinco puntos: I) imitación de Cristo, sus apóstoles y santos; II) búsqueda de un cristianismo más interior y puro; III) insistencia en la vida contemplativa y en las prácticas ascéticas; IV) popularización de la lectura de los evangelios y epístolas por medio de traducciones, y V) comparación con la Iglesia indiana con la primitiva, lo cual en algunos se relaciona con creencias escatológicas.⁵⁹

De esta manera, la búsqueda de la pobreza constante por parte de los frailes franciscanos fue expresada en una forma de vida que se manifestó en la comida, el vestido y, desde luego, la vivienda con un desapego total a los bienes materiales, ¿por qué los enormes conjuntos conventuales del siglo XVI se contrarían a los incipientes postulados de los evangelizadores novohispanos? Porque estos fueron construidos después de 1550, cuando la adaptación plena a esta nueva tierra mexicana derivó en condicionantes muy diferentes a los primeros veinte años de establecimiento de los frailes, a pesar de esto, la notoria sencillez en la mayoría de las construcciones novohispanas del siglo XVI demuestra, tanto en portadas como en capillas abiertas, ese deseo de regresar a la sencillez y pobreza del cristianismo primitivo,⁶⁰ y en algunos casos esta sobriedad fue contrastada con la compleja e incipiente riqueza ornamental elaborada sobre diferentes espacios conventuales como escenografía o representación directa de los evangelios, como fue el caso de Huejotzingo y Calpan.⁶¹

Como conclusión, podemos establecer que el contexto histórico siempre resultará básico y necesario para poder explicar un inmueble patrimonial, su ubicación, el tiempo histórico que abarque lo social, lo político y lo cultural, los motivos de su ejecución, las razones de sus modificaciones, los “usos” a los que ha sido destinado, las evidencias materiales e inmateriales de su existencia y

⁵⁷ Antonio Rubial García, *La hermana pobreza. El franciscanismo: ..., op. cit.*

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 101-133.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁰ *Confere ibidem*, p. 136.

⁶¹ *Vide* capítulos III y IV.

trascendencia serán elementos claves para la conformación de un discurso histórico bien estructurado a partir de un debate historiográfico que abarque diferentes áreas que involucren a un inmueble y su paso por el tiempo.

El discurso arquitectónico, los estilos, la composición y el programa

Hablar únicamente de estilo arquitectónico, a veces, es entrar en controversia, existen diferentes nombres que ya he mencionado en esta tesis, estilos que una variedad de autores, principalmente historiadores, han expuesto y justificado el porqué de llamarlos así. En este apartado, me gustaría hacer la revisión de tres autores arquitectos, quienes se centran más en la forma arquitectónica que en el contexto histórico, apoyado de una serie de fotografías o detalles de estilo y constructivos para su mejor comprensión, me refiero a las obras de Manuel González Galván⁶², Ángel Esteva Loyola⁶³ y Carlos Lira Vásquez⁶⁴, quienes, desde mi punto de vista, hablan de historia a partir de la arquitectura, supongo, por su formación inicial como arquitectos.

Para empezar, quisiera exponer la definición que, sobre estilo, proporciona el maestro Manuel González Galván: “Se dice en Arte, de la manera particular de realización de un artista, de una época o de un pueblo. Al estilo lo constituyen rasgos y formas que hacen distinguir o reconocer, una determinada expresión, ya sea personal o colectiva.”⁶⁵

El estilo entonces refleja la mentalidad de las sociedades, sus creencias, su mística, su arte y, en este caso, su religiosidad. El mismo Manuel González Galván establece cuatro estilos que llegaron para establecerse y mezclarse en la arquitectura del siglo XVI: el gótico, mudéjar, plateresco y renacimiento; deja claro que el gótico u ojival proviene desde el siglo XII y permanece hasta el XVI en Europa de donde algunas reminiscencias llegan a América, “entre los elementos de este estilo empleados con más frecuencia, en México se encuentran: Los arcos apuntados, arcos conopiales, bóvedas de nervaduras, tracerías, haces de columnas, rosetones y otros elementos decorativos”.⁶⁶ Ejemplos de elementos de este estilo

⁶² Manuel González Galván, *Glosario de términos arquitectónicos*, pres. de Fernando Tavera Montiel, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1971, 175 pp.

⁶³ Ángel Esteva Loyola, *Universo de los estilos en la arquitectura, ..., op. cit.*

⁶⁴ Carlos Lira Vásquez, *Para una historia de la arquitectura mexicana, ..., op. cit.*

⁶⁵ Manuel González Galván, *Glosario de términos arquitectónicos, ..., op. cit.*, p. 73.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 129.

están la portería de Ixmiquilpan, la capilla abierta de Tlaxcala, el rosetón de la fachada de Yecapixtla, las capillas posas y las bóvedas de Huejotzingo, así como las columnas parteluz de las ventanas de Yanhuitlán.

El mudéjar, como versión española del arte musulmán, estilo constructivamente sencillo y adaptable, influirá en estilos posteriores como el plateresco y el barroco, las cubiertas de madera o alfarjes así como su composición abstracta y geométrica se encuentran presentes en Angahuan, San Pedro Pareo y Pátzcuaro, Michoacán, así como en Tlaxcala.⁶⁷ En el caso del estilo plateresco, según el autor, este entremezcla formas góticas, renacentistas y mudéjares de una manera excelsa, “es representativo de este estilo la columna candelabro o abalaustrada, formada a base de secciones, así como la abundancia de grutescos y ornamentos.”⁶⁸ Ejemplos de este estilo se encuentra la fachada y portada de Acolman o de Tepoztlán, el artesonado del sotocoro de Yanhuitlán, así como el retablo y las pinturas murales de Huejotzingo.

En cuanto al estilo Renacimiento, este es “originado en Italia en el Siglo XV, influyó en los países europeos y americanos, mezclándose con otros estilos. Entre sus numerosas aportaciones está la revalorización de los órdenes clásicos, renovación de sistemas constructivos y ornamentos peculiares.”⁶⁹ Como único ejemplo del siglo XVI mencionado por el autor, se encuentra la portada en el ábside de la Catedral de la Ciudad de México.

La obra de Ángel Esteva Loyola⁷⁰, especializada en estilos en la arquitectura, va de lo general a lo particular, por lo que su descripción en cuanto a estilos es mucho más detallada y profunda, comenzando con el llamado estilo monástico mexicano, el autor lo define como:

Una mezcla de varios estilos traídos de Europa, pero que, al combinarse con elementos indígenas, toman un carácter nuevo y original. En realidad, es un estilo que utiliza elementos estructurales y constructivos Románicos y Góticos, mezclados con características ornamentales y de diseño de los estilos Cristiano Primitivo, árabe, Renacimiento español (Clásico, Plateresco y Herreriano) [...].⁷¹

⁶⁷ *Confere ibidem*, pp. 133-135.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 143.

⁷⁰ Ángel Esteva Loyola, *Universo de los estilos en la arquitectura, ..., op. cit.*

⁷¹ *Ibidem*, p. 190.

El autor hace referencia a que, socialmente hablando, un estilo puede ser influenciado a partir del contexto de la comunidad en la que se encuentra, lo anterior, haciendo referencia a la sociedad indígena, quienes aportaron mano de obra, motivos decorativos, materiales regionales y tecnología constructiva local.⁷² De esta manera, Esteva Loyola cita a diferentes autores, quienes nombran este estilo como Silvestre Baxter “Franciscano Primitivo”, Pablo C. de Gante “Monástico Militar” y Manuel Toussaint “Monástico Mexicano del Siglo XVI”, estos dos últimos autores vistos en el primer capítulo, Esteva Loyola propone un nuevo término que se divide en tres modalidades: “Monástico Mexicano” de estilo Militar, Basilical o Mexicano Tardío⁷³ (láminas 4 y 5).

El porqué de cada modalidad el autor lo explica a partir de su conformación espacial principalmente, el monástico militar se asemeja a una fortaleza medieval con la función de defensa y evangelización y marca como ejemplos a Huejotzingo, Acolman y Yecapixtla. El monástico basilical se nombra así a partir de su semejanza con las antiguas plantas basilicales de tres naves, donde predomina el estilo renacentista y ya no tienen la labor de defensa, ejemplos de estos están Santo Domingo en Chiapa de Corzo y Zacatlán de las Manzanas. Finalmente, el monástico mexicano tardío, que hace referencia a los conventos construidos con el mismo programa arquitectónico del siglo XVI, pero construidos durante los siglos XVII y XVIII, las misiones franciscanas de la Sierra Gorda de Querétaro son claros ejemplos de estos.⁷⁴

De acuerdo a la clasificación del autor, el estilo monástico mexicano tardío, correspondiente al siglo XVII y XVIII y que ya se encontraría en territorios del barroco, por su temporalidad no lo tomaremos en cuenta para esta investigación. De manera general, en el estilo monástico en sus dos primeras modalidades predominan las líneas rectas y el macizo sobre el vano, los estilos europeos aparecen mezclados, pero con una finalidad bien específica; por ejemplo, el cristiano primitivo aparece en las plantas de tipo basilical, algunos nártex y en arcos apoyados sobre columnas; el árabe aparece en diferentes variedades de arcos (de herradura, trilobulados, mixtilíneos, entrelazados o traslapados), en columnas

⁷² *Confere ibidem*, p. 193.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Confere ibidem*, p. 194.

ochavadas y/o con decoración árabe, en ajimeces, alfarjes y artesonados; así como decoraciones típicas árabes como dibujos geométricos, arabescos y ajaracas.⁷⁵

Por otro lado, el románico aparece en columnas de diferentes tipos y formas, capiteles cúbicos, dobles y ornamentados, en zócalos que separan en nivel el claustro del patio central, bóvedas de cañón, contrafuertes, ventanas geminadas y arquivoltas de medio punto que enmarcan puertas y ventanas. El gótico, es un estilo que aparece de una manera muy clara en arcos ojivales, bóvedas con nervaduras, arcos conopiales, columnas con nervios y baquetones, contrafuertes separados del templo a manera de botareles con arbotantes, arquivoltas ojivales, rosetones, ventanas con maineles y ornamentaciones diversas. El estilo Renacimiento aparece fundamentalmente en portadas y retablos, a través de columnas o pilastras con frontones triangulares o curvos.⁷⁶

Finalmente, el estilo que, según el autor, fue el más utilizado, el plateresco novohispano con cuatro submodalidades (citadas también por Pablo C. de Gante⁷⁷): español, con relieves de talla profunda, detalle y redondeo en los bordes de las esculturas y columnas abalaustradas; colonial propio, con relieves poco profundos, bordes ásperos en esculturas, jambas y arquivoltas anchas y frontón triangular en las portadas; mudéjar, con elementos árabes bien definidos como alfices, ajimeces y lacería entrelazada; y popular indígena, representado por una imitación rudimentaria de los mencionados anteriormente, una técnica menos refinada, diseños extraños, así como ornatos e inscripciones indígenas. En las cuatro modalidades anteriores existen también escudos, monogramas, ángeles y motivos vegetales, todos combinados con superficies planas y lisas, lo que le da una visión de sobriedad y equilibrio muy interesante.⁷⁸

En cuanto a las preferencias de estilo de cada una de las órdenes generadoras de estos espacios, Carlos Lira Vásquez⁷⁹ establece que:

Aunque no hay una regla estricta respecto a qué repertorio usó preferentemente cada orden, o a qué estilo específico pertenece cada una de las portadas del siglo XVI, sí podemos señalar, como mera referencia, que los franciscanos prefirieron emplear elementos del mudéjar, románico y gótico. Los agustinos se inclinaron más por los del plateresco y los dominicos por los renacentistas italiano. Sin

⁷⁵ *Confere ibidem*, pp. 197-198.

⁷⁶ *Confere ibidem*, p. 198.

⁷⁷ *Vide* capítulo 1.

⁷⁸ *Confere* Ángel Esteva Loyola, *Universo de los estilos en la arquitectura, ..., op. cit.*, pp. 198-205.

⁷⁹ Carlos Lira Vásquez, *Para una historia de la arquitectura mexicana, op. cit.*



Estilo Monástico mexicano y Manierismo (Esteva Loyola, 1993)

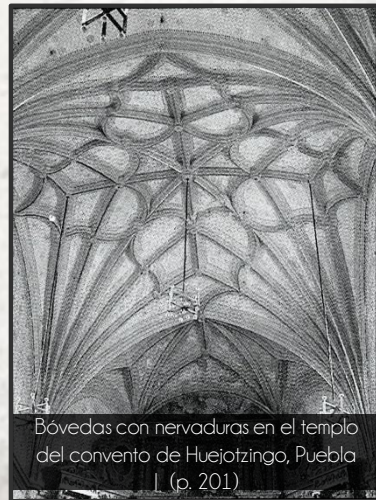


Monástico mexicano

El estilo Monástico mexicano es una mezcla de varios estilos traídos de Europa, pero que, al combinarlos con elementos indígenas, toman un carácter nuevo y original.



Portada del templo del convento de Huejotzingo, Puebla (p. 217)



Bóvedas con nervaduras en el templo del convento de Huejotzingo, Puebla (p. 201)

Monástico militar

Nombrado así por el carácter e instalaciones militares que presenta. Surge en conventos y construcciones civiles levantadas en sitios considerados peligrosos por levantamientos indígenas.



Fuerte de San Diego, en Acapulco, Guerrero (p. 91)

Monástico basilical

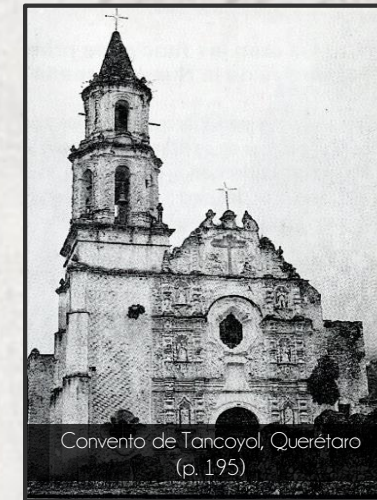
Nombrado así por el recuerdo a las antiguas basílicas cristianas en la planta de los templos, conformadas por tres naves y techos planos de madera, se presentan en sitios ya pacificados.



Convento de Santo Domingo en Chiapa de Corzo, Chiapas (p. 195)

Monástico mexicano tardío

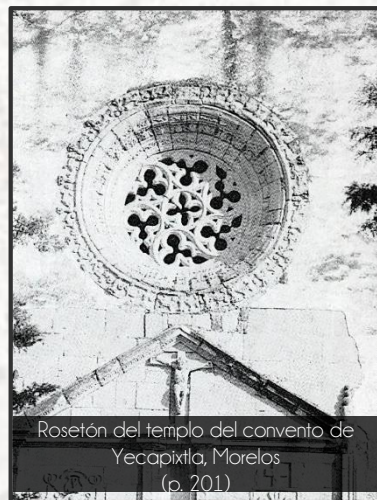
Nombrado así por presentarse en épocas posteriores. Conventos construidos entre los siglos XVII y XVIII, con características similares, tanto el programa arquitectónico como condiciones sociales.



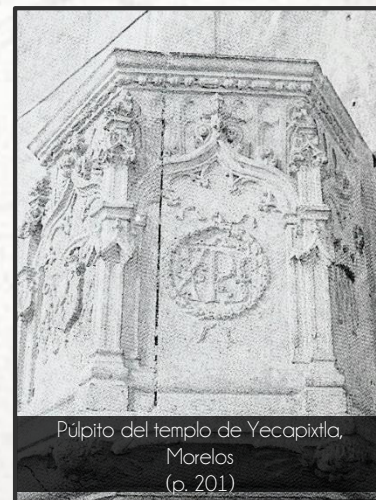
Convento de Tancoyol, Querétaro (p. 195)



Convento de Atonilco de Tula, Hidalgo (p. 191)



Rosetón del templo del convento de Yecapixtla, Morelos (p. 201)



Pulpito del templo de Yecapixtla, Morelos (p. 201)



Columna, capitel y arcos del templo del convento de Zacatlán de las Manzanas, Puebla (p. 197)

Manierismo

Nace en Italia hacia los primeros años del Siglo XVI, en los últimos años del "Alto Renacimiento". Consiste en diseñar arquitectónicamente a la "manera" de los clásicos pero con una forma diferente y más libre de hacer las cosas.



Grutescos en el convento de Ixmiquilpan, Hidalgo (p. 221)

Tesista: Arq. Jaime González García



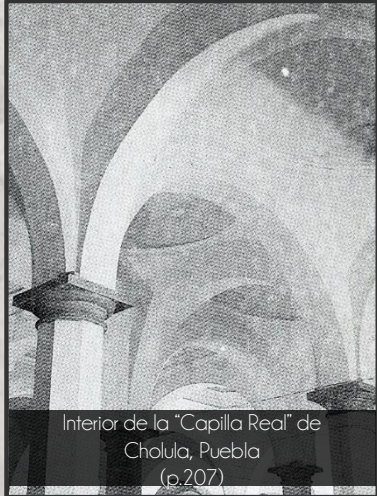
Estilo Monástico mexicano

Variaciones de estilo y modalidades (Esteva Loyola, 1993)



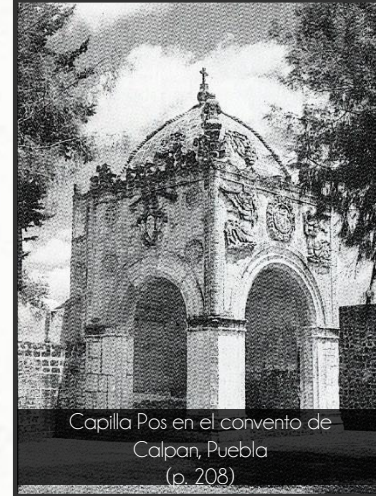
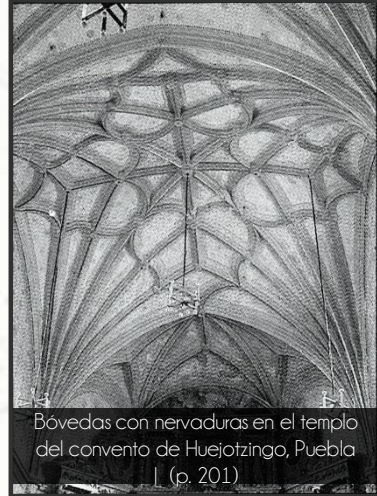
Árabe

Arcos de herradura, trilobulados, mixtilíneos, entrelazados o traslapados, en columnas con decoración árabe, u ochavadas, en ajimeces, en alfarges y artesanados.



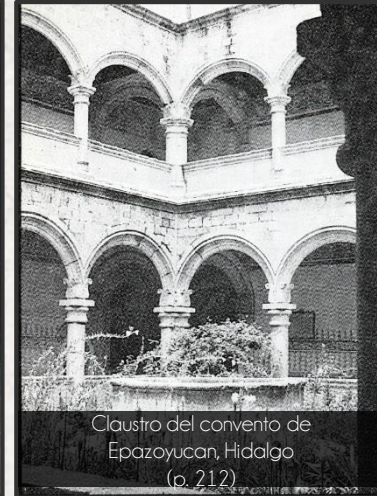
Gótico

Arcos ojivales, en bóvedas con nervaduras, en arcos conopiales, columnas con nervios y baquetones, contrafuertes, arquivoltas ojivales, rosetones, ornamentación.



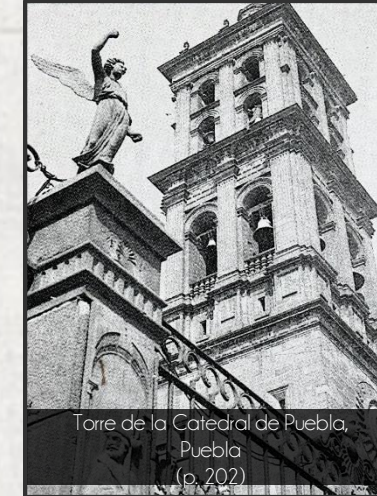
Románico

Aparece en columnas que no siguen reglas fijas, en capiteles muy variados, en zócalos o podios, en bóvedas de cañón corrido o de crucería con arcos de medio punto.

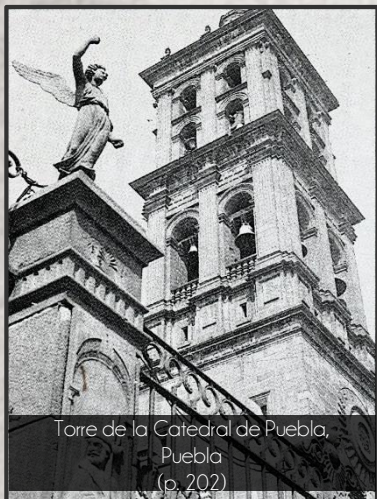


Renacimiento

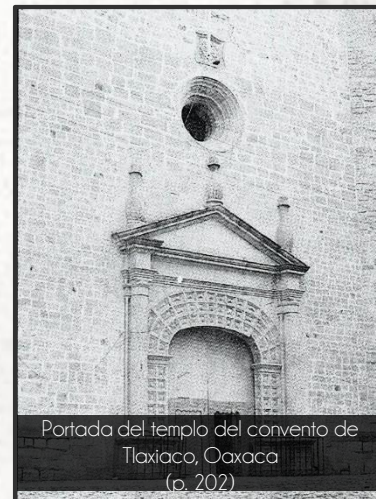
Con sus tres modalidades españolas, aparece fundamentalmente en portadas y retablos.



Renacimiento herreriano



Renacimiento clásico

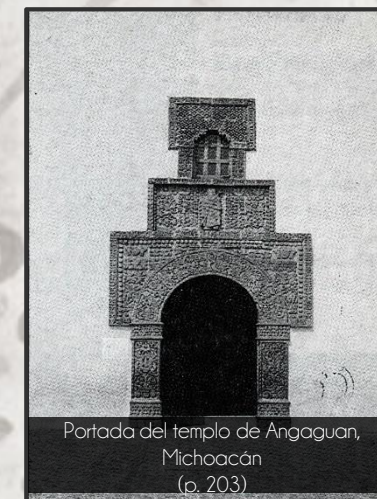


Renacimiento plateresco

Plateresco español



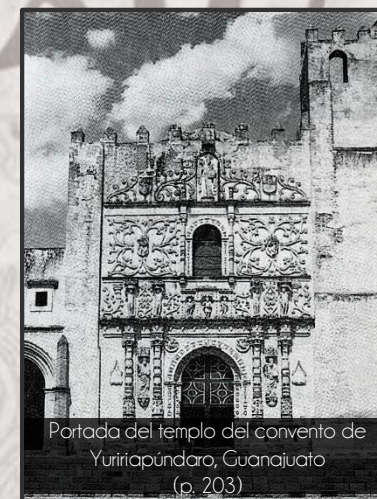
Plateresco mudéjar



Plateresco colonial propio



Plateresco popular indígena



Tesista: Arq. Jaime González García

embargo, es necesario remarcar que no existe una sola construcción religiosa del siglo XVI que pueda ubicarse dentro de un solo estilo arquitectónico; es posible, por ejemplo, que la mayoría de los elementos formales existentes en alguna portada o en el interior de un templo sean góticos, pero la solución espacial y estructural puede no serlo; y es común también que junto con esquemas compositivos y formales renacentistas encontremos elementos mudéjares, góticos o de cualquiera de los otros mencionados.¹

De esta manera, el autor, al igual que el anterior, nos proporciona un listado de elementos que pueden ser distinguidos sobre partes de composición arquitectónica de un convento del siglo XVI; así, los elementos del gótico que pueden ser identificados son: arcos ojivales, haces de columnillas, arquivoltas, arcos conopiales, rosetones, arbotantes, bóvedas nervadas, pinjantes, chapiteles, garitones, pasos de ronda, merlones y torreones; los del románico más usados fueron: contrafuertes, capiteles trapezoidales, plantas de nave rasa, ábsides monumentales y ciegos, así como bóvedas de medio cañón corrido; y para el mudéjar: los vanos geminados o ajimez, el alfiz, la decoración a partir de diseños geométricos y atauriques, así como la incorporación de alfarjes y el uso de ladrillo aparente.²

Es importante mencionar lo que el autor establece sobre los elementos renacentistas que son importados en tres variantes: el italiano, el Flandes y el plateresco español y aplicados a la arquitectura conventual del siglo XVI:

Del Renacimiento italiano se tomaron las columnas y medias muestras de fuste estriado, los órdenes toscano, jónico y corintio, el empleo de los casetones, los almohadillados, puntas de diamantes, ovos y puntas de flecha, medias muestras pareadas, arcos de medio punto sobre impostas, entablamentos clasicistas, frontones triangulares, etc. De Flandes provienen una serie de elementos de estirpe grotesca (mascarones, animales fantásticos, arpías guirnaldas, querubines) y cartelas, lacerías, roleos y elementos baciliformes. Del plateresco se prefirió la incorporación de columnas candelabro, veneras, medallones, nichos, pilastras y medias muestras decoradas con guirnaldas, decoración a base de frutos, relieves finamente trabajados, querubines y angelillos, etc.³

Siendo el convento por antonomasia el conjunto arquitectónico más importante del siglo XVI novohispano, este refleja las diferentes necesidades y características que el contexto histórico exigía derivadas de la función principal, la

¹ *Ibidem*, p. 68.

² *Confere ibidem*, pp. 68-69.

³ *Ibidem*, p. 69.

evangelización. “Todo conjunto conventual estuvo formado por: atrio, capilla abierta, templo, huerta, cementerio y convento propiamente dicho.”⁴ El templo también tiene un programa arquitectónico definido, casi siempre su orientación es oriente poniente y existen cuatro tipos de planta arquitectónica de este: de nave rasa, basilical, criptocolateral y, en algunas ocasiones, de cruz latina. Los espacios fundamentales son coro, sotocoro, bautisterio, nave, presbiterio y sacristía (figura 68).⁵

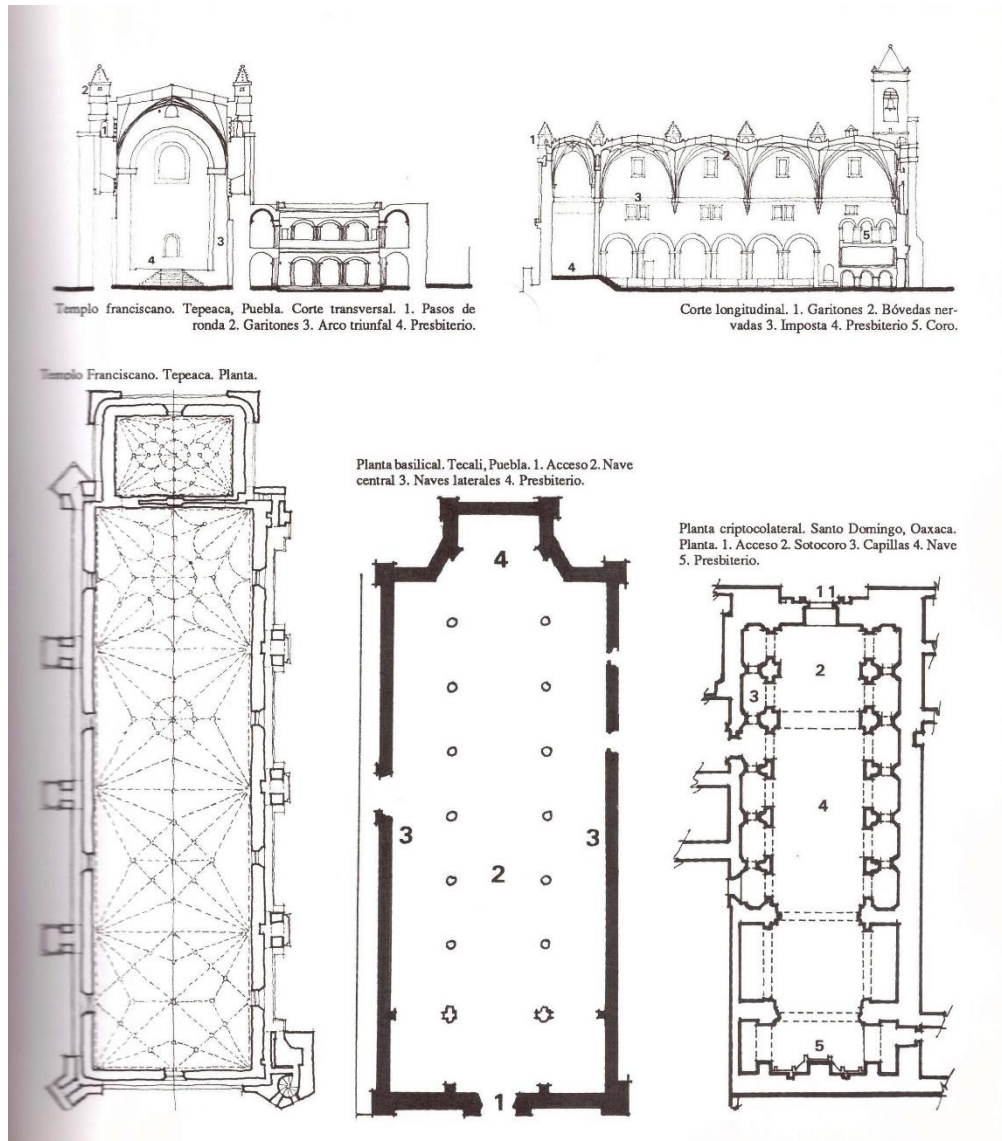


Figura 68. En sentido de las manecillas del reloj: corte transversal, longitudinal y planta arquitectónica corrida del templo de Tepeaca, planta basilical de Tecali, Puebla; y planta criptocolateral de Santo Domingo, Oaxaca. En C. Lira V. (1990, p. 65).

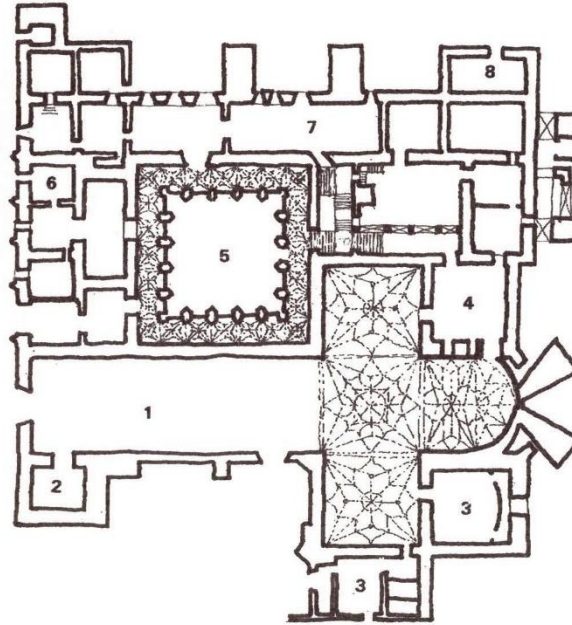
⁴ Carlos Lira Vásquez, *Para una historia de la arquitectura mexicana*, op. cit., p. 58.

⁵ *Confere ibidem*, p. 61.

Si se habla de una organización espacial, desde el punto de vista arquitectónico e histórico, los conventos resultan a simple vista enormes y complejos, tomando en cuenta que pocos eran los frailes de la orden correspondiente que los habitaban, puede resultar hasta incongruente la relación directa de necesidad-espacio a la que, como arquitectos estamos acostumbrados. Sin embargo, como historiadores, entendemos que el proyecto de la Corona española iba más allá de una simple administración de sacramentos, el proyecto católico imperial se ampliaba más allá, esto es, los frailes generaban estos espacios con un proyecto que perduraría durante muchos años (lo que actualmente se entiende perfectamente) para lograr que los conventos fueron centros neurálgicos que significaban centros de desarrollo urbano en México. Carlos Lira Vásquez describe esta organización espacial de la siguiente manera (figura 69):

El convento consiste en una serie de crujías dispuestas alrededor del claustro que, asimismo, rodea a un patio cuadrangular con aljibe al centro. El claustro está constituido por unos pasillos o galerías que se abren directamente al patio por medio de arcadas o vanos flanqueados por contrafuertes. El acceso al claustro bajo se hace por la portería que se encuentra ubicada en el portal de peregrinos. En la planta baja se desplaza la Sala Capitular, la de Profundis, el refectorio, la cocina, bodega, despensa, huerta, caballerizas y demás servicios y naturalmente la escalinata, a veces monumental, para ingresar al segundo nivel. En éste se desarrollan las celdas, la celda priorial, la biblioteca, los placeres y letrinas, y el acceso al coro del templo y al campanario.⁶

⁶ *Ibidem*, p. 76.



Planta del Convento agustino de Yuriria. 1. Templo 2. Bautisterio 3. Capillas
4. Sacristía 5. Claustro 6. Granero 7. Refectorio 8. Pajar 9. Escalinatas al
claustro alto.

Figura 69. Planta del convento de Yuriria. En C. Lira V. (1990, p. 76).

Retomando al autor anterior, Ángel Esteva Loyola, él realiza una categorización de los diferentes elementos que conforman el programa arquitectónico de los conventos. El atrio lo define como un lugar abierto para la reunión masiva de indígenas para su catequización; la capilla abierta, para la celebración de ceremonias religiosas y que, según su forma pueden ser de ábside solo, de ábside y galería simple, de ábside y galería doble, de galería simple sin ábside, de galería doble sin ábside, tipo basilical y tipo mezquita; según su ubicación pueden estar separadas del templo, adjuntas al templo, e integradas al templo a nivel del atrio, ligeramente elevadas o muy elevadas; una cruz atrial con los símbolos de La Pasión; las capillas posas para “posar” al Santísimo durante las procesiones y que servían de aulas para enseñar a leer, a escribir, así como cuestiones de vida cotidiana.⁷

Y, finalmente, los templos de una sola nave, generalmente, (de estilo monástico militar) o de tres naves o basilical (estilo basilical). De manera general, el programa arquitectónico de los templos se compone de: el nártex, portada orientada al poniente, existiendo portadas secundarias al lado norte de la nave,

⁷ Confere Ángel Esteva Loyola, *Universo de los estilos en la arquitectura, ..., op. cit.*, pp. 205-206.

coro, sotocoro, altares laterales, púlpito, presbiterio, ábside, retablo y sacristía. Existe, desde luego, una ornamentación con motivos florales, grutescos, ángeles y pasajes bíblicos.⁸

Retomando los estilos, es de suma importancia mencionar la gran aportación del maestro Jorge Alberto Manrique con la definición y aplicación del estilo manierista, así como del maestro Constantino Reyes Valerio con el *tequitqui* o indocristiano, ambos estilos son referente de vital importancia dentro del siglo XVI en la arquitectura mexicana, específicamente en los conventos. Primero, Jorge Alberto Manrique⁹ establece cierta ambivalencia dentro del término “manierista”, por un lado, los que lo describen como una expresión decadente del Renacimiento, y, por otro, quienes lo llevan más allá de un simple estilo, concepto aún más trascendente; así, el autor lo ubica como “una modalidad, importantísima, del Renacimiento, y anterior al barroco”¹⁰ y justamente esta ubicación que le da el maestro Manrique lo coloca como una parte estilística importantísima dentro de la historia de la arquitectura mexicana, ya que constituye una transición de estilo previa al desarrollo del barroco virreinal novohispano.

Lo anterior podría resultar un tanto confuso en temporalidad, sin embargo, el maestro Manrique lo ubica en tiempo y sucesos así: “Tengo para mí que el concepto de manierismo da razón de una serie de fenómenos artísticos que tienen lugar en la Nueva España desde poco después de mediados del siglo XVI hasta bien entrado el siglo siguiente, en fecha alrededor de 1640; fenómenos cuya vigencia más plena, sin embargo, se sitúa a partir de las tres últimas décadas del siglo de la conquista.”¹¹ Dentro de estos fenómenos a los que el autor hace referencia se encuentra un conjunto de sucesos que cierran un ciclo de eventos que conllevaron la Conquista de México, esto es, la muerte del mundo mesoamericano y con él toda una organización peculiar y cosmogonía, el inicio de la evangelización e imposición teocrática monástica, la encomienda, en sí, “el primer proyecto de vida novohispana”¹², cuando aún no se define el proyecto definitivo guiado por los criollos que llevarán a cabo hasta el final del Virreinato.

⁸ *Confere ibidem*, pp. 206-211.

⁹ Jorge Alberto Manrique, “Reflexión sobre el manierismo...”, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹¹ Jorge Alberto Manrique, “Las catedrales mexicanas...”, *op. cit.*, p. 73.

¹² *Confere ibidem*, p. 75.

El manierismo en sí, como última etapa del Renacimiento en Europa, se convierte en un estilo que tuvo un auge vital dentro de la conjunción de estilos en el siglo XVI, este, basado también en los tratados de arquitectura llegados a Nueva España como las normas a seguir y a construir dentro de un campo edificativo más que fértil, da las soluciones de estilo y de construcción que serán las bases del barroco mexicano. La importancia de este estilo radica también que, dentro de su temporalidad renacentista, en México, todo Renacimiento manifestado es definitivamente manierista; ejemplos de esta manifestación es Tecali o Zacatlán en Puebla, o las portadas de la Catedral de Guadalajara o de la iglesia de Tlatelolco, estas últimas, dentro de lo que llama el autor, manierismo avanzado.¹³ En resumen, Manrique afirma que:

Es conmovedor comprobar cómo la Nueva España se entrega con fruición al Renacimiento sin tener aparentemente elementos para realizarlo aquí. En eso descubrimos el espíritu tan caro al manierismo, de abrazar la creencia en el ideal de perfección que se había alcanzado en Italia y ponerlo en práctica de este lado del Atlántico. [...].

La necesidad de basarse en los tratados para realizar obras manieristas es un hecho que depende, como parece evidente, de la misma razón de ser de esa modalidad artística, pues esa era la manera segura de satisfacer el prurito de perfección.¹⁴

Y, por otro lado, el término *tequitqui* o indocristiano; el mismo Jorge Alberto Manrique explica que la autoría original es del historiador del arte José Moreno Villa, quien a su vez lo toma de Alonso de Molina (1571) y quien definió la palabra *tequitqui* como pechero, trabajador o tributario, comparándolo con el término “mudéjar”, voz árabe que en español se refiere a “tributario”, esto es, el arte árabe tributario sujeto a los señores o reyes cristianos; por lo anterior, y tomando en cuenta las raíces nahuas del término propuesto, este corrió con gran fortuna para ser utilizado refiriéndose al arte tributario realizado por indígenas a favor de los señores cristianos.¹⁵

Consultando a José Moreno Villa¹⁶, en una comparativa de formas arquitectónicas entre el mudéjar y el *tequitqui*, este autor afirma que “en algo muy

¹³ Confere Jorge Alberto Manrique, “Reflexión sobre el manierismo...”, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹⁵ Confere Jorge Alberto Manrique, “Constantino Reyes”, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, [251 pp.], 138 ils.

fundamental se diferencia el incipiente estilo «tequitqui» del mudéjar propiamente dicho: en que no tiene formas arquitectónicas suyas. El mudéjar arrastra sus puertas, bóvedas, artesonados, ajimeces y demás elementos árabes no meramente decorativos; mientras en lo que llamo «tequitqui», el indígena no aporta otra cosa que elementos decorativos.”¹⁷

Sin embargo, el mismo Manrique establece que Constantino Reyes Valerio es quien critica el sentido y la aplicación del término *tequitqui* estableciendo que este no determina el sentido del arte mexicano del siglo XVI, “así Constantino propone la expresión arte «indocristiano» que aparece después de la Conquista, cuando los indios sujetos al poder español, perdieron su propia religión en la evangelización, de grado o a la fuerza. Para él este fenómeno artístico y social es la esencia de lo indocristiano.”¹⁸

Así pues, el estilo indocristiano es definido por Constantino Reyes Valerio como “este arte cristiano, se debió, desde sus principios, fundamentalmente a la mano del indio y a la dirección de los frailes, y por esta razón he querido llamarlo «arte indocristiano»: indio por su realizador y cristiano por su tema.”¹⁹ Fueron entonces los indios, siendo dirigidos por los frailes, los encargados de decorar las portadas de las iglesias de los pueblos y de los conventos. Este concepto, que evoca dos mundos distintos, el intercambio entre estos, la mezcla de idiosincrasias y representaciones simbólicas, en sí, un nuevo modo de vida y de concepción del universo a través de una intensa comunicación.²⁰ “Sus abundantes manifestaciones se hallan en determinadas partes de los edificios conventuales, como las portadas, los claustros, las capillas abiertas, las capillas posas, las pilas bautismales y de agua bendita, las cruces de atrio, la pintura mural, así como en las portadas de los templos de los pueblos.”²¹

Al ser un arte originalmente novohispano, este no tiene igual al otro lado del Atlántico e involucra una serie de elementos y estilos que son plasmados bajo un mismo concepto; ejemplos de esto es la iglesia de Angahuan en Michoacán (figura 70) con influencia del arte musulmán español, o portadas ricamente ornamentadas como las de los conventos de Acolman, Yecapixtla y Tepoztlán; portadas que

¹⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸ *Confere* Jorge Alberto Manrique, “Constantino Reyes”, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ Constantino Reyes Valerio, *Arte Indocristiano, ...*, *op. cit.*, p. 140

²⁰ *Confere ibidem*, p. 150.

²¹ Constantino Reyes Valerio, “El arte indocristiano”, en *El Arte Mexicano, ...*, *op. cit.*

evidencian una notable composición arquitectónica con el resto del conjunto como Ixmiquilpan y Meztlán o Cuitzeo; portadas que demuestran un esfuerzo por integrarse espacialmente a los conjuntos no de manera tan precisa como los anteriores ejemplos, como es el caso de Alfajayucan o Tecamachalco y Huatlatlahuca.²²

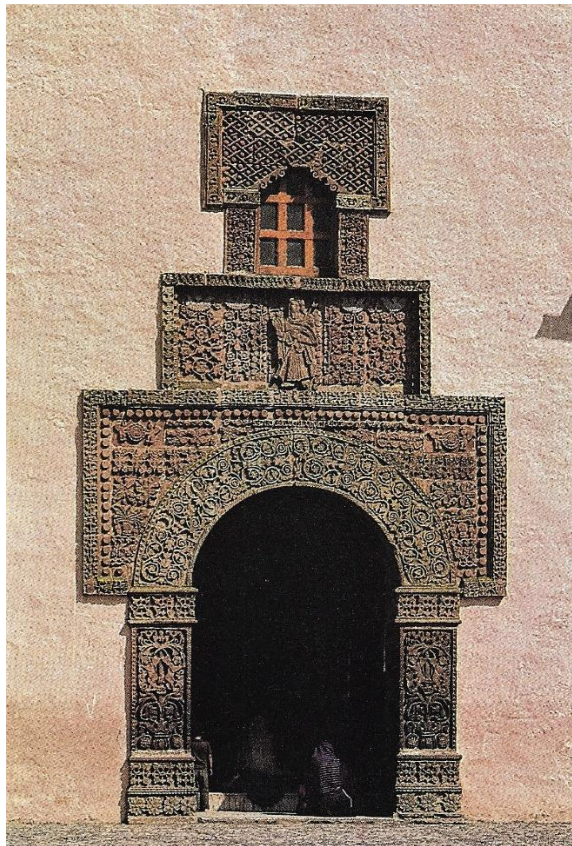


Figura 70. Portada de la iglesia de Angahuan, Michoacán. En Reyes Valerio (1986, p. 706).

Finalmente, ¿es importante establecer un estilo? Sí, porque hablar de estilo en arquitectura nos motiva a ir más allá, a conocer el porqué o porqués del nombre que obtiene una obra. El estilo no solo nos proporciona elementos para discernir y clasificar formas, este nos da elementos de contexto histórico y aun de mentalidad en un determinado tiempo; como lo mencioné en el principio de este apartado, si la arquitectura representa la materialización del pensamiento de una época, definitivamente el estilo es lo que la delata, ya que los estilos son propios de cada época.

²² *Confere ibidem*, pp. 710-712.

¿La arquitectura mexicana del siglo XVI constituye un estilo único? No quisiera ser tan radical, de hecho, podríamos explicar esta situación en dos vertientes; primera, no es un estilo único porque esta arquitectura se constituye de diferentes estilos europeos que se permearon y se manifestaron en diferentes detalles provenientes de los siglos XII y XIII europeos, así como elementos directamente importados del Renacimiento de los siglos XIV y XV; y, segunda, la arquitectura novohispana del siglo XVI se ubica dentro de un estilo único, por ser un estilo sincrético, obtenido de los dos diferentes contextos en tiempo y circunstancia de gran valor patrimonial para el mundo. Este tema se abordará más adelante.²³

El discurso tecnológico y de construcción

Si bien, el análisis arquitectónico en cuanto a programa y estilo es vital para la comprensión del diseño de los conventos dentro del contexto histórico novohispano del siglo XVI, el proceso constructivo de estos espacios también resulta importante para la investigación. Pocos son los autores que, desde un punto de vista de la ingeniería y la tecnología constructiva, se refieren a los conventos del siglo XVI, por lo que, retomando a Carlos Lira Vásquez, quien desde su punto de vista como ingeniero arquitecto y restaurador de bienes inmuebles, nos da una idea del cómo estaban contruidos estos edificios.

Iniciando con la construcción de estos conjuntos, los claustros estaban edificados a base de contrafuertes y con arcos en medio de estos sin ninguna función estructural, posteriormente, existiendo más habilidad y aplicando la estereotomía, los arcos descansaban sobre medias muestras adosadas a los contrafuertes y lo más especializado a nivel estructural fueron las arcadas sin contrafuertes que le daban al diseño una imagen de mayor ligereza y mayor luminosidad hacia los espacios interiores.²⁴

En cuanto a los materiales de construcción, piedra, cal y madera, así como, en menor medida, el ladrillo fueron los materiales más utilizados; la cantera regional, el tezontle y el tecali fueron las aportaciones pétreas más importantes; la cal se empleó para morteros, encalados y enlucidos para base de pinturas murales,

²³ *Vide infra.*

²⁴ *Confere Carlos Lira Vásquez, Para una historia de la arquitectura ..., op. cit., p. 76.*

pero como este material era escaso y caro, en ocasiones se sustituyó por el lodo; por su parte, la madera se utilizó para techumbres, dinteles y apoyos estructurales como cimentaciones, esto es, como pilotes; finalmente, el ladrillo se utilizó en azoteas, banquetas, bóvedas y pisos, así como recubrimiento de muros de adobe.²⁵

Tomando en cuenta una estructura tradicional *per se*, donde los componentes principales son los cimientos, muros y cubiertas, estos fueron resueltos estructuralmente con mucho ingenio a partir de los materiales existentes en las regiones donde los conjuntos conventuales fueron emplazados (figura 71); de esta manera, los cimientos eran de mampostería sostenida por un mortero básico de lodo y cal, hay que establecer que, por el tipo de suelo blando de la Ciudad de México, en específico en esta región, se hizo uso de una sofisticada hilera de pilotes de madera hincados sobre el terreno para recibir la mampostería. El sistema de construcción de muros fue muy similar al prehispánico al utilizar mampostería, cantería, mixto (adobe-cantera) y el “de limosna” (pedacería). Finalmente, las cubiertas aparecieron con tres sistemas constructivos: viguería horizontal con terrado, viguería inclinada con armaduras de madera y alfarjes, así como bóvedas.²⁶

Es relevante señalar que el sistema de cubiertas es importante en el nuevo mundo novohispano, este se convierte en una suerte de sincretismo estructural, ya que adopta tanto sistemas prehispánicos como europeos:

[El primer sistema de cubiertas] era similar [al empleado] en el mundo indígena; la separación de las vigas seguía dos esquemas: “entre viga y viga, viga” o techumbre franciscana y el de “viga parada, viga acostada”. Las armaduras y alfarjes, sorprenden por la variedad y belleza de su trazo, así como por la precisión de sus ensambles. Este tipo de techumbre, de influencia netamente mudéjar, fue empleado principalmente para cubrir las naves de los templos. Las bóvedas usadas fueron: de medio cañón corrido, de nervaduras y de “rincón de claustro”. Las nervadas se construyeron a base de arcos y bandas de sillares de piedra o ladrillo, cuyos espacios intermedios se rellenaban a base de materiales ligeros o huecos, usándose frecuentemente jarros, ollas y platos. El sistema de cerramiento a base de arcos era desconocido por los indígenas hasta la llegada de los españoles, por lo que los primeros construidos en la Nueva España, se caracterizaron por la ausencia de clave, dovelas desiguales, extradós sin labrar e intradós discontinuo. Los arcos se construyeron a base de cantería o ladrillo, siendo los más empleados los de medio punto, el rebajado, deprimido, conopial y ojival.²⁷

²⁵ *Confere ibidem*, p. 78.

²⁶ *Confere ibidem*, p. 79.

²⁷ *Idem*.

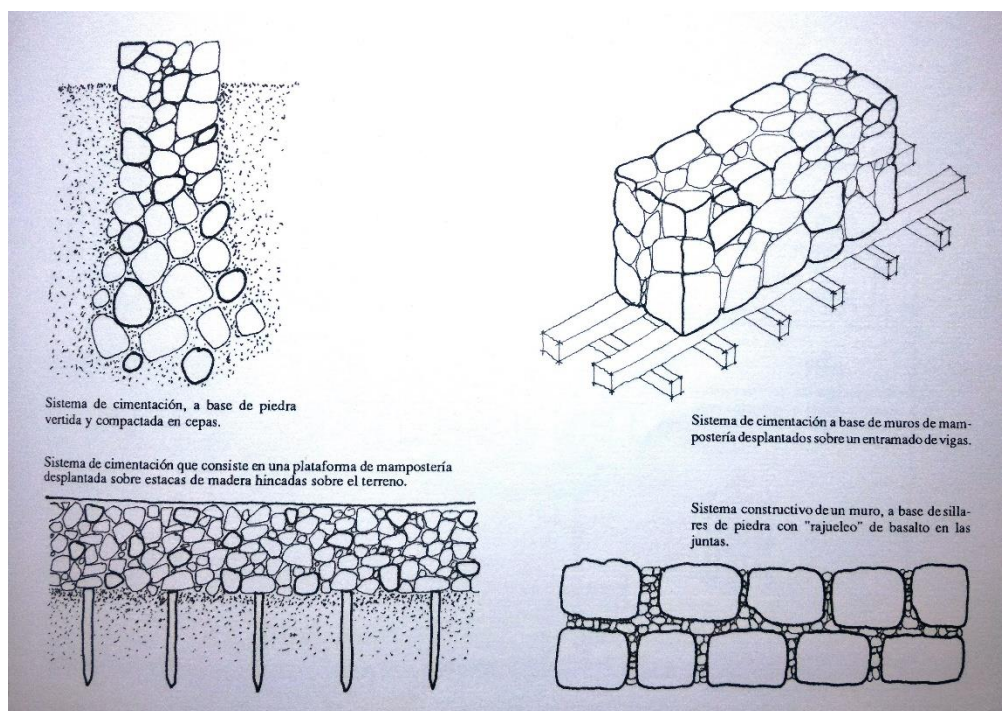


Figura 71. Sistemas constructivos de cimentación y muro. En C. Lira V. (1990, p. 79).

Otras técnicas constructivas son las mencionadas por Roberto Meli²⁸, quien, además, realiza un excelente análisis estructural a partir de las zonas sísmicas que componen el territorio novohispano. En cuanto a los materiales constructivos, el autor propone otros de los mencionados por Lira Vásquez, así, además de la piedra, la cal y la madera, Meli menciona al barro, la caña y la paja como materiales esenciales de construcción durante el siglo XVI, añadiendo que “el uso de estos [...] varió de manera importante en las distintas regiones, según su disponibilidad, según las condiciones climáticas y, en buena medida, dependiendo la familiaridad de la mano de obra indígena en su empleo.”²⁹

¿De qué manera han permanecido estos materiales históricamente? De acuerdo al autor, de lo mucho que se construyó en adobe, queda muy poco, ya que fue sustituido por materiales más refinados, de hecho, este tipo de material fue restringido a construcciones más pequeñas como viviendas. El tezontle resultó ser muy apreciado por los arquitectos que construyeron los edificios del siglo XVI, sus características físicas lo hacían muy requerido en los diferentes sistemas

²⁸ Roberto Meli, *Los conventos mexicanos del siglo XVI...*, op. cit.

²⁹ *Ibidem*, p. 82.

constructivos básicos (cimentación, muros y techumbres). La piedra se utilizó en dos modalidades: cantería y calicanto; la primera es una mampostería de sillares, esto es, piedras labradas de forma prismática para ser adecuada al diseño de los diferentes elementos estructurales; mientras el calicanto era un sistema un poco más sofisticado en el cual se empleaba mortero de cal y arena con mayores propiedades cementantes; la madera jugó un papel importante a manera de cimbra para obtener anchos, alturas y formas deseadas.³⁰

Se podría pensar lo contrario, pero el ladrillo no fue tan popular durante el siglo XVI, se utilizó escasamente en columnas y rara vez en muros completos, su utilización fue meramente de remate y/o complemento, así como para marcar niveles estructurales o como parte de elementos decorativos. La cal se utilizó principalmente como enlucidos en los muros y bóvedas; la madera se utilizó masivamente, sin embargo, los problemas de deforestación comenzaron a ser latentes además de que este material, por una falta de tratamiento adecuado, comenzó a ser efímero; este fue el primer material considerado como techumbre para posteriormente ser sustituido por bóvedas y domos de mampostería; interiormente, se lograron también con este material excelentes trabajos de viguería y estructuras de estilo mudéjar que, al no estar a la intemperie, pudieron subsistir hasta hoy.³¹

Algunos ejemplos de tecnología constructiva durante el siglo XVI los proporciona el mismo Roberto Meli, haciendo referencia que, en algunos casos, las mismas piedras provenientes de los templos prehispánicos fueron el material de construcción de algunos conjuntos conventuales como es evidente en el templo de Huaquechula, Puebla; la construcción más detallada como la sillería en el caso de Tlayacapan, Morelos; la mampostería de calicanto en Tlaquiltenango, Morelos; o la mampostería de adobe con paramento de piedra regular en Huejotzingo, Puebla.³² Como se mencionó anteriormente, el ladrillo escaso, pero presente, en la arquitectura del siglo XVI se manifiesta con leve o nula función estructural en bóvedas como en Acatzingo, Puebla o en Yanhuítlán, Oaxaca; en remates de muros como en Atlíhuetzia, Tlaxcala; o en muros divisorios como en Huejotzingo, Puebla.³³

³⁰ *Confere ibidem*, pp. 85-87.

³¹ *Confere ibidem*, pp. 90-91.

³² *Confere ibidem*, pp. 85-89.

³³ *Confere ibidem*, p. 90.

Finalmente, se puede decir que un factor natural que jugó en contra de la imposición de estructuras arquitectónicas a partir del siglo XVI fueron los sismos. Si revisamos un mapa de zonas sísmicas en el territorio mexicano, nos podemos dar cuenta de que la gran mayoría de los conjuntos conventuales construidos en el siglo XVI se edificaron en zonas sísmicas importantes; desde luego, esta característica geológica no fue ignorada por los frailes constructores, por lo que tuvieron que adaptar técnicas constructivas para evitar daños a los espacios generados. Los conventos mencionados en diferentes crónicas que fueron dañados, destruidos y/o reconstruidos por los sismos fueron el de Chilapa en 1537, Jiutepec en 1585, Tlayacapan, Tlalmanalco en 1591, Coyoacán en 1588, Zapotlán en 1557, Zacoalco en 1568, Tamazul, Cocula y Etzatlán en 1567 y Amecameca en 1568.³⁴

Para una mejor comprensión del cómo un sismo de movimiento horizontal u oscilatorio (figura 72) afecta a un inmueble conventual de características específicas del siglo XVI, el autor establece que:

Considérese un tramo central de la nave de un templo, constituido por la bóveda y los muros longitudinales que la soportan. El movimiento horizontal del terreno ocasionado por un sismo hace que el conjunto de muros y bóveda se desplace sucesivamente hacia uno y otro lado; para cierta dirección del movimiento, en una de las paredes laterales este desplazamiento se suma al que el peso de la bóveda produce por el empuje que ésta ejerce sobre los muros, mientras que en la otra pared lateral los desplazamientos tienen sentidos contrarios y tienden a cancelarse. El desplazamiento lateral de la nave conduce a una distorsión de la bóveda, la que puede producirle agrietamiento en su cara interior en uno de sus lados, y en la cara exterior en el otro lado; este movimiento genera, además, la flexión hacia afuera de una de las paredes y hacia adentro de la otra, con el consiguiente agrietamiento cuando el desplazamiento es significativo.³⁵

³⁴ *Confere ibidem*, pp. 204-205.

³⁵ *Ibidem*, p. 208.

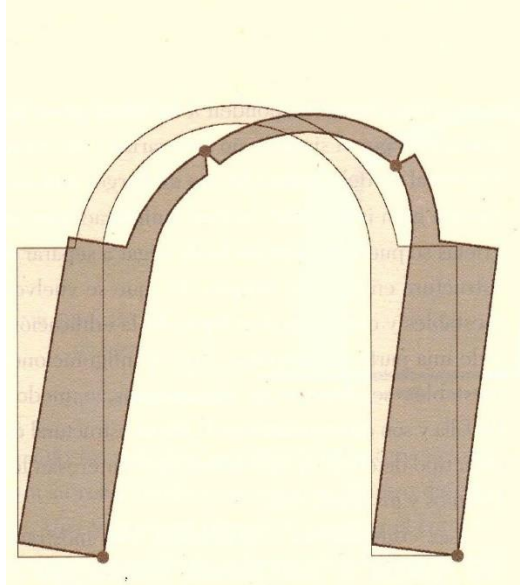


Figura 72. Mecanismo de falla de la nave por desplazamiento horizontal. En R. Meli (2011, p. 208).

Si nos remontamos en el tiempo siglos atrás, ¿nos podemos imaginar a qué se enfrentaron los frailes constructores del siglo XVI? El llegar a un lugar completamente diferente, el enfrentarse a gente con una cosmovisión y cultura que difería diametralmente a la suya, y lo más importante, enfrentarse al reto de la edificación de los espacios sagrados que conformarían los recintos dispuestos para la enorme tarea evangelizadora y doctrinal. Los frailes se enfrentaron a un territorio naturalmente rico y generoso, lleno de recursos geológicos y naturales que pudieron aprovechar al máximo, hicieron de estos sus insumos y de sus conocimientos las guías para materializar los espacios, y, desde luego, enfrentarse constructiva y tecnológicamente a los sismos, como fenómenos naturales que quizá desconocían para lograr construir estas enormes fortalezas con la ayuda de los indios de la región.

Es importante mencionar los conocimientos que, para llevar a cabo las construcciones, debieron haber traído los frailes, me refiero a conocimientos de física, matemáticas, geometría, tecnología constructiva, dibujo, láminas de tratados de arquitectura, así como mucha voluntad, no solo para evangelizar, sino para aliarse con la gente que participó en la ejecución de estas obras patrimoniales así como conocer el suelo, la calidad de los materiales y la adecuación de las herramientas para llevar a cabo el trabajo. Un tiempo histórico completamente diferente, con un entorno igual para poder llevar a cabo la materialización de los

recintos que serían testigos de la labor evangelizadora en la incipiente Nueva España.

El discurso historiográfico y las etapas constructivas

Si bien hemos inferido diferentes metodologías de acercamiento al estudio histórico y arquitectónico de los conventos del siglo XVI, debo decir que, a mi juicio, y producto de esta búsqueda e investigación historiográfica, es a partir del siglo XXI, cuando existe una autora que ha desarrollado una metodología específica para estudiar los conventos del siglo XVI, me refiero a Alejandra González Leyva, quien, con una gran trayectoria de investigación en historia del arte, considero ha aportado, con base en el estudio histórico y formal de las etapas constructivas de estos edificios, una metodología pertinente para entender su historia, su arquitectura y su simbolismo. Ejemplos de obras en coautoría, autoría y como coordinadora se desprenden las alusivas a los conventos de Tepoztlán³⁶, Yuriria³⁷, Yanhuitlán³⁸ y Tlaxcala³⁹, respectivamente, de las cuales, revisaremos la primera y la segunda.

En el caso de la obra referida al convento de Tepoztlán (figura 73), Laura Ledesma G., Alejandra González L. y Beatriz Sandoval S. proponen un método historiográfico a partir de la hipotética reconstrucción de las etapas del convento, para esto, se valieron de un trabajo transdisciplinario a fin de lograr una comprensión integral del conjunto conventual a partir de la historiografía, la arquitectura e incluso la arqueología. De esta manera, la parte historiográfica se basó en crónicas de frailes evangelizadores, datos de excavaciones arqueológicas, la revisión de los acabados arquitectónicos, la interpretación de imágenes en pinturas y relieves; y, la parte arqueológica y arquitectónica la constituyó el análisis de registros estratigráficos para la interpretación de diseño constructivo del convento.⁴⁰

³⁶ Laura Ledesma Gallegos, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Sarauz, *...Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...* op. cit.

³⁷ Alejandra González Leyva, *Yuriria...*, op. cit.

³⁸ Alejandra González Leyva (coord.), *El convento de Yanhuitlán...*, op. cit.

³⁹ Alejandra González Leyva (coord.), *Tlaxcala: ...*, op. cit.

⁴⁰ *Confere* Laura Ledesma Gallegos, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Sarauz, *...Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...* op. cit., pp. 9-10.

La obra pasa por la descripción histórica de los antecedentes prehispánicos en Tepoztlán, la conquista y la llegada de los dominicos en 1528:

Tal vez, mientras los dominicos ocupaban las residencias de los señores nobles, esto es, el *tecpán*, se construía el primer edificio conventual en Tepoztlán con materiales perecederos. Luego, entre 1535 y 1540, en el sitio hoy conocido como Teopanco, cuya traducción del náhuatl significa "lugar del templo", pudo levantarse un convento de mayor firmeza, de cal y canto, en el que quizá fray Domingo de la Anunciación predicaba a los tepoztecos.⁴¹

De esta manera se llevó a cabo la construcción del primer templo agustino de la zona, previo al de Tepoztlán. Teopanco fue abandonado por los mismos frailes, quienes lo consideraron efímero y solo útil para la primera tarea evangelizadora, el bautizo de los lugareños, máxime que se encontraba construido dentro de una plaza prehispánica. Posteriormente, concibieron la idea estratégica de crear un centro urbano a partir de la construcción de un convento, el de La Natividad. Y justamente, eso debemos de tomar en cuenta, que la construcción y establecimiento de un conjunto conventual correspondió también, la mayoría de las veces, a la ejecución de un proyecto urbano. Laura Ledesma G., Alejandra González L. y Beatriz Sandoval S. establecen que este es un gran ejemplo de ello, un lugar perfectamente comunicado a través de caminos prehispánicos, un clima adecuado, tierras propensas a cultivo exitoso y gran cantidad de material para la construcción.⁴²

Así, las etapas constructivas del conjunto conventual de la Natividad, de una manera sintética, las autoras las definen a partir de: primera etapa, la elección del sitio para la construcción del convento y su expansión para la conformación urbana y una sencilla primera capilla abierta; segunda etapa: "A la capilla abierta se le agregó una nave al frente con tres áreas y un coro y se levantaron cuatro capillas posas recargadas en los ángulos de los muros del atrio. Siguió funcionando el acceso oeste del patio, y se abrió otro al sur, hoy modificado. Al mismo tiempo, se inició la cimentación y elevación de los paramentos del templo."⁴³

La tercera etapa: la construcción de la techumbre de madera del templo, un ojo de buey y una portada en el lado norte, dos vanos abocinados que iluminan la

⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

⁴² *Ibidem*, pp. 47-50.

⁴³ *Ibidem*, p. 65.

nave, encalados y decoraciones sobre los paramentos del templo y contrafuertes que flanquean la fachada.⁴⁴ La cuarta etapa involucró la construcción de la bóveda de cañón, las dos torres, los corredores del patio claustal, las bóvedas que los cubrían y las gárgolas que las desaguaban, sala *de profundis*, refectorio, sala capitular, así como el coro y sotocoro de la iglesia.⁴⁵

La quinta etapa corresponde a la del ornato del edificio, esto es, tallado escultórico de la portada, medallones de la bóveda, pintura mural y se construyó una primera portería, hacia el este se levantó el presbiterio, el contrafuerte que refuerza el ábside sur se remató con merlones, el acceso al atrio se modificó a partir del eje de la portada, se construyó la sacristía, se modificó la sala *de profundis*, así como la cocina, un tramo de la escalinata, el granero y la alacena.⁴⁶ La sexta etapa se distingue por la adición de un segundo piso al convento para conformar las alas y corredores del claustro, así como la decoración mural de estos y se adecuó la escalinata para la funcionalidad de estos espacios.⁴⁷

En la séptima etapa, la portería es integrada a la capilla posa hacia el poniente, se modificó la escalinata, se incrustó el aguamanil en el refectorio y se reddecoró este último agregando también un portal hacia la huerta, se reddecoró el vestíbulo y la sala *de profundis*, se levantaron las arquerías del claustro alto y sus corredores se abovedaron con cañón corrido sustituyendo a los techos planos para coronar sus muros con merlones y encalar los paramentos para ser decorados, cabe mencionar que en esta etapa muy probablemente se construyeron las letrinas.⁴⁸ La última etapa propuesta por las autoras, la octava, corresponde a la construcción del mirador y el antemirador, se reddecora una vez más la sala *de profundis*, los corredores del claustro bajo, las capillas posas y los nichos testereros; se construye la arcada de la huerta, se conectan las habitaciones del claustro alto a través de vanos y se reddecora el claustro bajo y las capillas posas.⁴⁹

⁴⁴ *Confere ibidem*, pp. 85-86.

⁴⁵ *Confere ibidem*, pp. 91-124.

⁴⁶ *Confere ibidem*, pp. 125-127.

⁴⁷ *Confere ibidem*, pp. 189-195.

⁴⁸ *Confere ibidem*, pp. 197-198.

⁴⁹ *Confere ibidem*, pp. 223-245.

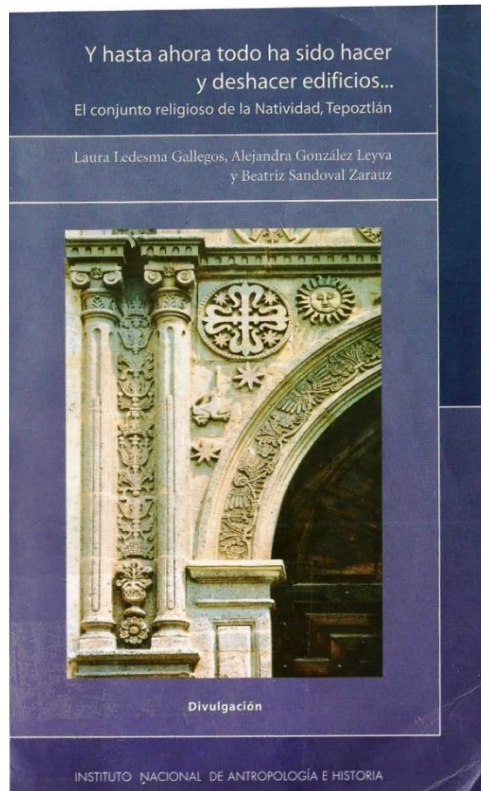


Figura 73. Portada del libro de L. Ledesma G., A. González L. y B. Sandoval S. (2005).

El siguiente ejercicio, primera parte del proyecto *Tlaxcala, Yanhuítlán y Yuriria. Construcción, historia y arte de tres conventos novohispanos*, coordinado por Alejandra González Leyva⁵⁰ es el referente al convento de Yuririapúndaro en Guanajuato (figura 74). A primera vista, este libro podría ser ubicado dentro de los libros fotográficos de difusión⁵¹, ya que posee unas maravillosas fotografías del lugar, sin embargo, a partir de los antecedentes de la autora, se puede inferir de inmediato el rigor historiográfico y la transdisciplinariedad como eje rector del libro, una vez más, como en el ejemplo anterior, historia, historia del arte, arquitectura y urbanismo se funden en un crisol para obtener esta obra. Después de una extraordinaria reseña histórica del maestro Jorge Alberto Manrique sobre el lugar y la historiografía que ha ocupado este convento comúnmente conocido como Yuriria, Alejandra González Leyva procede, de una manera muy particular, a describir la investigación obtenida, la redacción y títulos literarios hacen de la obra mucho más interesante, amable y asequible.

⁵⁰ Alejandra González Leyva, *Yuriria. ...*, *op. cit.*

⁵¹ *Vide supra.*

La presentación, de por sí, ya “es una joya” y la introducción intitulada *Fuentes, reiteraciones, fantasías y avances*, la complementa a la perfección proporcionando, principalmente, las fuentes de donde se han obtenido los datos expuestos, tanto fuentes primarias como modernas. El capítulo I *La apropiación de las tierras*, explica justamente el proceso histórico mediante el cual, los agustinos “conquistaron” este territorio a través de un complejo proceso de evangelización justo en la llamada “Frontera chichimeca”, con respecto a la ubicación del convento, la autora afirma que:

Quizá la institución de congregaciones indígenas en Yuririapúndaro y en las regiones circunvecinas, así como las avanzadas de las conquistas españolas por las tierras chichimecas motivaron a fray Alonso de la Veracruz, provincial del Santo Nombre de Jesús, a entablar pláticas con don Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, para que permitiera a los agustinos establecer conventos en el área.⁵²

El urbanismo, como disciplina para ser estudiada históricamente, es tomado en cuenta de una manera especial en el desarrollo de la obra, el capítulo II *¿Una “traza moderada”?*, en esta ocasión se plantea al convento, una vez más, como detonante de un incipiente desarrollo urbano, el generar ciudad podría potencializar diferentes cuestiones que iban más allá de la evangelización, aún más, tomando en cuenta que esta región era estratégica para lograr una sedentarización y una posible extensión territorial. De esta manera, el trazado del convento fue justamente la incipiente traza urbana de la población que se originó después: “al parecer lo que es hoy el conjunto conventual de Yuririapúndaro, desde su inicio, posiblemente en el año 1550, estuvo pensado como un gran terreno cuadrado, que a su vez se dividía en secciones de dimensiones iguales a las manzanas de la posterior traza de la población”.⁵³

⁵² Alejandra González Leyva, *Yuriria. ...*, op. cit., p. 37.

⁵³ *Ibidem*, p. 43.

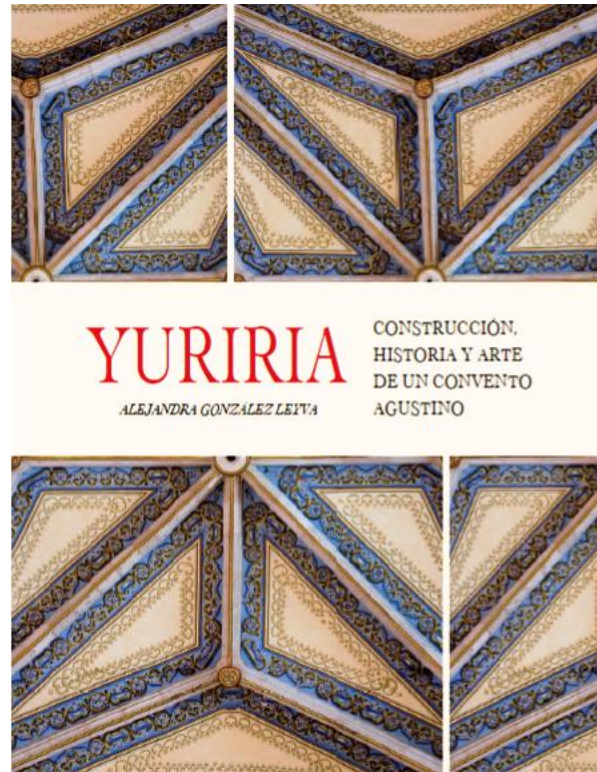


Figura 74. Portada del libro de A. González Leyva (2008).

En el capítulo III, referente a las modificaciones, ampliaciones e interrupciones como proyecto arquitectónico durante el siglo XVI, González Leyva da datos importantes sobre los autores del diseño y modificación del convento, datos que, para pertenecer a las construcciones del siglo XVI no son tan asequibles, en este caso, establece que:

Si bien se sabe que varios arquitectos participaron en la construcción del conjunto conventual de Yuririapúndaro, el único nombre que se conoce por medio de las crónicas de Basalenque, Escobar y Navarrete es el de Pedro de o del Toro, [...] [a quien] se podría atribuir el proyecto arquitectónico inicial, pero también quizá las ampliaciones y modificaciones que tuvo el edificio durante la larga estancia de Diego de Chávez en ese sitio (1549-1569). [...], aparte de contar con los recursos del Regio Patronato Indiano, pudo tener los que provenían de las haciendas agustinas para cambiar el plan original de la obra y engrandecerlo. Tal vez, junto con su arquitecto, Chávez proyectó entonces el segundo cuerpo del convento, la cubierta de cañón del templo, el crucero, el ábside, la sacristía y la portada, así como la primera portería, que pudo ser muy sencilla [...]. Al respecto, Matías de Escobar dice que Pedro del Toro fue el constructor de la primera portería.⁵⁴

⁵⁴ *Ibidem*, p. 63.

Una referencia muy importante que la autora hace con respecto al seguimiento de modelos para la construcción de los conventos del siglo XVI, son los Tratados de Arquitectura, Yuriria no fue la excepción (figura 75), tratadistas como Vitruvio, Alberti, Serlio y Vignola no son ignorados para la “aplicación” de sus modelos mostrados en sus respectivos tratados. De esta manera, la tratadística italiana se ve reflejada y se toma en cuenta como inspiración de los tratados hispanos del siglo XVI como los de Diego de Sagredo, Cristóbal de Villalón, Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Arfe y Villafañe, tratadistas hispanos que definitivamente inspiraron construcciones en la Nueva España.⁵⁵ Al respecto, la autora establece que “algunos tratados de la Antigüedad, del Renacimiento y de la España del siglo XVI, así como las referencias visuales europeas y la tradición iconográfica cristiana medieval seguramente influyeron en la construcción y ornamentación de los edificios de los mendicantes.”⁵⁶



Figura 75. Fachada de convento de Yuririapúndaro. En A. González L. (2008, p. 4).

⁵⁵ *Confere ibidem*, pp. 76-77.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 79.

El capítulo IV abarca al convento de Yuririapúndaro en el siglo XVII, de manera general, cuando comienza a deteriorarse el convento, las viguerías de madera del claustro alto comenzaron a pudrirse, lo que implicó filtraciones de agua que comenzaron a dañar los propios muros, por lo que se levantaron algunos contrafuertes para evitar el desplome de estos y se sustituyó la viguería del claustro alto por bóveda de cañón.⁵⁷ El capítulo V, describe las modificaciones del convento durante el siglo XVIII, cuando los frailes fueron los encargados de realizar las reparaciones, de hecho, no tardaron mucho, ya que tenían el dinero y las influencias suficientes para hacerlo, dinero obtenido de la renta de tierras y de las cosechas obtenidas; las obras abarcaron la construcción de celdas sobre la portería, los dormitorios se cubrieron con bóvedas de arista, se construyó una nueva cocina y se agregaron la fosa séptica, el oratorio y las letrinas. Más adelante se construyeron las escaleras, arquerías y el corredor externo del claustro alto.⁵⁸

Los capítulos finales, el VI y VII, se refieren a conceptos clave dentro de la historia mexicana decimonónica y del siglo XX: *destrucción, reconstrucción, alteración e institucionalización*, conceptos que dan el nombre a estos capítulos. El convulso siglo XIX afectó, desde luego, al patrimonio del siglo XVI desde diferentes perspectivas, un evento histórico relevante fue la promulgación de las Leyes de Exclaustración, las cuales tuvieron obviamente su efecto sobre este convento:

Con el triunfo de los liberales y el establecimiento de las Leyes de Reforma, el convento pasó a ser propiedad de la nación, según el artículo primero de la ley del 12 de julio de 1859. Así, el convento, mas no el templo, fue expropiado y sus habitantes exclaustrados el 7 de diciembre de 1860. Solos, dispersos y sin que se les permitiera ningún tipo de reunión o vida comunitaria, los frailes de Yuririapúndaro estuvieron fuera de su recinto durante quince años, tiempo en el que el espacio conventual se convirtió en cuartel, los murales se encalaron y se puso a la venta.⁵⁹

Posteriormente, durante El Porfiriato, el convento tuvo diversas modificaciones, ya que “la bonanza económica de principios del siglo XX se manifestó no sólo en las adecuaciones al convento y al templo de Yuriria, sino en las obras públicas que rodearon a los edificios agustinos por el poniente y el sur.”⁶⁰ Para 1933, la Oficina de Monumentos Coloniales se encargó del recinto con base en

⁵⁷ *Confere ibidem*, pp. 97-103.

⁵⁸ *Confere ibidem*, pp. 109-137.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 154-155.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 168.

la Ley de Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales, por lo que se procedieron a realizar cambios significativos en el lugar, principalmente de mantenimiento preventivo, comenzando así una etapa de institucionalización del patrimonio inmueble del país para su custodia, reparación, mantenimiento y conservación.⁶¹

Nos hemos enfrentado aquí a una interesante propuesta metodológica para un análisis tanto cualitativo como cuantitativo de conventos del siglo XVI, esto es, a partir de las diferentes etapas constructivas⁶², tomarlas como un eje de relato histórico que vaya hilvanando distintos aspectos que atañen la construcción de un convento. Desde luego, fuentes primarias y secundarias forman parte esencial de la conformación de este tipo de investigación; por otro lado, la propuesta gráfica del desarrollo histórico de un convento a partir de sus diferentes etapas constructivas, lo convierte en un método no solo de tipo historiográfico, sino también de un método transdisciplinario que involucra áreas como historia, arqueología, arquitectura y diseño.

El discurso a través de los murales y la iconografía como integración plástica a la arquitectura del siglo XVI

Como ya se ha visto, los conventos resultan ser un microcosmos de estudio histórico e historiográfico muy vasto y abordable desde distintas perspectivas y metodologías. Desde luego, la integración plástica a los muros de los conventos del siglo XVI resulta por demás fascinante, los paramentos, una vez encalados, se convirtieron en los lienzos que conjuntaron una serie de pinturas tanto de motivos religiosos como fantásticos y generaron un sincretismo que va desde lo medieval hispano a lo indígena adoptado. Todas las obras analizadas anteriormente, mencionan esta faceta de los frailes artistas, no solo en el ámbito arquitectónico,

⁶¹ *Ibidem*, pp. 175-185.

⁶² Esta propuesta seguramente se basa en los formatos desarrollados dentro del Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde se ha tratado de establecer las diferentes etapas constructivas de cada uno de los inmuebles catalogados a lo largo del país, sin embargo, esta información solo queda en una mera información gráfica. Considero que la autora ha aprovechado perfectamente esta metodología del INAH como elemento conformador de una base metodológica y de ahí partir para desarrollar diferentes aspectos históricos, arquitectónicos, arqueológicos y antropológicos para complementar una verdadera investigación historiográfica sobre inmuebles patrimoniales del siglo XVI con base en esta metodología.

sino también en el plástico, logrando una estupenda simbiosis sincrética sin precedente alguno.

Para lo anterior, quisiera exponer el caso de parte de la *Colección Hidalguense: Libros para ser leídos*, un gran esfuerzo de la Dirección General de Publicaciones e Impresos del Gobierno del Estado de Hidalgo, la cual, incluye tres obras sobre los conventos agustinos en ese estado central mexicano; de esta manera, autores como Luis Corrales Vivar-Cravioto⁶³, Antonio Lorenzo Monterrubio⁶⁴ y José Vergara Vergara⁶⁵, se encargan de historiografiar a los conventos agustinos hidalguenses de Actopan e Ixmiquilpan; Atotonilco el Grande y Epazoyucan; y Metztitlán y Molango, respectivamente, quienes a través de una metodología bien definida que, de manera general, abarca la historia, la arquitectura (volumetría, fachada, portada, programa arquitectónico, el templo, el claustro) y la pintura mural y de caballete, dan a esta última un valor especial a partir de las interpretaciones, las imágenes, el análisis y su valor patrimonial.

De una manera progresiva, a partir de su número dentro de la colección citada, comenzaremos a revisar la obra de Luis Corrales Vivar-Cravioto. Esta, con un excelente material fotográfico, además de describir los componentes espaciales de los conventos de Actopan e Ixmiquilpan, realiza un excelente análisis historiográfico del gran material de pintura al fresco que se encuentra en ambos conventos, de los cuales quisiera hacer referencia a los plasmados en la sala *de profundis* (figura 76) y al cubo de la escalera (figura 77), en el caso de Actopan y a los pintados sobre los muros del templo en el caso de Ixmiquilpan. En Actopan, el autor menciona que:

Esta sala tiene varias pinturas, pero destaca una en que los agustinos de Actopan presentan una alegoría sobre la historia de la orden. En blanco y negro, con algunas zonas cromáticas, expresan una agradable sencillez. Recuerdan a los santos de la orden y las peripecias que sufrieron para empezar la evangelización. Se complementa con escenas de ermitaños, anacoretas y doctores. Los caminos abruptos de las misiones están presentes también.⁶⁶

Esta pintura al fresco, ubicada en la cabecera norte de la sala, representa la llamada “Tebaida” de los agustinos, esto es, su origen y desarrollo, en una

⁶³ Luis Corrales Vivar-Cravioto, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*

⁶⁴ Antonio Lorenzo Monterrubio, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*

⁶⁵ José Vergara Vergara, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*

⁶⁶ Luis Corrales Vivar-Cravioto, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*, p. 83.

composición que representa ángeles, árboles y frutos, el Padre Eterno en la parte superior, en el centro San Agustín, cenobitas, santos, monjes, peregrinos y animales domesticados.



Figura 76. Pintura al fresco en la sala de profundis “La Tebaida”. En L. Corrales VC (2013, p. 85).

El cubo de la escalera se convierte también en un lugar donde la pintura al fresco juega un papel de gran importancia en el ornamento del convento, coronada por una bóveda de pañuelo, “las pinturas se dividieron, primero por orientación de los muros y luego por niveles: pinturas en los tímpanos de la bóveda, pinturas en zona alta, en zona intermedia y finalmente en la zona baja. Los niveles aparentes se dan con frisos, cornisas y arcos, cuyas enjutas, arquivoltas y columnas son también simulados por la pintura.”⁶⁷ De acuerdo al autor, estos frescos representan a los fundadores de la orden, los doctores y pensadores paganos, se identifican a los frailes Jerónimo de Nápoles, Alonso de Toledo, Guillermo de Vechio, Aretabl de Saioferrato, Ocobe Ubertino y el Obispo Gregorio de Ariminio.⁶⁸

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁶⁸ *Confere ibidem*, pp. 90-94.

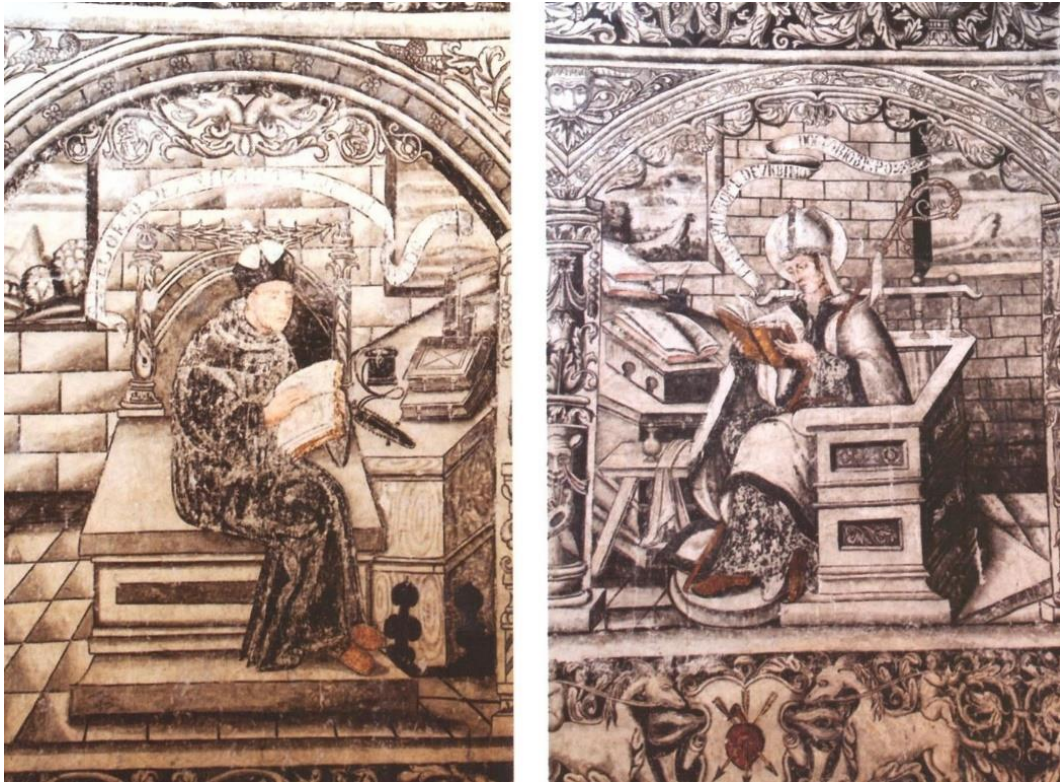


Figura 77. Pinturas al fresco en el cubo de la escalera que representan al Obispo Gregorio de Arimino y Fray Ocohe Ubertino. En L. Corrales VC (2013, p. 93).

Por otro lado, de la misma obra, el autor expone los murales del convento de Ixmiquilpan, murales indígenas de gran controversia aún, el autor hace referencia a Abelardo Carrillo y Gariel, quien en el primer cuarto del siglo XX es quien comienza el estudio de estos que están llenos de significados simbólicos: “Allí ha sido descubierto un largo friso con escenas donde aparecen guerreros indígenas, siendo esta la primera vez que encontramos obras de tal índole en un edificio religioso de la Nueva España del siglo XVI.”⁶⁹ Luis Corrales interpreta a los guerreros indígenas como los vencedores (figura 78), de la misma talla que los vencidos, siendo caballeros jaguares los principales.⁷⁰

⁶⁹ *Ibidem*, p. 172.

⁷⁰ *Confere ibidem*, p. 176.



Figura 78. El hombre coyote dando muerte a su enemigo... Pintura dentro del templo de Ixmiquilpan. En L. Corrales VC (2013, p. 173).

En cuanto a la autoría de estos frescos, Luis Corrales afirma que se desconoce tanto autor como fecha, sin embargo, se puede inferir que se trata de un pintor indígena ya permeado con una mentalidad española u obligado a pintar con un modelo impuesto, esto es, un tratamiento de ornamentación renacentista del siglo XVI, representando centauros, hojas de acanto o volutas floridas y de haberse tratado de un español como autor, este representa este nuevo mundo, el sincretismo indoespañol, la adaptación de la mística indiana a la cultura occidental imposible de retroceder a ella.⁷¹

Por otro lado, la opinión del maestro Jorge Alberto Manrique difiere mucho del autor anterior, él considera que más que una imposición evangelizadora o una orden ejecutoria de los frailes, los indios pintaban y construían para ellos mismos

⁷¹ *Confere ibidem*, p. 180.

adecuándose a un nuevo sistema de creencias y cotidianidad; el mismo autor afirma que:

Todos sabemos que lo que ahora más comúnmente llamamos capilla abierta se denominaba “capilla de indios” y no son pocas las veces en que los autores nos señalan que “hicieron su capilla”. Aun cuando la dirección de una obra estuviera a cargo de un fraile o de una autoridad española delegada, y aun cuando ignoremos cuál era precisamente su influencia sobre el resultado final, parece claro que los indios, de grado o por fuerza (parece de todos modos más que de grado), hacían las obras para ellos mismos.⁷²

Así, el maestro Manrique, basándose en las afirmaciones de Moreno Villa, quien daba el término de *tequitqui* a la imposición del espíritu indígena sobre el modelo europeo, explica el cómo los indígenas, tanto artistas como constructores, entienden una nueva visión de vida, una nueva etapa dentro de una ideología que traslapa lo mesoamericano con lo europeo, un sincretismo único en elementos iconográficos que son desarrollados por las nuevas generaciones nacidas una vez establecido el nuevo régimen colonial, artistas indígenas que entienden una nueva perspectiva en el desarrollo de una sociedad novohispana y que genera espacios, relieves y pintura dentro de un nuevo modelo sincrético que es dirigido a esta población indígena, esto es, los indios produciendo artísticamente para los mismos indios. Jorge Alberto Manrique concluye entonces que:

[...], no puede sorprendernos que esos elementos iconográficos que hacen referencia al mundo prehispánico estén siempre e indefectiblemente asociados a esquemas occidentales, ya sea que su lenguaje formal se asimile más propiamente al de los modelos europeos o se haga un esfuerzo por mantenerle su propia diferente personalidad. En todo caso se trata del esfuerzo plástico conceptual por *integrar* el pasado anterior de la Conquista a la visión criolla del mundo, que hace el intento de considerarlo como propio, del mismo modo que propia suya es la tradición bíblica y clásica.⁷³

Dentro de esta misma colección auspiciada por el Gobierno del Estado de Hidalgo y continuando con la obra correspondiente a los conventos de San Agustín de Atotonilco el Grande y el de San Andrés de Epazoyucan, Antonio Lorenzo Monterrubio⁷⁴ establece que la pintura mural del primer convento se descubrió en 1951 por el Sr. Luis Sagaón, esta, con gran influencia grecorromana es legado de

⁷² Jorge Alberto Manrique, “La presencia de elementos...”, *op. cit.*, p. 256.

⁷³ *Ibidem*, p. 258.

⁷⁴ Antonio Lorenzo Monterrubio, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*

Fray Alonso de Veracruz. Los espacios dedicados a estas pinturas son: el claustro bajo con una franja de motivos vegetales, símbolos del Paraíso, una correa agustiniana, así como diferentes escenas que van del cubo de las escaleras hacia el claustro: *La Crucifixión*, *La Transfixión*, *La Piedad* (figura 79), *El Santo Sepulcro*, *El Descendimiento* y *La Resurrección*. Más motivos religiosos se encuentran en el claustro bajo a la entrada del refectorio, en este caso, unos ángeles que portan una corona de espinas con el monograma *JHS*, en los pasillos se encuentra también la primera epístola de San Juan 3, 17, se complementa la decoración con floreros y cabezas de León, así como el escudo agustino repetido varias veces.⁷⁵



Figura 79. Representación de *La Piedad* en el claustro bajo de Atotonilco El Grande. En A. Lorenzo M. (2013, p. 65).

Al igual que en Actopan, Atotonilco el Grande posee un cubo de escaleras excelso, ya que “los murales que contiene son una reunión extraordinaria de la cultura clásica de la antigüedad y el Cristianismo. Ello implicó un proceso único de desacralización, para enfrentar los rasgos latentes del paganismo y el politeísmo, presentes en esa incorporación.”⁷⁶

⁷⁵ *Confere ibidem*, pp. 60-68.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 75.

Antonio Lorenzo Monterrubio desarrolla una metodología de estudio para la descripción de cada uno de los muros a partir de su localización: en el muro poniente en la esquina superior izquierda, San Agustín, en la esquina superior derecha, el bautizo de San Agustín y en la parte inferior, el primer grupo de siete frailes agustinos arribados a la Nueva España. En el muro norte, la conversación de San Agustín; en el murete de la escalera, *Pasaje del Libro de Job*; en el muro oriente, en la esquina superior izquierda, San Antonio Abad, en la derecha, un barco lleva a San Agustín a la costa Norte de África, en la inferior izquierda, Agustín y su amigo Alipio, inferior derecha, Santa Mónica, madre de Agustín (figura 80); en el muro sur, en la esquina superior izquierda, escena de la muerte de San Agustín y en la superior derecha San Agustín (figura 81) como obispo.⁷⁷



Figuras 80 y 81. Representaciones de *Encuentro de Santa Mónica y un obispo* (sobre muro oriente, esquina inferior derecha). Y *San Agustín dominando la junta de filósofos de la antigüedad* (sobre muro sur, parte inferior). En A. Lorenzo M. (2013 pp. 82, 85).

En el caso del convento de Epazoyucan, este se distingue por la enorme calidad y detalle de sus pinturas murales elaboradas a partir de la técnica en grisalla (monocromía en blanco y negro en claroscuro), tienen una cualidad escenográfica

⁷⁷ *Confere ibidem*, pp. 76-83.

excelsa, desde luego, el colorido de estas pinturas no son producto de su diseño original. Citando a Manuel Toussaint, el autor establece que estos murales son producto de la influencia de la escuela flamenca y que quien los pintó fue Juan Gerson, quien posteriormente, se demostró, mediante otras investigaciones que era un *tlacuilo* indígena.⁷⁸

A este respecto, Pablo Escalante Gonzalbo⁷⁹ comenta que “decimos Gerson y de inmediato nos viene a la mente que se trata del único nombre propio que podemos vincular a una pintura indígena del siglo XVI”.⁸⁰ Sin embargo, y a partir del análisis, traducción y juicio crítico de la obra *Anales de Tecamachalco*⁸¹ realizados por el autor, pone en tela de juicio la cuestión de que si en realidad Juan Gerson era el pintor autor o un simple escribano, en este caso, de la iglesia de Tecamachalco y concluye que:

En realidad, la imagen que nos brindan los *Anales de Tecamachalco* de este Juan Gerson es la de una especie de noble segundón, al amparo del templo, nunca vinculado con cargos importantes como Tomás Gerson y otros nobles de la localidad. Figura en la historia, porque estuvo presente en momentos de alguna importancia y al final recibió el encargo de cuidar la capilla, es decir, el encargo de sacristán.⁸²

Continuando con los conventos agustinos hidalguenses, para Epazoyucan, Lorenzo Monterrubio describe, a partir de los espacios del convento, cada uno de los murales: en las esquinas de la planta baja del convento existen pinturas dentro de nichos con el tema de *La Pasión de Cristo*, en la esquina sureste, *Ecce Homo* (figura 82); esquina noroeste *El Camino al Calvario*; ángulo suroeste, *La Crucifixión*; y en la esquina noreste, *La Lamentación por Cristo muerto*.⁸³ Entre otros espacios, el autor describe la sacristía decorada con las últimas etapas de la vida de Jesús: sobre el muro oriente, a la izquierda, *Noli me tangere* (no me toques); al centro, *Descenso al Hades*; a la derecha, San Agustín. Muro poniente, *La Oración del Huerto*, *El Prendimiento*, *La coronación de espinas*, *La Flagelación* y *Camino al Calvario*.

⁷⁸ *Confere ibidem*, pp. 173-174.

⁷⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson...”, *op. cit.*

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 325-326.

⁸¹ *Vide bibliografía en ibidem*, p. 341.

⁸² *Ibidem*, p. 331.

⁸³ *Confere*, Antonio Lorenzo Monterrubio, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*, p. 177.

Muro sur, al centro, *La Crucifixión*, *La Ascensión*, *La Lamentación por Cristo Muerto* y *La Última Cena*. Finalmente, sobre el muro norte, *La Resurrección*.⁸⁴



Figura 82. Representación de *Ecce Homo* en el claustro bajo de Epazoyucan. En A. Lorenzo M. (2013, p. 178).

Finalmente, la siguiente obra, la tercera de la colección, de José Vergara Vergara⁸⁵, hace referencia a los conventos de Metztitlán y Molango, al contrario de los dos autores anteriores, José Vergara analiza de manera paralela ambos conventos, poblaciones hermanadas por la historia y la geografía y representativas de la Sierra Madre Oriental, Sierra Alta para el estado de Hidalgo. En este volumen de la colección hidalguense, la pintura mural de Metztitlán es a la que hace

⁸⁴ *Confere ibidem*, pp. 189-192.

⁸⁵ José Vergara Vergara, *Conventos agustinos en Hidalgo...*, *op. cit.*

referencia el autor, ya que es el convento que conserva aún una gran extensión de pintura mural:

Tenemos la certeza de que en Metztlán no hay muro que carezca de algún tipo de pintura mural. Es del conocimiento general que este convento conserva fácilmente más de un centenar de metros lineales entre frisos, cenefas y guardapolvos, así como todo un interesante programa pictórico discursivo cuya temática transmite el discurso filosófico y didáctico vinculado con la doctrina de la orden fundada por San Agustín.⁸⁶

Esta pintura mural, de acuerdo a los espacios del convento, se localiza en la portería, los lunetos de las esquinas de los corredores del claustro en sus dos niveles, el cubo de la escalera y el refectorio. En cuanto a la portería se encuentran representaciones de *La Inmaculada Concepción* (figura 83) y un *Árbol de la Vida*; las bóvedas sobre los corredores presentan patrones inspirados en las láminas de Serlio, ornamentación también presente en frisos, cenefas y guardapolvos. En el claustro bajo se representan a los Evangelistas y los doctores de la Iglesia; en el claustro alto se representan *El sacrificio de Isaac* y *El camino hacia el Calvario* y otros temas bíblicos como *La serpiente de bronce*, *Oración en el huerto*, *El Calvario* y *La Resurrección*.⁸⁷

En cuanto al cubo de la escalera, a pesar del deterioro, se alcanzan a distinguir las representaciones de *El Triunfo de la Castidad* y *El Triunfo de la Paciencia*, el autor afirma: “[Este] también muestra restos de pintura mural. Si el tiempo y la incuria humana no la hubieran dañado, estaríamos ante otro espacio de gran belleza artística cargada de simbolismo que la pondría a la par de los cubos de las escaleras de los conventos de Atotonilco el Grande y Actopan.”⁸⁸

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 153, 157.

⁸⁷ *Confere ibidem*, pp. 157-163.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 170.



Figura 83. Representación de *Inmaculada Concepción* en el muro norte de la portería de Metztlán. En J. Vergara V. (2013, p. 159).

¿Por qué es importante el estudio de la pintura mural dentro de un convento del siglo XVI? Porque, justamente, esta nos puede proporcionar elementos iconográficos vitales para la comprensión del proceso de evangelización, del tiempo histórico del arte, de la visión de intimidad y entrega de los frailes más allá de la ornamentación. Las imágenes que representan pasajes específicos de la vida y la regla eclesiástica de cada una de las órdenes, pasajes de la Biblia y aun representación en ideas de láminas de algunos tratados de arquitectura también nos dan una visión y proyección del pensamiento y conocimiento de los habitantes de los conventos del siglo XVI. Como lo hemos establecido, un convento puede estudiarse desde diferentes aristas para ser comprendido, metodológicamente hablando, el relatar la historia de un convento a partir de sus elementos

iconográficos, si es que aún permanecen, puede resultar una interesante propuesta como eje histórico de investigación.

Por otro lado, es importante reconocer los relieves, esto es, la iconografía tallada en piedra como ornato sobre los elementos compositivos de fachadas en espacios del siglo XVI y quisiera referirme no solo a Calpan y a Huejotzingo, en cuyas portadas y capillas posas se encuentra un rico simbolismo que analizaremos en los capítulos siguientes, sino también a Tlalmanalco, en cuya capilla abierta, específicamente en su arcada exterior, se encuentra una de las representaciones iconográficas talladas más ricas dentro de los conventos del siglo XVI, para esto, quiero referirme a la obra de Gustavo Curiel⁸⁹.

El autor establece que, para una mejor comprensión de la iconografía y el consecuente simbolismo de la arcada exterior de la capilla abierta de Tlalmanalco, “[esta] se rige de forma simétrica. La izquierda y derecha como símbolos positivos y negativos son de vital importancia para comprender la significación de esta obra”.⁹⁰ Desde la construcción de estas arcadas, los elementos que, dentro de la estructura de cada arco que le dan la estática para lograr la estabilización, esto es, las claves, los salmeres y arranques, son precisamente donde se encuentran representadas las alegorías simbólicas más importantes, por lo que los símbolos del arte cristiano son incorporados de una manera ambivalente como se vio anteriormente en algunas pinturas murales, esto es, la representación del bien y el mal, lo sagrado y lo profano.

Contrariamente a la iconografía basada en una teología escritural representada en las capillas posas de Calpan, que se verán en el cuarto capítulo, resultan impresionantes las representaciones del pecado, el mal y los seres demoníacos a través de seres fantásticos o grotescos que provienen del arte antiguo u oriental, pasando por paleocristiano, románico y, desde luego, medieval, sin embargo “no fue sino hasta el advenimiento del Renacimiento y, sobre todo con el arte manierista, cuando estas figuras se hicieron y se repitieron hasta el cansancio, dentro de contextos ornamentales”⁹¹; los grotescos son entonces una manera también de representar el mal dentro de la incipiente obra artística de la Nueva España dieciseisena, como una herramienta más dentro del proceso evangelizador.

⁸⁹ Gustavo Curiel, *Tlalmanalco, ..., op. cit.*

⁹⁰ *Ibidem*, p. 111.

⁹¹ *Ibidem*, p. 112.

¿Cuáles son los grutescos representados en la arquería de la capilla abierta de Tlalmanalco? Existen seres antropofitos (hombre-follaje), representación del pecado y las fuerzas demoníacas, la naturaleza caótica y salvaje que será domada por el cristianismo. Los dos simios que se ven dentro de esta iconografía, uno a un costado de un hombre (figura 84), representa el sometimiento del pecado, el otro, libre, representa la ingobernabilidad y libertinaje, un animal completamente impuro, del cual, la tradición cristiana lo denomina como la imagen del pecado y el robo.⁹²



Figura 84. El domador de simios. En Gustavo Curiel (1988, lám. 69).

Contrario a lo anterior, se encuentran sobre un haz de columnillas unos caballos, representación de la fuerza, virilidad y obediencia a partir de su

⁹² *Confere ibidem*, pp. 113-120.

domesticación, sin embargo, hay que aclarar que su representación en la capilla abierta es completamente contraria, se trata de caballos salvajes, los cuales son mencionados en el libro de *El Apocalipsis* como portadores de los jinetes que siembran terror y muerte. Por otro lado, la representación de los leones en los salmeres, a través de mascarones con aldabas, que a su vez representan puertas que dan el acceso al infierno o perdición o al cielo o salvación.⁹³ En los salmeres centrales se encuentran dos cráneos flanqueados por dos pares de huesos, al parecer fémures, bajo estas se encuentran dos figuras de rostros cadavéricos, lo que hace simbolizar el triunfo de la muerte sobre los humanos (figura 85).⁹⁴



Figura 85. El triunfo de la muerte. En Gustavo Curiel (1988, lám. 78).

También, sobre la arquería, se encuentra una representación de psicomaquia, esto es, la lucha eterna del bien sobre el mal, las virtudes y valores sobre los vicios, “[esta] conlleva el mensaje moralizante de que la vida del cristiano debe ser una lucha continua contra su naturaleza, contra la obra del pecado y contra el demonio. Si éste no lucha y vence, será a su vez vencido por su propia *natura*.”⁹⁵ Estas

⁹³ *Confere ibidem*, pp. 121-122.

⁹⁴ *Confere ibidem*, p. 123.

⁹⁵ *Confere ibidem*, p. 123.

representaciones de batallas eternas son simbolizadas por largas guías vegetales dentro de las cuales figuras humanas se encuentran atrapadas dentro de una cadena de pecado conviviendo con formas demoniacas, el cordón franciscano recorre también la arquería haciendo justamente el contrapeso y representando la salvación y lucha contra el mal, composición dirigida hacia el anagrama tallado de Cristo *IHS*.

Finalmente, el Gustavo Curiel establece que “los cinco arcos que estructuran este pórtico deben simbolizar también las cinco llagas del salvador pues la Fe considera que Éste con su Pasión y Muerte, ofreció al hombre un nuevo camino para la salvación. El ingreso al reino de Dios y la esperanza de la vida futura solo será posible por medio de la Pasión Cristológica.”⁹⁶ Se puede concluir entonces que, las arcadas exteriores de la capilla abierta de Tlalmanalco se convierten en un excelente ejemplo de escenografía y representación dentro del proceso de evangelización; el bien, el mal, la muerte tal cual, el cielo, el infierno y el terreno mundano conviviendo en un solo espacio lleno de simbolismos.

El discurso del simbolismo

El último aspecto a analizar en este capítulo es el simbólico. Tomando en cuenta que el siglo XVI significa el total sincretismo, el choque de culturas, la adaptación de lo indígena a lo europeo y viceversa, así como el surgimiento de una nueva cultura, la novohispana, que derramará una serie de elementos sincréticos cargados de símbolos de ambas partes del mundo que se fusionan para poder transmitir diferentes significados, mucho de esto como parte de la labor evangelizadora. Otros elementos también poseen significados que llevan implícito la forma de pensar, la nostalgia, la añoranza y aun la interpretación de diferentes formas y estilos dentro de un contexto floreciente y renacentista. De esta manera, cristianismo, naturaleza, figura humana, mitología, colores, grisalla, escultura, pintura, tratados de arquitectura, geometría y matemáticas se funden en un crisol llamado arquitectura, donde los conventos son prueba fehaciente del desarrollo, representación y entendimiento de estos símbolos.

⁹⁶ *Confere ibidem*, p. 126.

Elena Estrada de Gerlero⁹⁷, en un ánimo de destacar a la conquista espiritual novohispana como un momento coyuntural, donde lo mesiánico abarca el humanismo cristiano y aun la teología positiva escritural y se refleja en la arquitectura como representación fiel y material de ello. De acuerdo a la autora, en 1509 se enfrenta la última cruzada contra los musulmanes para liberar a la Jerusalén terrestre para los cristianos, por lo que la conquista del Nuevo Mundo se convirtió también en un ideal jerosolimitano, aunado a esto, y ya que la corriente teológica del siglo XVI se basaba en el regreso a las fuentes principalmente escriturales, esta se encontraba impregnada de un sentido medieval innegable⁹⁸, así lo expresa Estrada de Gerlero:

De manera que el sentido escritural del humanismo cristiano, impregnado de los profundos ideales cisnerianos, embargó a los primeros evangelizadores de la Nueva España, quienes tuvieron como meta recrear en estas tierras una prefiguración de la Jerusalén celeste.

El recién descubierto territorio, en especial en la mente de los franciscanos, correspondía a una nueva tierra de promisión como lo expresan los cronistas. Valadés y Vetancurt harán referencia a esta alegoría; los agustinos Basalenque y Escobar, asimismo, harán frecuentes anotaciones al referirse a los conventos de la orden, no solamente al concepto hierosolimitano, sino a la idea del plano revelado para el Templo de Salomón.⁹⁹

Y es justamente Martha Fernández, quien más adelante desarrolla este tema en su libro *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*¹⁰⁰ La autora establece que:

De todos los Templos que se levantaron en Jerusalén, el que conoció Jesús fue el que construyó Herodes; sin embargo, la arquitectura cristiana no está basada en la evidencia histórica o arqueológica de ese hecho, sino en el proceso de concepción de la imagen de ese templo; una imagen o muchas imágenes que se fueron construyendo a lo largo de la historia, a partir de mitos y leyendas, pero sobre todo, a partir de ideas y símbolos en torno al templo revelado.¹⁰¹

Desde luego que los conjuntos conventuales del siglo XVI fueron depositarios de diferentes representaciones de símbolos que vinculaban la tierra con el cielo y más específicamente con el inmaterial, simbólico y prometedor

⁹⁷ Elena I. Estrada de Gerlero, "Sentido político, social...", *op. cit.*

⁹⁸ *Confere ibidem*, p. 633.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 634.

¹⁰⁰ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén...* *op. cit.*

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 45.

Paraíso, la misma Martha Fernández establece que, como manifestaciones arquitectónicas originales y simbólicas, los conjuntos conventuales del siglo XVI son, en sí, representaciones de elementos sagrados de la naturaleza, por lo que la montaña, la cueva, la piedra, el árbol y el manantial constituyen los elementos simbólicos tomados en cuenta para ser representados dentro del complejo programa arquitectónico de los diferentes espacios que comprenden estos conjuntos conventuales.¹⁰²

Desde luego, cada elemento natural tiene una carga simbólica enorme, a partir de la teología escritural, estos elementos tienen una referencia directa al Templo de la Jerusalén celestial y como lo hace notar la autora “todo el esfuerzo de la arquitectura cristiana a lo largo de la historia se ha centrado en la reconstrucción ideal de ese sitio, de ese paraíso donde el hombre se encontrará con Cristo. [...]. El templo cristiano, así, se concibe y considera el cielo en la tierra.”¹⁰³

Sin ahondar en detalles, ya que este tema puede ser desarrollado en una investigación diferente y más específica, espacialmente ¿qué elementos son representados a partir de estos símbolos naturales?, dentro de la arquitectura conventual del siglo XVI, la piedra es representada en los altares no solo del templo sino de las capillas abiertas, capillas posas, rinconeras de los claustros y, desde luego, en las cruces atriales.¹⁰⁴ La montaña es representada por bóvedas y cúpulas, así como cualquier elemento arquitectónico con carácter ascensional; de hecho, muchos de los conjuntos conventuales del siglo XVI fueron construidos en puntos topográficamente elevados, haciendo, desde luego, referencia al monte Sion y, más allá de una estructura completa, elementos espaciales en sí representan las montañas como las cúpulas o las bóvedas que cubren las capillas abiertas o las capillas posas, evidentes en Huejotzingo y Calpan.¹⁰⁵

En el caso de la cueva, “la manifestación arquitectónica de la cueva sagrada es el nicho y en toda arquitectura sagrada el nicho es una forma de *Sanctasantorum*, el lugar de la epifanía divina.”¹⁰⁶ De esta manera, los nichos, tanto en portadas de los templos como en capillas hornacinas y algunas capillas abiertas en su composición espacial representan cuevas. Para el árbol, este, representativo del

¹⁰² *Confere* Martha Fernández, “La imagen del paraíso...”, *op. cit.*, p. 305.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 305.

¹⁰⁴ *Confere ibidem*, pp. 311, 313.

¹⁰⁵ *Confere ibidem*, pp. 314, 317-318.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 321.

Árbol de la vida, el que da y devuelve la inmortalidad o el *Árbol paradisiaco*, el plantado en el inicio de los tiempos y preservado hasta el final de estos, referenciado en las sagradas escrituras como elemento sagrado, tiene su manifestación en las cruces atriales, en los remates cruciformes de las capillas posas y, desde luego, en los retablos.¹⁰⁷

Y, finalmente, el manantial, donde el agua representa la fuente de toda vida, así como la dualidad de la disolución y el ahogamiento; el agua, manifestada también constantemente en las sagradas escrituras: el *Diluvio universal*, la purificación o el bautismo y, por ende, la concha “elemento que se convirtió en símbolo de la Iglesia y también de la Virgen al asociar con ella el vientre de María, y la perla que guarda en su interior, con Jesús [...]”.¹⁰⁸ Las manifestaciones del agua, dentro de la arquitectura del siglo XVI, se encuentran en las pilas bautismales, las cruces atriales con la representación de los puntos cardinales que, a su vez representan el río de agua de vida que riega toda la Tierra; de igual manera importantes, los pequeños paraísos construidos por los frailes arquitectos, los claustros que contenían los pozos que abastecían de agua a los conventos.¹⁰⁹

Dentro del simbolismo representado en la arquitectura y siendo más específicos y de acuerdo a lo descrito, dos autores, Christian Duverger¹¹⁰ y Martha Fernández¹¹¹. El primero, aludiendo al sincretismo mesoamericano y novohispano y quien a través de su capítulo *Las superposiciones simbólicas: arte cristiano y tradición prehispánica*¹¹² nos ofrece, a partir de un excelente *corpus* fotográfico, una reseña del cómo estos símbolos se fueron permeando a través de diferentes elementos arquitectónicos y han subsistido por siglos. En el caso de Martha Fernández, su capítulo *La imagen del Paraíso en la arquitectura novohispana. Las capillas posas*¹¹³, nos da una aplicación específica de este rubro a un elemento fundamental de menor escala, pero de gran importancia dentro de los conjuntos conventuales tomando como referencia lo anteriormente descrito.

¹⁰⁷ *Confere ibidem*, pp. 322, 324.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 325.

¹⁰⁹ *Confere ibidem*, pp. 324-325, 327.

¹¹⁰ Christian Duverger, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI, ..., op. cit.*

¹¹¹ Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana, ..., op. cit.*

¹¹² Christian Duverger, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI, ..., op. cit.*, pp. 102-219.

¹¹³ Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana, ..., op. cit.*, pp. 189-206.

La tesis de Duverger afirma que “sería erróneo leer la arquitectura monástica que floreció en México en el siglo XVI como una arquitectura importada; en realidad es totalmente desconocida y toma gran parte de sus elementos del mundo prehispánico.”¹¹⁴ El autor aplica un método de análisis combinando lo arquitectónico con el significado simbólico de lo cristiano vs. mesoamericano, así la relación directa del atrio como recinto de reunión con la plaza central de los *teocallis* lo convierte en un espacio mesoamericano en su versión cristianizada, rodeado de un muro almenado que es comparado con el *coatepantli* o muro de serpientes; las capillas posas son comparadas como la posición de los cuatro puntos cardinales en el macrocosmos indígena; al unir en diagonales estos cuatro puntos cardinales, estos convergen en un punto central, la cruz atrial, que significará el triunfo de la Cruz cristiana sobre lo pagano, una forma creada en una clara alusión al símbolo indígena del tresbolillo que marca cosmos y tiempo.¹¹⁵

O el templo, como recinto de múltiples significados, en primer lugar, como recinto cerrado, los evangelizadores encontraron la semejanza de este con la gruta, corazón de la montaña en el pensamiento indígena, el mundo subterráneo donde reside el jaguar sagrado y donde se hallan los principios de toda fecundidad, “con los frailes mendicantes, la iglesia se convirtió en un lugar para iniciados. El techo abovedado, la estructura alargada de una sola nave, el ábside redondeado y la atmósfera en penumbra evocaban poderosamente la imagen prehispánica de las cuevas.”¹¹⁶

En las portadas de los templos, los glifos prehispánicos jugaron un papel importante, de acuerdo al autor, el glifo tiene una permanencia constante, este, símbolo de la población o el lugar geográfico, no puede ser hecho a un lado, a veces muy claro, a veces simulado, los glifos prehispánicos permanecen en las portadas, los casos más conocidos son el de Angahuán en Michoacán y el de Tecamachalco, Puebla (figura 86). Con respecto a esta última, el autor afirma: “En la fachada de la iglesia franciscana de Tecamachalco se distingue la estructura del glifo prehispánico de la montaña coronado por un templo. El trazo del arco polilobular

¹¹⁴ Christian Duverger, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI, ..., op. cit.*, p. 102.

¹¹⁵ *Confere ibidem*, p. 108.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 112.

de la puerta evoca los contornos de una gruta. En el pensamiento indígena, las cuevas ocupan siempre el corazón de la montaña.”¹¹⁷

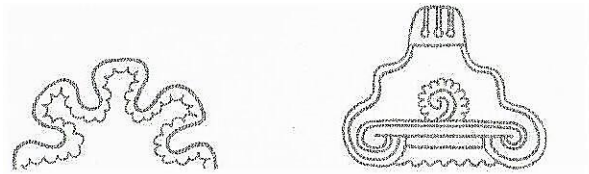


Figura 86. Fachada y glifo de Tecamachalco. En C. Duverger (2003, p. 115).

Y no solo el simbolismo mesoamericano se aplica sobre el diseño de elementos espaciales novohispanos en el siglo XVI, también, yéndonos más atrás en el tiempo europeo, mucho antes del gótico, lo románico se manifiesta en estos, indicios de arte paleocristiano es impregnado en diferentes formas, símbolos y representaciones de la arquitectura dieciseisana. Una vez revisando lo específico de los elementos de la naturaleza con Martha Fernández¹¹⁸, quien referencia a De

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 115.

¹¹⁸ *Vide supra*.

Champeaux y Sterckx¹¹⁹ en su investigación, estos autores realizan un verdadero compendio de símbolos románicos representados en el arte que bien pudieran referenciarse para ser trasladados y aplicados directamente en la arquitectura novohispana.

De Champeaux y Sterckx exponen una verdadera y completísima disección de símbolos provenientes del románico que, de acuerdo a su obra, representan el cielo; las figuras simples; el templo y el cosmos; la ascensión y las alturas; el hombre; el árbol; y, finalmente el tetramorfos. La mera y simple contemplación del cielo ha traído diferentes interpretaciones tanto científicas como divinas para quienes lo observan; esa contemplación infiere, de cierto modo, una revelación, los autores expresan que “el cielo se revela tal como es en realidad: infinito y trascendente. La bóveda celeste es por excelencia «lo otro», frente a lo poco que el hombre y su espacio vital representan”.¹²⁰ En cuanto a las figuras simples, los autores dictan diferentes elementos o partes sustanciales de la geometría clásica para componer figuras o parte de ellas como el centro, el círculo, la cruz y el cuadrado para ser vertidos y aplicados en ejemplos del mundo antiguo y del mundo cristiano.

El templo y el cosmos; esto es, la imagen cósmica del universo, los autores referencian esta sincronía histórica con “la Tienda móvil de los hebreos en el desierto, en cuanto reproducía un prototipo revelado por Dios a Moisés en el Sinaí, y, por otra [parte], la referencia simbólica a la tienda cósmica de la bóveda celeste, la más sorprendente imagen de la soberana omnipotencia del Creador, el símbolo más revelador de la morada en que habita el Altísimo y donde espera ser adorado”.¹²¹ Los autores hacen referencia no solo a un espacio, sino también a un conjunto de espacios de adoración, en el primer caso, desde luego, el Templo de Jerusalén, “[cuya estructura] y los objetos más insignificantes de su mobiliario son interpretados y explicados por las correspondencias de un simbolismo cósmico, excesivo sin duda, pero revelador de una mentalidad interesante.”¹²²

El templo es imagen del mundo, es la representación realista del universo, por lo que un conjunto de espacios que lo conforman corresponde a una estructura

¹¹⁹ Gérard de Champeaux, y Dom Sébastien Sterckx, OSB, *Introducción a los...*, *op. cit.*

¹²⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹²¹ *Ibidem*, p. 139.

¹²² *Ibidem*, p. 152.

cósmica, son centros sagrados, microcosmos conformados por espacios bien delimitados con una carga simbólica enorme, esto es, el altar, que representa la caja cúbica terrestre, microcosmos natural y espiritual al unísono, representa la unión del cielo con la tierra; el baldaquino y el baptisterio, el primero, lugar de consagración del universo, el segundo, lugar donde se realiza el misterio de la regeneración, una nueva creación; el claustro, *per se*, una Jerusalén celeste, un nuevo mundo, el centro del cosmos; el pozo, por su carácter sagrado, la conexión con los muertos, desde el centro de la tierra a la bóveda celeste; los relicarios y las tumbas, ambos con el significado del paso de lo terrestre a lo celestial.¹²³ Y, por otro lado, la referencia que hacen los autores a los elementos naturales que, como simbolismos, la misma doctora Martha Fernández ha confrontado con los elementos espaciales de los conjuntos conventuales del siglo XVI¹²⁴, esto es la montaña, la piedra, el árbol y el Paraíso.

Finamente, enfocándose únicamente a las capillas posas de los conventos del siglo XVI, Martha Fernández comienza su capítulo estableciendo que “todo templo, como lugar sagrado, ha sido considerado la casa de Dios o el lugar donde habitan los dioses; por lo tanto, podemos decir que todo templo ha sido concebido y considerado como el cielo en la tierra o como el paraíso celeste en la tierra.”¹²⁵ La autora establece también, a través de su hipótesis que ha desarrollado y comprobado en varias investigaciones, que la Jerusalén Celestial, como cuna sagrada del cristianismo, ha sido representada en la arquitectura religiosa como una materialización espacial e ideal del sitio sagrado.

La historia de la arquitectura virreinal novohispana demuestra que la producción espacial fue clave para la representación de este sitio durante los trescientos años de poder español en México, desde luego, los conjuntos conventuales y todos sus elementos espaciales son pieza clave para la comprensión de la representación de este sitio sagrado y la autora se refiere, en este caso, a las capillas posas como un ejemplo de ello a menor escala (figura 87):

Un grabado de Diego de Valadés también nos indica que, en algunas ocasiones, las capillas posas servían como centro de reunión para catequizar; los indígenas, entonces, se dividían en grupos: hombres, mujeres, niños y niñas.

¹²³ *Confere ibidem*, pp. 181-193.

¹²⁴ *Vide supra*.

¹²⁵ Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana, ..., op. cit.*, p. 189.

Por su número, esas capillas suelen asociarse a los evangelistas, pero también a los cuatro ángeles que custodiaban al mundo y a los ríos del paraíso terrenal.¹²⁶

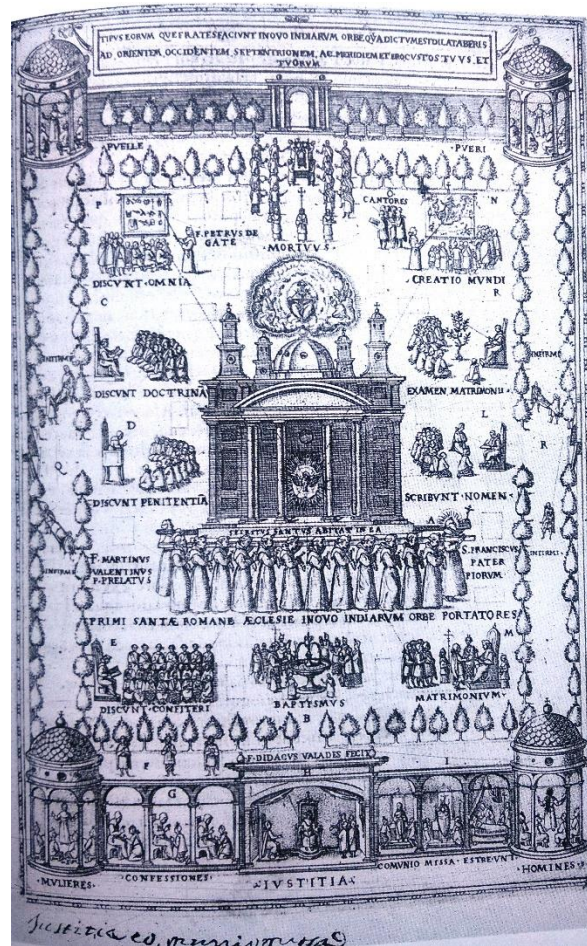


Figura 87. La *Retórica cristiana* de Fray Diego Valadés, grabado del siglo XVI. En M. Fernández (2011, p. 193).

Para la autora, las capillas posas se asocian con la imagen del mundo, imagen avalada por las Sagradas Escrituras, al descomponer el cubo, como forma tridimensional, de las capillas posas, abatiéndolo geométrica y descriptivamente a una línea de tierra, esta planta puede relacionarse asimismo con tres imágenes bíblicas, el *deber* del Templo de Jerusalén, la Nueva Jerusalén de Ezequiel y la Jerusalén Celestial de San Juan, estas dos últimas imágenes del paraíso revelado.¹²⁷

¹²⁶ *Ibidem*, p. 193.

¹²⁷ *Confere ibidem*, p. 194.

En cuanto a las cubiertas de las capillas posas, estos están conformados por diferentes tipos de bóvedas, circulares y piramidales, la bóveda representa el cielo; algunas bóvedas poseen nervaduras, como las del convento de Tepoztlán, desde luego, elementos provenientes del gótico, que, sin embargo, tienen un significado simbólico, en este caso, la tienda que levantó Moisés al pie del Monte Sinaí.¹²⁸ En los siguientes capítulos retomaremos este tema de la autora para tratar de explicar las capillas posas que, a mi juicio, poseen la mayor cantidad de simbolismos realizadas en el siglo XVI, y que, afortunadamente, continúan en un muy buen estado de conservación, me refiero a Huejotzingo y Calpan.

Finalmente, los símbolos siempre estarán intrínsecos en la arquitectura de cualquier época, estos, más allá de ornamentar los espacios, poseen un significado que puede ser leído e interpretado a partir de un pensamiento en un determinado tiempo histórico. Si hablamos de un método dentro de un contexto historiográfico, los símbolos estarán presentes siempre para ser leídos y tratar de ser comprendidos, estos pueden ser clasificados y jerarquizados, los símbolos han dado valor e identidad a la arquitectura siempre, máxime durante el siglo XVI, cuando los frailes y artistas constructores se valieron de ellos para lograr el mayor propósito de la Iglesia y la Corona española, el adoctrinamiento cristiano. Y es justamente este adoctrinamiento el que representa una combinación más que interesante con las otras dos religiones monoteístas por antonomasia, esto es, el judaísmo y la religión musulmana; al respecto, y para terminar este capítulo, retomo a Martha Fernández, quien afirma que:

El cristianismo adoptó gran cantidad de elementos de la tradición judía [...]. Sin embargo, judíos y cristianos compartieron también costumbres y tradiciones culturales y religiosas más antiguas, que transformaron y adaptaron a su propia ideología. Con el tiempo, esa combinación se vio aún más enriquecida con el nacimiento de la religión musulmana. Si bien hoy en día creemos que la tradición cultural de las tres religiones monoteístas está bien delimitada, en realidad en la antigüedad no fue así; en aquellos tiempos, la comunicación de los pueblos del Oriente Próximo era mucho más fluida; en medio de sus diferencias, las influencias mutuas eran constantes.¹²⁹

De esta manera, tradiciones cristianas, judías y musulmanas, aunadas a las mesoamericanas se convierten en una mezcla sincrética dentro de un gran crisol

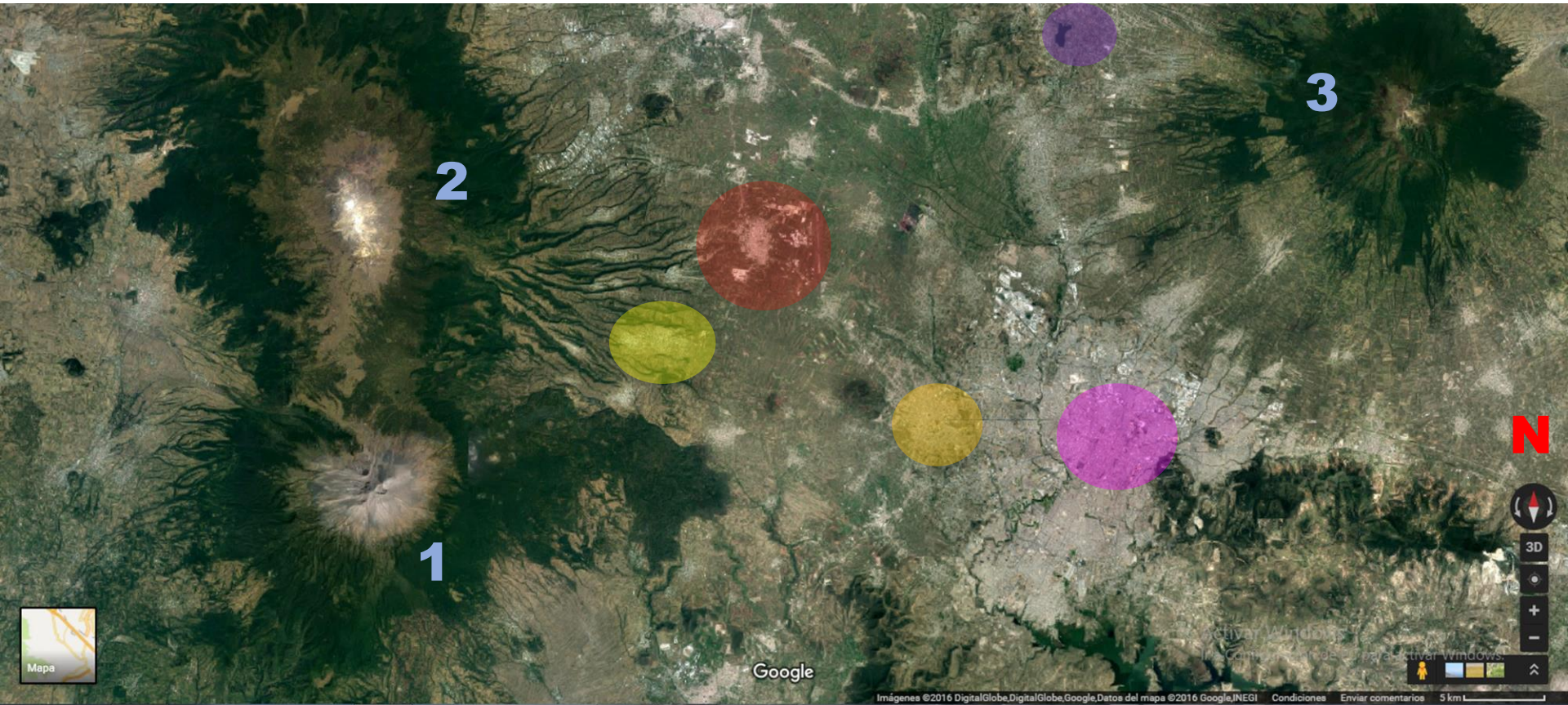
¹²⁸ *Confere ibidem*, p. 194-197.








¹²⁹ Martha Fernández, *La imagen del Templo...*, op. cit., p. 9.

espacial representado por los conjuntos conventuales; estos, entonces, se convierten en una fiel representación material de simbolismos que fueron adoptados para el inicio de un adoctrinamiento cristiano con el objetivo único de representar y recrear *in situ* el Templo de Dios en esta tierra novohispana.

En los siguientes dos capítulos se abordarán dos casos representativos de la arquitectura conventual del siglo XVI, ambos provenientes de la orden franciscana y ubicados dentro del Valle Puebla-Tlaxcala. Huejotzingo y Calpan, poblados en el estado de Puebla, y con una distancia aproximada de 10 km entre los dos; Huejotzingo en pleno valle y Calpan a las faldas del volcán Popocatepetl, debieron haber sido parte de un extraordinario paisaje, donde los frailes no dudaron asentarse y llevar a cabo su misión evangelizadora dentro de territorios mesoamericanos de gran importancia como Tlaxcala, Cholula y el mismo Huejotzingo (mapa 1).

Ubicación de Huejotzingo y Calpan dentro del Valle Puebla-Tlaxcala



M-1		 Huejotzingo	 Cholula	1 Popocatepetl
		 Calpan	 Puebla	2 Iztaccíhuatl
			 Tlaxcala	3 Malinche

Capítulo III

Huejotzingo: historiografía de un convento franciscano

Durante mi búsqueda de investigaciones historiográficas para los primeros dos capítulos, pude corroborar la importancia que tienen los conventos franciscanos de Huejotzingo y Calpan, ambos son mencionados en casi todas las obras que refieren a la arquitectura mexicana del siglo XVI, su importancia radica a partir de diferentes aspectos y lecturas: lo histórico, lo arqueológico, lo etnográfico, lo arquitectónico y, desde luego, lo artístico. Y justamente esa importancia se proyecta en un valor patrimonial dictado por la Unesco dentro del llamado “Patrimonio Cultural de la Humanidad”, que desde 1994 agrupa a catorce conventos como “Primeros monasterios del siglo XVI sobre las laderas del Popocatepetl”, encontrándose además del convento de San Miguel Arcángel de Huejotzingo y el convento de San Francisco de Asís de Calpan, el convento de la Asunción de Nuestra Señora, estos tres en Puebla; además de los conventos morelenses de San Mateo Apóstol de Atlatlahucan, de la Asunción o catedral de Cuernavaca, Santo Domingo de Guzmán en San Andrés Hueyapan, también de Santo Domingo de Guzmán en Oaxtepec, de Santiago Apóstol en Ocuituco, de la Natividad en Tepoztlán, de San Juan Bautista en Tetela del Volcán, de San Juan Bautista en Tlayacapan, también de San Juan Bautista en Yecapixtla, de San Guillermo en Totolapan y el de la Inmaculada Concepción en Zacualpan de Amilpas.¹

Varios autores han mencionado, pero pocos han ahondado en la descripción de estos dos conventos, en mi caso personal, estos han sido también pieza protagonista en recorridos realizados con mis alumnos de la materia de Historia de la Arquitectura de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura Unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional. Su estado de conservación, principalmente de las portadas de sus iglesias y de sus capillas posas, los vuelven un referente definitivo para la comprensión del pensamiento histórico, formal y de estilo en la arquitectura mexicana del siglo XVI.

Tanto en el presente capítulo como en el cuarto, intento realizar la última revisión historiográfica que abarca a los autores que han dedicado su obra e

¹ *Confere* [<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/world-heritage/>] consultado el 28 de febrero de 2019.

investigación a estas dos imponentes piezas arquitectónicas del siglo XVI ubicadas ambas en el Valle de Puebla-Tlaxcala. Así, yendo de lo general a lo particular, de la arquitectura mexicana del siglo XVI, en el primer capítulo, pasando por los conventos, en el segundo, quiero culminar con estos dos ejemplos, analizar los diferentes discursos que algunos autores han aportado para el enriquecimiento historiográfico en el campo de la historia del arte y la arquitectura. En este caso, las categorías historiográficas que propongo, se refieren a la historia de ambos casos de estudio, cómo se aborda a partir de la investigación y la difusión, la propuesta de investigación arqueológica, el discurso formal de su arquitectura y traza urbana, el discurso estilístico, la integración plástica en su pintura mural principalmente, y finalmente, el discurso de los símbolos manifestados.

En cuanto a las obras, quiero incorporar a este capítulo a autores que han aportado de manera importante a la labor historiográfica de los conventos del siglo XVI y quienes han hecho, desde luego, referencia a estas dos importantes obras de la arquitectura dentro de la primera centuria colonial, me refiero a Elisa Vargas Lugo², en el caso del análisis de las portadas y a Raúl Flores Guerrero³, para las capillas posas; para la cuestión estilística, aludiendo específicamente al estilo mudéjar, incorporo a Inés Ortiz Bobadilla⁴ y a las pinturas renacentistas del retablo a Guillermo Tovar de Teresa⁵, la visión norteamericana contemporánea de los conventos del siglo XVI se refleja en la obra de Richard Perry⁶; para la lectura urbana, incorporo a Antonio Bonet Correa⁷ y en cuanto a símbolos cristianos, a Ignacio Cabral Pérez⁸, mi objetivo es crear un discurso historiográfico que incorpore a estos autores al diálogo con otros que han escrito sobre Huejotzingo específicamente, aportando así a la historiografía del arte del siglo XVI.

² Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, 369 pp., VIII-179 ils., (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVII).

³ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México*, prologado por Manuel Toussaint, México, Ediciones Mexicanas, 1951, 79 pp. [35 pp], 56 fotografías, (Enciclopedia Mexicana de Arte, 15).

⁴ Inés Ortiz Bobadilla, *Arquitectura mudéjar en México. Elementos estructurales y compositivos aplicados en la época virreinal*, pres. de Jaime Francisco Irigoyen Castillo, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2013, 412 pp., fotografías e ils.

⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, pról. de Diego Angulo Íñiguez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, 570 pp., ils.

⁶ Richard Perry, *Mexico's Fortress Monasteries*, Santa Bárbara, California, Espadaña, 1992, 224 pp.

⁷ Antonio Bonet Correa, *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991, 224 pp., ils. y mapas, (Ensayos Arte Catedra).

⁸ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, ils., 333 pp.

Fuentes escritas *ex professo*

A partir de la revisión historiográfica realizada para la investigación de la presente tesis, y al acotar a mis objetos de estudio, me queda claro que los textos van disminuyendo en cantidad, ya que existen pocas obras publicadas que no profundizan en estos dos conventos o que tienen relación con su emplazamiento. Para este caso, quiero hacer referencia, en cuanto a la historia y descripción arquitectónica del convento de Huejotzingo, a la publicación, producto de su tesis de licenciatura de 1974 de Marcela Salas Cuesta⁹, la cual, me atrevo a decir que es la obra más completa que versa sobre este maravilloso recinto (figura 88) y que será el eje que guíe esta investigación historiográfica.

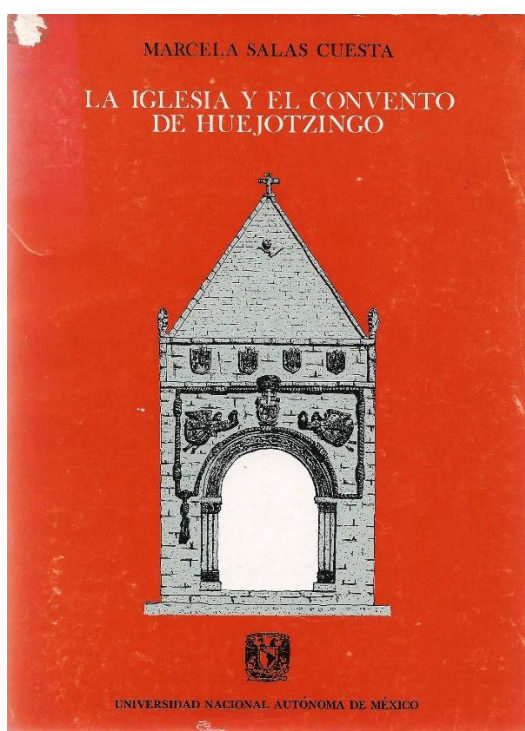


Figura 88. Portada del libro *La iglesia y el convento de Huejotzingo* de Marcela Salas Cuesta (1982).

Para Huejotzingo, también existen dos obras escritas anteriormente a la de Marcela Salas Cuesta, me refiero a la publicación de Rafael García Granados y Luis Mac Gregor¹⁰ y a la de Melitón Salazar Monroy¹¹, curiosamente publicadas justo

⁹ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, 169 pp., 12 figs., 20 fotografías, (Cuadernos de Historia del Arte, 18).

¹⁰ Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, 375 pp., ils. y fotografías, (Monografías Históricas Mexicanas, 2).

¹¹ Melitón Salazar Monroy, *Convento Franciscano de Huejotzingo*, Puebla, Salazar Monroy, 1944, 26 pp., anexo gráfico 15 pp. [48 pp.].

cuarenta y treinta años respectivamente antes que la escrita, originalmente y repito, como tesis de licenciatura, de Marcela Salas Cuesta, además de un artículo de Efraín Castro Morales¹². Otras publicaciones sobre este convento son: el libro de Mario Córdova Tello¹³, producto también de su tesis de licenciatura quien, a partir de una metodología arqueológica, logra diseccionar al convento de Huejotzingo, planteando sus diferentes etapas constructivas e incluso la propuesta y descubrimiento de espacios importantes, que, en su momento, formaron parte de la construcción del conjunto conventual.

Existen también otros trabajos historiográficos que refieren a este convento desde un punto de vista histórico, formal y plástico, principalmente tesis y algunos artículos de investigación, en el primer caso, se encuentra la realizada por Rie Arimura Kamimura¹⁴, quien, a partir de su tesis de maestría en historia del arte, expone una investigación sobre el retablo principal del templo de San Miguel Arcángel. De igual manera, los artículos que hacen referencia a la pintura mural del convento de Huejotzingo, es el caso de los publicados por Rocío Cázares y Francisco Mejía¹⁵; Elena Estrada de Gerlero¹⁶; y Susan Verdi Webster¹⁷ y el artículo correspondiente exclusivamente al simbolismo de las capillas posas, el de María Elena Landa Abrego¹⁸, quien explica el cómo estas conformaron un sistema de incorporación ideográfica prehispánica dentro de un programa de adoctrinamiento.

¹² Efraín Castro Morales, "Noticias documentales acerca de la construcción de la iglesia de Sa Miguel de Huejotzingo, Puebla", en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1ª época, núm. 4, 1980, pp. 5-12, 8 ils.

¹³ Mario Córdova Tello, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, 125 pp.

¹⁴ Rie Arimura Kamimura, "El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico", tesis de maestría en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, 324 pp.

¹⁵ Rocío Cázares y Francisco Mejía, "Fuentes para la iconografía franciscana: el caso de la pintura mural de la Inmaculada Concepción en el convento de Huejotzingo", *Memorias del XVI Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, Puebla, noviembre de 2003, 9 p.

¹⁶ Elena Estrada de Gerlero, "El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo", en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de America Latina*, Universidad de Hamburgo, Hamburgo, v. 20, n. 1, diciembre de 1983, pp. 643-662.

¹⁷ Susan Verdi Webster, "La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México", en *Laboratorio de Arte*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, Sevilla, n. 8, 1995, pp. 61-72.

¹⁸ María Elena Landa Ábrego, "Presencia de simbología indígena en una capilla posa del siglo XVI", en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de America Latina*, Universidad de Hamburgo, Hamburgo, v. 20, n. 1, diciembre de 1983, pp. 637-642.

Finalmente, el apartado del simbolismo, tema que me resulta una veta muy rica e importante de estudio en el campo historiográfico a partir de los elementos espaciales en la arquitectura, propongo las menciones que del convento de Huejotzingo (figura 89) hace Santiago Sebastián¹⁹ y Martha Fernández²⁰, quienes se abocan a estudiar simbólicamente las portadas de la iglesia y de las capillas posas.

¹⁹ Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, 317 pp., ils., (Colección Ensayos Cátedra).

²⁰ Martha Fernández, "La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana", en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo. XXVI Coloquio internacional de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 293-324.

Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, pres. de Arturo Pascual Soto y Alfonso de María y Campos, pról. de José Pascual Buxó, int. de Karen Armstrong, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, 463 pp., ils.

Convento de Huejotzingo

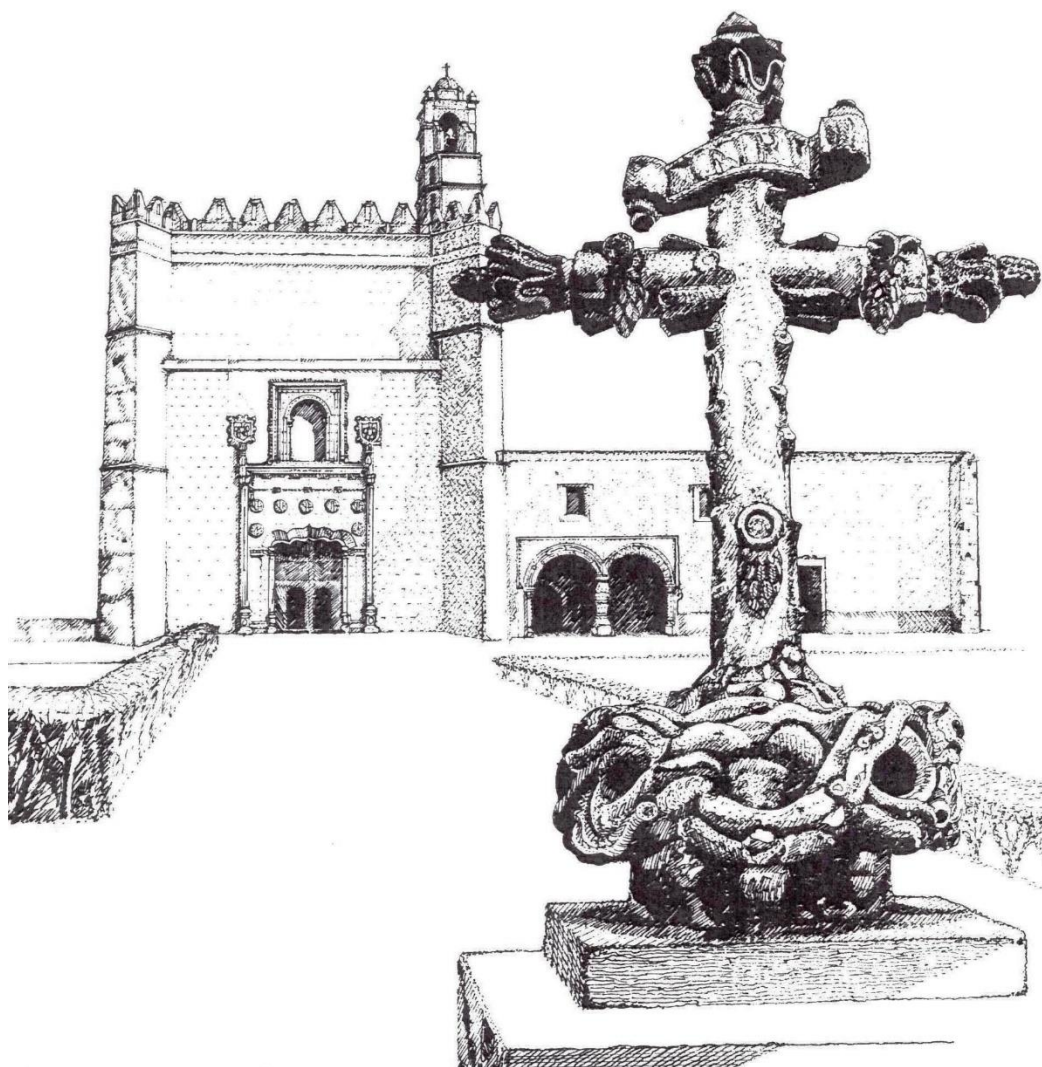


Figura 89. Cruz atrial y fachada del templo y portería del convento de Huejotzingo. En Perry (1992, p. 96).

El relato histórico

Históricamente hablando, el convento de Huejotzingo se funda en 1524 teniendo como primer guardián a Fray Juan Juárez (figura 90). Rafael García Granados y Luis Mac Gregor²¹ establecen diferentes hipótesis de ambos datos que van desde la fundación de los primeros conventos franciscanos, hasta el número de personas que llevan el apellido Juárez en dicha localidad, así como la firma de un indio llamado Juan Juárez en una representación de tributo del *Códice Chavero*, nombre

²¹ Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo. La ciudad y el ...*, op. cit.

que llevaba, como era la costumbre, a partir del nombre del sacerdote que lo bautizó o el de su padrino. La construcción del conjunto conventual comienza en 1529, una de las capillas posas lleva el dato de 1550, tomando este como el año de terminación de las capillas y la terminación del conjunto en 1570.²²



Figura 90. Fray Juan Juárez, pintura de Antonio Torres. En García Granados y Mac Gregor (1934, p. 72).

Marcela Salas Cuesta²³ menciona que si tomamos en cuenta el pensamiento e ideología que los franciscanos traían consigo y que fueron materializados a través de los grandes conjuntos conventuales demuestran “que su labor en la Nueva España se inició, no como un adoctrinamiento rutinario y consabido, sino como un acontecimiento excepcional, providencial, del cual ellos eran uno de los factores principales e indispensables.”²⁴ El Valle de Puebla-Tlaxcala, junto con el de México,

²² *Confere ibidem*, pp. 71-75.

²³ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem*, p. 37.

se convirtió en lugar estratégico para la iniciación de la imposición religiosa y política, Huejotzingo se constituye así como una de las primeras fundaciones conventuales contemporáneamente a Churubusco, Texcoco y Tlaxcala, regiones de gran importancia prehispánica y con grupos sociales muy distintos entre sí, lugares que se convirtieron en “punta de lanza” dentro de un extenso programa de cristianización.

Para la autora, “Huejotzingo, [...], con su grandeza material y ornamental, constituye, sin duda, una de las obras más representativas de los anhelos, ideales y sentido político-religioso de los franciscanos de aquella época.”²⁵ Si se toman en cuenta elementos como escala y proporción, el convento de Huejotzingo sobresale, por mucho, de cualquier construcción del poblado, sus enormes muros, sus elementos ornamentales, sus pinturas, el excelente nivel de conservación de sus capillas posas y fachadas, así como el simbolismo transmitido a través de sus distintos elementos, nos puede dar una idea certera del momento histórico, pensamiento e ideología que se impuso en esta primera etapa virreinal novohispana.

La evangelización en Huejotzingo se llevó a cabo también tomando en cuenta su población (40 000 habitantes), su importancia radica de igual manera porque fue justamente este sitio en donde se practicaron por primera vez los sacramentos del bautismo, la comunión y el matrimonio.²⁶ Además, el factor del combate contra los centros paganos significó que Huejotzingo fuera punto focal para ser evangelizado, este, junto con Tlaxcala y Huexotla, es un templo construido sobre un *teocalli* prehispánico, ya que este tipo de construcción no solo conllevaba un uso de adoración, sino también de estrategia militante, por lo que era necesaria su destrucción y su conllevada conversión a centro evangelizador.²⁷ En cuanto a personajes clave en el desarrollo evangelizador de Huejotzingo se encuentran los primeros guardianes del convento, fray Juan Juárez y fray Juan de Alameda (1524-1528), fray Francisco Jiménez (1533), fray Jacobo de Testera, fray Cristóbal de Zamora y fray Martín de Valencia (*ca.* 1534) y fray Jerónimo de Mendieta (1584).²⁸

²⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁶ *Confere ibidem*, p. 43.

²⁷ *Confere* Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 493 pp., ils. y mapas, p. 265.

²⁸ *Confere* Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, *op. cit.*, pp. 46-48.

Las fuentes

Considero necesario mencionar el criterio de fechas o años señalados en la historiografía presentada, si bien las crónicas han significado una herramienta importante para datar sucesos del siglo XVI, el estudiar un objeto material arquitectónico como es un convento, en este caso el de Huejotzingo, nos puede resultar una tarea un tanto difícil para acercarnos siquiera a fechas válidas de su génesis y terminación de manera que podamos precisar una cronología de su construcción. Al respecto, el artículo de Efraín Castro Morales²⁹, quien menciona esta problemática dentro del campo de la historia del arte, se refiere precisamente a los monasterios mexicanos y, en este caso, a Huejotzingo precisando que:

La información que se tiene acerca de su época de construcción procede, de manera inmediata y directa, de una inscripción localizada en la capilla posa situada en el ángulo noreste de su gran atrio, con la fecha de 1550. Por otro lado, las informaciones que proporcionan los cronistas franciscanos son muy breves y escuetas, lo que ha resultado en interpretaciones, algunas veces, confusas y contradictorias, particularmente al tratar de vincular la construcción del gran convento con la imprecisa y enigmática figura de Juan fray de Alameda, en torno a la cual giran casi todas estas noticias.³⁰

De esta manera, el autor hace una gran aportación sobre las obras alusivas a la historia del convento de Huejotzingo³¹. La riqueza de este pequeño artículo radica, además de presentar las obras historiográficas contemporáneas del convento, desde García Granados y Mc Gregor hasta incluso Salas Cuesta, el autor nos provee de fuentes primarias quizá desconocidas provenientes desde el siglo XVI y que hacen referencia desde la fundación de Huejotzingo hasta la construcción del convento. Comienza, por ejemplo, con la referencia más antigua que se conoce del convento de Huejotzingo: *De origine seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis obseruanciae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, de fray Francisco Gonzaga (figura 91), impreso en Roma en 1587, donde en un párrafo se menciona a fray Juan de Alameda, quien llegó a Nueva España en 1528 y edificó el convento de Huejotzingo.

²⁹ Efraín Castro Morales, "Noticias documentales acerca de la construcción...", *op. cit.*

³⁰ *Ibidem*, pp. 5-6.

³¹ *Vide* bibliografía en *ibidem*, pp. 7, 9-10, 13.

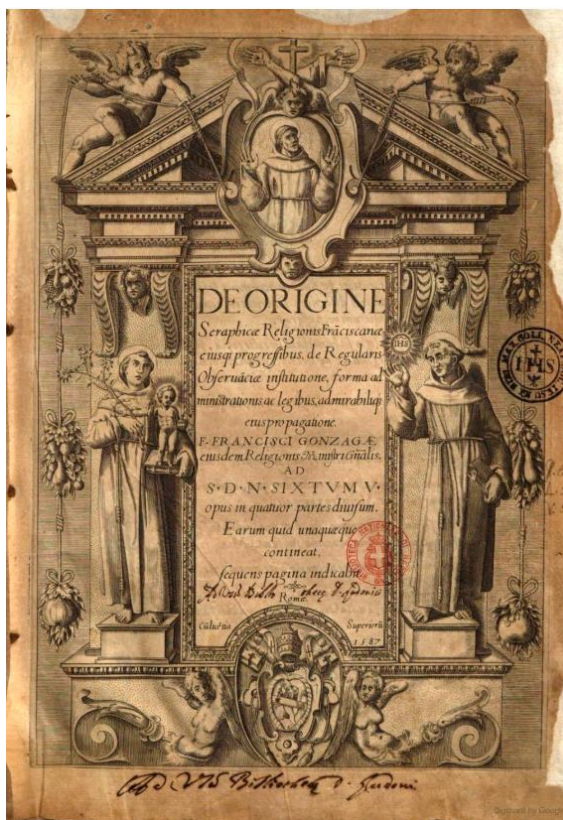


Figura 91. Portada de *De origine seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis obseruanciae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, de F. Francisci Gonzagae, 1587.

Otras fuentes referenciadas son, a partir de sus autores, fray Pedro Oroz, fray Jerónimo de Mendieta y fray Francisco Suárez, 1585; fray Antonio de Ciudad Real, 1585; fray Jerónimo de Mendieta, 1596; fray Juan de Torquemada, obra publicada en 1615; así como fray Agustín de Vetancurt en 1698. Con la revisión de estas obras, el autor tiene una serie de conclusiones muy interesantes, más precisas y más exactas, tales como que la construcción del convento inició después de 1550 (fecha que se indica en una capilla posa); que la obra quedó suspendida en 1567 durante dos años, ya estando avanzada su construcción para concluir los trabajos de cantería, dirigidos por Alonso Ruiz, hacia 1572.³² Un dato importante que establece Efraín Castro sobre la autoría tanto del convento de Huejotzingo como de su incipiente traza urbana y que pone en tela de juicio, es la siguiente:

La intervención de fray Juan de Alameda como arquitecto o director del programa arquitectónico, es dudosa, pues los datos para poder afirmarlo tienen la misma importancia que para rechazar la posibilidad. Podemos considerar al tan

³² *Confere ibidem*, pp. 12-13.

insistentemente referido fray Juan de Alameda, más que como un traslado de la población de un sitio a otro como una “congregación” de la población dispersa, en un sitio mejor situado para los intereses de la evangelización, administración española y recolección de los tributos. En otras palabras, el cambio del tipo de patrón de asentamiento disperso, característico de algunas poblaciones indígenas, al patrón de asentamiento del tipo europeo acorde con los conceptos de la urbanística renacentista.³³

Con esta revisión de fuentes primarias hecha por Castro Morales, podemos concluir que, en definitiva, el fechar exactamente a los conventos o aun atribuirles autoría, siempre quedará en tela de juicio. Considero que todos los autores que han escrito sobre este recinto han inferido sus propios datos con base en algunas fuentes primarias, sin embargo, estas no proporcionan los criterios de análisis histórico suficientemente fehacientes para poder ni afirmar ni desmentir la autoría de estos. De igual manera, concuerdo con el autor sobre el “ordenamiento territorial” llevado a cabo con el objetivo de tener una mejor organización espacial fundando ciudades, en el caso de Huejotzingo, más que un movimiento de población de un terreno accidentado hacia un terreno plano se debió principalmente al deseo sí de la tarea evangelizadora pero también a la conformación de nuevas comunidades urbanas con ideales de trazado cuadrangular a la usanza e idealismo renacentista.

Por lo anterior, el convento de Huejotzingo se convierte en un objetivo más materializado en la Nueva España, una materialización espacial de un pensamiento que abarca no solo la cuestión arquitectónica y espacial, sino que va más allá, me refiero a alianzas políticas y religiosas que convergen, se funden y se plasman en un objeto arquitectónico histórico. Huejotzingo representa en su convento la suma de diferentes voluntades, por un lado, la idiosincrasia de los frailes franciscanos intentando la reformulación cristiana a través del Evangelio dentro de un campo social que resultó altamente fértil y, por otro, un ejemplo de imposición más de la Corona española para una efectiva ganancia de territorio. Junto con otras áreas del México central, la importancia de Huejotzingo es, sin duda, enorme a nivel territorial, político y, por ende, cultural como centro puntal dentro del proceso evangelizador novohispano.

³³ *Ibidem*, pp. 13-14.

La lectura arqueológica

En la búsqueda de textos historiográficos sobre Huejotzingo, me llamó mucho la atención el interés de un arqueólogo por aportar su discurso dentro del área de la historia de la arquitectura mexicana del siglo XVI, al respecto, y como ya se mencionó en el segundo capítulo, el caso del convento de Tepoztlán³⁴, obra que funde ambos discursos, es una muestra de ello. Para Huejotzingo, la obra fundamental en el aporte del discurso arqueológico es la que corresponde a Mario Córdova Tello, donde el autor afirma que:

Las investigaciones de historiadores y arquitectos han aportado valiosos conocimientos sobre la arquitectura colonial, basándose principalmente en la arquitectura religiosa. El trabajo del arqueólogo se fundamenta sobre los restos o huellas de algunos edificios; es decir, el arqueólogo trabaja con elementos que ya no son evidentes o apreciables a simple vista. El arqueólogo puede contribuir con datos que enriquezcan el vasto tema de la historia colonial. Por ello, creemos que la participación del arqueólogo en la historia es imprescindible.³⁵

La importancia de este texto reside, principalmente, en la descripción del ejercicio pragmático arqueológico *in situ* de excavaciones para poder inferir y definir dos etapas constructivas que el templo de Huejotzingo tuvo anteriores a la actualmente evidente, además de localizar un elemento que hace suponer la existencia de una capilla abierta o de indios que hoy está desaparecida.³⁶ Por lo anterior, el autor propone tres etapas constructivas, todas desplantadas sobre una plataforma ya existente; la primera, que va de 1524 a 1529; la segunda, de 1530 a 1545; y, la tercera y última, de 1545 a 1580.

Para la primera etapa y contrariamente a otros autores, Córdova Tello afirma que el convento de Huejotzingo no fue desplantado sobre una plataforma prehispánica, sino sobre una construida *ex professo*, ya que esta debería ser más alta que otros desplantes correspondientes a la arquitectura civil. En la primera etapa de la construcción del convento “los frailes se abocaron a rellenar y a nivelar el terreno, por lo menos la parte denominada «huerta norte», la cual comprende un área aproximada de 3500 m². En esa área construirían la iglesia provisional y una espaciosa habitación, destinadas ambas a desempeñar sus actividades misionales y

³⁴ Vide Laura Ledesma Gallegos, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Sarauz, ...Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios... *El conjunto religioso de la Natividad*, ..., en capítulo 2.

³⁵ Mario Córdova Tello, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla*. ..., *op. cit.*, p. 10.

³⁶ *Confere ibidem*, p. 18.

vivienda, respectivamente”.³⁷ De manera general, esta primera etapa comprende la construcción de la plataforma, los muros perimetrales y un sistema hidráulico.

La segunda etapa de construcción (figura 92), de acuerdo al mismo autor, corre de 1530 a 1545, esta representa un programa arquitectónico más definido, “estuvo constituida por la iglesia, la capilla abierta, la escuela, el convento, el atrio, el sistema hidráulico y quizá un hospital, los cuales conformaron un conjunto arquitectónico armonioso. El conjunto evidenció la disposición regular de cada construcción y mostró un orden en la distribución de los espacios.”³⁸

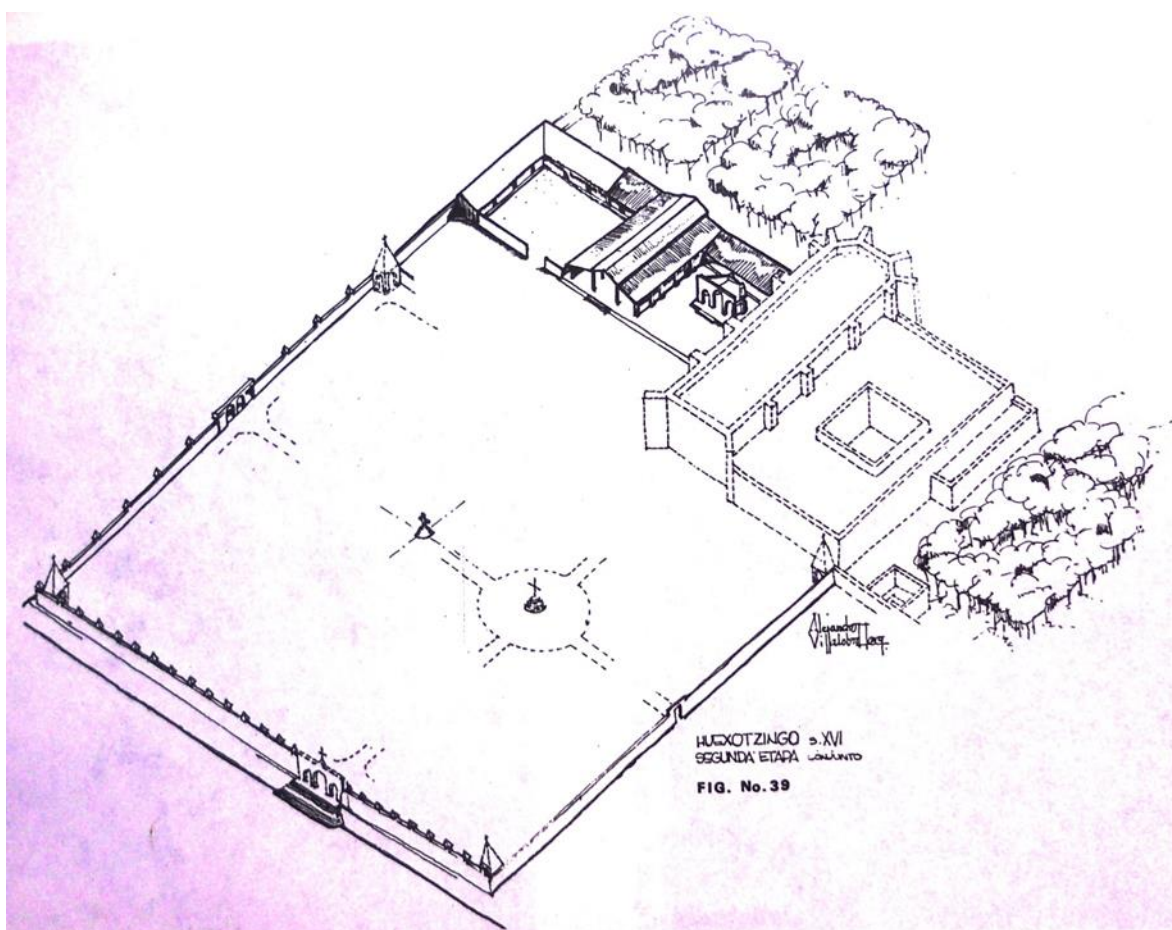


Figura 92. Interpretación de la segunda etapa constructiva del convento de Huejotzingo hacia 1545. En Córdova Tello (1992, p. 92).

Esta etapa, y de acuerdo al trabajo arqueológico desarrollado por el autor, se infiere la existencia de una capilla abierta al norte del templo, “la planta de esta

³⁷ *Ibidem*, p. 46.

³⁸ *Ibidem*, p. 62.

capilla era de forma pentagonal, semejante a la de un ábside de iglesia. Asimismo, su orientación era este-oeste, igual que la de la iglesia. El lado oeste que miraba hacia el atrio se hallaba totalmente abierto”.³⁹ La importancia que tendría esta capilla abierta, a la larga, radicaría en que esta sería la precursora en este tipo de construcciones y pudo haber sido tomada como modelo para la construcción de excelentes ejemplos de este tipo de espacios como Teposcolula, Coixtlahuaca, Cuernavaca, Tlalmanalco, Actopan y Acolman.⁴⁰ Otros espacios arquitectónicos aludidos en esta etapa los comprenden, la escuela para niños, el hospital, el convento y el atrio.

Finalmente, la tercera etapa, que va de 1545 a 1580, como se ha dicho anteriormente, al autor afirma la existencia, hacia 1545, de un primer templo, una capilla abierta, una escuela para niños, un hospital y el atrio. Este año se convierte en un parteaguas al iniciar la construcción del templo y el convento actuales, seguramente a partir de las indicaciones de la “traza moderada” dictada por el virrey Antonio de Mendoza, quien unificó criterios para la construcción de los conjuntos religiosos.⁴¹ En esta etapa son construidas también las cuatro capillas posas, talladas excelsamente con símbolos pasionarios, “las fechas inscritas en los chapiteles de las capillas primera (noreste) y segunda (noroeste) nos confirman que así fue. La capilla noreste ostenta la fecha del año 1550 y la posa noroeste la del año de 1556.”⁴²

Es importante recalcar que esta etapa se convierte en testigo del paso de la construcción de una planta basilical con características ornamentales muy modestas a la de una sola nave con características ornamentales más elaboradas. A partir de un acta capitular del 21 de abril de 1545, donde se asienta la introducción del agua a Huejotzingo, obra conjunta con los muros perimetrales del conjunto; existe un “parecer” del 23 de septiembre de 1567 de Juan Gutiérrez de Bocanegra, alcalde de Huejotzingo al virrey Luis de Velasco, donde se establece que el primero solicitó al maestro cantero Pedro de Vidana “para que viera la obra suspendida de la iglesia y le comunicara qué cantidad de dinero, cuánto tiempo y la mano de obra necesaria para terminar el templo. En ese entonces, la iglesia contaba con el ábside,

³⁹ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁰ *Confere ibidem*, p. 83.

⁴¹ *Confere ibidem*, p. 101.

⁴² *Ibidem*, p. 102.

y las portadas principal y norte, los muros estaban parcialmente contruidos y faltaba cerrar el cuerpo de la nave”.⁴³

De 1574 a 1580, queda encargado de la construcción el maestro Francisco Becerra y para 1584 queda totalmente terminada, a excepción del retablo y los murales. Por todo lo anterior, se puede inferir que es 1545 cuando comienza la construcción del actual templo, por razones económicas, esta construcción se prolongó durante varios años, suspendiéndose y reanudándose en varias ocasiones. “Lo que significa que mientras construían la iglesia actual, el templo basilical y la capilla abierta continuaban sirviendo al culto. Las capillas posas también eran utilizadas para actividades religiosas y educativas. Una vez que la iglesia estuvo terminada, las viejas construcciones fueron derribadas.”⁴⁴

Considero relevante la gran aportación que la arqueología puede realizar en la historia del arte, específicamente en la arquitectura, como ya lo mencioné, existen pocos estudios que relacionan directamente estas tres disciplinas, en el caso de Huejotzingo, la aportación de Córdova Tello es una demostración fehaciente del cómo, a partir de una metodología arqueológica, se pueden inferir y definir las etapas constructivas que pudo haber tenido cualquier edificación que se haya desarrollado siglos atrás, lo que definitivamente nos daría una idea de diferentes aspectos histórico-constructivos, esto es, materiales, tecnología constructiva, elementos de composición espacial y diseño, cronología y aun idiosincrasia y mentalidad en un determinado momento histórico.

El discurso de composición formal, arquitectónica y urbana

En este apartado quiero exponer los elementos de composición espacial y formal que el conjunto conventual de Huejotzingo posee. Retomando a Marcela Salas Cuesta, la autora introduce su capítulo de análisis formal de la siguiente manera:

El conjunto arquitectónico está conformado por el atrio, la iglesia, el convento y las capillas posas y fue construido sobre una plataforma artificial que ocupa una gran superficie cercada por sus cuatro lados. Al centro de esta plataforma se localizan las construcciones de la iglesia y el convento. La primera está orientada de oriente a poniente y el convento está situado en el costado meridional, siguiendo el patrón de las construcciones religiosas del siglo XVI. Las capillas posas, como sucede habitualmente, están colocadas en los ángulos del atrio.⁴⁵

⁴³ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁵ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 71.

Cada uno de los elementos mencionados en la cita son explicados por la autora en cuanto a dimensiones, materiales, elementos que lo conforman y estilo. Así, el atrio, las capillas posas, el templo, la capilla abierta y el convento son los protagonistas que conforman la magnificencia de este conjunto conventual, donde es importante mencionar dimensiones, características formales y de estilo que presentan las portadas, la integración plástica conformada por los murales y, sobre todo, el simbolismo que se infiere a partir de su análisis dentro de un contexto histórico. A continuación, se exponen estos elementos.

El atrio

Este lo delimita una barda o muro atrial, el cual se encuentra coronado por merlones rematados con pináculos, la entrada principal, la del poniente, contiene una triple arcada (figura 93), cada uno de medio punto, hay que subir diez escalones para poder pisar el piso del atrio, dentro de la composición de esta triple arcada:

Los tres arcos ostentan distinta ornamentación. El primero luce la cardina, o sea, la vara enlistada cuya representación es muy frecuente en obras de esta época. El arco central presenta sus caras en bisel unidas al centro por un baquetón. Su arquivuelta está compuesta por dos secciones ornamentadas: una decorada por medio de una guía floral que se repite al reverso, en donde, por cierto, se encuentra sumamente destruida y otra, con rosetones que se alternan con perlas isabelinas. El tercer arco ostenta una ornamentación de pequeñas flores que semejan rosas.⁴⁶

Las dimensiones del atrio son enormes y están en modulación con el trazo de la iglesia, la superficie total llega a 14 400 m². Los tres arcos de la entrada están coronados por una cruz, sobre una peana a manera de frontón roto. En el muro atrial norte se encuentra otra entrada, esta con dos arcos, también de medio punto y con columnas similares a la de la entrada principal; hay reminiscencias de una entrada similar en el muro atrial sur, colindancia actual de la Escuela Primaria “Maximino Ávila Camacho”, por lo que hoy en día, esta se encuentra tapiada y con una especie de mascarón prehispánico sobre ella. En cuanto a la cruz atrial (figura 94) la autora especifica: “como es usual, en el centro del atrio se encuentra una cruz. Sin embargo, no es la original, sino que seguramente por sus pequeñas

⁴⁶ *Idem.*

dimensiones y su calidad artística, fue el remate de alguna de las capillas posas, como lo han mencionado ya algunos autores”.⁴⁷



Figura 93. Triple arcada del acceso principal poniente al atrio del convento de Huejotzingo. En Salas Cuesta (1982, foto 3 de anexo gráfico).



Figura 94. Cruz atrial de Huejotzingo. Foto de David Ramos.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 71-72.

Fachadas del templo

Las fachadas del templo de Huejotzingo pueden apreciarse perfectamente hoy en día, cada una muestra características diferentes, acorde a la manera en que están ejecutadas constructivamente. En cuanto a las fachadas norte (figura 95) y sur, las laterales, estas se encuentran segmentadas por contrafuertes en cuatro tramos, contienen tres ventanas abocinadas, una en cada tramo a partir del muro testero (oriente) (figura 96), la principal característica de la fachada norte es que ahí se encuentra la puerta lateral o porciúncula. En cuanto a la fachada principal, esto es, la fachada poniente (figura 97), la misma Marcela Salas Cuesta la describe de la siguiente manera:

Está dividida en dos niveles y tres ejes verticales. En el primer nivel se abre la puerta principal; en el segundo se encuentra la ventana coral y el paso de ronda a lo largo del cual corre una representación del cordón franciscano.

El pretil de la azotea sostiene almenas de forma triangular con saeteras, mismas que se distribuyen alrededor de toda la iglesia. Una pequeña torre de construcción posterior se levanta en el ángulo suroeste del templo. En el lado opuesto una pequeña espadaña del siglo XVI, formada por un vano de medio punto en cuya parte central pende una campana que completa la composición. La cornisa de la espadaña está rematada por dos peculiares piezas ornamentales. Éstas son formalmente iguales a las ménsulas que se proyectan debajo de los escudos franciscanos de la portada principal, pero su colocación es diferente, pues éstas aparecen en sentido invertido a las de la fachada y constituyen una solución muy original.⁴⁸



Figura 95. Fachada norte del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo. Foto del autor.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 73-74.

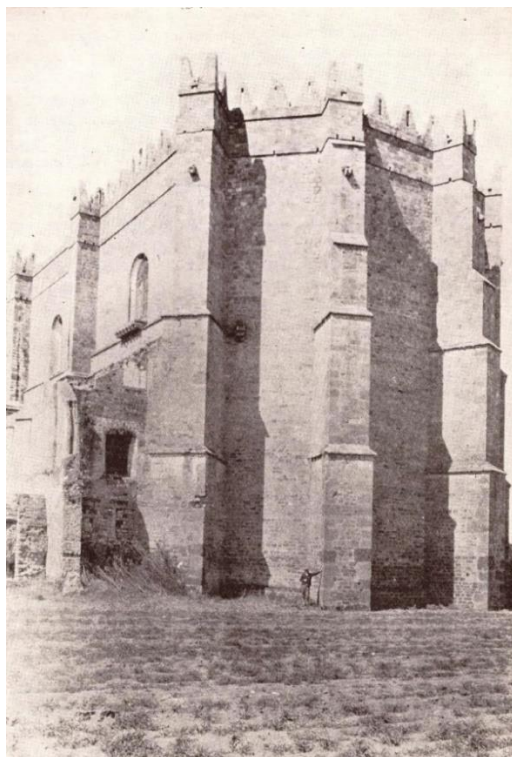


Figura 96. Muro del ábside correspondiente a la fachada oriente del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo. En García Granados y Mac Gregor (1934, p. 109).

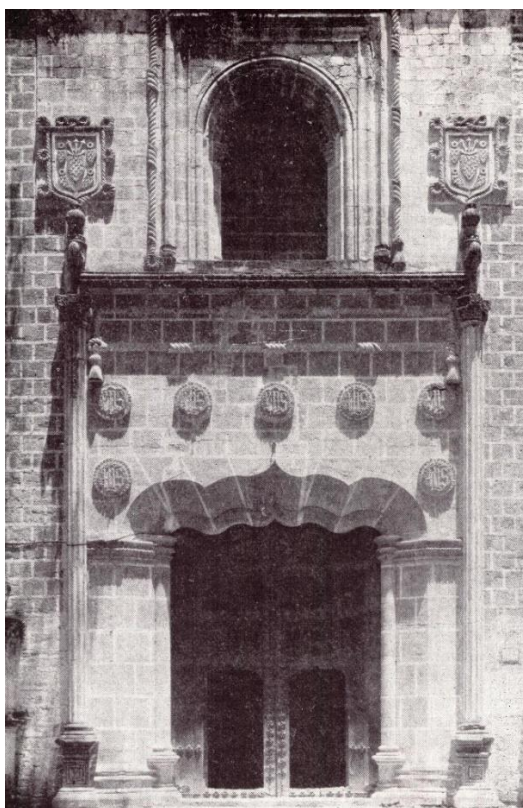


Figura 97. Fachada principal del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo. En Vargas Lugo (1969, fig. 45 del anexo fotográfico).

Interior del templo

Complementando la excelente descripción del conjunto conventual de Salas Cuesta, hablando de la planta e interior del templo, este está conformado por una nave corrida de 60 m de longitud (figura 98), el ábside, que conforma el muro testero es hexagonal. En cuanto a la estructura interior, una cornisa moldurada corre a lo largo de los muros apoyada en capiteles y da la impresión de sostener a los arcos formeros, “estos se distribuyen de la siguiente manera: cuatro a cada lado, que corresponden a los tramos en que se divide la nave, tres de menores proporciones en el presbiterio y uno en el otro, lo que nos da un total de doce.”⁴⁹

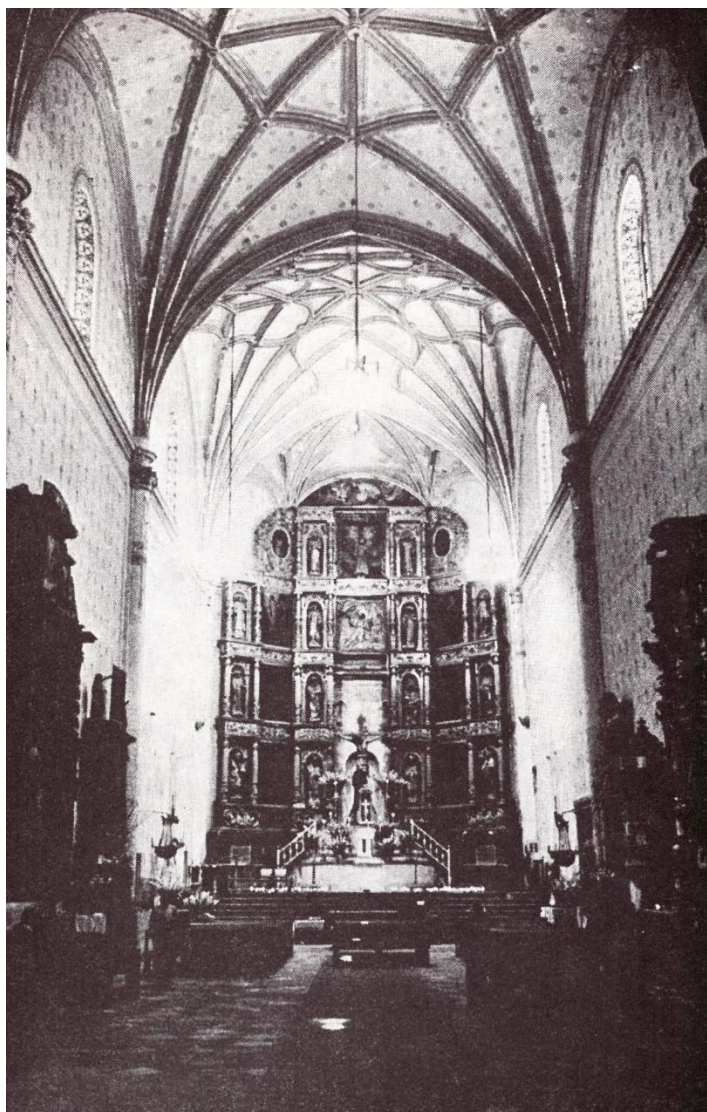


Figura 98. Vista general del interior del templo de San Miguel Arcángel del convento de Huejotzingo. En Salas Cuesta (1982, foto 7 de anexo gráfico).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 75.

En cuanto a las bóvedas (figura 99), son cuatro, aparte de la cubierta del ábside, de planta cuadrangular, estructuradas por nervaduras y plementos, las primeras descansan sobre capiteles. “Las cubiertas, que resaltan por su dibujo elaborado y riqueza, son la del ábside y la del tramo que lo precede; le siguen en importancia las del coro y el sotocoro, que presentan un diseño menos elaborado, y finalmente, las del segundo y tercer tramo, que son las más sencillas”.⁵⁰

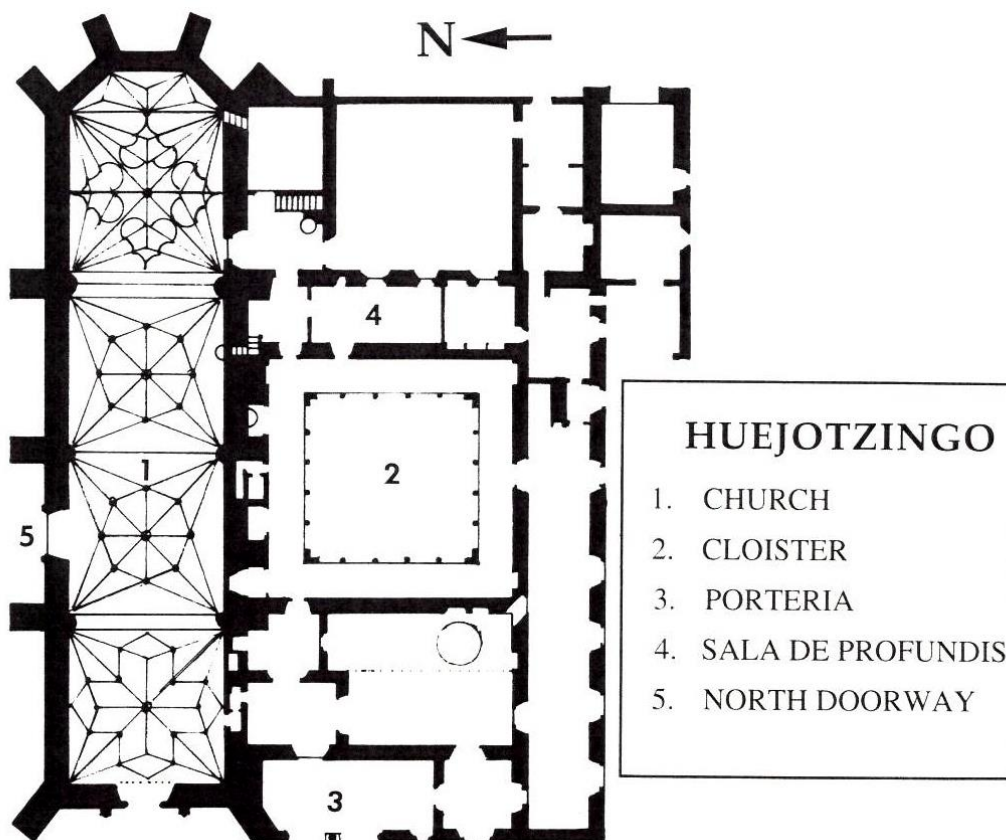


Figura 99. Planta arquitectónica del convento de Huejotzingo indicando: 1, la iglesia; 2, el claustro; 3, portería; 4, sala *De profundis*; y puerta Porciúncula. En Perry (1992, p. 97).

Es importante señalar la influencia total del pensamiento medieval que los frailes franciscanos llevaban consigo y que se vio reflejado en el diseño del conjunto conventual. En primer lugar, tomando en cuenta la escala monumental en la cual está basada la construcción en su totalidad es una muestra de esto, los contrafuertes y sus dimensiones, elementos como arbotantes, el juego de parapetos y almenas, merlones con saeteras, gárgolas, el paso de ronda instalado en la fachada

⁵⁰ *Idem.*

del templo, los gruesos muros que envuelven la oscuridad de la iglesia de San Miguel Arcángel y aun los frescos representados en los paramentos de los muros del convento obedecen no a una estrategia de protección y defensa, sino a una imposición de formas y espacios medievales que fueron adaptados *in situ* y que fueron llevados por los frailes a partir de su conocimiento académico y empírico que traían de Europa al llegar al centro de México.

El retablo

Desde luego, el retablo del templo de Huejotzingo merece una atención especial, en este caso, la tesis de maestría de Rie Amimura Kamimura nos servirá de base para describir este elemento de composición formal sobre el muro testero. Cabe mencionar la sensación especial que existe al entrar al templo dedicado a San Miguel Arcángel, la oscuridad, la escala monumental y la poca luz natural que llega a entrar por las ventanas debido a la orientación del templo contrasta fuertemente con la luminosidad del retablo, claro está, una vez acostumbrada la vista a la oscuridad en el interior del templo. La autora establece, conforme a la disposición de este que:

La forma y dimensión del retablo principal están condicionadas, en gran medida, por la forma del ábside. Los paramentos del presbiterio del templo de san Miguel se conforman de tres paredes creando un espacio semihexagonal. La planta del retablo obedece a esta forma poligonal del testero contando con dos alas. La estructura arquitectónica del retablo se eleva sobre el sotabanco ubicado en el fondo del presbiterio y su remate toca el arranque de la bóveda de nervaduras. El retablo se compone del banco, cuatro cuerpos, siete calles y remate, mediante los cuales cubre los altos y amplios tres muros del ábside dándonos una impresión de grandeza.⁵¹

Amimura Kamimura expone interesantemente la cuestión de la autoría del retablo, el cual es atribuido, con cierta duda, a Simón Pereyng con fecha de 1586, dato obtenido de García Granados y MacGregor, quienes de igual manera atribuyeron la autoría a este pintor flamenco dudando sobre si él mismo era el autor de las esculturas, duda que se aclaró con diferentes documentos, que, según la autora, establecen a Pedro de Requena como escultor y a Marcos de San Pedro

⁵¹ Rie Arimura Kamimura, "El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico", ..., *op. cit.*, p. 117.

como dorador del retablo, cabe destacar también que los modelos en los que se basó Pedro de Requena pertenecían a Pereyans.⁵²

En cuanto a su composición, a partir de textos que comprueban una restauración realizada por Alfonso Correa Hinojosa en 1980, la autora alude a que la madera utilizada es una mezcla de ayacahuite y cedro, la primera, por sus propiedades, madera muy utilizada en la talla que conforma el arte novohispano. El retablo (figura 100) mide aproximadamente 23 m de altura con 15 m de anchura, el sotabanco es bastante alto, comparados con otros de la misma época, sin embargo, esto obedece a la gran altura que tiene el templo en sí y la gran profundidad de este desde la entrada hasta el testero; en cuanto a su composición “la estructura arquitectónica del retablo consta de banco, cuatro cuerpos y remate; [...], los primeros tres cuerpos cuentan con siete divisiones verticales: tres calles, cuatro entrecalles, ocho columnas y ocho traspilastras, mientras que el último cuerpo consta de tres hileras: una calle dos entrecalles, cuatro columnas y cuatro traspilastras.”⁵³

⁵² *Ibidem*, pp. 11-13.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.



Figura 100. Retablo dedicado a San Miguel Arcángel en la iglesia de Huejotzingo. Foto del autor.

El diseño de las columnas del retablo es interesante, estas, en su primer tercio, están ornamentadas con detalles figurativos en relieve, el fuste está estriado y está interrumpido por figuras de querubines y formas orgánicas, mientras el fuste de las traspilastras está ornamentado con figuras vegetales y florales en dorado. Los nichos contenidos en el retablo siguen el diseño de las portadas de los tratados de Alberti y Diego de Sagredo (figuras 101 y 102), de forma semicilíndrica y dorada coronados por una venera y motivos vegetales, querubines en las enjutas y gran riqueza en los entablamentos.⁵⁴ El banco está conformado por cuatro tableros en

⁵⁴ *Confere ibidem*, pp. 137-147.

relieve, cada tablero tiene la representación de tres apóstoles para llegar al total de doce, así como dos pinturas que representan a María Magdalena y María de Egipto, las santas penitentes.⁵⁵



Figuras 101 y 102. Portadas de *Los Diez Libros de Arquitectura* de León Bautista Alberti y *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

De acuerdo a la autora, las figuras de bulto dentro de los nichos del retablo son autoría de Pedro de Requena, “quien fue un escultor que dominaba distintas técnicas: estáticas y dinámica, inexpresivas y expresivas. No obstante, quiero aclarar que el dinamismo y expresividad que maneja el citado escultor no llega a la teatralidad ni al patetismo como se observan en los ejemplos escultóricos de los siglos XVII y XVIII.”⁵⁶

Las catorce esculturas dentro de los nichos representan a los grandes padres de la Iglesia latina (figura 103), así encontramos en el retablo a San Agustín (primer cuerpo, primera entrecalle), San Gregorio (primer cuerpo, segunda entrecalle), ¿San Pedro Damiano? ¿San Martín de Tours? ¿San Luis de Tolosa? (primer cuerpo, tercera

⁵⁵ *Confere ibidem*, pp. 155-170.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 173.

entrecalle), San Ambrosio (primer cuerpo, cuarta entrecalle), San Antonio de Padua (segundo cuerpo, primera entrecalle), San Buenaventura (segundo cuerpo, segunda entrecalle), San Jerónimo (segundo cuerpo, tercera entrecalle), San Bernardino de Siena (segundo cuerpo, cuarta entrecalle), ¿San Lorenzo? ¿San Esteban? (tercer cuerpo, primera entrecalle), ¿San Bernardo? ¿San Benito? (tercer cuerpo, segunda entrecalle), Santo Domingo de Guzmán (tercer cuerpo, tercera entrecalle), San Sebastián (tercer cuerpo, cuarta entrecalle), San Juan Bautista (cuarto cuerpo, segunda entrecalle) y San Antonio Abad (cuarto cuerpo, tercera entrecalle).⁵⁷ Finalmente, las pinturas que ornamentan también este retablo se refieren a escenas que representan *La adoración de los pastores*, *La adoración de los reyes*, *La circuncisión*, *La presentación en el templo*, *La resurrección*, *La ascensión*, *Cristo en la columna* y *El señor de las tres caídas*.⁵⁸

⁵⁷ *Confere ibidem*, pp. 174-197.

⁵⁸ *Confere ibidem*, pp. 198-219.

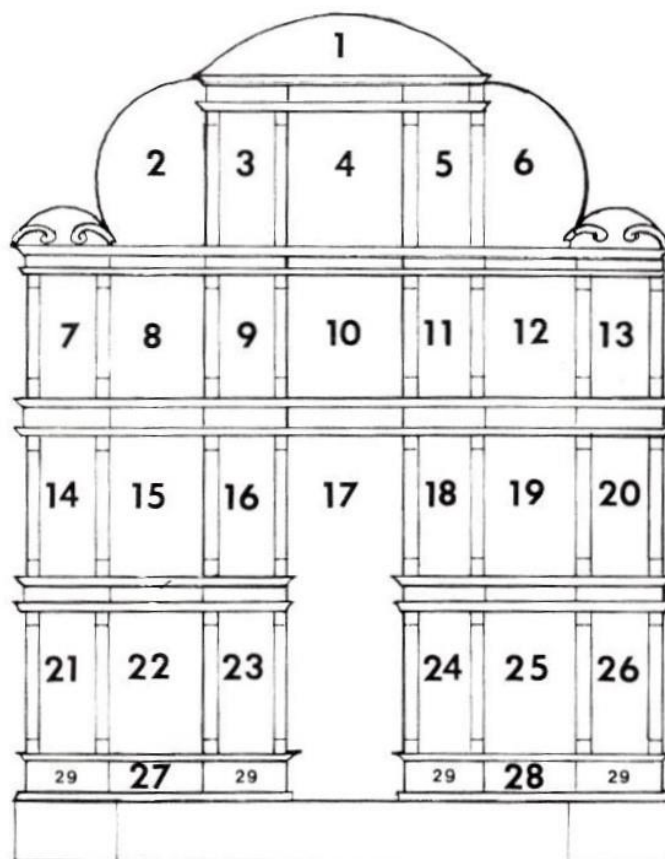


Figura 103. Composición del retablo mayor de Huejotzingo. De acuerdo a Perry (1992, p. 100). Este se constituye por: 1: Dios Padre Eterno; 2: el Cristo en la Columna; 3: San Juan Bautista; 4: La Crucifixión; 5: San Antonio Abad; 6: El camino al Calvario; 7: San Lorenzo; 8: La Resurrección; 9: San Bernardo; 10: San Francisco recibiendo los Estigmas; 11: Santo Domingo; 12: La Ascensión; 13: San Sebastián; 14: San Antonio de Padua; 15: La Circuncisión; 16: San Buenaventura; 17: San Miguel; 18: San Jerónimo; 19: La Presentación en el Templo; 20: San Bernardino de Siena; 21: San Agustín; 22: La Adoración de los Pastores; 23: San Gregorio; 24: San Pedro Damiano; 25: La Adoración de los Reyes Magos; 26: San Ambrosio; 27: María Magdalena; 28: María de Egipto; 29: Los Doce Apóstoles. Trad. del autor.

El retablo de Huejotzingo va más allá de una representación jerárquica eclesiástica, representa la materialización de la adoración en la casa de Dios, su magnificencia, y, sobre todo, la gran escala que representa material y simbólicamente puede considerarse como un gran precursor de los posteriores retablos barrocos. ¿Representan también una herramienta didáctica del proceso de evangelización? Definitivamente sí, los jerarcas de la Iglesia, la representación de Dios Padre y escenas que evocan a *La Pasión* y *La Biblia*, dentro de la casa de Dios sobre el muro del espacio más sagrado del templo, el ábside y el muro testero se convierten en una materialización de la vida y obra de Cristo y de todo lo que lo rodeó para conformar una ideología y forma de vida que era necesario aprender de los frailes hacia los nuevos hijos de Dios.

Otro pintor que ha sido reconocido como autor de las pinturas del retablo de Huejotzingo es Andrés de Concha. Guillermo Tovar y de Teresa⁵⁹ afirma que este pintor, en dupla con Simón Pereyns, llevó a cabo estas pinturas:

En 1584 se contrata el retablo mayor de la iglesia franciscana de Huexotzingo. Intervienen en la obra Simón Pereyns como pintor; Pedro de Requena, escultor, y Marcos de San Pedro como dorador. Aparece el nombre de Andrés de la Concha en el documento (publicado por [Heinrich] Berlín en 1958, y dice: “*La pintura del retablo ha de ser de manos del dicho Simón Perines y Andrés de Concha*”; por eso en las tablas de Huexotzingo siento la presencia de Andrés de Concha.⁶⁰

El autor infiere entonces que Simón Pereyns no es autor absoluto de las obras del retablo de Huejotzingo (figura 104), sino que se trata de una colaboración con Andrés de Concha, de hecho, a ambos los considera como dos de los artistas europeos más importantes de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI, también eruditos, ya que su conocimiento y preparación les daba para ser no solo pintores, sino arquitectos, doradores y ensambladores, esto es, unos verdaderos maestros renacentistas españoles en México. Otras colaboraciones en conjunto, además del retablo de Huejotzingo, fueron Teposcolula y Coixtlahuaca.⁶¹

⁵⁹ Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibidem*, p. 131.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 129-131.



Figura 104. *La Circuncisión*. Retablo mayor de Huejotzingo. En Tovar de Teresa (1979, p. 167).

Portería

Hablando del convento, para entrar a este, se pasa por una portería (figura 105), cuyo acceso se da a partir de dos arcos de medio punto, ambos con diferente decoración en su arquivolta, de acuerdo a Salas Cuesta, en cuanto a las arquivoltas “la de la izquierda luce la doble cadena de estrangulados eslabones [...]; en tanto que la del lado derecho está ornamentada por un angosto baquetón que sirve de marco a los grandes rosetones que se encuentran encuadrados en casetones sucesivos.”⁶² Ambos arcos coinciden al centro sobre un gran balaustre muy ornamentado asemejando un parteluz, el fuste con formas flamígeras y la parte media de este con líneas en forma de cestería, el capitel ornamentado con formas vegetales; “en los extremos, los arcos se apoyan sobre medias muestras, de fuste liso y basa ática, solución típica del siglo XVI, [...]. Su base y capitel es moldurado y ornamentado con perlas isabelinas.”⁶³

⁶² Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 90.

⁶³ *Idem*.



Figura 105. Portería del convento de Huejotzingo. Foto del autor.

Claustro

En cuanto al claustro (figura 106), este es de planta cuadrada, en dos niveles, los corredores del claustro bajo se comunican con el patio central a través de cinco arcos de medio punto en cada uno de sus lados, sostenidos por esbeltas columnas de basa ática y fuste liso, mientras que el claustro alto se conforma por arcos rebajados apoyados en columnas de menor proporción, pero similares en forma que las del claustro bajo; ambos corredores se encuentran cubiertos por viguería de madera.⁶⁴ Espacialmente, el sistema de composición del convento sigue el esquema tradicional del siglo XVI, teniendo una biblioteca, celdas, terraza con vista a la huerta, letrinas, sala de profundis, refectorio y cocina; cabe mencionar la serie de hornacinas que se encuentran tanto en el corredor del claustro bajo como en el alto y que Marcela Salas C. describe de la siguiente manera:

En el muro colindante con el templo, tanto en el claustro alto como en el bajo, se encuentran varios nichos, en cuyo interior se alijan mesas para altares. Los de la planta baja se abren por medio de arcos escarzanos; de éstos el único que está decorado es el que se encuentra colocado en primer lugar, cuya arquivuelta está ornamentada con rosetones tallados en piedra. Los nichos de la planta alta son cinco en total. De izquierda a derecha el primero luce un arco rebajado y moldurado; el segundo, un arco escarzano decorado en su intradós con escudos

⁶⁴ *Confere ibidem*, p. 93.

que ostentan las iniciales *IHS*; el tercero y cuarto son iguales al anterior, en tanto que el quinto está constituido por un arco rebajado ornamentado en su extradós con rosetones.⁶⁵



Figura 106. Claustro del convento de Huejotzingo. Foto del autor.

Elementos ornamentales

A continuación, quiero hacer mención de los elementos ornamentales que considero más importantes dentro del conjunto conventual de Huejotzingo, así como de los cuatro espacios atriales más representativos del lugar, me refiero a las portadas de la fachada principal, la poniente, y la de la fachada lateral que da al cementerio, la norte; así como a las cuatro capillas posas que se encuentran en los cuatro ángulos atriales. Para este caso, continuaré analizando la obra de Marcela Salas Cuesta e integraré a dos autores más: Elisa Vargas Lugo y Raúl Flores Guerrero, dos obras clave en la historiografía de la arquitectura conventual del siglo XVI, la primera dedicada al análisis de la estética de las portadas y el segundo a la descripción de las capillas posas en los atrios conventuales mexicanos.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 94.

La portada principal

Como prácticamente todas las portadas coloniales, las dos de Huejotzingo, poniente y norte, poseen una enorme riqueza. La portada poniente (figura 107), que es la principal, Elisa Vargas Lugo sucintamente establece que esta “tiene arco conopial lobulado, enmarcado dentro de una especie de alfiz formado por columnas laterales muy altas, delgadas y estriadas de gusto gótico; sobre el arco se encuentran siete medallones con anagramas y una molduración formada por el cordón franciscano; sobre la cornisa se ve una ventana con marco moldurado y a sus lados escudos franciscanos”.⁶⁶

Por otro lado, Marcela Salas Cuesta realiza una descripción mucho más profunda sobre esta portada principal del templo de Huejotzingo:

La portada está construida por dos cuerpos. En el primero, la puerta se abre por medio de un singular arco conopial, de influencia gótica del siglo XV, lobulado, abocinado, de rosca lisa, sostenido por columnas de fuste liso, adosadas a la manera del gótico isabelino. El fuste parece continuar y ondular en el intradós del arco. Anchas, complicadas y gotizantes jambas flanquean la puerta. Las molduras de las impostas alternan con las molduras de los capitales de las columnas; también alternan abajo con los zócalos las basas molduradas de las jambas. Éstas se encuentran limitadas en su parte externa por medias muestras góticas, aunque con leve intención de ser clásicas. Éstas son muy altas y de fustes estriados; sus zócalos cuadrangulares y moldurados se apoyan en sencillas basas, cuya parte superior se corona de múltiples molduraciones que sirven de base a dichas medias muestras. Los capiteles son moldurados y ornamentados. Intentan ser compuestos, pero sobre esa intención pesa la tradición de un encanastado gótico. Sobre los capiteles de las mismas descansa la cornisa, que se quiebra formando unida a las medias muestras un enmarcamiento que recuerda el alfiz.

En el segundo cuerpo se encuentra la ventana coral abocinada, que se abre por medio de un arco moldurado de medio punto que se apoya sobre un capitel que tiene la intención de ser corintio. El conjunto se encuentra enmarcado por finas molduras de ascendencia gótica.⁶⁷

La ornamentación que complementa esta portada es muy variada, los pedestales de las columnas, los zócalos moldurados de las jambas, los pedestales de las medias muestras, las impostas y capiteles de las columnas; desde luego, algo que resalta en esta portada es el cordón franciscano o cingulo “que aparece en tres lugares de la composición. A la altura de los capiteles de las medias muestras, en donde el cordón forma una especie de tablero; después enmarcando -como alfiz- la ventana coral y, por tercera vez, [...] a lo largo del paso de ronda.”⁶⁸ Finalmente, los

⁶⁶ Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México, ..., op. cit.*, p. 192.

⁶⁷ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 77.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 78.

medallones y anagramas que rematan la composición geométrica de la portada, la misma autora los define así:

Muy sobresaliente resultan los siete medallones circulares tallados en relieve, en cuyo centro representan anagramas inscritos con letras góticas los nombres de Jesús y María que alternan en latín y en griego. Los medallones están dispuestos en forma simétrica alrededor de la arquivuelta del arco; hay cinco arriba de éste y dos sobre las enjutas. Los medallones colocados sobre las enjutas ostentan las iniciales *IHS*, en tanto que el central y los de los extremos las iniciales *XPS*. Todos los medallones están trabajados en doble plano, circundados por una cenefa [...].

A los lados de la ventana coral se destacan dos grandes escudos franciscanos con las cinco llagas y los tres clavos rodeados por el cingulo de Asís.⁶⁹



Figura 107. Portada poniente y principal de la iglesia de San Miguel Arcángel en Huejotzingo. Foto del autor.

⁶⁹ *Idem.*

La portada norte o Porciúncula

Por otro lado, la portada norte o *Porciúncula*, portada que aún resulta misteriosa en su forma y composición (figura 108), mucho más elaborada que la principal y con motivos orgánicos más abundantes y detallados, de esta, Melitón Salazar Monroy realiza la siguiente descripción:

La puerta está formada por dos pilastras adosadas en las que descansa la archivolta, figurada con el Collar del Toisón de Oro de eslabones y pedernales llameantes, que instituyó Felipe III el Bueno para defender la religión cristiana. En medio de las pilastras se superponen dos columnas seccionadas, para dar lugar al caprichoso ornato de ellas, consistente en ramales enlazados que ostentan sus basas y capiteles. En el fuste estrías, dos escudos cuyos símbolos son llaves en sotuer, significando las que recibió San Pedro de Jesucristo al entregarle la iglesia, una cruz latina con la coronación de espinas de la Pasión, y en los brazos de ella los clavos de la Crucifixión, que salen de los estigmas de San Francisco. En los coronamientos de las columnas sirven de ornato hojas de pámpano y uvas, estas últimas de donde se extrae el vino de consagración que simboliza la sangre de Cristo.

Un adorno de rosetones rodea la archivolta del Toisón.⁷⁰

Retomando a Marcela Salas Cuesta, la autora consideró necesaria una explicación sobre el significado de este término, *Porciúncula* es el nombre que se le da a las portadas laterales en el costado norte de un templo franciscano, su nombre proviene del de una pequeña iglesia de la llanura de Asís y se deriva del diminutivo de *porción* haciendo referencia a la porción de terreno que los monjes de San Benito le dieron a San Francisco para restaurar una pequeña ermita y fundar su orden; a la larga, en esta capilla es donde Jesucristo y su Santísima Madre se le aparecen a San Francisco, un día 2 de agosto, para otorgarle la Indulgencia Plenaria o Jubileo, la entrada al Paraíso.⁷¹ “Además de las condiciones espirituales que debían tener los fieles para acercarse a obtener el jubileo, era necesario, litúrgicamente, que se entrara al templo por la portada lateral o porciúncula la cual se abría ese día especialmente.”⁷²

Elisa Vargas Lugo la describe, sucintamente, como una portada mucho más original con un arco de medio punto enmarcado por un alfiz apaisado que contiene en sus dos ángulos superiores el escudo franciscano en cada uno de ellos, el arco descansa sobre dos jambas muy interesantes conformadas por cuerpos que mezclan formas vegetales y geométricas, la arquivolta es coronada por una guía de

⁷⁰ Melitón Salazar Monroy, *Convento Franciscano de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 11.

⁷¹ *Confere* Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ..., op. cit.*, pp. 80-81.

⁷² *Ibidem*, p. 82.

flores de gran tamaño.⁷³ De hecho, Marcela Salas Cuesta afirma que, en cuanto a su aspecto formal y ornamental, “la porciúncula de Huejotzingo es sobresaliente, no sólo por la originalidad de sus formas sino por la importancia simbólica del conjunto.”⁷⁴ El arco de medio punto en su intradós está decorado por una guirnalda de pinjantes bulbosos, -sorprendentemente conservados-, la arquivolta, dividida en tres secciones, en la central corre una cadena, las que la flanquean son lisas, esta arquivolta es coronada en el extradós por una guirnalda de flores enormes y estilizadas, constituyendo la parte ornamental más vistosa de toda la composición.⁷⁵

La misma autora prosigue con esta detallada descripción, en el caso de las jambas, estas se componen de tres tableros enmarcados, su interior está decorado con motivos naturales muy estilizados a la semejanza de lacería mudéjar; tanto basas e impostas de estas jambas se encuentran molduradas gruesamente y adornadas con enormes perlas. Las impostas están atravesadas por medias cañas adosadas, cuya base y capitel están adornadas con cestería, de esta última cestería surgen enormes ramos de hojas de acanto que rematan con granadas que dan inicio a la guirnalda que corona el extradós; el fuste de estas medias cañas es interrumpido en su centro por escudos con motivos pasionarios como las llaves del cielo, la corona de espinas, los clavos y las llagas con el cordón franciscano que rodea los escudos. Finalmente, el alfiz, que arranca a partir de las impostas, es moldurado con listeles con margaritas en su interior y, sobre las enjutas, los escudos franciscanos.⁷⁶ Con respecto al segundo cuerpo, Marcela Salas afirma que:

[Este] es más alto que el primero, aunque nunca se concluyó. Un nicho de medio punto, limitado a ambos lados por haces de columnillas muy gotizantes, es lo único que se hizo. Posiblemente dentro de él iba a ser colocado un gran relieve o una pintura al fresco, ya que por estar remetida la pared es fácil que se hubiera conservado.

[...] este segundo cuerpo no conformaba parte del plano original, en razón de que dicho elemento es ajeno a los cánones ornamentales del siglo XVI [...].⁷⁷

⁷³ *Confere* Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México, ...*, op. cit., p. 192.

⁷⁴ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ...*, op. cit., p. 83.

⁷⁵ *Confere ibidem*, p. 83.

⁷⁶ *Confere ibidem*, pp. 83-84.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 84.



Figura 108. Arco de entrada de la Porciúncula, puerta norte de la iglesia de San Miguel Arcángel de Huejotzingo. Foto del autor.

De esta manera, el ornamento de las puertas del templo de Huejotzingo es rico en símbolos y elementos cristianos dándonos una idea precisa de estilo, geometría, simetría y composición. La influencia directa de una lámina de la tratadística de la arquitectura, en este caso Serlio en su libro VI, como lo afirma Martha Fernández⁷⁸ para la obtención del diseño compositivo de la porciúncula nos hace también cuestionarnos sobre ¿cuál fue la base de su representación y cuál el mensaje evangelizador que se pretendió difundir? En el apartado de simbolismo se hablará al respecto. Cada una de las partes que conforman tanto la puerta principal como la Porciúncula son los componentes de dos ejes rectores del proceso de evangelización que fueron manifestados ricamente para comprender la importancia de un nuevo pensamiento, el novohispano.

La portada de la sacristía

Definitivamente, esta portada (figura 109), por su localización en el último tramo de la nave, se encuentra en un excelente estado de conservación. En esta se aprecia

⁷⁸ *Vide infra.*

un gran trabajo de tallado, la puerta se corona por un excelso arco carpanel con moldura gótica, el paño que la enmarca está apoyado sobre bases molduradas, que, desde luego, apoyan a las jambas, estas bases están decoradas por cuadrifolios a lo largo de su paño sobre una moldura que sostiene elementos que, en conjunto, hacen recordar el fleco de un tapiz. El friso que corona esta composición es cóncavo y moldurado, dentro de esta concavidad se encuentran quince pomas en forma de rehilete.⁷⁹ La riqueza de esta portada radica en la ornamentación de su paño como lo indica Salas Cuesta: “Éste se encuentra totalmente ornamentado por flores y líneas curvas. Los entrelaces geométricos de sus relieves y la forma en que está dispuesto el gran recuadro, como un tapiz, presenta semejanza con lo mudéjar.”⁸⁰

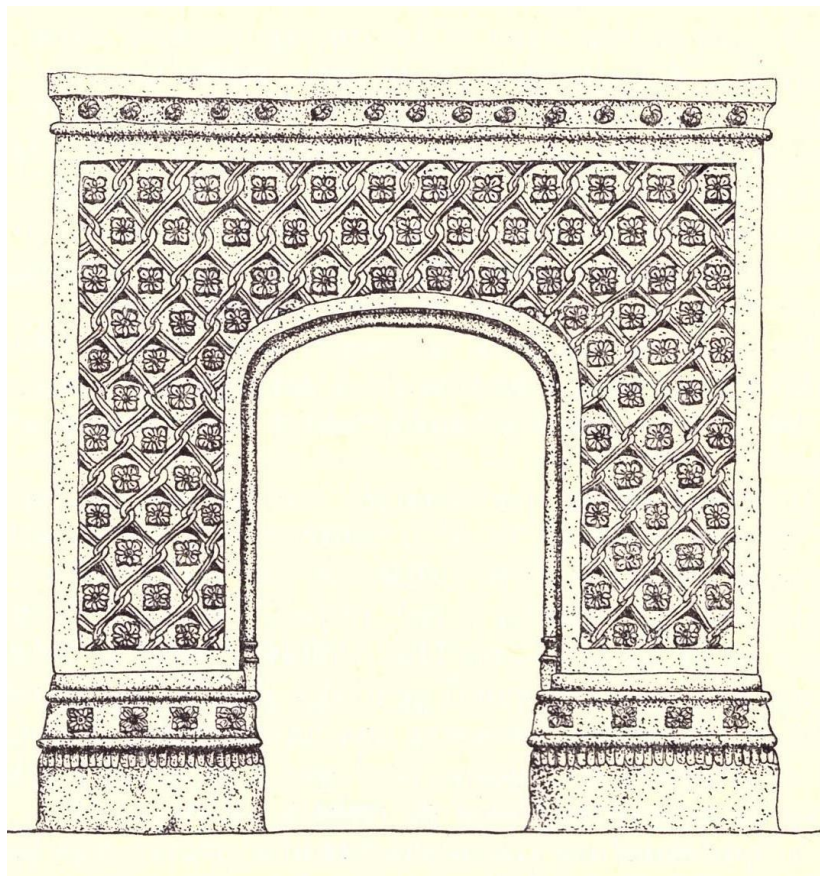


Figura 109. Portada de la sacristía de la iglesia de San Miguel Arcángel de Huejotzingo. En Salas Cuesta (1982, p. 89).

⁷⁹ *Confere* Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ..., op. cit., pp. 87-88.*

⁸⁰ *Ibidem*, p. 87.

Las capillas posas

Para describir a las capillas posas de Huejotzingo (figuras 110-113), existe un texto de análisis de estos elementos espaciales dentro de la composición formal de los atrios del siglo XVI, me refiero a la obra de Raúl Flores Guerrero, quien las describe con “una decoración plena de resabios medievales, de expresiones *tequitqui* resultantes de la conjunción artística hispano-indígena, y de símbolos religiosos tratados con un gusto especial, que los impregna de un gran sabor regional”.⁸¹

Como ya se ha mencionado, las capillas posas de Huejotzingo en su composición y ornamento son muy semejantes, Flores Guerrero describe la composición que unifica el diseño de estas:

En cada una de sus dos fachadas se abre un arco de medio punto, de molduras y sección góticas, en el que aparece labrada la misma cadena, de hermosos eslabones que hay en el primer arco de la portería. Descansa el arco en haces de columnillas, con sus capiteles y bases con discos de sabor indígena, verdaderos recuerdos del *chalchihuitl* prehispánico, esculpidos por los nativos en lugar de las españolas perlas isabelinas y con un antecedente directo en algunas piezas arqueológicas encontradas en la región. El alfiz, ese elemento mudéjar tan gustado en las primeras construcciones coloniales, está formado por el grueso cordón franciscano, con sus nudos equidistantes y simétricos, rompiendo toda posible monotonía lineal. La borla terminal pende a un lado, como en la Casa del Cordón, de Salamanca, en España, que tal sirvió de antecedente.⁸²

El mismo autor relaciona los tableros rectangulares con los tableros prehispánicos de las *calli*, que enmarcan a cuatro escudos franciscanos, en el centro del alfiz se encuentra el monograma ya sea de Jesucristo o de María. Definitivamente los protagonistas de estas obras únicas del siglo XVI son los ángeles, como mensajeros, flanqueando el monograma, estos, suspendidos con alas extendidas llevan objetos pasionarios, objetos que varían en cada una de las capillas: copa de la hiel y del vinagre, el guante con el que Jesús fue abofeteado, la lanza, la esponja, la linterna, el ánfora del agua, trompetas del juicio final, la espada de San Pedro, las monedas de la traición, la columna de la flagelación, el gallo de San Pedro, los instrumentos de tortura, azotes, una maza, una caña y una corona de espinas.⁸³ Estas capillas, según Salazar Monroy, están dedicadas a San Juan Bautista, Santiago el Mayor, Nuestra Señora de la Asunción y a San Pedro y San Pablo; en la primera recibían catecismo los hombres, en la segunda los jóvenes

⁸¹ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ..., op. cit*, p. 44.

⁸² *Ibidem*, p. 46.

⁸³ *Confere ibidem*, pp. 46-48.

varones, en la tercera las niñas y en la última, los casados.⁸⁴ Para una interpretación de los símbolos del circuito pasionario que conforman el conjunto de las cuatro capillas posas y a partir de los textos revisados, hice un cuadro resumen de elementos, símbolos e interpretaciones tanto de las capillas posas como de las portadas del templo.⁸⁵

Una precisión interesante que hace Marcela Salas Cuesta es sobre la disposición de las capillas posas de Huejotzingo, estas se encuentran en perfecto ángulo ortogonal en las cuatro esquinas del atrio, equidistantes y trazadas a partir de dos ejes centrales que convergen en la cruz atrial. Dependiendo de la advocación de cada capilla, por dentro, y con un deterioro enorme, se encuentran frescos dedicados que hacen referencia a esta.⁸⁶


⁸⁴ *Confere* Melitón Salazar Monroy, *Convento Franciscano de Huejotzingo, ...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁸⁵ *Vide* cuadro pp. 192-202.


⁸⁶ *Confere* Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ...*, *op. cit.*, p. 95.

C1. Simbolismo en las portadas del templo y de las capillas posas del convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo, a partir de los textos revisadas. Fotografías del autor


Portada poniente del templo de San Miguel Arcángel, Huejotzingo

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Pedestales de medias muestras en el primer cuerpo y remate del capitel	<i>IHS</i>	<i>IHS Jesus Hominum Salvator</i> , Jesús Salvador de los Hombres <i>Jhesus</i> , abreviatura medieval
	Alfiz Ventana coral Paso de ronda	Cordón franciscano	Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado
	Tablero y enjutas	Medallones <i>MA</i> (2) <i>IHS</i> (2) <i>XPS</i> (3)	María Jesús Salvador Cristo
	Flancos de ventana coral	Escudos franciscanos (2)	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión.


Portada norte del templo, Porciúncula, Huejotzingo

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Puerta	Porciúncula	Ermita en la llanura de Asís dada a San Francisco Celebración del Jubileo
	Intradós del arco	Pinjantes bulbosos	Decoración del carro de Dios
	Extradós del arco	Flor de lis Lirios	Flor de la Iglesia católica, emblema de la Virgen María Tres pétalos, tres valores: verdad, sabiduría y valor. Las tres virtudes de la Iglesia
	Nicho sobre el alfiz	Guirnaldas de flores	Materialización de la Divinidad, ofrenda y veneración
	Enjutas	Trono	El trono de Dios
	Medias muestras	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
		Escudos con símbolos pasionarios	Cruz, llaves del cielo, corona de espinas, clavos y llagas
	Árboles olivos	Flanqueadores del candelabro del Templo de Jerusalén	


Portada interior de la sacristía del templo de San Miguel Arcángel, Huejotzingo

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Paramento	Ornato de Juan Bautista Villalpando	Ornato representativo del <i>Sancta Sanctorum</i> o recinto sagrado del Templo de Jerusalén
	Base de jambas	Cuadrifolias	La creación del mundo, los puntos cardinales, las cuatro estaciones, el ciclo y los cuatro evangelios.
	Paramento, jambas y friso	Flores	Materialización de la Divinidad, ofrenda, inocencia y veneración


Capilla posa nororiente dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, paramento sur

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>Cartela con monograma</p> <p>Ángeles con símbolos pasionarios</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia</p> <p>Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Escudo de María coronada</p> <p>Mensajeros y ejército de Dios que vuelan y portan uno un ánfora con agua (Poncio Pilatos) y el otro una linterna o antorcha (aprehensión de Cristo por Judas).</p>
	Friso	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota, la calavera de Adán


Capilla posa nororiente dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, paramento poniente

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>Cartela con monograma</p> <p>Ángeles con símbolos pasionarios</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Escudo de <i>IHS Jesus Hominum Salvator</i>, Jesús Salvador de los Hombres coronado</p> <p>Mensajeros y ejército de Dios que vuelan y portan uno una lanza y una esponja y el otro una copa de hiel y vinagre (martirio pasionario), así como el guante con el que Cristo fue abofeteado.</p>
	Friso	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota


Capilla posa norponiente dedicada a San Juan Bautista, paramento oriente

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>Cartela con monograma</p> <p>Ángeles con símbolos pasionarios</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Escudo de María coronada</p> <p>Mensajeros y ejército de Dios que vuelan y portan tocan con trompetas la música del Juicio Final.</p>
	Friso	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota, la calavera de Adán


Capilla posa norponiente dedicada a San Juan Bautista, paramento sur

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>Cartela con monograma</p> <p>Ángeles con símbolos pasionarios</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Escudo de <i>IHS Jesus Hominum Salvator</i>, Jesús Salvador de los Hombres coronado</p> <p>Mensajeros y ejército de Dios que vuelan y portan uno un cesto de monedas (Judas Iscariote) y el otro los bastones de los soldados que capturaron a Jesús, así como la espada de San Pedro (el siervo Malco).</p>
	Friso	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota


Capilla posa surponiente dedicada a San Pedro y San Pablo, paramento norte

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>Cartela con monograma</p> <p>Ángeles con símbolos pasionarios</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Escudo de María coronada</p> <p>Mensajeros y ejército de Dios que vuelan y portan uno los azotes y maza (martirio) y el otro la columna de flagelación y el gallo de San Pedro.</p>
	Friso	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota coronado


Capilla posa surponiente dedicada a San Pedro y San Pablo, paramento oriente

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>Cartela con monograma</p> <p>Ángeles con símbolos pasionarios</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Escudo de <i>IHS Jesus Hominum Salvator</i>, Jesús Salvador de los Hombres coronado</p> <p>Mensajeros y ejército de Dios que vuelan y portan uno la vara de abedul con la que Cristo fue golpeado en el rostro, así como la túnica y el otro la corona de espinas</p>
	Friso	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús y tres clavos, producto de su martirio y crucifixión
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota coronado

Capilla posa suroriente dedicada a Santiago, paramento poniente

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>[Cartela con monograma]</p> <p>[Ángeles con símbolos pasionarios]</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Desaparecida</p> <p>Desaparecidos</p>
	Friso	[Escudos franciscanos]	Desaparecidos
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota, [la calavera de Adán], desaparecida

Capilla posa suroriente dedicada a Santiago, paramento norte

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Alfiz	<p>Cordón franciscano</p> <p>[Cartela con monograma]</p> <p>[Ángeles con símbolos pasionarios]</p>	<p>Orden franciscana, símbolo de castidad, temperanza y obediencia Cuerda con la que Cristo fue amarrado</p> <p>Desaparecida</p> <p>Desaparecidos</p>
	Friso	[Escudos franciscanos]	Desaparecidos
	Chapitel	La Montaña Sagrada	El Gólgota



Figuras 110, 111, 112 y 113 Capillas posas de Huejotzingo. Localización de las capillas en el sentido de las manecillas del reloj: norponiente, surponiente, suroriente y nororiente. Fotos del autor.

Urbanismo

La cuestión tanto arquitectónica como urbana, a partir del siglo XVI, es relevante para la construcción de la nueva nación novohispana, ya que:

No hay que olvidar que los conventos representaron no sólo el elemento material a gran escala de la evangelización y todo lo que ésta conlleva, sino que sus

espacios de composición arquitectónica: atrio, templo, claustro, capilla abierta, capillas posas, huerta cementerio y el conjunto conventual en sí, conforman la mayor aportación de la Arquitectura Novohispana del siglo XVI, además de ser precursores en la técnica constructiva inicial de la Colonia significando espacios potenciadores del desarrollo urbano en México.¹

Este incipiente desarrollo urbano se inició muy cerca de los conventos, donde la plaza constituye el espacio generador de traza urbana y se adapta de manera modular para la integración del convento, Antonio Bonet Correa² establece a la Plaza Mayor hispanoamericana como generadora de ciudad, como elemento esencial de esta, su importancia radica en que “una plaza mayor o principal o cabeza de una comarca es un centro obligado de convergencia. A la vez cotidiano y extraordinario. Sede de las instituciones administrativas, políticas y religiosas, la plaza es un punto de atracción e irradiación.”³ El autor establece que rara es la plaza de Hispanoamérica que no sea cuadrada, de donde parte la traza en damero o en parrilla, la plaza sigue fielmente los cánones de las ordenanzas de Felipe II y añade que:

En las plazas mayores de las grandes ciudades hispanoamericanas resultaba difícil en la práctica aislar los templos principales. Ya las Ordenanzas parecen prevenir el que para retirar la iglesia del bullicio se cree un espacio intermedio. Los atrios, cercados con grandes bardas pero contiguos a las plazas mayores resolvían el problema. Lugar sagrado, el atrio es un filtro espacial, un área distinta, otra ciudad en la ciudad; la ciudad de Dios realizada en este mundo. En las poblaciones pequeñas, las reducciones de indios encomendadas a las órdenes mendicantes, el atrio con sus barda, la capilla abierta, capillas posas, cruz atrial, portería y demás elementos son para el fiel otro *universo* aparte de la ciudad terrenal, al margen de la vida civil y cotidiana. Traspasar su arco triunfal de entrada es penetrar en el umbral del cielo.⁴

Por lo anterior, se puede inferir la importancia del convento de Huejotzingo como generador de un proyecto también urbano. Como muchas poblaciones prehispánicas, la dispersión de los grupos locales era la forma común de vida cotidiana, no existía el concepto de *ciudad* como tal, esta, a la manera occidental, era una organización más compleja, por lo que a la llegada de los frailes franciscanos, en este caso, esta situación se convirtió en uno de los escollos más

¹ Jaime González García, “¿Edad Media en México?”, en *Conversus. Donde la ciencia se convierte en cultura*, Instituto Politécnico Nacional, México, n. 128, septiembre-octubre de 2017, pp. 24-25.

² Antonio Bonet Correa, *El urbanismo en España e...*, *op. cit.*

³ *Ibidem*, p. 175.

⁴ *Ibidem*, p. 181.

difíciles de lograr, el concentrar a las poblaciones para ser evangelizadas e imponer un modelo de trazo urbano ortogonal era la tarea primordial para realizar, por esto, la edificación de un conjunto conventual se convertiría en puntal del inicio de un desarrollo urbano. Al respecto, y retomando a Mario Córdova Tello, el autor establece que:

Para los religiosos la tarea de congregar a los pueblos indígenas, que se encontraban diseminados a lo largo del abanico pluvial [del Iztaccíhuatl, ciénega irrigada por los ríos Axochiac, Xopanac y Quetzalan, tributarios del Atoyac], se convirtió en una labor primordial y obligada, ya que sólo de esa forma podían adoctrinar y administrar los sacramentos de los indios. Por lo anterior, los frailes no sólo reunieron a la población, sino que trataron de modificar el patrón de asentamiento de tipo disperso a uno nucleado.⁵

¿De qué manera se trazó la ciudad de Huejotzingo? Recordando que es el primer virrey novohispano Antonio de Mendoza, quien trató de “normar” las directrices de trazado urbano para las nuevas poblaciones y es justamente con los frailes a quienes encarga esta tarea de generar el trazado de nuevas ciudades, Huejotzingo es un ejemplo de esto, ya que “desde su planeación contó con los siguientes elementos: la ciudad se trazó a partir de dos ejes. El eje norte-sur divide el área del conjunto conventual del área de la plaza, mientras que el eje este-oeste atraviesa el conjunto conventual y la plaza; este último pasa por las capillas posas sureste y suroeste.”⁶

Por lo anterior, si el convento fue alineado junto con la plaza de este a oeste (figura 114), las manzanas se trazaron en eje de norte a sur, lo que provocó un crecimiento ordenado y modulado, esto quiere decir que tanto el convento como la plaza de Huejotzingo conformaron los espacios más importantes de generación de una traza urbana, mismo modelo que siguieron Tlaxcala, Zacapechpa y Cuahtinchan. Es preciso mencionar que técnicamente existía un sistema hidráulico que prevenía inundaciones por la lluvia al poniente de la traza, se trataba de una zanja que recogía el agua de las calles en pendiente este-oeste para ser redirigida al río Xopanac.⁷

⁵ Mario Córdova Tello, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁷ *Confere ibidem*, p. 42.

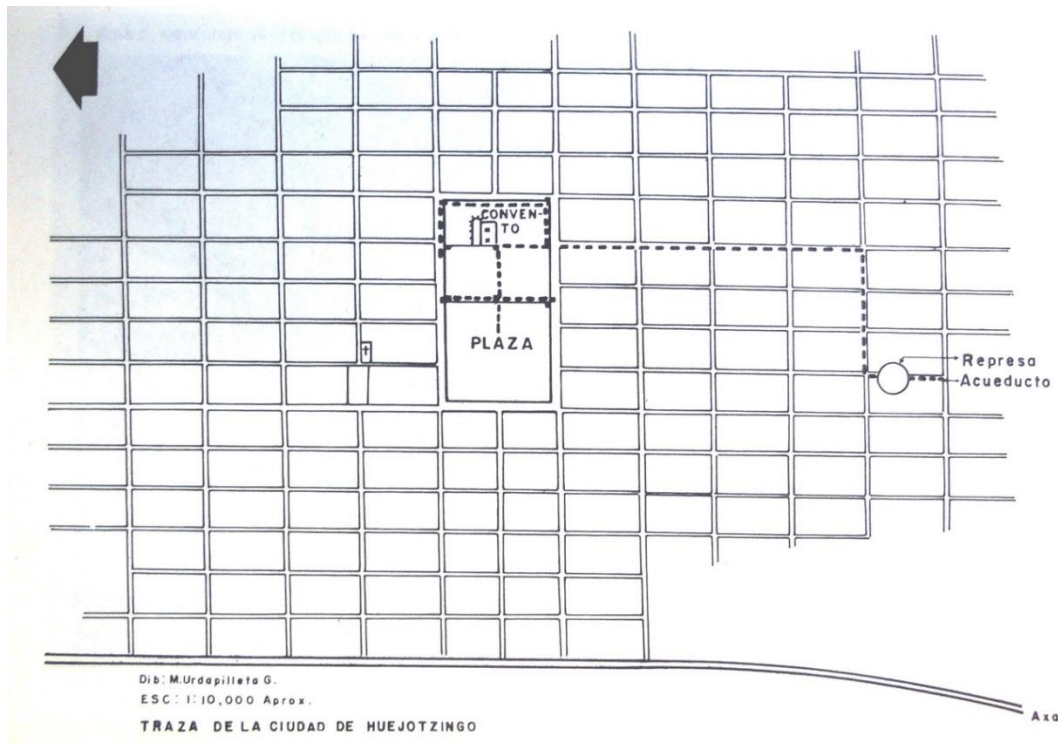


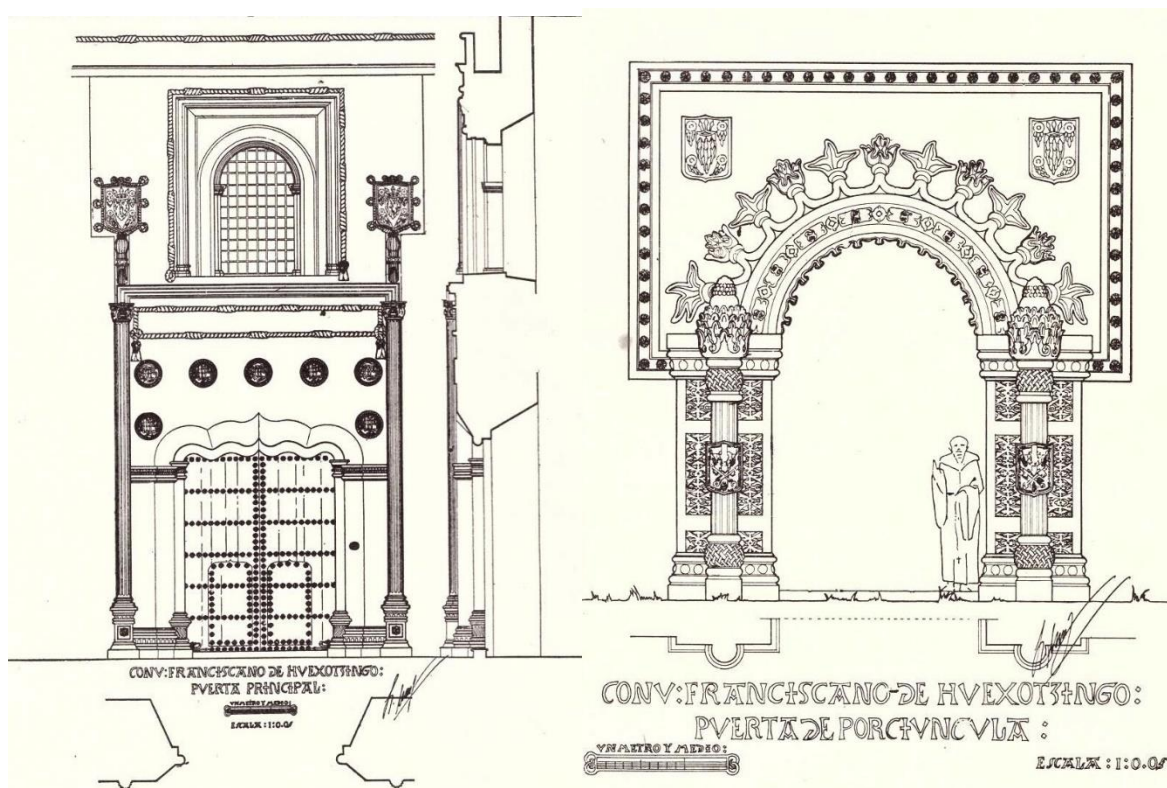
Figura 114. Traza urbana de Huejotzingo. En Córdova Tello (1992, p. 39).

Pero ¿qué implica entonces la conformación de una traza urbana como elemento espacial de imposición territorial? Se trata, a mi juicio, de parte de un logro más dentro del proceso de cristianización, es la coronación de este evento, una vez construido el convento que, en sí, ya conforma una unidad urbana y religiosa, el logro de una traza urbana, a partir de la normatividad española aplicada en Nueva España, genera por primera vez un ordenamiento territorial, pero sobre todo, concentración de una incipiente sociedad generada a partir de un modelo utópico occidental, que en México, comenzó a hacerse realidad.

Los estilos implícitos

Como ya lo mencioné en el segundo capítulo, el hablar sobre establecer estilos específicos dentro de la arquitectura del siglo XVI resulta complicado, ya que el momento histórico que alcanzaba el siglo XVI en nuestro territorio significó un choque total de culturas, lo prehispánico, lo español, lo renacentista y toda la herencia que conlleva lo anterior. Para este caso, quisiera hacer énfasis en las autoras que hablan precisamente sobre los estilos implícitos en Huejotzingo.

Elisa Vargas Lugo, quien dedica en su obra una lista sobre los estilos manifestados en las portadas religiosas a partir de su ornamentación o de sus elementos estructurales establece que, para Huejotzingo (figuras 115 y 116), las portadas de sus capillas posas y templo, tanto la principal como la lateral pertenecen al estilo *tequitqui*: “[estas] presentan una novedosa combinación de formas románicas, góticas, mudéjares, platerescas, herrerianas, renacentistas y hasta indígenas con peculiar acento nativo.”⁸



Figuras 115 y 116. Portada poniente (principal) con planta y corte por fachada; y norte o Porciúncula. En García Granados y Mac Gregor (1934, pp. 142 y 154).

Por su parte, Inés Ortiz Bobadilla, hablando sobre el estilo mudéjar, confronta dos posiciones, la de Marcela Salas Cuesta, quien asemeja a la portada de la sacristía del templo de Huejotzingo con lacería mudéjar y la de Agustín Villagra, quien la asemeja con el trazado y composición de los pórticos del patio Blanco en Atetelco, Teotihuacán, diseño a partir de una retícula compuesta por plumas y flores, así la autora concluye que “debido a la influencia indígena o hispanomusulmana, y tal

⁸ Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México, ..., op. cit.*, p. 338.

vez a las dos, las formas se repiten profusamente, y tanto los colonizadores como los indígenas estuvieron familiarizados con este tipo de decoración”.⁹

Finalmente, retomando a Marcela Salas Cuesta, la autora hace mención sobre diferentes aspectos estilísticos en toda su obra, por ejemplo, las columnas que sostienen la triple arcada para entrar al atrio con una influencia claramente gotizante; lo mismo dice sobre las medias muestras que dividen los tramos de la nave del templo; repite el mismo estilo al describir el arco conopial de la portada de entrada principal; la portada de la sacristía la asemeja con lo mudéjar a partir de su diseño de entrelaces geométricos y algunos elementos que fueron interpretados de diferentes grabados, libros o tratados que iban llegando a la Nueva España, por lo que esta obra resulta una interesante mezcla de los estilos mencionados. Al respecto, la autora establece que:

En cuanto al estilo que caracteriza el conjunto franciscano de Huejotzingo, es importante resaltar que, en general, existe un predominio de formas medievales, mudéjares y góticas principalmente, las que al ser ejecutadas por la mano indígena, toman un carácter diferente a las formas europeas. [...]. Tal es el caso del convento y la iglesia de Huejotzingo, en donde los elementos formales y ornamentales se mezclan creando un maridaje formal.¹⁰

Los frescos integrados y su discurso plástico

Los murales del convento de Huejotzingo resultan por demás interesantes, estos se encuentran en ciertos lugares del recinto, tanto en el convento como en el templo, desde luego, tomando en cuenta que “el tiempo ha hecho lo suyo”, hay que recordar que una gran cantidad de frescos del siglo XVI, en diferentes recintos de origen novohispano, se han perdido, han sido destruidos o de hecho, cubiertos por capas de pintura que ha ocasionado en una pérdida parcial o total de estos, habría que revisar el tiempo y contexto histórico que obedecieron a esta consciente o inconsciente destrucción. Sin embargo, es importante reconocer el trabajo de restauración que, de algunos de ellos, se ha estado realizando, principalmente en la segunda mitad del siglo XX.

La importancia de los frescos de Huejotzingo, desde luego, recae en que tuvieron una función como representación de la teología escritural, estos significaron, por un lado, la expresión y el sentir de los mismos frailes, la no pérdida de la identidad occidental representando situaciones y paisajes totalmente alejados

⁹ Inés Ortiz Bobadilla, *Arquitectura mudéjar en México. ...*, op. cit., pp. 148-149.

¹⁰ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ...*, op. cit., p. 115.

de la realidad *in situ* y sí acordes a la mentalidad medieval europea; y por el otro, la gran necesidad de representar material escenográfico que condujera al sostenimiento de la religión cristiana y la inmersión total de los frailes a la vida monástica en el Nuevo Mundo. Ejemplo de esto, para la sala *De profundis*, Melitón Salazar Monroy la describe:

Al entrar, llama la atención las pinturas que aparecen encuadradas en una arcada románica. Las del lateral izquierdo y en el primer arco figuran la Inspiración de San Francisco, la Impresión de las Llagas, El Carro del Fuego y el Sermón de los peces y de las Aves, en el segundo arco, San Buenaventura y San Antonio de Padua, en el tercero, San Luis de Tolosa con un fraile franciscano, en el cuarto, Santa Clara y Santa Isabel de Hungría, y en el quinto, las dos patronas de la ciudad de Sevilla, Santa Rufina y Santa Justina [Justa] mártires.¹¹

Desde luego, los frescos se convierten en material interesantísimo de estudio, su información cronológica, datos de vida cotidiana y cultura monástica van más allá de una simple función teológica, algunas son copias de viejas estampas o xilografías que los frailes mismos poseían y que sirvieron de modelo. De manera general, Rafael García Granados y Luis Mac Gregor describen los diferentes temas y conceptos que son representados en los muros del convento y la iglesia de Huejotzingo como las pinturas encontradas debajo de los retablos laterales del templo que representan una procesión penitente¹². Sobre la puerta que conduce al coro, se encuentra una representación de El Calvario, y abajo, sobre el rodapié, representaciones de niños, escudos y hojarasca, hace suponer que este mismo patrón se repitiera alrededor de todo el convento. Las celdas, corredores, nichos altos y bajos y escalera se encuentran ornamentados con jarrones con flores, hojas y otros ornatos.¹³

Dentro de la sala *De profundis*, en su testero, se muestra el fresco quizá más recordado de todos, el de *Los doce arrodillados ante la Cruz* (figura 117), con una frase que fue sobrepintada: “Estos muy dichosos y bienaventurados doce religiosos fueron los primeros fundadores de la fe en esta Nueva iglesia. Salieron de España año de 1524 día de la Conversión de S. Pablo y llegaron a esta tierra viernes de vigilia de Pentecostés del mismo año 4”; el muro poniente representa la vida de San Francisco de Asís, a San Antonio de Padua, San Buenaventura, Santa Elena, Santa

¹¹ Melitón Salazar Monroy, *Convento Franciscano de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 18.

¹² *Vide infra*.

¹³ *Confere* Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo. La ciudad y el ..., op. cit.*, p. 260.

Clara y Santa Catarina; en el muro opuesto, se representa *El Lavatorio* y las imágenes de San Pedro y San Pablo; en la habitación contigua se representan tres arcángeles, entre ellos, desde luego, San Miguel, advocación del templo. De igual manera, imágenes de la *Inmaculada Concepción*, así como de Santo Tomás y San Juan Duns Scoto son representadas en este recinto conventual.¹⁴



Figura 117. Fresco *Los doce arrodillados ante la Cruz* sobre el muro testero de la sala *De profundis*. Foto de David Ramos.

Retomando a Salazar Monroy, este indica que 1929 es el año en que los frescos del convento de Huejotzingo comienzan a descubrirse y es quien da el nombre del autor de la firma, “Fray Antonio Roldán, esgrafiada en una de las jambas de los oratorios de la planta baja del claustro, con la fecha de 1558, deduciendo que fué este religioso el autor de los famosos frescos.”¹⁵ Salazar Monroy hace un recorrido muy rápido sobre la técnica de pintura al fresco, su esplendor en el Renacimiento, su influencia en España y su llegada a la Nueva España, así como la técnica específica utilizada en las paredes de Huejotzingo, producto también de un sincretismo muy interesante, esto es, el carbón de olote como tinta y baba de nopal como fijador, elementos que han perdurado durante casi quinientos años.¹⁶

Es importante mencionar el excelente trabajo de interpretación y diseño gráfico que realiza Salazar Monroy en su obra (figura 118), que, para el año de publicación, representó un gran aporte para la investigación dentro de la historia del arte de la arquitectura del siglo XVI, me refiero al apartado gráfico que incluye

¹⁴ *Confere ibidem*, pp. 260-267.

¹⁵ Melitón Salazar Monroy, *Convento Franciscano de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. [4].

¹⁶ *Confere ibidem*, pp. [4-5].

litografías de escudos, ángeles, medallones, los mismos frescos y los diseños de los frisos, cenefas y fondos en facsímil.¹⁷

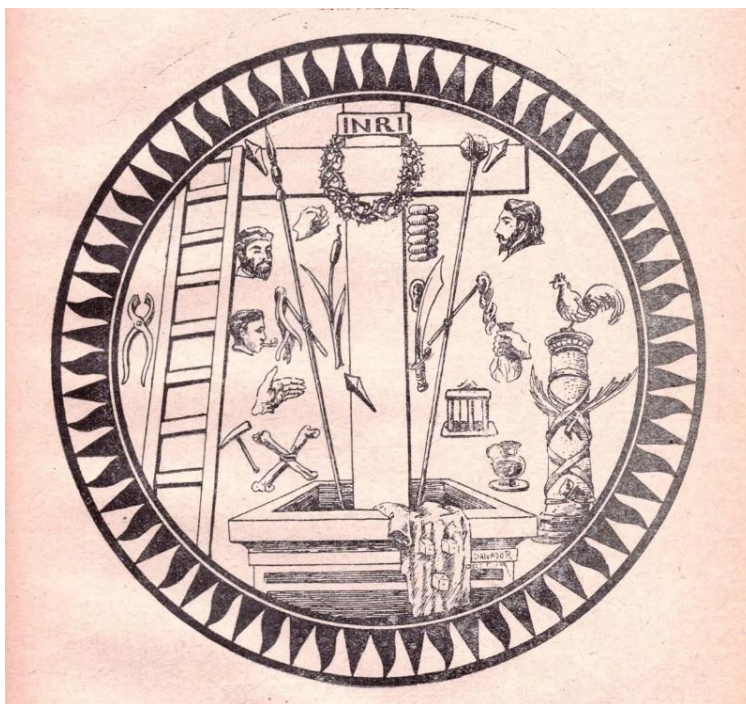


Figura 118. Símbolos de *La Pasión* representados y esculpidos en el convento de Huejotzingo. En Salazar Monroy (1944, anexo gráfico).

Por otro lado, existen dos trabajos publicados que hacen alusión a los murales del convento de Huejotzingo, cuya autoría corresponde a Susana Verdi Webster¹⁸ y al artículo resultado de la coautoría de Rocío Cázares y Francisco Mejía¹⁹. En el caso de la primera autora, su artículo versa sobre el tema de la cofradía de la Vera Cruz y su injerencia en la pintura de la procesión penitenciaría que se encuentra en un muro lateral del templo de Huejotzingo; el segundo corresponde a la génesis y desarrollo de la pintura de la Inmaculada Concepción y los defensores de su pureza: Santo Tomás y San Juan Duns Scoto, fresco localizado en la entrada a la sala *De profundis*.

Quiero referirme primero al artículo de Susan Verdi Webster, la autora explica el fresco pintado en el muro sur del templo de Huejotzingo, este representa una procesión de penitencia mientras en el muro opuesto, el norte, existe un fresco que representa el *Descendimiento de la Cruz*, sobre la autoría de estos murales,

¹⁷ *Vide ibidem*, anexo gráfico.

¹⁸ *Confere* Susan Verdi Webster, "La cofradía de la Vera-Cruz representada...", *op. cit.*

¹⁹ Rocío Cázares y Francisco Mejía, "Fuentes para la iconografía franciscana: ...", *op. cit.*

Susan Verdi afirma que “el artista de las pinturas murales de Huejotzingo, como la mayoría de los pintores y escultores cuyas obras adornan los conventos mexicanos del siglo XVI, debió haber sido indígena, y las pintó bajo la dirección de los frailes franciscanos.”²⁰

Con respecto al primer fresco, este puede considerarse el primero que haya sido pintado con este tema en todo el mundo hispánico, el detalle del concepto representado se demuestra a través de los protagonistas de la escena: maceros, mayordomos, un fraile, así como personajes con ciriales y estandartes, todos descalzos y portando el cíngulo franciscano (figura 119). La composición del fresco es la siguiente: existen dos filas de disciplinantes, en los extremos y vestidas de blanco, la superior representada por hombres autoflagelándose y cargando cruces; la inferior, mujeres con rosarios, se presume también que las figuras pequeñas representan niños, también disciplinantes, en este caso indígenas adoctrinados.²¹ La fila central representa a los personajes, vestidos de negro, posiblemente más representativos de la procesión:

[Estos] no se azotan, sino que llevan las insignias de la Pasión, las Armas de Cristo, incluyendo esponja y lanza, la escalera, los dados, los dineros, el paño de Verónica, la túnica, los clavos, el junco, y la columna con los flagelos [...]. Detrás van más penitentes vestidos de negro portando imágenes en andas. Llevan primero un paso del Santo Entierro bajo palio, seguido por un fraile con capa, y atrás portan imágenes de María Magdalena, José de Arimatea, y San Juan consolando a la Virgen Dolorosa.²²

²⁰ Susan Verdi Webster, “La cofradía de la Vera-Cruz representada...”, *op. cit.*, p. 62.

²¹ *Confere ibidem*, pp. 62-63.

²² *Ibidem*, p. 63.

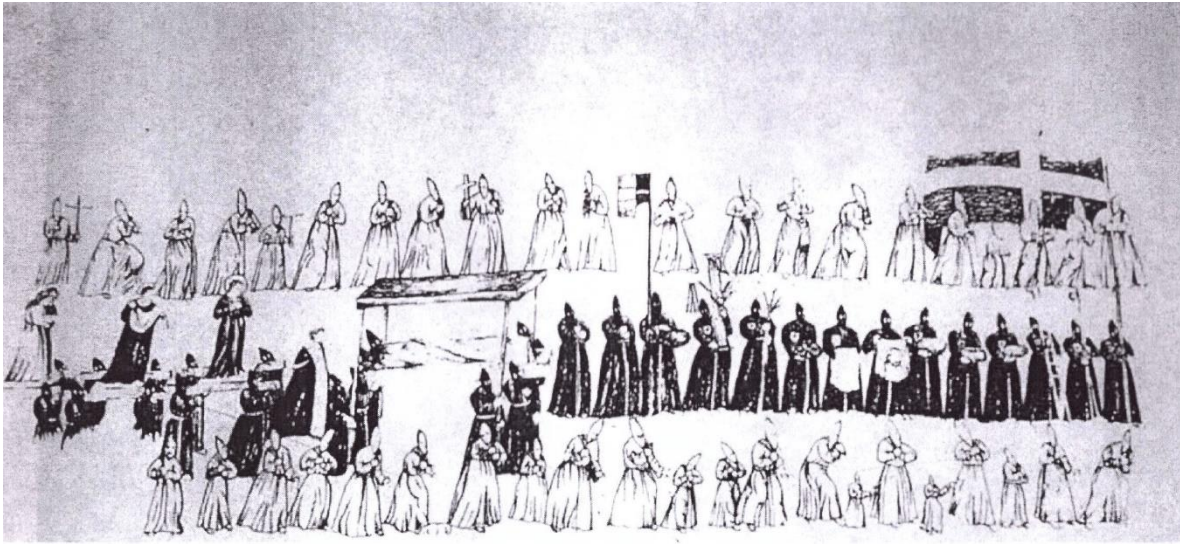


Figura 119. Calcografía del paramento del muro sur del templo de San Miguel Arcángel de Huejotzingo. En Verdi Webster (1995, p. 69).

La representación de la Virgen María tiene su parte importante dentro de la integración plástica dentro del convento. Al respecto, Rocío Cázares y Francisco Mejía explican la importancia del fresco la *Inmaculada Concepción* dentro del convento de Huejotzingo, el cual, de acuerdo a los autores, está basado en diferentes fuentes iconográficas que de alguna manera llegaron a la Nueva España, además de que “en el siglo XV renovó su vigor el culto mariano entre los franciscanos conventuales, sobre todo el dogma de la *Inmaculada Concepción*, que sometieron a discusión en el Concilio de Basilea”.²³

Lo anterior hace pensar sobre la importancia de la representación mariana como parte fundamental de la vida cristiana de los frailes y también dentro de un programa de adoctrinamiento y evangelización de los franciscanos, representación que no solo se daba en frescos, sino también en figuras de bulto, representaciones teatrales y la incorporación de anagramas que han permanecido sobre las fachadas de diferentes espacios arquitectónicos con una finalidad dogmática de enseñanza, ejemplo de esto se verá en las capillas posas del conjunto conventual de Calpan que se verá en el siguiente capítulo. En el caso de este fresco (figura 120), este se representa en tríptico, la imagen central es María flanqueada por Santo Tomás y San Juan Duns Escoto, María es rodeada por los diferentes atributos extraídos de la Sagrada Escritura.

²³ Rocío Cázares y Francisco Mejía, “Fuentes para la iconografía franciscana: ..., *op. cit.*, p. 3.



Figura 120. Fresco de la *Inmaculada Concepción y sus atributos*. Foto del autor.

Los autores afirman que las bases de inspiración para la ejecución de este mural se encuentran en diferentes portadas de libros y escritos, en primer lugar, un catecismo fechado en 1591 impreso en León, Francia y que representa a la Inmaculada Concepción con los atributos de *Tota pulchra*; un segundo volumen es *El tratado sobre la educación y buen gobierno que deben adquirir los príncipes, así como las virtudes y el comportamiento que deben seguir*, este con la misma representación anterior en su portada; un grabado xilográfico con la misma representación mariana de un sermón escrito en portugués de fray Manuel Evangelista; y un sermón sobre la *Purísima Concepción* de 1615 escrito por Francisco Núñez.²⁴

La lectura de los símbolos manifestados

Definitivamente, toda esta conjunción de elementos e imágenes representados tanto en murales como en espacios arquitectónicos dentro del templo y el convento de Huejotzingo dan una veta muy rica para poder ser estudiados a partir de

²⁴ *Confere ibidem*, p. 7.

diferentes enfoques. De acuerdo a Ignacio Cabral Pérez²⁵, para estudiar las imágenes cristianas será necesario identificar los signos, símbolos, atributos, alegorías, personificaciones y representaciones; desde luego, se podría realizar todo un estudio semiótico a partir de estos conceptos, que, definitivamente, cualquier templo cristiano puede dar el suficiente material mueble e inmueble para ser estudiado y Huejotzingo no es la excepción. Por lo anterior, quisiera hacer una rápida revisión de los autores que sobre simbolismo y de este convento han hablado.

La fuerza de la imagen, pintada o esculpida, se acrecienta a partir de su localización en contexto. Ignacio Cabral Pérez define puntos estratégicos de localización de imágenes en fachadas, tanto principales como laterales; en los interiores, muros, bóvedas, cúpulas y altares; y otros lugares como corredores de claustros y muros de sacristías y bautisterios; existiendo diferentes materiales con los cuales las imágenes están ejecutadas.²⁶ En Huejotzingo, la imagen del cordón franciscano, por ejemplo, la que se encuentra en diferentes elementos espaciales del convento “alude a la cuerda con la que Cristo fue amarrado a la columna. Símbolo de la castidad, la temperanza y la obediencia”²⁷ de la orden franciscana.

Considero que la gran simbología implícita más importante dentro de este conjunto conventual se encuentra definitivamente en las capillas posas, las cuales, de acuerdo a Richard Perry²⁸, “además de sus grandes cualidades decorativas, su complejo programa cultural está diseñado de manera que se pueda conectar la historia del cristianismo con la de la orden franciscana”.²⁹ De esta manera, aunque las fachadas contienen un mismo formato, la iconografía es diferente, ya que los ángeles van portando diferentes instrumentos pasionarios en una secuencia que va en sentido de las manecillas del reloj alrededor del atrio.

Con base en lo anterior, se puede inferir que la conformación arquitectónica del convento y templo de Huejotzingo, así como sus representaciones en fachadas, murales y capillas posas obedecen definitivamente a un programa pasionario como

²⁵ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, ils., 333 pp.

²⁶ *Confere ibidem*, p. 31.

²⁷ Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo, ..., op. cit.*, p. 101.

²⁸ Richard Perry, *Mexico's Fortress Monasteries*, Santa Bárbara, California, Espadaña, 1992, 224 pp.

²⁹ *Ibidem*, p. 95 (trad. del autor).

lo establece Elena Estrada de Gerlero³⁰ quien afirma que “es indudable que desde el inicio, los franciscanos encargados de la elaboración de su programa litúrgico tuvieron como meta la realización de una serie concatenada de temas pasionarios integrados a la idea tradicional de que el edificio temporal de la Iglesia es prefigura de la «Jerusalén celestial»”.³¹ Así, la devoción a la Santa Cruz y las Armas o Insignias de Cristo, además de los monogramas crísticos y marianos se vuelven un referente constante representado en diferentes elementos espaciales del conjunto conventual de Huejotzingo, esto es, en su fachada, en la Porciúncula, capillas posas y, desde luego, en los frescos del convento.

Por otro lado, existe de nuevo la posible interpretación del sincretismo entre lo indígena y lo novohispano, esto es, adjunta a la representación evangélica y adoctrinante, el convento de Huejotzingo, en sus diferentes elementos de composición espacial, denota una simbología que puede ser interpretada como claramente indígena. Al respecto, María Elena Landa Abrego³² afirma que esto se debe a que:

Desde los primeros años de la conquista, los frailes incorporaron el sistema ideográfico de la escritura indígena, a su catequesis. [...] Utilizaron además las costumbres indígenas. [...] ¿Serían los cuatro puntos cardinales que junto con la cruz atrial evocan los cinco espacios del Universo indígena? ¿Sería el signo de Ollín, movimiento, en cuyo centro vivía la divinidad, Ometeotl, del cual partían y regresaban todas las influencias?³³

Ya que la adecuación de la enseñanza se basaba en costumbres indígenas, la catequesis se llevaba a cabo a partir de estas. De acuerdo a la misma autora, la segunda capilla posa de Huejotzingo (figura 121) es ejemplo de esto, los diferentes elementos simbólicos nos proporcionan la idea de un lenguaje pedagógico con el objeto de catequizar a los nativos, el cuerpo cúbico en sí de esta estructura espacial, se convierte en un símbolo de concepción indígena; esta capilla posa, con una gran influencia del pintor renacentista Fra Angélico, contiene estos elementos que dan como resultado un sincretismo muy interesante; por ejemplo, la representación de la voluta de la palabra indígena es sustituida por la trompeta de donde sale una

³⁰ Elena Estrada de Gerlero, “El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo”, ..., *op. cit.*

³¹ *Ibidem*, p. 643.

³² María Elena Landa Abrego, “Presencia de simbología indígena en una capilla posa del siglo XVI”, ..., *op. cit.*

³³ *Ibidem*, p. 638.

flor, esto es “Flor y canto” poesía de Nezahualcóyotl y como lo afirma la autora: “la Trompeta del Ángel anuncia que por fin «flor y canto» no es efímera sino eterna porque es el inicio del tiempo de la eternidad.”³⁴



Figura 121. Paramento en capilla posa NW representando escudos franciscanos, monograma mariano coronado y ángeles con trompetas y flores. Foto de David Ramos.

Retomando la portada norte o Porciúncula, esta, como ya lo he mencionado, se ha considerado como un misterio en cuanto a diseño y simbolismo se refiere, pocos trabajos se han hecho al respecto y considero que la hipótesis de Santiago Sebastián³⁵ puede resultar muy acertada, en su obra, el apartado *La instauración del Reino Milenarista en el Nuevo Mundo: el significado salomónico del templo de Huejotzingo (Méjico)*³⁶, donde el autor comienza destacando el hecho insólito de la representación de las columnas de Jaquín y Boaz como parte del fenómeno de la ideología franciscana y expresada por fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604), el

³⁴ *Ibidem*, p. 640.

³⁵ Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo, ..., op. cit.*

³⁶ *Ibidem*, pp. 278-284.

autor establece que “parecía muy natural que se partiera de la Biblia para las primeras interpretaciones del Nuevo Mundo por los hombres de los siglos XVI y XVII.”³⁷ La importancia y la idea del franciscano Jerónimo de Mendieta radica en ubicar en América la sede del futuro reino milenarista haciendo un paralelo entre San Francisco y Cristo; por lo que, el autor se pregunta “¿tendría algo de extraño que el director de la obra de Huejotzingo, seguramente Juan de Alameda, de cuya sensibilidad nos hablan tanto las crónicas, al proyectar la iglesia pensara en el templo de Salomón?”³⁸

La Porciúncula de Huejotzingo, de acuerdo al autor, es un ejemplo del estilo hierosolimitano o tyrio, llamado así por el tratadista español Juan Caramuel en el siglo XVII, estilo nacido del templo de Jerusalén o por la creación del arquitecto Hiram de Tiro, no hay igual de este diseño en el arte hispánico. Dentro de su descripción, y refiriéndose a los capiteles de las medias muestras de la Porciúncula, el autor afirma que estos son:

más o menos redondos, cubiertos con una red, que en la puerta novohispana vemos en la parte inferior y bajo los verdaderos capiteles, así, pues, el capitel redondo y reticulado de cada uno se coronó con el otro, formado con lirios y granadas. La crítica formalista relacionó la labor reticulada con el repertorio decorativo mudéjar, explicable por influencias manuelinas o isabelinas; la interpretación simbólica ve el problema con más claridad, ya que los extraños capiteles reticulares responden a una inspiración directa del texto bíblico: *había trenzas a manera de red...*³⁹

Por otra parte, Martha Fernández⁴⁰ hace una interesante comparativa de la Porciúncula de Huejotzingo con el Tratado de Arquitectura de Serlio específicamente con las láminas VIII y XIII del libro VI (figuras 122 y 123), que, a su vez, se basa en la ideología escrituraria, donde se describen las columnas de acceso que Salomón levantó en su templo, las escrituras mencionan a los capiteles -conformados, envueltos- en mallas o entrenzados, la autora menciona el término “petatillo”.⁴¹

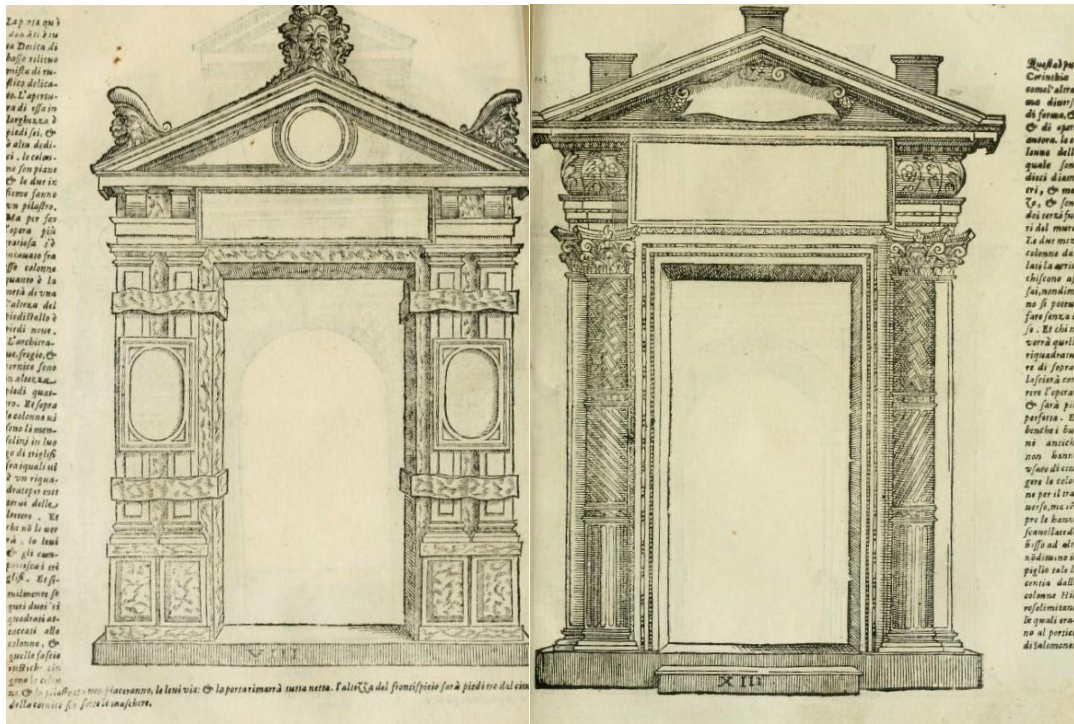
³⁷ *Ibidem*, pp. 278-279.

³⁸ *Ibidem*, p. 280.

³⁹ *Ibidem*, p. 283.

⁴⁰ Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso...”, *op. cit.*

⁴¹ *Confere ibidem*, pp. 321-322.



Figuras 122 y 123. Lámina VIII y XIII del libro VI de Serlio.

La doctora Fernández propone una conjugación de elementos basados en los diseños de las láminas serlianas mencionadas, las anchas jambas de la Porciúncula de Huejotzingo, si bien no son pilastras, estas enmarcan medias muestras cuyos fustes son interrumpidos con escudos con símbolos pasionarios, una interpretación libre de la lámina VIII, que se une al diseño del petatillo del primer tramo de las columnas de la lámina XIII, aplicado a la base y capitel de las medias muestras de la Porciúncula (figura 124), toda esta composición rodeada “de una gran cantidad de elementos simbólicos y ornamentales, como el tapiz de las jambas, los pinjantes del intradós del arco, la cadena del extradós, guirnaldas, azucenas, granadas y un alfiz decorado con flores, en el que se tallaron escudos de la orden franciscana.”⁴²

⁴² *Ibidem*, pp. 222-223.



Figura 124. Puerta Porciúncula, fachada norte de Huejotzingo. En Angulo (1945, p. 209).

Finalmente, quiero hacer referencia y de nueva cuenta a Martha Fernández⁴³, quien, como lo expuse en el segundo capítulo, establece que las capillas posas van más allá de un efímero significado escenográfico dentro de una liturgia pasionaria, estas representan también la tienda o tabernáculo que Moisés levantó en el desierto, la autora lo explica de la siguiente manera:

Desde el punto de vista formal, una tienda de telas multicolores como la que describe el libro del *Éxodo* tiene como una de sus características centrales los dobleces que se forman al tensar las telas con las estacas; las nervaduras podrían ser entonces la imitación en piedra de esos dobleces, lo que reafirmaría la idea de reproducir el Templo revelado y, sobre todo, el sitio a donde Dios iría a manifestarse frente a Moisés.⁴⁴

En cuanto a la cubierta de las capillas, el chapitel que las remata (figura 125), representa a la Montaña Sagrada, el Monte Sion, donde Salomón edificó su templo. Es, sin duda, interesante el cráneo y fémures que se encuentran esculpidos sobre

⁴³ Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana, ..., op. cit.*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 198.

uno de los chapiteles, en la segunda posa, lo que nos da una referencia al Gólgota, que significa “lugar de la calavera”, el monte donde se llevó a cabo la Crucifixión y donde fue enterrado Adán. “De esta manera, los chapiteles de las posas –específicamente las de Huejotzingo– hacen referencia al Gólgota, montaña sagrada de múltiples significados para la tradición judeo-cristiana.”⁴⁵



Figura 125. Chapitel con calavera y fémures en la capilla posa norponiente de Huejotzingo. Foto de David Ramos.

Finalmente, es necesario recalcar la importancia de los símbolos situados escenográficamente dentro del espacio atrial para la comprensión absoluta y total del evento de *La Pasión de Cristo*, como evento puntal del proceso de evangelización, si los nuevos cristianos novohispanos asimilaban y comprendían este fenómeno ideológico y litúrgico que da inicio a toda una postura religiosa, el hecho de poder representar material y permanentemente y aun mezclados con algunos elementos prehispánicos que los indígenas entendían perfectamente y a los cuales estaban acostumbrados, el proceso de evangelización debió haber sido

⁴⁵ *Ibidem*, p. 201.

mucho más asequible. Huejotzingo representa quinientos años después un extraordinario ejemplo de adaptación sincrética pedagógica para la comprensión y asimilación de una nueva forma de vida basada en el cristianismo.

Algunas acotaciones pendientes por cuestionar y desarrollar sobre Huejotzingo

El hecho de confrontar textos escritos *ex professo*, como las presentadas en este capítulo, así como la revisión de autores con tópicos más contemporáneos sobre el convento de Huejotzingo me hace pensar en algunas acotaciones pendientes o problemas de investigación que puedan surgir para ser desarrollados. Con respecto al estilo manifestado, considero que este ya está más que definido, la combinación de estilos en diferentes elementos, como lo expresa Elisa Vargas Lugo, concentrados en un crisol como Huejotzingo, es lo que ha caracterizado a este espacio y lo ha hecho único en el tiempo.

Sin embargo, quisiera hacer notar algo que constantemente se refleja en la historiografía contemporánea, lo cual lo considero muy respetable, pero debatible y me refiero al hecho de comparar necesariamente elementos de la plástica, tallado y construcción indígenas en la incorporación y surgimiento de estos espacios novohispanos. Esta cuestión, incluso, se podría exponer a partir de dos posturas, esto es, la visión de los frailes y la visión de los indios, esto es, me refiero a un tema de interpretación.

Si bien, algunos elementos pueden ser interpretados como una incorporación para la mejor asequibilidad y aprehensión por parte de las comunidades mesoamericanas originales, considero que es ideológicamente imposible el que los frailes constructores hayan tomado de raíz estos elementos y los hayan incorporado a la arquitectura novohispana para tratar de llevar a cabo una mejor adecuación dentro de la idiosincrasia indígena. Sin embargo, en mi opinión, aunque, los indios se iban adecuando a una nueva ideología cotidiana, la interpretación de elementos cristianos y medievales era solo eso, una interpretación de sus elementos naturales a los que estaban adecuados e identificados y que claramente pudieron manifestar como indios constructores en la arquitectura novohispana.

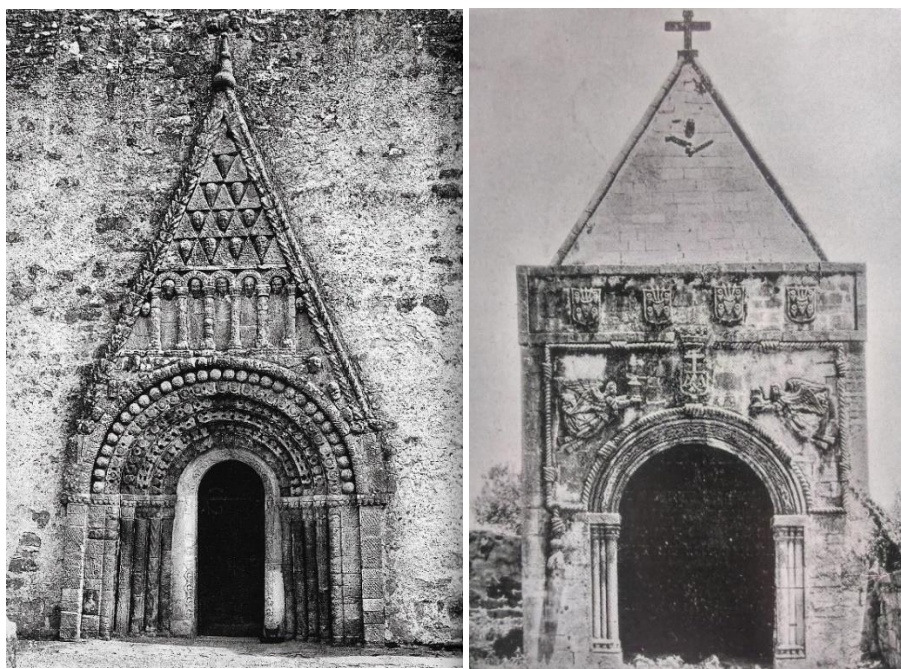
Sin embargo, existen aseveraciones tales como el interpretar los merlones y pináculos que coronan la barda atrial de Huejotzingo, por ejemplo, con una serpiente que rodea el recinto, lo considero hasta cierto punto, descabellado, el

hecho de tomar elementos prehispánicos considerados paganos por los frailes para llevar a cabo una mejor estrategia de evangelización, y, tomando en cuenta la mentalidad medieval que como evangelizadores tenían, lo considero poco probable. Por otro lado, dentro del atrio, el ubicar los puntos cardinales dentro de una plaza como parte de una adecuación de una cosmogonía mesoamericana es una manera de no desprenderse del pasado; la orientación es un concepto natural, histórico y universal, el ubicar el nacimiento y puesta del sol, los vientos dominantes y el clima es algo que siempre se ha estudiado en cualquier cultura y en cualquier tiempo histórico y geográfico, por lo que este punto también lo considero con elementos insuficientes para afirmarlo, se trata pues de una cuestión de interpretación.

Desde luego que cada cultura ha dado diferentes significados a los elementos espaciales que coinciden con puntos cardinales o elementos naturales, sin embargo, en el caso de los conjuntos conventuales y más, en el caso de Huejotzingo, la posición de los diferentes espacios dentro del atrio obedece a una cuestión tanto litúrgica como de practicidad y diseño espacial que repercute directamente en la evangelización y comprensión asequible de la religión cristiana. Y repito, pueden existir interpretaciones de claras alusiones a elementos prehispánicos como la representación de chalchihuites en los escudos franciscanos o las vírgulas prehispánicas que salen de las trompetas de los ángeles, ambos elementos en las capillas posas de Huejotzingo, pero una incorporación de elementos de una ideología o cosmología prehispánica, lo considero improbable.

Esta situación de hallar la incorporación mesoamericana dentro de la incipiente arquitectura novohispana, a mi parecer, obedece a una cultura de reconciliación nacionalista, esto es, el tratar de explicar el inicio del virreinato a través de la incorporación de elementos e ideología prehispánica para facilitar la comprensión del fenómeno de la conquista. Considero que por muchos años se ha querido enfatizar lo mesoamericano como un estandarte nacionalista, de hecho, académicamente yo crecí con esa alabanza pedagógica y, por otro lado, se ha querido reivindicar la parte virreinal de la historia de nuestro país, ¿qué mejor que reconciliar ambas partes con un discurso histórico que amolde a ambas facetas de la historia a través de estos traslapes de vinculación entre una y otra? Una vez más, considero que es una cuestión de interpretación.

¿Con qué ideas sí comulgo? Más que comulgar, considero que existen algunas vetas que descubrir y desarrollar, sobre todo, en el análisis de imagen, el estudio de pintura y talla, interpretación arqueológica y arquitectónica, así como en la búsqueda de xilografías o láminas en los que se basaron los frailes y artistas novohispanos para la composición y diseño de portadas. Desde luego, al revisar las diferentes investigaciones historiográficas, fueron surgiendo algunas ideas que podrían desarrollarse como un problema de investigación dentro del campo de la historia del arte. Ejemplo de lo anterior, y revisando los modelos de diseño de las capillas posas que de Huejotzingo existen, quisiera dar como ejemplo lo que pudo haber también sido la inspiración para este diseño (figuras 126 y 127); me refiero a la portada de la catedral de Clonfert en Irlanda, diseño que data del siglo XII en el monasterio fundado por San Barandán, conocido también como Samborondón, santo representado con hábito franciscano.

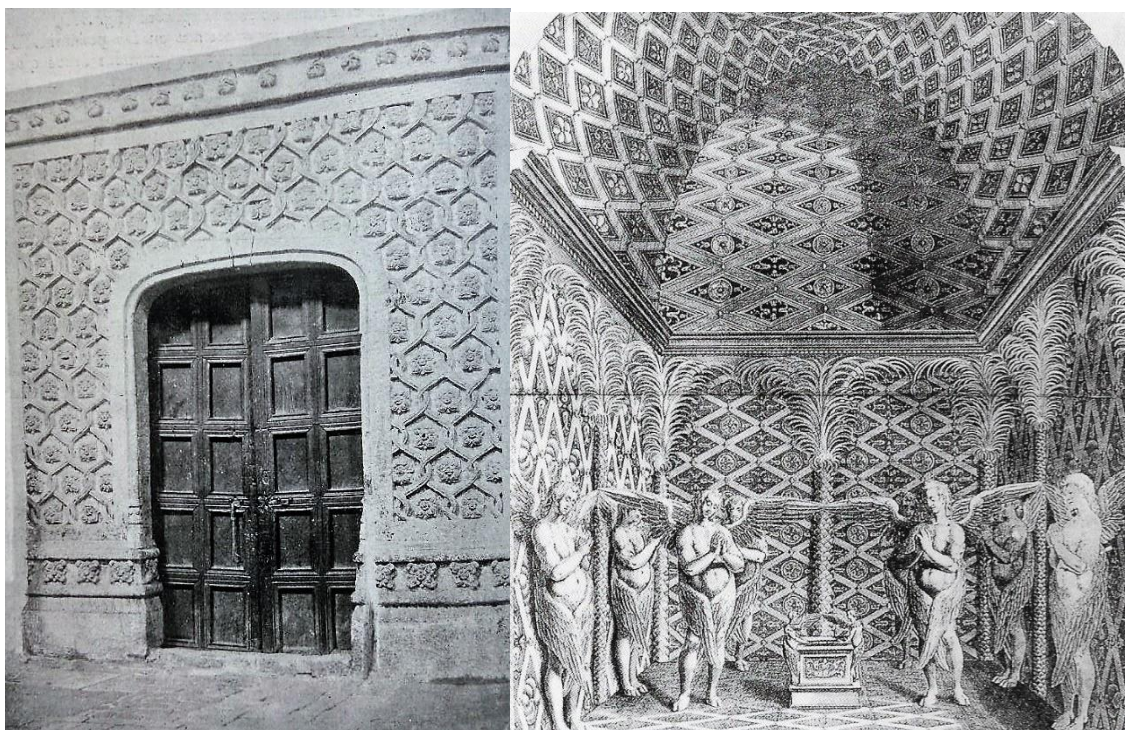


Figuras 126 y 127. Portada occidental de la catedral de Clonfert, Irlanda. En Champeaux y Sterckx (1989, p. 160); y capilla posa nororiente de Huejotzingo. En Angulo (1945, p. 200).

Retomando la idea sobre el cómo los frailes arquitectos se basaron en algunos modelos previos románicos, medievales y/o renacentistas para el diseño de las portadas, considero mucho más probable esta idea que la de basarse en modelos netamente prehispánicos por el simple hecho de que, a pesar de estar relativamente cerca de ellos, las fuentes bibliográficas occidentales, con contenido

gráfico desde luego, que traían consigo o que recibieron tiempo después estaban mucho más asequibles y formaban parte de su bagaje cultural y espiritual.

Tomando como base a Santiago Sebastián⁴⁶, acerca de la hipótesis de que el objetivo del diseño del convento de Huejotzingo fue el intento de lograr la representación del Templo de Jerusalén en la Nueva España y tomando el caso de dos de sus portadas más relevantes, la de la sacristía (figura 128) y la Porciúncula, quisiera exponer la posibilidad de que el diseño de la primera haya sido tomado de un grabado de Juan Bautista Villalpando (1552-1608) (figura 129), jesuita quien tomó al tratado de Vitruvio como base ideal de diseño y arquitectura y quien, en su representación del *Sancta Sanctorum*, toma elementos y diseños fantásticos en perspectiva y proporción humana para elaborar esta interpretación del recinto sagrado. Desde luego, la posibilidad de incorporar lacería mudéjar en el ornamento de la portada de la sacristía es válida, sin embargo, considero que el tener un modelo de diseño previo con toda la carga simbólica y espiritual que brindaba, en este caso, un grabado que representó parte del Templo de Salomón, es mucho más probable.



Figuras 128 y 129. Portada de la sacristía de la iglesia de San Miguel en Huejotzingo. En Angulo (1945, p. 210); grabado de Juan Bautista Villalpando que representa el *Sancta Sanctorum*. En Hamblin y Seely, 2008, p. 179.

⁴⁶ *Vide supra*.

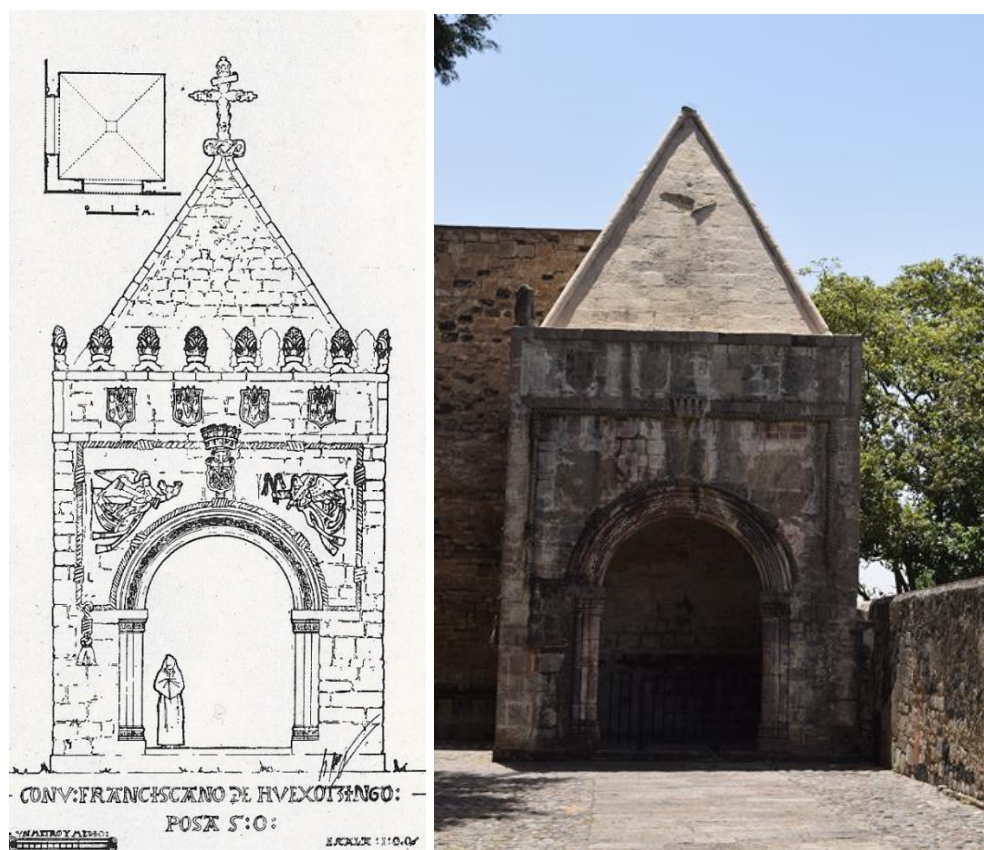
Y, por otro lado, la portada de la Porciúncula (figura 130), como parte de un diseño íntegro para conformar la idea material arquitectónica hierosolimitana del Templo de Salomón y que este representa una cristalización e ideología de la religión judeocristiana. Elementos como la *Visión de Zacarías* con el candelabro del templo y los dos árboles (figura 131) que simbolizan la restauración de este pudieron haber sido tomados como base del diseño de esta rica portada. Asimismo, la representación de la *Visión de Ezequiel* del carro-trono de Dios (figura 132), en forma y semejanza del techo de este con el arco de la Porciúncula, los pinjantes se encuentran tanto en uno como en otro y sobre este techo, el trono.



Figuras 130, 131 y 132. Diseño de portada completa de la Porciúncula de Huejotzingo. Foto del autor; representación de la Visión de Zacarías, el candelabro del Templo y los dos árboles. Y xilografía española del siglo XVI representando la Visión de Ezequiel. En Hamblin y Seely (2008, pp. 40, 80).

Finalmente, la utilidad del análisis de imagen para lograr mejores y más interdisciplinarios proyectos de restauración. Como se vio en el segundo capítulo, las imágenes nos pueden dar pauta a estudiar históricamente un objeto arquitectónico para su análisis y poder así trabajar colaborativamente entre arquitectos, arqueólogos e historiadores. Huejotzingo no es la excepción, imágenes provenientes de las obras analizadas que datan de la primera mitad del siglo XX pueden proporcionarnos ideas, elementos de diseño, estado de los materiales, tecnología constructiva y, lo más importante, la pauta para ejecución de proyectos interdisciplinarios.

Tres imágenes llamaron mi atención, estas provienen de las obras de Diego Angulo Íñiguez, así como de Rafael García Granados y Luis Mc Gregor, me refiero a la interpretación gráfica del diseño original de una capilla posa (figura 133) que se confrontará con una foto actual (figura 134), el “ornato” que enmarca la puerta de una casa habitación de Huejotzingo (figura 135) y la fotografía de una capilla posa prácticamente abandonada (figura 136).



Figuras 133 y 134. Interpretación del diseño original de capilla posa de Huejotzingo. En García Granados y Mac Gregor (1934, p. 123). Y capilla posa SE de Huejotzingo. Foto de David Ramos (2018).

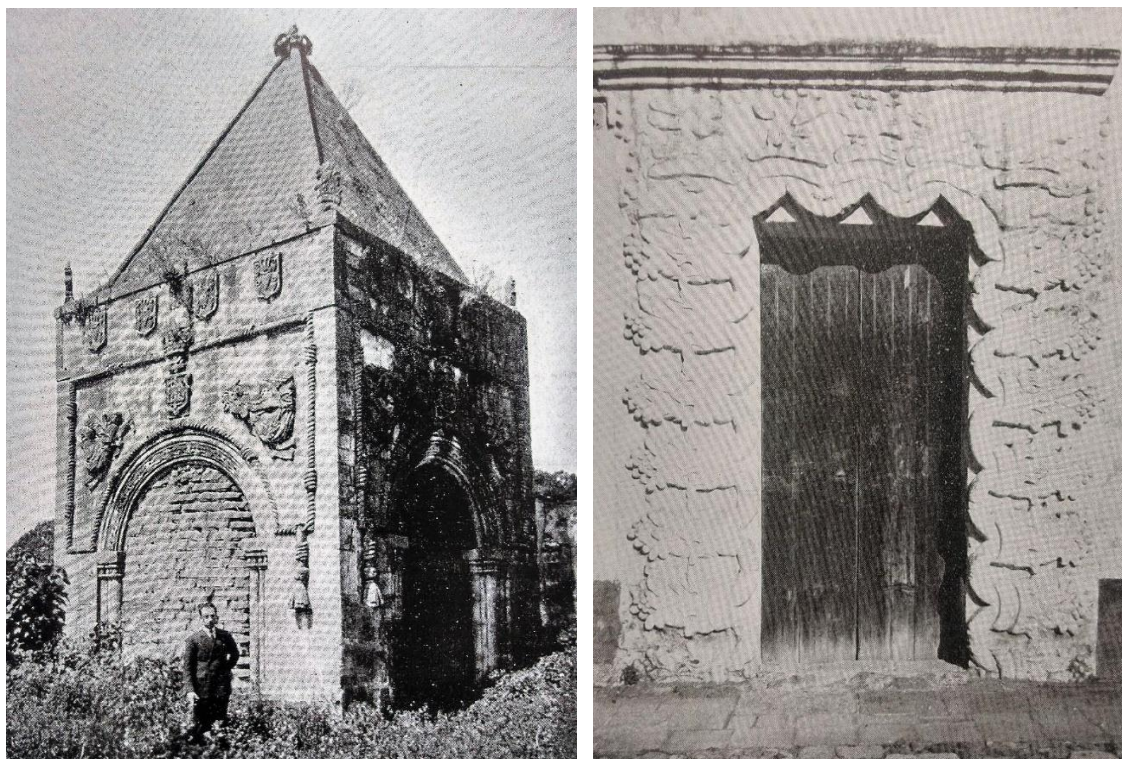
¿Por qué estas tres imágenes nos pueden dar datos importantes para la conformación de un problema histórico a partir del análisis de imagen? En primer lugar, tenemos la interpretación del diseño original de una capilla posa de Huejotzingo, se trata de la representación de la fachada norte de la capilla SW, en esta se deben notar particularidades de un dibujo arquitectónico: una escala gráfica y humana, textura de elementos constructivos, planta arquitectónica y lo más importante, la interpretación de los elementos de estilo originalmente existentes, como es el caso de la cruz que corona la bóveda y la crestería que remata el paramento y que da arranque al chapitel, elementos hoy perdidos.

El contrastarla con la capilla que la antecedente, la SE, nos puede dar una pauta para el poder recuperar el diseño original perdido debido al hurto de sus componentes, principalmente los ornamentales, desde luego, habría que realizar un exhaustivo análisis de los elementos pasionarios con el objeto de precisar cuáles serían el complemento perfecto para culminar un circuito que pueda dar una lectura de simbolismos más estructurada dentro de un análisis semiótico, teológico e histórico y, por supuesto, dentro de un completo circuito pasionario.

Finalmente, dos imágenes que nos pueden proporcionar información sobre el estado de conservación de estos inmuebles patrimoniales y del robo de algunos de sus elementos. Este es el caso de la imagen que representa una capilla posa de Huejotzingo, donde se aprecian una serie de elementos que indican abandono en el tiempo, como bien lo mencioné en el segundo capítulo, el análisis de imágenes nos pueden proporcionar interesantes vetas de exploración en el campo de la historia del arte; en este caso, elementos como el tapiado de la posa, el crecimiento de hierba sobre su paramento y chapitel, así como alrededor de todo el cuerpo que indican un estado de abandono total, aun por parte de la Iglesia, habría que encontrar y expresar las causas así como el contexto histórico del porqué de la situación en la que se encontraba en ese momento.

Y, por otro lado, la imagen que presenta un marco que “ornamenta” la puerta de una casa particular de Huejotzingo, seguramente en el centro del poblado, fotografía que más que suponer, me hace cuestionar sobre el robo de piezas patrimoniales para un beneficio particular, en este caso, la crestería obtenida del remate del paramento de una posa para ornamentar el marco de acceso de una vivienda. Habría que cuestionarnos entonces ¿desde cuándo existe este

“ornamento” en esta puerta? ¿Dónde se localiza? Es indudable que se trata de remates de una o varias capillas posas, en este caso, ¿de cuál o cuáles? ¿Existe la posibilidad de indagar si hay más elementos robados y poder localizarlos? ¿Qué condicionantes históricas pudieron haber provocado esto dentro de un contexto social, político y religioso? ¿Qué papel han desempeñado las autoridades al respecto?



Figuras 135 y 136. Capilla posa de Huejotzingo y crestería de una capilla posa de Huejotzingo utilizada como marco de puerta en una casa habitación. En Angulo (1945, pp. 201-202).

Para concluir esta revisión historiográfica sobre Huejotzingo, quisiera verter algunas opiniones que este enorme conjunto conventual me ha inspirado. En primer lugar, más que asegurar una fecha de construcción y un autor del convento, convendría adentrarnos más al contexto histórico en que surgió este recinto, especificar quiénes lo habitaron y cuáles fueron sus picos clave en cuanto importancia religiosa y social, haría falta revisar más crónicas y más menciones dentro de estas que de este se han hecho. Así como existe el trabajo arqueológico para poder establecer las etapas de construcción del conjunto a partir de los elementos espaciales que fueron configurando su arquitectura, también debería

existir más trabajo de investigación sobre sus murales tanto de la iglesia como del convento, conocer sus autores y, sobre todo, conocer los modelos que siguieron los pintores para realizarlos, ejemplo de esto, son los grutescos que existen en la sala *De profundis*, pinturas que habría que estudiar más a fondo.

Y para finalizar, considero que los estilos reflejados en este recinto, han sido acertados e inferidos magníficamente por los autores revisados, sin embargo, habría que analizarlos a partir de los símbolos que estos han tratado de representar; y, aunque las relaciones directas con la cultura mesoamericana, en su momento, fueron interesantes, creo que sería más conveniente interpretar las portadas a partir de modelos, xilografías y láminas de tratados de arquitectura o de antiguas fuentes que pudieron haber traído consigo los frailes o que fueron asequibles para ellos posteriormente. Así, más que un proyecto escenográfico de evangelización, este puede verse como un proyecto de oportunidad de establecer *in situ* la idea del reino de Dios en el Nuevo Mundo, una rica veta a explorar y analizar dentro de la historia del arte.

Capítulo IV

Calpan: historiografía de un convento franciscano

En este último capítulo realizo la última revisión historiográfica que abarca a los autores que han dedicado su obra e investigación a esta imponente pieza arquitectónica del siglo XVI ubicada también en el Valle de Puebla-Tlaxcala. En cuanto a los trabajos historiográficos, quiero incorporar a este capítulo a autores que han aportado de manera significativa a la labor historiográfica de los conventos del siglo XVI y quienes han hecho, desde luego, referencia a esta importante obra de la arquitectura dentro de la primera centuria colonial, me refiero, de nueva cuenta, a Elisa Vargas Lugo¹, en el caso del análisis de las portadas y a Raúl Flores Guerrero², para las capillas posas; al igual que en Huejotzingo, la visión norteamericana contemporánea de los conventos del siglo XVI con la obra de Richard Perry³ y en cuanto a símbolos cristianos a Ignacio Cabral Pérez⁴.

El convento de Calpan, al igual que el de Huejotzingo, aun a menor escala, resulta también muy interesante, incluso, se puede afirmar que, hoy en día, las capillas posas de este espacio son las mejores conservadas de toda la arquitectura conventual mexicana del siglo XVI, la portada de la iglesia es simplemente la más bella y detallada, de hecho, una sección de esta ilustra la carátula de la primera edición del libro de George Kubler⁵ (figura 137); por lo anterior, se puede inferir que este espacio se convierte en portante de una gran cantidad de símbolos a los cuales varios autores han hecho referencia. A continuación, y siguiendo la misma metodología que desarrollé para Huejotzingo, intentaré un acercamiento a Calpan a partir de diferentes puntos de vista que retratan su historia, su arqueología, su composición arquitectónica y de estilo, así como su simbología, no con la extensión de fuentes que el primero, ya que de Calpan son escasas, pero necesarias para conformar la historiografía de este espacio del siglo XVI.

¹ Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, 369 pp., VIII-179 ils., (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVII).

² Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México*, prologado por Manuel Toussaint, México, Ediciones Mexicanas, 1951, 79 pp. [35 pp], 56 fotografías, (Enciclopedia Mexicana de Arte, 15).

³ Richard Perry, *Mexico's Fortress Monasteries*, Santa Bárbara, California, Espadaña, 1992, 224 pp.

⁴ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, ils., 333 pp.

⁵ Vide capítulo 1.

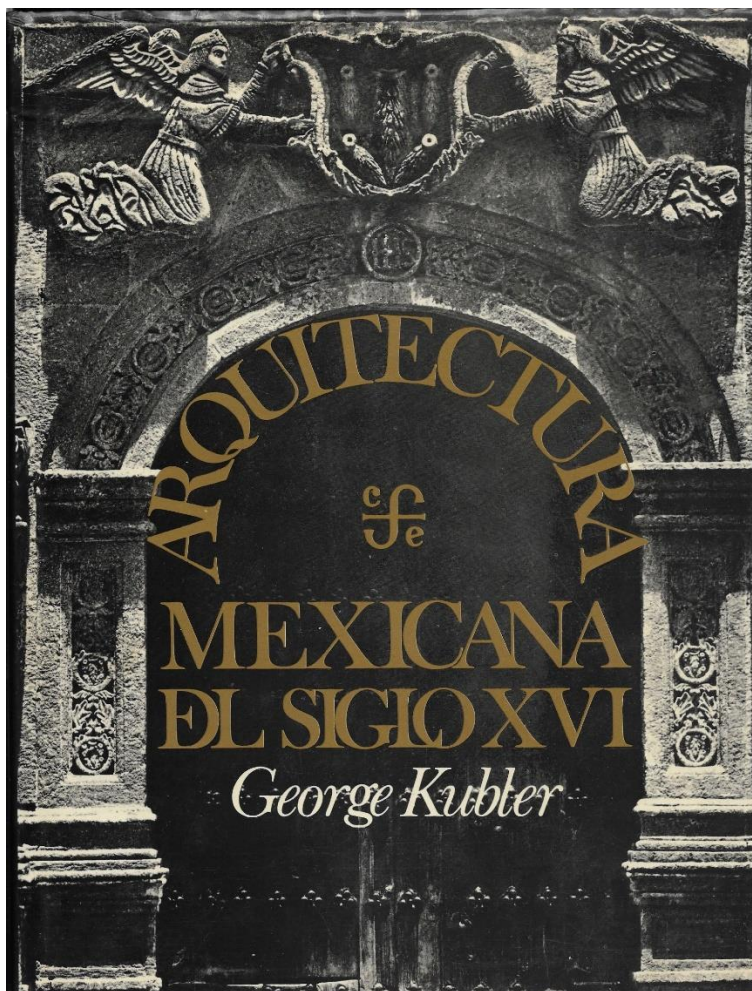


Figura 137. Portada del libro de Arquitectura mexicana del siglo XVI, George Kubler, 1982.

Fuentes escritas *ex professo*

Tengo que afirmar que gran parte de la información obtenida proviene de la tesis de licenciatura de Amada Martínez Reyes⁶, defendida en examen profesional en 1976 y, desafortunadamente, inédita y de la cual se desprendió un interesante artículo referente a las capillas posas⁷. Si para Huejotzingo la cantidad de trabajos de investigación es relativamente poca, para Calpan la búsqueda se reduce aún más. Actualmente, existen otras publicaciones conformadas por dos libros y algunos

⁶ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, *tesis de licenciatura en historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 1976, 166 pp.

⁷ Amada Martínez Reyes, “Iconología de las capillas posas de San Andrés Calpan, Puebla”, en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 281-298.

artículos, que abordan no solo al convento de Calpan desde un punto de vista histórico, arquitectónico, sino también urbano y aun arqueológico, me refiero a las obras publicadas por Leonardo Meraz Quintana⁸, Ignacio Cabral Pérez⁹ y Rubén García, Primitivo Lezama y Víctor M. Hernández¹⁰. Los artículos referentes a Calpan están conformados, en cuanto a cuestión histórica, por Rafael García Granados¹¹, el discurso arqueológico de Calpan, lo expone de igual manera, Leonardo Meraz¹² junto con Luis Guerrero Baca¹³ y en cuanto a pintura mural, así como su restauración, la ponencia de César A. Ibarra y Andrea P. Ruisánchez¹⁴ y el artículo de Omar Sánchez¹⁵ abordan breve y contemporáneamente este tema.

⁸ Leonardo Meraz Quintana, *Urbanismo indígena y español en el siglo XVI. El caso de Calpan*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2012, 334 pp., ils., fotografías y mapas.

⁹ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan*, Puebla, Universidad de las Américas Puebla, Cholula, Puebla, 1991, 41 pp.

¹⁰ Rubén García Salazar, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García, *Arquitectura y urbanismo en San Andrés Calpan, Puebla. Atrio y capillas posas del exconvento de San Andrés Apóstol. El simbolismo en el espacio urbano virreinal*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Segrak, [s. f.], 89 pp., ils.

¹¹ Rafael García Granados, "Calpan", en *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, n. 5, marzo de 1931, pp. 369-376.

¹² Leonardo Meraz, "Calpan, un caso de arqueología urbana", en *Diseño en Síntesis*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, n. 20, año 6, primera época, primavera, 1995, pp. 13-19.

¹³ Leonardo Meraz Quintana y Luis Fernando Guerrero Baca, "Calpan (México), historia, urbanismo y tapial", en *Construcción con tierra. Tecnología y Arquitectura. Congresos de arquitectura de tierra en Cuenca de Campos 2010/2011*, [online], Universidad de Valladolid, Cátedra Juan de Villanueva, Valladolid, 2011, pp. 33-46.

¹⁴ César Armando Ibarra Martínez y Andrea Paola Ruisánchez Campuzano, "De arquitectura, manufactura y restauración", en *Memorias del IX Foro académico de ciencia, creación y restauración*, [online], Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, 6 pp.

¹⁵ Omar Sánchez, "Restauran bóvedas e imágenes religiosas del ex convento de San Andrés Calpan", *Periódico Enfoque*, 26 de abril de 2016, [http://www.periodicoenfoque.com.mx/2016/04/restauran-bovedas-e-imagenes-religiosas-del-ex-convento-de-san-andres-calpan/].

Convento de Calpan

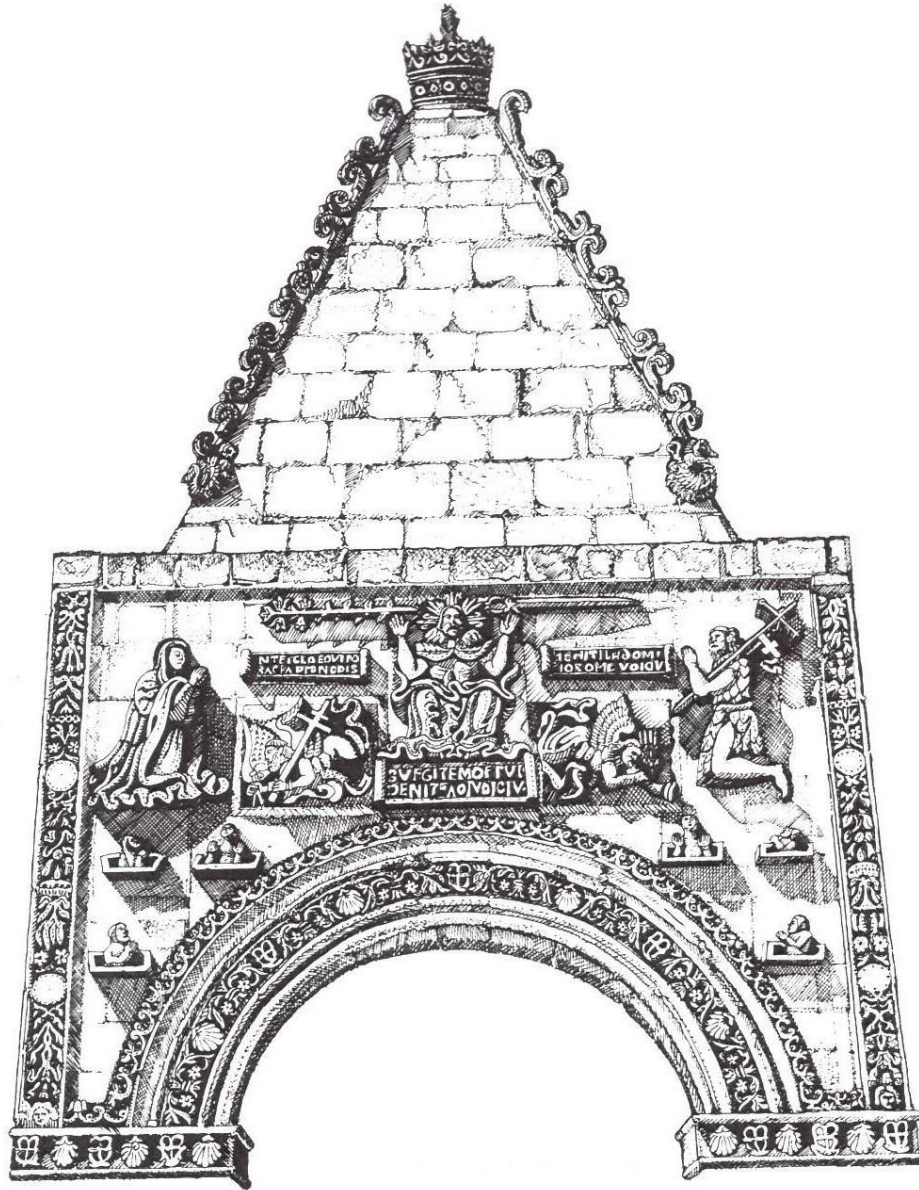


Figura 138. Capilla posa de Calpan representando *El Juicio Final*. En Perry (1992, p. 106).

El convento de Calpan, al igual que el de Huejotzingo, aun a menor escala, resulta también muy interesante, incluso, se puede afirmar que, hoy en día, las capillas posas de este espacio (figura 138) son las mejores conservadas y con el significado simbólico más interesante de toda la arquitectura conventual del siglo XVI, su portada es simplemente excelsa y detallada; por lo anterior, se puede inferir que

este espacio se convierte en portador de una gran cantidad de símbolos a los cuales varios autores han hecho referencia y que, afortunadamente, se han conservado a lo largo de tantos años. A continuación, y siguiendo la misma metodología de relato historiográfico que desarrollé para Huejotzingo, intentaré un acercamiento a Calpan a partir de diferentes puntos de vista que retratan su historia, su arqueología, su composición arquitectónica y de estilo, así como su simbología de este espacio conventual del siglo XVI.

El relato histórico

El convento de Calpan fue fundado en 1548, de acuerdo a Amada Martínez Reyes¹⁶ son varios los autores que confirman este año de fundación, pero que no tienen una fuente primaria en cuál basarse para afirmarlo y se refiere a Rafael García Granados, Hernández Serrano, Diego Angulo y Raúl Flores Guerrero, refiere también a Kubler y Toussaint, quienes dan un rango más amplio sobre su fundación 1540-1550.¹⁷ En cuanto a la construcción de este convento, es importante mencionar la contemporaneidad constructiva de Calpan y Huejotzingo, lo que hace suponer que ambos podrían ser de la misma autoría, Amada Martínez, al respecto, afirma que:

Es obvio que el convento [de Calpan] nunca fue obra tan ambiciosa como la de Huejotzingo; muestra de ello son sus dimensiones menos pretenciosas, así como el hecho de que su techumbre fuese de madera [...] nos induce a pensar que el edificio de San Andrés, por tener menor tamaño, hubiera estado terminado primero que el de Huejotzingo y por lo tanto podría suponerse que estuviera listo aproximadamente hacia mediados de la década de 1560.¹⁸

Retomando la autoría constructiva del convento de Calpan, Raúl Flores Guerrero¹⁹ establece que este, al igual que el de Huejotzingo y Huaquechula, fue edificado por Fray Juan de Alameda²⁰; tomando en cuenta los modelos de diseño utilizados en las capillas posas de ambos conventos, se podría afirmar esta declaración, sin embargo, como lo menciona Amada Martínez, no existe un documento que establezca fehacientemente el año tanto de inicio como de

¹⁶ Amada Martínez Reyes, "La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla", ..., *op. cit.*

¹⁷ *Confere ibidem*, pp. 15-17.

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México*, ..., *op. cit.*

²⁰ *Ibidem*, p. 37.

terminación del convento así como de su autoría, sin embargo, por los datos aislados encontrados, se puede llegar a la conclusión de que el convento de Calpan se ejecutó de 1548 a 1566 y que el fraile constructor fue Fray Juan de Alameda.

La historia del convento, de acuerdo a la misma autora, está muy poco documentada, quizá por ser una población mucho más pequeña y más alejada que Huejotzingo, lo que obliga a pensar su relativa “poca” importancia social y económica, que persiste aun en la actualidad. Este conjunto de documentos se limita a las crónicas escritas por Fray Agustín de Vetancourt²¹ en el siglo XVII, quien describe las cofradías, así como las advocaciones de las capillas posas de Calpan:

247. *Calpa*. Legua y media de Huexotzinco azia el Medio dia ehta vn Convento, cuya Iglefia es dedicada à S. Andres, lugar de muchos durafnos, y fertil de mayfes, viben en el tres Religiofos dé limofnas; tiene dentro del Pueblo quatro Hermitas, Santa Maria, S. Iuan, Santa Ana, y S. Diego; tenia Cofradia Del SS. y de Animas, de Epañaes; y de Indios, del SS. Animas, y Santa Cruz, fiete Pueblos de vifita con fus Iglefias: Santiago, S. Nicolas, S. Matheo, S. Buenaventura, S. Iuá Tianquizmanalco, S. Balthazar, y Santa Elena, cuya adminisftracion pafsò à los Señores Clerigos, como tambien las llaves de quatro hermitas que eftàn dentro de la cerca del Convento, que fon; la Affumpcion. S. Miguel, S. Iuan Evangelifta, y N. P. S. Francifco, que por eftar dentro de la cerca debian pertenecer al Cõvento.²²

Por otro lado, también están algunos datos de actas bautismales del mismo archivo parroquial que datan de 1884, donde hacen referencia a algunos daños estructurales del convento por un temblor; un documento de 1897 del archivo de la Secretaría del Patrimonio Nacional que explica la nula información que del convento existe; así como las anécdotas recogidas en un documento de 1945 escrito por Esteban Espinosa Castellano, quien trata de hacer una historia oral del convento de San Andrés Calpan.²³

Sobre las etapas constructivas del convento de Calpan hay prácticamente nada, sino de nuevo, datos aislados que hacen suponer diferentes adecuaciones que el convento fue teniendo a lo largo de los siglos; una de estas adecuaciones la menciona Rafael García Granados, quien afirma que, sobre el bajorrelieve de San Andrés en la portada de la iglesia (figura 139), existe “una ventana que en su origen fue pequeña y encuadrada por el cordón franciscano, y que el celo y la falta de

²¹ Fr. Agustín de Vetancourt, “Tratado Segundo de las Provincias, y Conventos de la Provincia del Santo Evangelio Mexicana”, en Teatro Mexicano, Primera Edición Facsimilar, México, Porrúa, 1971, pp. 24-138.

²² *Ibidem*, p. 87.

²³ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ..., op. cit.*, pp. 24-26.

preparación artística de un cura de fines del siglo pasado (1872) estropeó definitivamente, alargándola y sustituyendo una columnita de piedra por un tubo de hierro”.²⁴

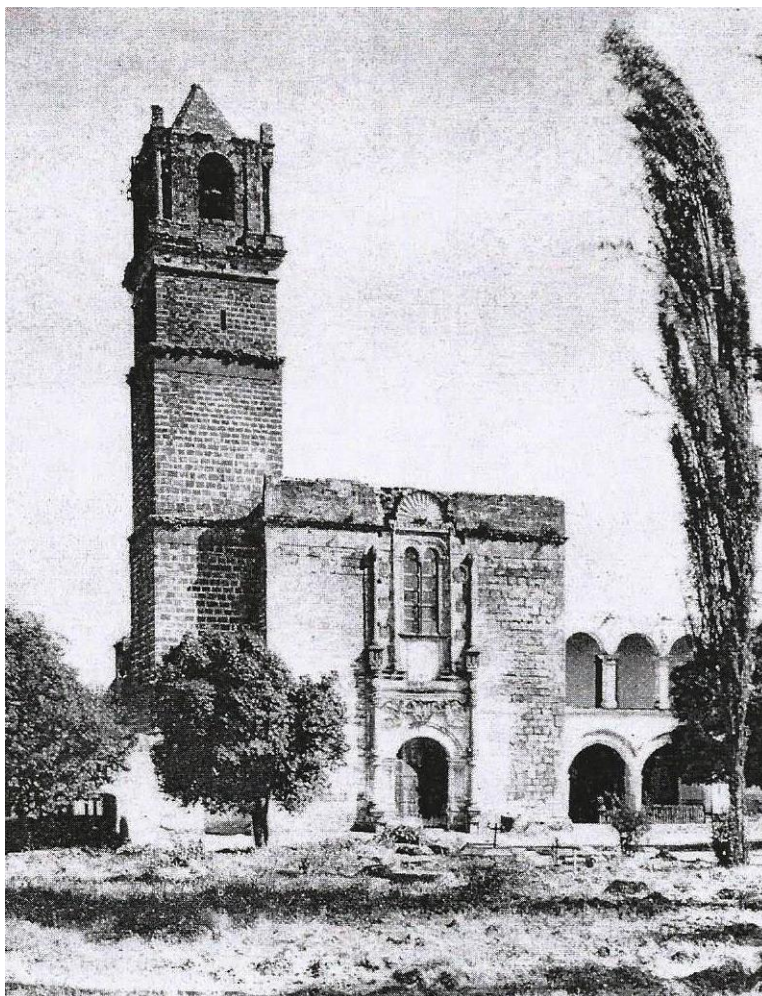


Figura 139. Fachada del templo de San Andrés, Calpan. En García Granados (1931, p. 377).

Los documentos que hacen referencia al convento de Calpan en el siglo XIX, -que en realidad son muy pocos- explican el abandono total de este durante todo el siglo XIX, estos documentos también testifican algunas reparaciones realizadas al convento franciscano, refiriéndose al techo, la bóveda y los muros, la elevación del piso del coro y la cubierta del sotocoro.²⁵ De hecho, con respecto a la modificación de la ventana que critica García Granados, Amada Martínez afirma que la reforma

²⁴ Rafael García Granados, “Calpan”, ..., *op. cit.*, p. 373.

²⁵ *Confere* Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, pp. 26-27.

tan radical que implicó todos los cambios estructurales de la iglesia del convento llevados a cabo “durante el siglo XVII, motivó sin duda la necesidad de modificar, entre otras cosas, el vano de la ventana coral, razón por la cual la portada principal luce una composición tan desproporcionada”.²⁶

Los documentos mencionados anteriormente hacen referencia a una primera reconstrucción, la cual tuvo que esperar prácticamente un siglo para ser continuada. Existe también un documento de 1945 al que Amada Martínez hace referencia y es el escrito por Esteban Espinosa Castellano²⁷, quien, a través de un ejercicio empírico de historia oral, realiza una documentación sobre el convento de Calpan y afirma la “continuación” de la reconstrucción referida anteriormente a partir de 1905, se trató de un trabajo comunitario que consistió en recubrir bóvedas, rehacer muros, así como la apertura de ventanas en el ábside, trabajos que culminaron en la reapertura del templo al culto el 30 de noviembre de 1906, cuando fue bendecido por el padre provincial de Cholula, fray Juan de la Cruz.²⁸

Ahora, es importante señalar las diferentes etapas constructivas que tuvo el templo y convento, estas, aunque no están del todo documentadas, son mencionadas a partir de un deseo de vigencia y, por ende, de permanencia de esta joya dieciseisana, nos habla de un compromiso de una comunidad con las posibilidades y conocimiento empírico necesario para “restaurar” el inmueble. En cuanto a la tecnología constructiva de modificación en diferentes momentos de reconstrucción del templo, esto es, el siglo XVII y XIX no puede considerarse una técnica de restauración *per se*, sino de reparación basada en un deseo de identidad y conservación y se puede interpretar, probablemente, como un evidente primer intento de recuperación de un inmueble patrimonial, donde, por la calidad arquitectónica tanto de espacio como de simbolismo era necesario conservar con los elementos disponibles y asequibles en ese tiempo histórico específico, máxime tomando en cuenta el “bajo” rango social y político que ha permanecido en Calpan a lo largo del tiempo.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁷ *Confere ibidem*, pp. 25-32 y 151-152.

²⁸ *Confere ibidem*, pp. 28-29.

La lectura arqueológica y urbana

Así como para Huejotzingo, existe también un autor que ha hecho un acercamiento arqueológico y más urbano aún para el caso de Calpan, me refiero a Leonardo Meraz Quintana, quien a través de una perspectiva histórica, permeada de condicionantes arqueológicas y urbanas, ha abordado Calpan de tal manera que lo prehispánico se traslape a lo novohispano y se puedan estratificar los diferentes hechos constructivos para conocer el avance que tuvo esta población en cuanto a crecimiento urbano se refiere y que involucró a diferentes usos espaciales del suelo para conformar un poblado.

El autor establece la línea constante de producción agrícola que ha subsistido en este lugar y que ha redundado directamente en su conformación urbana; Calpan contiene algunos posibles restos arqueológicos, su actividad económica ha sido mayormente agrícola durante la época prehispánica, el virreinato y el siglo XIX; a partir del siglo XX el autor establece que “de la estructura urbana y por algunos edificios podemos inferir que hacia el Porfiriato el poblado gozaba de cierta bonanza. Seguramente un hecho que cambió esta situación fue la repartición de tierras hecha en este siglo con la reforma agraria, cuando desapareció la hacienda de Chahuac y se creó el Ejido de Calpan.”²⁹

De acuerdo al autor existe un plano oficial de traza urbana de Calpan (figura 140) que sugiere ciertos vestigios prehispánicos entre el convento y el cementerio, esta traza es reticular con manzanas de gran tamaño que conservan la tradicional huerta en cada predio, las calles fueron arregladas con piedra bola y arena, lo que hace suponer cierta bonanza económica del lugar, como se mencionó anteriormente, además de haber contado con un sistema de abastecimiento de agua a partir de canales, pozos y aljibes, actualmente abandonado, pero que la misma arqueología urbana ha hecho destacar, incluso como una posibilidad de retomar para abastecer de agua a esta a la población.³⁰

²⁹ Leonardo Meraz, “Calpan, un caso de arqueología urbana”, ..., *op. cit.*, p. 15.

³⁰ *Confere ibidem*, pp. 16-17.

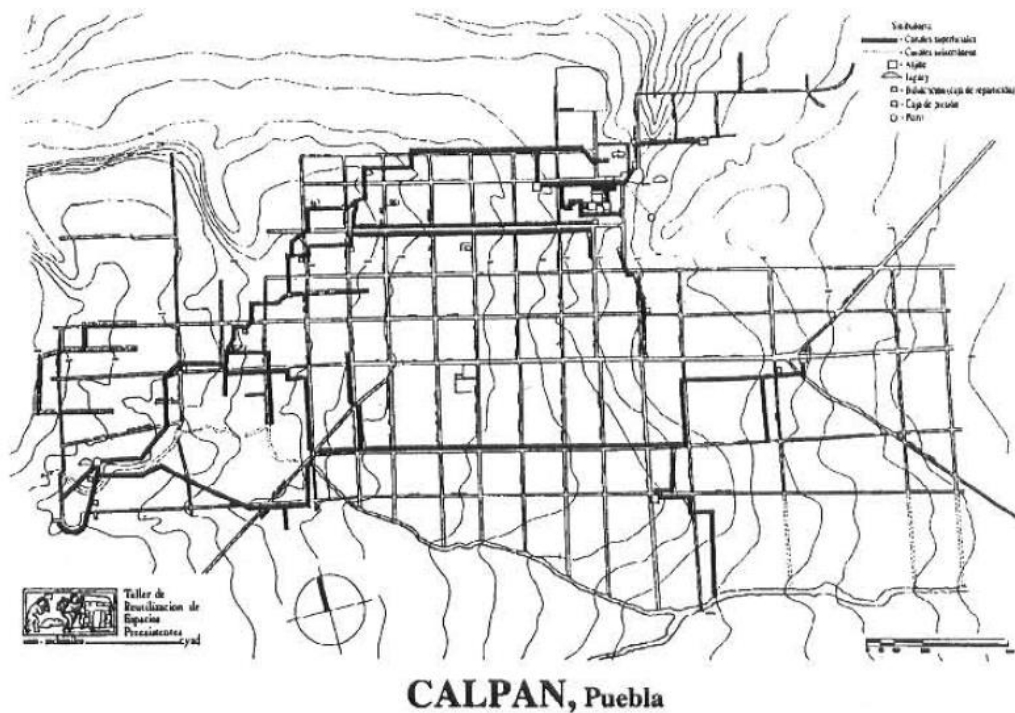


Figura 140. Traza urbana de Calpan. En Leonardo Meraz (1995, p. 15).

En cuanto a la traza urbana, el mismo autor en coautoría con Luis Guerrero Baca mencionan que los franciscanos establecieron las bases para la fundación y trazado urbano de las poblaciones de Puebla y Tlaxcala, para Calpan:

La forma cuadrada de las manzanas de carácter renacentista, muestran los primeros intentos de organización urbana llevados a cabo por los franciscanos, diferenciándolas de las manzanas rectangulares que se pueden relacionar con las “*Leyes de Indias*” decretadas por la Corona española, emitidas décadas después de estas primeras trazas realizadas por los franciscanos en la cuenca Puebla-Tlaxcala, además del pueblo en tiempos más recientes.³¹

Después de un concienzudo análisis historiográfico, Leonardo Meraz Quintana³² en su libro sobre urbanismo indígena y español se refiere a Calpan como una región donde los factores de origen novohispano tanto religiosos como económicos y jurídicos jugaron un factor negativo, ya que como señorío se desintegró y pasó a formar parte de otras entidades, “sin embargo el recuento de los hechos en el primer periodo colonial nos permite suponer que lo sucedido con

³¹ Leonardo Meraz Quintana y Luis Fernando Guerrero Baca, “Calpan (México), historia, urbanismo y tapial”, ..., *op. cit.*, p. 39.

³² Leonardo Meraz Quintana, *Urbanismo indígena y español en el siglo XVI.*, ..., *op. cit.*

el señorío calpaneca fue resultado igualmente del nuevo orden centralista del urbanismo establecido por los españoles. Es decir que la vecindad del territorio de Calpan con polos de desarrollo urbano como Puebla o Atlixco, finalmente marcó su destino”.³³

Pese a lo anterior, Calpan se puede considerar como modelo de un incipiente urbanismo novohispano a pesar de su carácter “secundario” e independiente del señorío, “entre los hechos en que se basa este supuesto está la decisión de construir, desde los primeros años de su llegada [de los franciscanos], un monasterio de importancia suprarregional en Huejotzingo (1525), en tanto que, inicialmente, para Calpan se organizó un establecimiento religioso con carácter de visita dependiente de Huejotzingo, pero con carácter de convento independiente.”³⁴

Se entiende entonces, una vez más, el cómo el convento, en este caso de Calpan, vuelve a convertirse en un centro detonador de traza urbana para unirse a un sistema de poblados que llegarían a conformar una ganancia territorial más para la Corona española. El convento en sí genera identidad, genera economía y en este caso específico, genera infraestructura hidráulica para la supervivencia de un pueblo inicial a través de un sistema de pozos y aljibes en perfecta comunión con la naturaleza.

El discurso de composición formal y arquitectónica

Como se vio en el apartado anterior, Calpan no se distinguió por ser una población grande e importante comparada con Huejotzingo, debido a los diferentes factores que jugaron en contra, principalmente geográficos. Sin embargo, siempre será relevante la conformación espacial y plástica lograda en su convento franciscano, el cual, desde siempre, ha sido uno de los más difundidos en la bibliografía que versa sobre arquitectura del siglo XVI, desde luego, a partir de la portada de su iglesia de y sus capillas posas.

Considero que, como en el caso del análisis del templo y convento de Huejotzingo, para el del convento de Calpan, una tesis de licenciatura, repito, desafortunadamente inédita, se convierte en el mejor y más completo referente para el análisis formal y espacial de este. Me refiero, una vez más, a la obra de

³³ *Ibidem*, p. 235.

³⁴ *Ibidem*, p. 237.

Amada Martínez Reyes³⁵, quien, en su tesis, la autora desarrolla un análisis a partir de la estructura y la forma espacial del convento siguiendo el formato de atrio, portería y capilla abierta, iglesia, claustro y, desde luego, capillas posas, formato que seguiré a continuación.

El atrio

A la fecha se puede observar que el atrio se ha ido modificando varias veces, esto, gracias a las distintas fotografías de diferentes tiempos históricos que existen, una investigación arqueológica sobre este, como en el caso de Huejotzingo³⁶, nos podría dar información de la interpretación y concepción espaciales que se han tenido de este a lo largo del tiempo. Las bardas atriales son pieza material de estos cambios o reparaciones que ha tenido el convento por su composición de materiales, la autora menciona al respecto que “la barda mejor preservada es la que limita el lado norte y no sólo del atrio, sino del conjunto entero; muro que en la parte correspondiente a la huerta presenta todavía restos de almenas, tipo de remate tan común dentro de las construcciones conventuales del siglo XVI, y que probablemente ostentaban todas las demás bardas.”³⁷

Aunque la entrada principal al atrio, desde luego, es la entrada poniente, como en cualquier convento del siglo XVI, en este caso, la entrada norte (figura 141) se convierte en la más importante, ya que es la que originalmente se conserva. Esta se conforma de una triple arcada, donde el arco central es soportado por dos columnas a la usanza medieval, las arquivoltas se hunden en el paramento lo que hace un juego de luz y sombra interesante, esta arcada está rematada por un frontón triangular con un nicho al centro y coronado por seis merlones, que desde luego, por el material distinto con el que está construido este frontón y el aplanado que tiene hace pensar que es un añadido, que como adecuación, se realizó más contemporáneamente.

³⁵ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*

³⁶ *Vide* capítulo III.

³⁷ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 35.



Figura 141. Triple arcada del acceso norte al atrio del convento de Calpan. Foto del autor.

Las capillas posas, de las que hablaré más adelante, contenidas en el atrio (figura 142) y con respecto a este: “aparecen con una arbitraria distribución que podemos calificar de total asimetría en relación a los ejes principales; es decir, que no se encuentran colocadas estrictamente en los ejes geométricos de cada una de las esquinas del atrio, como era usual, sino que se construyeron sin cuidar este aspecto y cada una presenta una colocación y tamaño diferentes”.³⁸ Lo anterior hace preguntarme el porqué de este fenómeno, ya que, si bien la ortogonalidad regía en el diseño de los atrios y, por consecuencia, de las trazas urbanas de las ciudades, se dio este hecho de no seguir los ejes compositivos para lograr un diseño más adecuado a la idea modular. Este puede ser un dato interesante para investigar, ya que no debió haber restricciones en cuanto a medidas de tierra se refiere.

³⁸ *Ibidem*, p. 34.

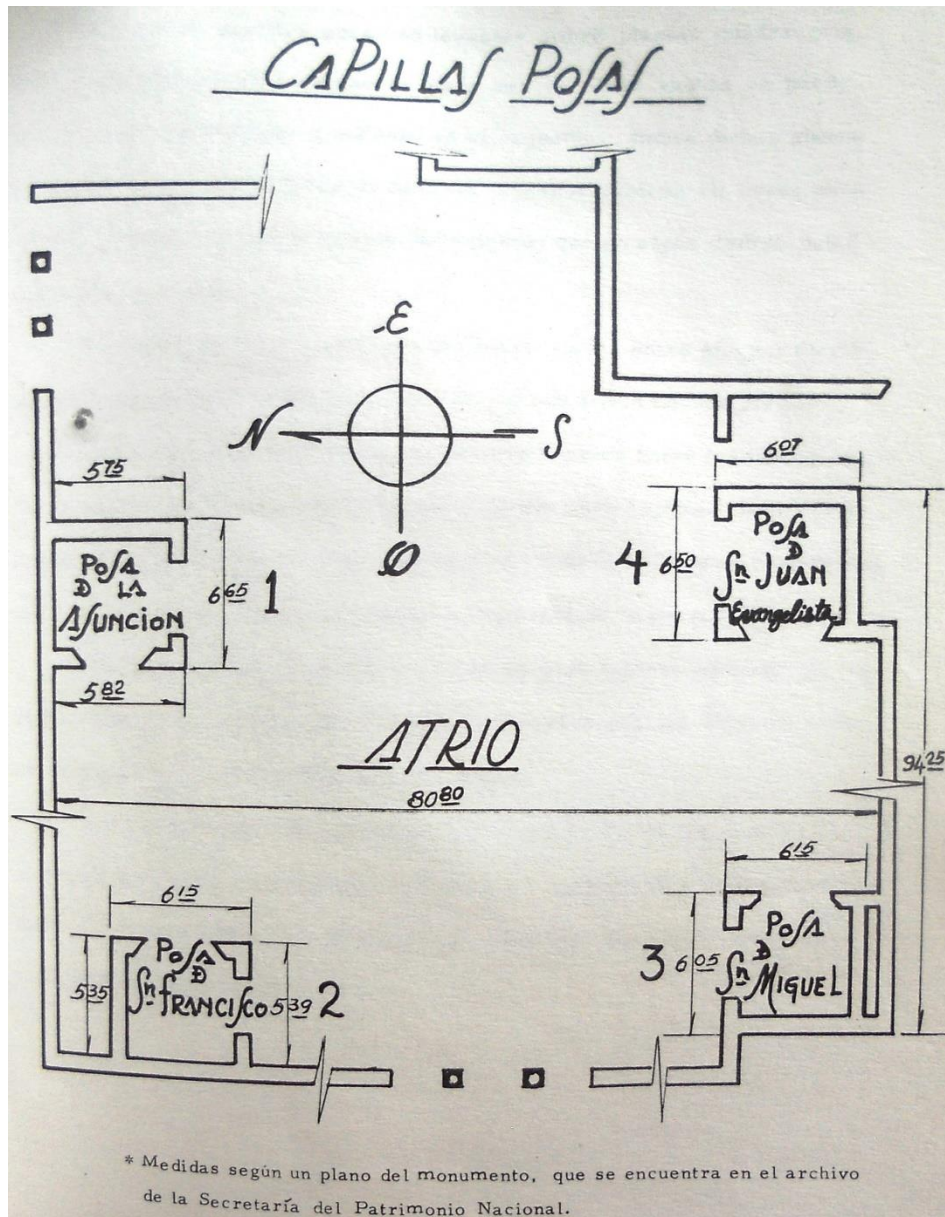


Figura 142. Plano del atrio del convento de Calpan. En Martínez Reyes (1976, p. [66]).

Portería y capilla abierta

La portería del convento de Calpan es de planta rectangular, su acceso es a través de una doble arcada que descansa sobre tres pares de columnas pareadas. De acuerdo a Amada Martínez Reyes, existe una intención contemporánea de causar el mismo efecto espacial de la triple arcada norte con esta doble de la portería al colocar una franja escalonada sobre las arquivoltas de esta última, efecto

totalmente fracasado comparado con el primer realizado en el siglo XVI.³⁹ En cuanto a la capilla abierta, la autora establece que:

[Esta, situada] a la derecha de la portería se levanta sobre planta cuadrangular y presenta un angostísimo ábside comparado con lo ancho de la capilla. Su acceso al atrio se abre por un arco de medio punto de rosca poligonal de mayores proporciones que los de la portería, por lo cual destaca sobre esta última. Su arquivuelta vuelve a señalarse por una faja de molduras igual a la que señalamos anteriormente.⁴⁰

Sobre estos dos espacios descritos se encuentra un corredor o galería sin mayor valor arquitectónico comparado con el resto del convento, este espacio se abre hacia el atrio como mirador de este a través de una arcada séxtuple de medio punto cargada por una serie de pilares de capitel y basa moldurada y teniendo, como elemento de seguridad, citarillas de ladrillos rojos en diagonal formando rombos, modelo que prevalece en el claustro superior del convento como antepecho (figura 143).



Figura 143. Portería, capilla abierta y galería-mirador del convento de Calpan. Foto del autor.

³⁹ *Confere ibidem*, p. 38.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

Fachadas del templo

El templo de Calpan, dedicado a San Andrés y construido de basalto, tiene un área aproximada de 430 m²; la misma autora describe las cuatro fachadas del templo comenzando con la norte, la cual, de manera general, se divide en dos partes, la nave y el ábside, la que corresponde a la nave está segmentada en cuatro partes y estas se encuentran divididas por cinco contrafuertes, sobre esta fachada se abren ventanas que definitivamente corresponden a una remodelación de principios del siglo XX. Existe una leve evidencia de la antigua existencia de la Porciúncula sobre el segundo tramo de la fachada, sin embargo, esta fue completamente cegada. Contrariamente, la fachada sur que colinda con el convento es mucho más sencilla, incluso solo posee dos contrafuertes que flanquean dos ventanas que corresponden a la nave del templo.⁴¹

Portada del templo

Esta se encuentra, como era la norma en el siglo XVI, sobre el muro poniente. Se trata de un trabajo de talla muy peculiar, Elisa Vargas Lugo establece sobre esta que:

La portada es de las más ricas dentro de su tendencia híbrida gotizante: en composición ascendente aparece una puerta con arco escarzano y en el remate una ventana con parteluz -modificada el siglo pasado-, acompañada de jambas, medallones, esculturas de ángeles, perlas, escudos, adornos con el cordón franciscano, anagramas y follajes, siendo lo más notable los quiotes o flores de maguey que limitan el segundo cuerpo de la composición.⁴²

Retomando a Amada Martínez, la autora amplía la descripción de la portada del templo de Calpan estableciendo la falta de proporción que a primera vista se aprecia sobre esta, provocada, desde luego, por la ventana alargada con parteluz en su parte superior. Se trata de una portada simétrica, la puerta está coronada por un arco carpanel, que descansa sobre pilastras cajeadas ornamentadas con motivos vegetales, mismos que se repiten en la arquivolta del arco, en cuya clave se encuentra el anagrama *IHS*, una cardina o vara enlistada recorre el intradós del

⁴¹ *Confere ibidem*, p. 41-44.

⁴² Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México, ..., op. cit.*, p. 193.

marco portal.⁴³ Los protagonistas de esta magnífica escenografía de la portada del templo de Calpan son los ángeles en relieve, la autora los describe:

El espacio de las enjutas lo ocupan dos grandes ángeles que sostienen una gran cartela con el escudo estigmatizado de la Orden. Llama la atención el trazo y el volumen tan vigoroso que hace que estos elementos se distingan por encima de todos los demás que forman parte de la composición. Los ángeles, de clarísima ascendencia flamenca, que a primera vista parecen iguales, difieren un poco en expresión y actitud. El colocado a la izquierda tiene su cara ligeramente volteada hacia el espectador, al contrario del que se encuentra a la derecha, que está totalmente de perfil. Ambos llevan túnicas talares; muestran igual tratamiento de paños y alas, además de una desmarcada proporción en lo que se refiere al tamaño de sus brazos.⁴⁴

El primer cuerpo está flanqueado por dos medias muestras abalaustradas, su diseño es peculiar, el fuste es estriado y el ahorcamiento se divide en una escocia peraltada por abajo y un bulbo envuelto en hojas de acanto por arriba, este último diseño corona estas medias muestras abalaustradas a manera de capitel. En cuanto al entablamento, el arquitrabe está decorado con pomas isabelinas en serie, el friso presenta una serie de anagramas de Jesús y María y la cornisa es rota para presentar el relieve tallado de la imagen del patrono San Andrés con su cruz dentro de una especie de alfiz.⁴⁵

Justamente es, a partir de la imagen de San Andrés, donde el segundo cuerpo de la portada ha sido motivo de discusión, la autora presenta incluso dos imágenes de interpretaciones que se han hecho del posible diseño original de la portada del templo de Calpan a partir de las modificaciones y reconstrucciones del convento mencionadas anteriormente (figuras 144 y 145). La observación de Amada Martínez más relevante con respecto al diseño de la portada y las modificaciones sufridas por esta es que el relieve del santo patrono San Andrés ocupaba el lugar de la ventana coral y establece que: “creemos que el relieve de San Andrés no formaba parte del proyecto original es decir que no corresponde al lugar donde ahora está; por lo tanto la ventana coral quedaba inmediatamente sobre la cornisa que limita al primer cuerpo y su altura no excedía al segundo de los escudos franciscanos que están a sus lados.”⁴⁶

⁴³ *Confere* Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 46.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 50.



Figuras 144 y 145. Reconstrucción de los posibles diseños originales de la portada del templo de San Andrés, Calpan. Nótese la casi nula ventana coral del primero y la ausencia del relieve de San Andrés en el segundo. En Martínez Reyes (1976, pp. [49] y [50]).

A la altura del relieve de San Andrés, de dos pedestales con el escudo franciscano tallado, siguiendo el eje de las medias muestras, surgen dos medias muestras más, mucho más esbeltas talladas en forma de quíotes, como lo dice Elisa Vargas Lugo⁴⁷ o de palmeras como lo dicta la misma Amada Martínez Reyes⁴⁸, flanquean la ventana, dos escudos franciscanos y un monograma de Jesucristo,

⁴⁷ *Vide supra.*

⁴⁸ *Confere* Amada Martínez Reyes, "La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla", ..., *op. cit.*, p. 50.

cuatro y dos, respectivamente, finalmente, rodea la ventana en parteluz un cordón de la orden desde la base del relieve de San Andrés y, finalmente, remata esta composición una gran venera (figura 146).

Con respecto a los escudos franciscanos, Ignacio Cabral es quien hace referencia al sincretismo prehispánico y novohispano en la portada del templo: “las llagas están representadas por cuatro «chalchihuites» más una herida horizontal, de la que mana mucha sangre. Es el «agua preciosa» prehispánica, pues sale del jade o «chalchihuite», símbolo de lo valioso.”⁴⁹ De igual manera, el mismo autor hace una descripción más detallada del relieve de San Andrés y da un atisbo sobre el estilo manifestado:

Hay dos columnas tipo candelero, muy renacentista, a los lados del arco y en el centro de la portada está el santo patrono: San Andrés, dentro de un marco y sosteniendo la cruz en X que es su atributo. Es un hombre anciano que lleva nimbo sobre su cabeza y viste un hábito muy holgado, caminando por un paisaje donde hay estrellas, una palma y arbustos. San Andrés fue el primer discípulo que llamó Jesús y la tradición dice que fue martirizado sobre una cruz aspada o en X.⁵⁰



Figura 146. Portada del templo de San Andrés, Calpan. Foto del autor.

⁴⁹ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan, ...*, op. cit., p. [21].

⁵⁰ *Idem*.

La portada del templo de Calpan da una idea de la importancia y el interés por la conservación, quizá lo alejado del poblado y el gran interés de su comunidad por preservar este monumento histórico -puede ser que en ese momento no tenían idea de este concepto- pudieron haber sido factores de su no destrucción. La reconstrucción de la ventana coral para alcanzar y tratar de proporcionarla con la nueva escala del convento una vez reconstruido nos habla de un interés genuino de conservación dentro de la historia de la restauración arquitectónica, haya sido exitosa o no en términos de proporción, escala y geometría.

Interior del templo

El interior del templo de San Andrés representa una de las alteraciones más notorias dentro de una construcción del siglo XVI, desde luego, los cambios desarrollados durante algunos siglos en la estructura del templo impactaron radicalmente el espacio interior, sin embargo, se debe tomar en cuenta, repito, el momento histórico y la tecnología constructiva de aquel momento. De manera general, Amada Martínez Reyes la describe como de una sola nave de planta rectangular y menciona que la estructura se encuentra totalmente cambiada con respecto a la original, con una arquería construida en el siglo XVII, arcos formeros rebajados que dividen la nave en siete tramos y que conforman el interior neoclásico del recinto. La única estructura original del siglo XVI es la conformada por el arco triunfal:

Arco de medio punto [que] está sostenido por altas columnas con capitel compuesto, [...]. Señala el arco una doble arquivuelta trabajada en dos planos, compuesta en primer término por un vigoroso cordón franciscano -comprendido entre medios boceles- el cual se enaltece por una sucesión de nudos. La segunda arquivuelta se adorna por una serie de monogramas alternados de Jesús y de la Virgen, cuyo tratamiento hace difícil su identificación. Remata la arquivuelta una gruesa moldura o baquetón que descansa a ambos lados sobre pequeñas ménsulas colocadas a la altura de los capiteles.⁵¹

En cuanto al presbiterio, de planta rectangular, este se encuentra cinco escalones sobre el nivel del piso del templo, estructurado con cuatro arcos formeros más altos y esbeltos que los de la nave, dentro de cada arco se abre una ventana, lógicamente resultado de su nueva estructura de principios del siglo XX; protagonista del presbiterio se encuentra el ciprés neoclásico que contiene una talla

⁵¹ Amada Martínez Reyes, "La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla", ..., *op. cit.*, pp. 54-55.

en bulto de advocación mariana, en este caso, la Inmaculada Concepción (figura 147). La bóveda que cubre la nave, desde luego, no original, estructuralmente se conforma de arcos formeros y fajones que dividen el espacio y descansan sobre robustos pilares coronados por ménsulas con roleos de igual proporción; toda esta bóveda se encuentra pintada con casetones azules y estrellas doradas alternando pinturas con escenas franciscanas.⁵²



Figura 147. Interior del templo de San Andrés, Calpan. Foto de Roxana A. (en www.tripadvisor.com, 2017).

Es importante mencionar acerca de las pinturas que existen en el convento de Calpan, a partir de las diferentes reconstrucciones que se realizaron en este recinto, no existe evidencia clara de que hayan existido pinturas murales dentro de los paramentos de los diferentes espacios del convento, sin embargo, me atrevo a decir que seguramente existieron tomando en cuenta la gran riqueza tallada en la portada y las capillas posas. Hoy en día, las pinturas que sobreviven en el intradós

⁵² *Ibidem*, pp. 55-57.

de la nave del templo corresponden a la reconstrucción de la bóveda a finales del siglo XIX y representan a diferentes santos de la orden, así como escenas de la vida de San Francisco.⁵³

Al respecto, los únicos documentos que encontré y que hacen referencia a estas pinturas son muy contemporáneos. Me refiero a la ponencia de César A. Ibarra M. y Andrea P. Ruisánchez C., quienes exponen un proyecto de restauración sobre las pinturas del intradós de la nave del templo, los autores afirman que estas se realizaron ya en el siglo XX y definen la problemática de deterioro en la que en ese momento se encontraban, ya que “la alta humedad provocó, además de una gran proliferación de sales, alteraciones en las pinturas murales como desprendimiento de aplanados, escamación de la capa pictórica y disgregación de estratos subyacentes a esta, pulverulencia, oquedades, eflorescencias y criptolorescencias.”⁵⁴ Los autores describen brevemente una metodología para una propuesta de restauración de estos.

Y, por otro lado, el artículo periodístico de Omar Sánchez, quien reporta el proceso de restauración de estas pinturas ya hecho una realidad a partir del apoyo de diferentes instancias tanto públicas como privadas.⁵⁵ Desafortunadamente, en ambos documentos no se hace referencia ni al número de pinturas a intervenir ni a quién están dedicadas o qué personajes o escenas representan, aunque en la propia figura se puede reconocer una *Inmaculada Concepción* al centro sobre el intradós de la bóveda (figura 148).

⁵³ *Confere ibidem*, p. 57.

⁵⁴ César Armando Ibarra Martínez y Andrea Paola Ruisánchez Campuzano, “De arquitectura, manufactura y restauración”, ..., *op. cit.*, p. 2.

⁵⁵ *Confere* Omar Sánchez, “Restauran bóvedas e imágenes religiosas del ex convento de San Andrés Calpan”, ..., *op. cit.*



Figura 148. Restauración de las pinturas del intradós de la bóveda del templo de San Andrés, Calpan. Foto de Omar Sánchez (en www.periodicoenfoque.com.mx, 2016).

El claustro

A simple vista no es difícil inferir los cambios de forma y de estructura que ha sufrido en sí el claustro del convento de Calpan (figura 149), Amada Martínez establece que esta parte ha sido muy modificada. El interior del claustro está “totalmente rehecho, sin embargo, al parecer, se ha vuelto a levantar en base a sus primeras dimensiones [...]. [...] a pesar de que sabemos que, al iniciarse la reconstrucción del claustro, sus columnas habían desaparecido, seguimos pensando que tal vez algunas de ellas sean las tan arbitrariamente colocadas en la capilla abierta y portería [...]”.⁵⁶

La autora, en su momento, realiza una completa etnografía del interior del convento, proporcionando datos realmente catastróficos para la permanencia del recinto, por ejemplo, la destrucción total de las celdas, el desuso de la sacristía o la conversión del refectorio en una sala tipo auditorio o teatro.⁵⁷

⁵⁶ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 60.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 61-63.



Figura 149. Claustro del convento de Calpan. Foto de Ismael Rangel Gómez (en www.mexico.puebloamerica.com)

Capillas posas

Desde luego, el elemento espacial más relevante lo comprende el conjunto de las cuatro capillas posas del convento de Calpan, Meraz Quintana menciona que estas fueron, probablemente, inspiradas en las de Huejotzingo a partir de la mitad del siglo XVI cuando ambos monasterios se perfilaban como conjuntos más elaborados.⁵⁸ Estas, junto con las de Huejotzingo, deben ser las capillas posas más documentadas en las diferentes obras históricas del arte y de la arquitectura mexicanos del siglo XVI a partir de distintas perspectivas; dedicadas a La Asunción, San Francisco, San Miguel y San Juan Evangelista, sus excelentes tallados y su afortunada conservación las hace destacar por sobre todas las que existen y existieron desde el siglo XVI.

Con respecto a su ornamentación sincrética, Rafael García Granados establece que, existen detalles prehispánicos que prevalecen como un gran acierto

⁵⁸ *Confere* Leonardo Meraz Quintana, *Urbanismo indígena y español en el siglo XVI. El caso de Calpan, ...*, *op. cit.*, p. 239.

en la decoración de estas refiriéndose a los cactus “que, arrancando de las coronas que se encuentran en el vértice de las columnas, les sirve de remate airoso y original. La ermita de la Asunción está decorada por tres de sus costados, en lo que difiere de las otras, que solamente lo están en dos de ellos.”⁵⁹

Destaca también del mismo autor, quien establece la identificación de la factura indígena en la talla de algunos elementos como la representación de las Ánimas del Purgatorio, el Padre Eterno, la Virgen, San Juan Evangelista y dos ángeles en la posa de San Miguel, llamando al conjunto como una composición “sumamente acertada”.⁶⁰ De la misma manera, considera a la posa dedicada a San Francisco como única y fuera de la influencia de las de Huejotzingo, ya que son coronadas con dos estatuas orantes, un fraile, representando a San Francisco de Asís (figura 150) y un caballero que representa a Diego de Ordaz o incluso a Felipe II (esta última, hoy tristemente desaparecida) (figura 151).⁶¹ En cuanto a su estructura espacial y propósito doctrinal, Ignacio Cabral establece de las capillas posas que “su planta es cuadrada, con dos arcos de medio punto y una cubierta piramidal. En sus fachadas se localizan las figuras que servían para la enseñanza de la religión, además de contener una rica ornamentación.”⁶²

Amada Martínez Reyes destaca una interesante concordancia entre las cuatro capillas posas con los cuatro barrios de Calpan: “cada una de las capillas correspondía a cada uno de los cuatro barrios en que se dividía el pueblo: la capilla de la Asunción correspondía al barrio de Tepetipa, la de San Francisco al de Tlamapa, la de San Miguel al de Tlalnáhuac y la de San Juan Evangelista al de Tlaxixco.”⁶³

⁵⁹ Rafael García Granados, “Calpan”, ..., *op. cit.*, p. 373.

⁶⁰ *Confere ibidem*, pp. 373-374.

⁶¹ *Confere idem*.

⁶² Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan*, ..., *op. cit.*, p. [25].

⁶³ Amada Martínez Reyes, “Iconología de las capillas posas...”, *op. cit.*, p. 282.



Figura 150. Estatua orante de San Francisco en la capilla posa dedicada a él. En Colección Carrillo y Gariel, Archivo Manuel Toussaint, IIE, UNAM.



Figura 151. Capilla posa dedicada a San Francisco, donde aún se aprecia la otra estatua orante. En Colección Carrillo y Gariel, Archivo Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

En cuanto al nombre de capilla posa o procesional, Rubén García, Primitivo Lezama y Víctor M. Hernández establecen que “la designación de capilla posa probablemente se deba a que durante el siglo XVI estaba muy arraigada la celebración del Jueves de *Corpus Christi*; en esta festividad salía la custodia con la hostia que representa el cuerpo de Cristo, y se posaba en cada capilla.”⁶⁴ El criterio constructivo es similar en cada una, se trata de cuerpos cúbicos cubiertos por una bóveda a manera de chapitel o semiesférica, su tallado sobre la piedra corresponde a diferentes alegorías de fe cristiana. A partir del acceso poniente y en el sentido de las manecillas del reloj, las cuatro capillas posas están dedicadas a San Juan Bautista, San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y La Asunción de María. El rito procesional, se infiere que comenzaba en la capilla de La Asunción, continuaba hacia la de San Francisco para dirigirse hacia la de San Miguel y terminar, antes de llegar al templo, en la de San Juan Evangelista.

Retomando a Raúl Flores Guerrero, el autor define la proveniencia no solo el término de “posa”, sino también de “capilla”, término que proviene de la capa de San Martín Caballero, la cual, preservada como una reliquia y depositada en un oratorio, por extensión, a este último se le llamó capilla, en donde los capellanes o sacerdotes oficiaban misa. En cuanto a las capillas posas, el mismo autor las define de la siguiente manera:

Con el vocablo “posa”, derivado del verbo *posar* (del latín *pausare*: reposar, descansar, asentarse) se designan las especiales capillas situadas en los ángulos de los atrios mexicanos del siglo XVI, en virtud de su función primordial de recibir al Santísimo Sacramento, que se “posaba”, se asentaba, se colocaba, en los altares de las capillas cuando se efectuaban las procesiones atriales de la primera centuria de la Colonia.⁶⁵

Amada Martínez Reyes expone la importancia de las capillas posas de Calpan por su gran valor arquitectónico y ornamental, que, en consecuencia, se vuelven gran referente en la historia de la arquitectura del siglo XVI en cuanto a simbolismo se refiere. Como ya se ha mencionado, su colocación no es simétrica dentro del atrio del convento y dentro de un esquema general en cuanto a su diseño formal, la autora las explica así:

⁶⁴ Rubén García Salazar, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García, *Arquitectura y urbanismo en San Andrés Calpan, Puebla., ..., op. cit.*, p. 32.

⁶⁵ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ..., op. cit.* pp. 23-24.

Los vanos de acceso se abren perpendiculares entre sí, por medio de arcos ligeramente rebajados, que descansan sobre anchas jambas. Las basas e impostas se señalan por medios bocelos entre los cuales aparecen diferentes motivos ornamentales, según cada capilla. Estas molduras al llegar a las esquinas, doblan y continúan con igual trayectoria, de manera que pasan a formar basas e impostas de la puerta contigua.

A la altura de las impostas arranca un gran tablero limitado por cenefas, dentro del cual quedan dispuestos diversos pasajes alusivos o relacionados con la advocación de cada capilla.⁶⁶

A continuación, la descripción de cada una de las capillas a partir de la revisión e interpretación de los autores revisados.

Capilla posa dedicada a la Asunción de la Virgen María



Figuras 152, 153 y 154. Paramentos oriente, sur y poniente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a la Asunción de la Virgen María. Fotos de David Ramos.

Esta capilla, considerada la primera dentro de la procesión, es la única que tiene tres portadas ornamentadas, ya que las otras, al estar colocadas en esquina con la barda atrial solo la mitad de sus paramentos están decorados. El primer paramento (figura 152) lo describe Raúl Flores Guerrero “es una Dolorosa con siete increíbles espadones clavados en el pecho terminados hacia afuera en discos vacíos que parecen haber perdido un «algo» que los llenara.”⁶⁷ Amada Martínez, en cuanto

⁶⁶ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México*, ..., *op. cit.* p. 38.

a la expresión y actitud que transmite el relieve de la Virgen la define así: “la Virgen se encuentra en actitud sedente y descansa sobre una inscripción que versa *IESUS MARIA*; lleva los brazos cruzados sobre el pecho y la cabeza ligeramente ladeada hacia la izquierda.”⁶⁸ Es importante mencionar que esta representación ha sido interpretada a partir de dos imágenes: la Virgen Dolorosa o la Virgen de los Siete Dones, la misma autora que se trata de la primera, ya que “durante la Edad Media la devoción de la Dolorosa fue muy difundida y posteriormente se extendió a todo el orbe católico, sobre todo en los pueblos de habla hispana.”⁶⁹

Definitivamente el paramento más elaborado lo comprende la portada sur de esta capilla, que da directamente al atrio (figura 153). Ignacio Cabral la describe así: “la Virgen está en el Cielo, entre nubes y rosas, rodeada de ángeles que portan grandes incensarios, además de otros seres angélicos que llevan antorchas.”⁷⁰ Por su parte, Raúl Flores Guerrero la define como la Virgen apocalíptica, quien tiene “el rostro ligeramente volteado hacia la derecha, el manto que cae de la cabeza hacia los lados, el cingulo y la luna y el ángel a los pies de la Virgen, recuerdan extraordinariamente a la Virgen de Guadalupe. Unos ángeles con sus seis alas apocalípticas, rodean la imagen, tal como los tuvo también la Virgen del Tepeyac.”⁷¹

Se trata esta de la capilla dedicada a la Asunción de la Virgen, sin embargo, existe la combinación tanto de Asunción como Ascensión de la Virgen, ya que, de acuerdo a Rubén García, Primitivo Lezama y Víctor M. Hernández “en la asunción la virgen tienen una actitud pasiva, no sube por sus propios medios sino que es subida, ascendida por las alas de los ángeles hacia los cielos, al paraíso, en la ascensión la virgen no será elevada a los cielos por manos de los ángeles sino que es la virgen la que sube a los cielos entre nubes y rosas, rodeada por un cortejo o acompañamiento solemne de ángeles.”⁷² Lo anterior queda perfectamente claro al analizar esta portada (figura 154), ya que existen los elementos tanto de Asunción como de Ascensión de la Virgen María. Sin embargo, es importante recalcar que, dentro de la religión católica, siempre la Asunción se refiere a la Virgen María y la Ascensión únicamente a Jesucristo, por lo que esta interpretación resulta errónea.

⁶⁸ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 68.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁷⁰ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan*, ..., *op. cit.*, p. [31].

⁷¹ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México*, ..., *op. cit.* p. 39.

⁷² Rubén García Salazar, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García, *Arquitectura y urbanismo en San Andrés Calpan, Puebla*, ..., *op. cit.*, p. 40.

Esta bella composición la integran diferentes elementos que hacen de esta portada una ornamentación excelsa, simétrica y compleja, formada de ángeles incensarios y calendarios, portando turiferarios y cirios respectivamente, con alas discretas, cubiertos con doble túnica atada a la cintura, femoral y talar, esta última con movimientos ondeantes, la Virgen es descrita por Amada Martínez así:

La Virgen se muestra de pie, con su cara y palmas de sus manos vueltas hacia el frente; su cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, se cubre con un manto que le cae hasta los pies. Su túnica se ciñe a la cintura por un cordón que remata con dos grandes borlas. Ángeles o principados, hincados en tres cuartos de perfil, ofrecen la corona a la Virgen. Tal composición indica la trascendencia tan grande que tuvieron para el desarrollo de la iconografía angélica, las estampas de origen flamenco y especialmente las de Dürero. A los lados de la Virgen y a eje con estos ángeles se encuentran cuatro serafines dispuestos dos a cada lado.⁷³

Finalmente, esta capilla muestra en su paramento poniente una escena interesante que versa sobre la Anunciación a la Virgen María, Ignacio Cabral la describe:

[En esta] María está siendo visitada por el Arcángel San Gabriel para anunciarle que será la Madre de Dios. Al centro hay un florón con azucenas (atributo mariano) y por encima de este motivo el Espíritu Santo, en forma de paloma, lanza rayos hacia la Virgen que se encuentra sentada y tiene un libro a su lado. El arcángel sostiene una vara con una flor de lis y señala a la Virgen. Hay cuatro monogramas referentes a María y a Jesús y los listones repiten la suave ornamentación con flores en el alfiz del arco y en otros lugares del muro.⁷⁴

Desde luego, y una vez más, Amada Martínez realiza una descripción muy acertada de la imagen principal de esta composición del paramento poniente, esto es, de la Virgen María:

En el lado izquierdo del paño se encuentra la Virgen, hincada, con sus brazos cruzados sobre el pecho, recargándose sobre un libro; mismo que descansa sobre un pedestal tablerado en cuyo centro aparece una flor. Desde luego se trata más que de un pedestal, de un reclinatorio, cuya forzada perspectiva se observa a través de innumerables pinturas y estampas góticas, por lo que no se debe adjudicar la torpeza de forma a una mala interpretación del ejecutante indio.⁷⁵

⁷³ Amada Martínez Reyes, "La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla", ..., *op. cit.*, pp. 72-73.

⁷⁴ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan*, ..., *op. cit.*, p. [31].

⁷⁵ Amada Martínez Reyes, "La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla", ..., *op. cit.*, p. 74.

Y con respecto a su composición formal y remate, Raúl Flores Guerrero establece que todas las posas tienen una cenefa diferente en filigrana de piedra y limitando el alfiz; en esta capilla, al igual que el resto de la ornamentación, la cenefa es de las más elaboradas llegando a ser dobles en sus partes laterales. Como cubierta de la capilla, existe una bóveda piramidal con una serie de monogramas marianos y cristológicos en cada uno de sus cuatro segmentos y “un cactus estilizado y terminado en caracol adorna las aristas y una magnífica corona, con un anillo de chalchihuites o joyas indígenas, con un mexicanísimo órgano vegetal surgiendo de su cúspide, remata majestuosamente el chapitel.”⁷⁶

Capilla posa dedicada a San Francisco de Asís



Figuras 155 y 156. Paramentos oriente y sur de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Francisco de Asís. Fotos de David Ramos.

Esta capilla es la única de las tres cuya cubierta es una bóveda semiesférica, para el tiempo en que Rafael García Granados⁷⁷ escribió su artículo, al parecer aún conservaba las dos estatuas orantes, la del caballero y la de San Francisco, hoy en

⁷⁶ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ..., op. cit.* p. 39.

⁷⁷ *Vide supra.*

día solo se conserva una, la segunda. Esta estatua orante la explica Ignacio Cabral: “en la esquina superior que da al atrio se colocó la figura arrodillada de un religioso que lleva hábito franciscano y que está mirando a la cúspide de la cubierta, donde hay un globo y una cruz. Puedes ser la imagen de San Francisco recibiendo los Estigmas, pero algunos autores piensan que se trata del encomendero Diego de Ordaz.”⁷⁸

Raúl Flores Guerrero define la primera cara de esta posa, de acuerdo al orden procesional, como portadora de dos ángeles (figura 155), quienes llevan consigo objetos pasionarios y flanquean a un excelente tallado del escudo franciscano inscrito en un círculo de listones ricamente adornado. El movimiento representado por las túnicas de los ángeles custodios dan una clara idea de estar en movimiento.⁷⁹ Esta misma cara es descrita con mayor detalle también por Amada Martínez Reyes:

Ambos ángeles portan símbolos pasionarios; el de la izquierda la corona de espinas y las pinzas y el de la derecha el martillo y los clavos. Su atavío lo constituye una doble túnica, femoral y talar -al parecer atada a la cintura- con grandes y abombadas mangas. Los largos y plegados paños que cubren sus piernas caen quebradamente y forman una gran orla sobre la que parecen descansar los propios ángeles. Sus grandes proporciones no van de acuerdo al espacio en el que quedan inscritos, tanto que la punta del ala del ángel izquierdo interrumpe e invade el espacio ocupado por la cadena del toisón. Por encima de la cabeza del ángel colocado sobre el lado izquierdo, hay una cartela en la que se lee claramente MIGUEL.⁸⁰

La segunda portada (figura 156), que cierra esta magnífica composición de esta capilla, presenta un ángel mostrando envergadura (figura 157), mirando hacia el frente, poseyendo en sus manos un pergamino con esquinas enrolladas “en el que aparece el repetido escudo seráfico con las cinco llagas del Crucificado — representadas por el *chalchihuitl* prehispánico, símbolo de lo precioso— lanzando compactos chorros de sangre, el mayor de los cuales, el de la llaga del costado, es un torrente de goterones de piedra.”⁸¹ Los monogramas que flanquean a esta imagen corresponden, a partir del ángulo superior izquierdo y en el sentido de las manecillas del reloj, a María (VM), San Francisco (*Fran/cus*), Cristo (*XPS*) y Jesús (*IHS*) “todos de igual tamaño , circundados por una cenefa que semeja pequeñas plumas,

⁷⁸ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posas de San Andrés Calpan, ...*, op. cit., p. [33].

⁷⁹ Confere Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ...*, op. cit. p. 39.

⁸⁰ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., op. cit., p. 74.

⁸¹ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ...*, op. cit. p. 40.

de mejor tratamiento las de los escudos inferiores, que nos hacen recordar en el ritmo y elementos de la orla o enmarcamiento a algunos escudos prehispánicos.”⁸²



Figura 157. Ángel mostrando pergamino con las cinco llagas de Cristo en la capilla posa dedicada a San Francisco de Asís. Fotografía del autor.

Capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel

La fachada norte de esta capilla (figura 158), que tiene una solución estructural igual a las restantes, logra una composición muy interesante sobre los tres arcángeles nombrados en las Sagradas Escrituras: Miguel, Gabriel y Rafael, cada uno con su atributo: matando al demonio, la Cruz de Resurrección y el pescado, respectivamente, por lo que pueden ser identificados además de la cartela que contiene el nombre de cada uno. Es interesante destacar la decoración de las cintas que corren a lo largo de la fachada y alí, Ignacio Cabral menciona que estas “tienen conchas y corazones, pero estos están tratados a la manera prehispánica, ya que fueron vistos en sección vertical, mostrando las aurículas y los ventrículos, es decir su aspecto interior, su funcionamiento, y no sólo la apariencia externa.”⁸³

⁸² Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 81.

⁸³ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan*, ..., *op. cit.*, p. [36].



Figuras 158 y 159. Paramentos norte y oriente de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Miguel Arcángel. Fotos de David Ramos.

Una vez más, Amada Martínez Reyes realiza una amplia y precisa descripción y de cierta manera, justifica el porqué de que esta capilla está dedicada a este santo:

El arcángel [San Miguel], de frente al espectador, se encuentra parado sobre el demonio, [...]. San Miguel con su mano derecha empuña la espada, la cual lleva hacia arriba una actitud de franco ataque; con su mano izquierda sostiene una cruz y su estandarte. Va ataviado con una rica armadura, [...]. Este enmarcamiento de paños, su postura y actitud, imprimen mayor movimiento a su figura y la dotan de una fuerte personalidad, de la que carecen los arcángeles que complementan la composición en este recuadro.⁸⁴

La misma autora explica, sobre Gabriel y Rafael, que estos dos miran hacia San Miguel erguido, parados sobre peanas, se encuentran vestidos de igual manera, con túnicas talaras que expresan movimiento, lo que le da cierto dramatismo a la escena.⁸⁵ La posición de estos obedece definitivamente a una jerarquía similar pero secundaria a San Miguel Arcángel, quien es considerado el dirigente de las huestes celestiales.

⁸⁴ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 89.

⁸⁵ *Idem.*

El otro paramento ornamentado de esta misma capilla (figura 159) representa la escena de *El Juicio Final*, nombre con que Raúl Flores Guerrero también llama a esta capilla posa y quien la describe de la siguiente manera:

El Hijo de Dios, arriba y en el centro, domina el teatro de acción, llevando a los lados de su cabeza la espada de la justicia y la palma de la misericordia y apoyando sus pies en una tarja en la que está escrita la frase *Surgit mortui venite ad iudicium* (salid, muertos y venid al juicio). A su derecha está la Virgen María, de rodillas, intercediendo por las almas, según reza una frase a su lado *Intercede Virgo Sacra ora pro nobis* y en posición semejante, al lado izquierdo, San Juan Bautista con otro letrero *dedit illi Dominus omne iudicio*. Bajo la soberbia figura del Dios juez descienden dos ángeles, y mientras uno despierta con la trompeta del supremo juicio a los somnolientos muertos que, simétricamente colocados en las enjutas, sacan medio cuerpo de sus minúsculos sepulcros, el otro les muestra la cruz y los clavos de la Pasión, símbolos de la Redención, muy oportunos en el solemne acto.⁸⁶

No es fortuito que ambas escenas se encuentren juntas en una sola capilla, ya que es San Miguel Arcángel quien se encarga de la entrada o no de las almas al Paraíso. Importante mencionar el dramatismo demostrado por estas últimas figuras, Amada Martínez las describe:

En las enjutas, cuerpos humanos desnudos, en diferentes posturas y actitudes acuden al llamado universal y empiezan a salir de sus tumbas, tratadas estas como si fueran una especie de ménsulas o repisas. Tal solución logra un efecto estupendo, ya que el juego de luces y sombras que producen sus volúmenes, hace que realmente parezca que las tumbas se han abierto, dando lugar a que de ellas surjan las suplicantes y sorprendidas ánimas. La composición en su conjunto es magnífica y dota a la capilla de cierto singular encanto.⁸⁷

La cubierta de esta capilla es una bóveda prismática piramidal en chapitel, el más alto de todas, las cuatro aristas de esta están decoradas por unas molduras que enroscan sus extremos hacia adentro que parten de una base esculpida como querubín y que sigue una trayectoria para converger en una tiara coronada por una cruz, esta última más contemporánea.⁸⁸

⁸⁶ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ..., op. cit.* p. 41.

⁸⁷ Amada Martínez Reyes, "La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla", ..., *op. cit.*, p. 92.

⁸⁸ *Confere idem.*

Capilla posa dedicada a San Juan Evangelista



Figuras 160 y 161 Paramentos poniente y norte de la capilla posa del convento de Calpan dedicada a San Juan Evangelista. Fotos de David Ramos.

La última capilla, de acuerdo al orden procesional es esta, la cual constituye la menos ornamentada y que actualmente se encuentra tapiada. Su fachada poniente (figura 160), a través de medallones en las cuatro esquinas del alfiz se representan a los cuatro evangelistas, a partir del ángulo superior izquierdo y en sentido de las manecillas del reloj, estos medallones representan, a través de sus símbolos respectivos a San Mateo, con el ángel; a San Lucas, con el buey; a San Juan, con el águila; y a San Marcos, con el León, en la clave del arco un querubín y en el centro de la representación un nicho de poca profundidad con la imagen de San Juan Evangelista con su atributo, la copa.⁸⁹ La descripción de este relieve lo hace Amada Martínez: “dentro del nicho, una escultura de san Juan, de pie, aparece ataviada con la túnica talar y el manto de los apóstoles; sostiene el cáliz con la mano izquierda y lleva la derecha un poco en alto, como impartiendo la bendición.”⁹⁰

⁸⁹ Confere Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan, ...*, *op. cit.*, p. [41].

⁹⁰ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 95.

El otro paramento de la fachada, el norte (figura 161), presenta un “relieve de Dios Padre, en medio de un marco invertido con cuatro querubines. Lleva la corona papal y está ricamente vestido, sentado en su trono, bendiciendo con su mano derecha mientras la izquierda sostiene un mundo con una cruz, es decir un «orbis».”⁹¹ Paradójicamente, y como lo señala Amada Martínez, a pesar de que es el paramento menos ornamentado de todos, “este relieve del Padre Eterno resulta mucho mejor logrado de lo que a primera vista parece, y comparado con los relieves de San Andrés de la portada principal y la Virgen de la Asunción de la primera capilla, presenta un mayor juego de perspectivas y volúmenes que lo colocan por encima de aquellos.”⁹² Con respecto a la cubierta, esta es semejante a la primera capilla, la de la Asunción de María, Raúl Flores Guerrero afirma que se trata de cactus estilizados con roleos en las extremidades y que recorren las aristas del chapitel hasta converger en la punta donde se yergue uno más sobre una base circular.⁹³

Finalmente, una vez descritas las escenas representadas en cada una de las capillas posas de Calpan quisiera expresar algunas observaciones que, una vez habiendo estado *in situ*, vienen a mi mente. Historiográficamente encontramos, de manera general, cinco nombres para la primera capilla analizada, si se toma en cuenta la idea de los frailes cuyo objetivo era evangelizar a través de pinturas y tallados permanentes, creo que el objetivo de dar a conocer la idea de la Madre de Dios se logra perfectamente. Llamar a la capilla posa como “La Anunciación de la Virgen María”, “La Virgen apocalíptica” o la “Asunción o Ascensión de la Virgen” significaría darle énfasis a un solo evento religioso dentro de la vida de María, por lo anterior, considero que esta capilla simple y sencillamente fue dedicada a la Virgen María o como lo especifica Fray Agustín de Vetancurt, simplemente, “La Afumpcion”, nombre que lleva implícito a María.⁹⁴

También me gustaría hacer mi propia interpretación del último paramento analizado, el que corresponde al Pantocrátor como única figura, paramento que contrasta enormemente en cuanto a ornamento se refiere con los otros de las

⁹¹ Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posas de San Andrés Calpan, ...*, *op. cit.*, p. [41].

⁹² Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 97.

⁹³ *Confere* Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ...*, *op. cit.* p. 43.

⁹⁴ *Confere* Fr. Agustín de Vetancurt, “Tratado Segundo de las Provincias, y Conventos...”, *op. cit.*, p. 87.

demás capillas posas, incluso con el adyacente de esta misma dedicada a San Juan Evangelista. Si se toma en cuenta que todos estos relieves fueron elaborados con un solo fin didáctico y aun pedagógico dentro de un intenso proceso de evangelización, la idea de tener a Dios Omnipotente solo y tomando en cuenta el Evangelio de San Juan en el libro de El Apocalipsis del Apóstol San Juan, dentro de “El Juicio Final” dice “Y vi un gran trono esplendente y al sentado en él, de cuya faz huyó la tierra y también el cielo; y no se halló más lugar para ellos”. Esta podría representar la continuación de la capilla anterior, el final, la nada, Dios Todopoderoso bendiciendo solo, en medio de todo y nada a su nuevo y propio Pueblo, no se trata pues de una capilla inconclusa.

Los estilos implícitos

Difícil establecer un estilo propio para el desarrollo de los espacios y ornamentos que conforman el conjunto conventual de Calpan; al igual que en Huejotzingo, Calpan se convierte en una mezcla de diferentes estilos que se fundieron en un crisol para dar una enorme riqueza formal para una composición de diseño único que caracterizó a la incipiente arquitectura novohispana del siglo XVI. Richard Perry, por ejemplo, establece que “las cuatro *posas* de Calpan son únicas en su tallado en piedra además de su compleja iconografía son, por mucho, superiores a las capillas *posas* del convento de Huejotzingo. Sus relieves son un triunfo del ornamento *tequitqui*, exquisitamente tallado por artesanos indios al servicio de los frailes franciscanos.”⁹⁵ Y refiriéndose a la portada, el mismo autor la cataloga como plateresca a partir de su arquitectura y composición ecléctica que comulga perfectamente con las capillas posas.⁹⁶

Como se mencionó anteriormente, Elisa Vargas Lugo menciona el término *híbrido gotizante* para nombrar el estilo de la portada del templo de Calpan⁹⁷, de hecho, menciona tanto a Huejotzingo y Calpan como las obras poblanas más importantes dentro de su modalidad y las define con el término *tequitqui*⁹⁸, ya que:

En [estos] lugares se encuentra igual calidad imaginativa en las composiciones, igual riqueza formal compuesta con medallones, alfices, cordones, bajos relieves, perlas y demás motivos, y también la presencia del espíritu artístico indígena. En

⁹⁵ Richard Perry, *Mexico's Fortress Monasteries, ..., op. cit.*, p. 104. [Trad. del autor].

⁹⁶ *Confere ibidem*, p. 107.

⁹⁷ Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México, ..., op. cit.*, p. 195.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 338.

Calpan y Huejotzingo es más sensible el carácter indígena por los elementos regionales concretos, representados entre las formas europeas tales como las flores de cactus de la puerta Porciúncula de Huejotzingo o los quiotes que flanquean el segundo cuerpo de la fachada de Calpan.⁹⁹

Por su parte, Raúl Flores Guerrero menciona también otros estilos manifestados en Calpan, por ejemplo, al describir la capilla de San Miguel Arcángel, describe la portada del *Juicio Final* como una composición que recuerda a las portadas de las catedrales europeas de estilo románico-gótico¹⁰⁰; interesante la mención que hace el mismo autor sobre una cierta relación de esta portada con las leyendas del Islam, esto es, la similitud de la intercesión de Mahoma y de todos los profetas por las almas pecadoras ante el Divino Juez; por otro lado, se infiere la influencia también medieval y renacentista al representar los cuerpos desnudos de los pecadores. El autor lo justifica de la siguiente manera:

Hay que hacer notar que ocho siglos de dominio musulmán en España dejaron, por fuerza, ciertas ideas y tradiciones que se confundieron con las concepciones que de la ultratumba tenía el catolicismo, y se plasmaron, al unísono en el arte, siendo difícil establecer, en algunos casos, hasta donde llega la temática mahometana y en donde comienza la cristiana. El relieve de Calpan es, al final de cuentas, una espléndida prolongación del hibridismo católico-mahometano, efectuado en Nueva España gracias a un grabado conservado por un fraile y a la mano dócil de los escultores indígenas.¹⁰¹

Por otro lado, Ignacio Cabral establece que los espacios arquitectónicos del convento de Calpan pertenecen “al estilo llamado «plateresco», que es el estilo renacentista español y que se denominaba así para dar a entender que las obras, por su abundancia ornamental, tenían más que ver con los trabajos que hacían los plateros. Este término [...], ha sido discutido por algunos autores y ahora se habla de un estilo «protorrenacentista»,¹⁰² el mismo autor establece que el mismo plateresco, como estilo netamente ornamental, mas no estructural, se recarga de motivos principalmente orgánicos y adecua elementos geométricos y fantasiosos, al mismo tiempo que también reproduce las columnas abalaustradas y adopta elementos árabes como el alfiz para adoptar el estilo mudéjar; todo esto sin dejar de mencionar el importante elemento de interpretación indígena:

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 194-195.

¹⁰⁰ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México, ..., op. cit.* p. 41.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰² Ignacio Cabral Pérez, *Las capillas posa de San Andrés Calpan, ..., op. cit.*, p. [12].

Este estilo plateresco o protorrenacimiento es el que los frailes misioneros traen a la Nueva España, pero aquí se encontrarán con algo nuevo: la interpretación indígena al estilo, pues a pesar de que los frailes ordenaban la ornamentación y los motivos, el indio copia e interpreta a su manera las formas europeas, de acuerdo a su sentido estético, ya que todavía estaba presente en sus mentes su mundo anterior, el prehispánico, y ya sea de una manera consciente o inconsciente, el artista local aporta algo a lo europeo, dándole al estilo plateresco en México un sello peculiar, que lo diferencia del español.¹⁰³

Finalmente, tomando en cuenta la tesis de Amada Martínez Reyes, referente definitivo, y repito, por desgracia inédito, la autora hace diversas alusiones perfectamente justificadas en cuanto a estilo se refiere, por ejemplo, al referirse a la capilla posa de la Asunción de la Virgen María, en su paramento sur, cuando se refiere al arco y define la continuidad del abocinamiento que se prolongan hacia las jambas, las impostas que dividen estos elementos “rompe la continuidad de esas molduraciones; continuidad que nos remite indudablemente al estilo gótico.”¹⁰⁴ Y con respecto al ornato que cubre la cenefa que enmarca el alfiz, alternando cálices y monogramas cristológicos y marianos, “recuerdan elementos grotescos, de franco gusto plateresco.”¹⁰⁵ En esta misma capilla, rematada por una corona, de esta “nace una gran cruz, ahora rota, de la que sólo se conserva el vástago vertical, elemento al que se han referido innumerables autores como un cactus, [...], no es más que el tipo de cruz nudosa que recuerda al gótico tardío.”¹⁰⁶

De la misma manera, y con respecto a la capilla posa dedicada a San Francisco, sobre el paramento oriente, la autora establece la misma solución formal que la de la capilla de la Asunción de María, esto es, las tres fajas de secciones cóncavas que se prolongan hacia la arquivolta del arco, prolongación que se interrumpe con las impostas resulta ser una solución del gótico, “a pesar de que el arco estructuralmente alude a formas renacentistas.”¹⁰⁷ Y en cuanto a la ornamentación, la capilla de San Miguel posee en sus relieves correspondientes a los arcángeles Gabriel y Rafael una manera de representación de personajes parados sobre molduras peanas, estas de reminiscencia claramente gótica¹⁰⁸; de

¹⁰³ *Ibidem*, p. [14].

¹⁰⁴ Amada Martínez Reyes, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, ..., *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 78.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 89.

igual manera, en esta misma capilla, pero en su fachada oriente, la imagen del Pantocrátor o Cristo en majestad, su “actitud sedente nos recuerda en mucho la postura que adopta tal imagen en éstas representaciones a lo largo del estilo románico y gótico”¹⁰⁹ y previamente, bizantino.

Otra observación en cuanto a estilo se refiere, la autora hace una comparación del chapitel de la capilla de San Miguel, ornamentado con molduras enroscadas en sus cuatro aristas con los mismos ornamentos que decoraban las aristas de chapiteles, pináculos o agujas góticas europeos¹¹⁰, así como también de su decoración, la alternancia en sus elementos, disposición y características formales de su representación de cálices, círculos y flores “indudablemente nos muestran su ascendencia renacentista y en especial propia del gusto plateresco.”¹¹¹

Los símbolos manifestados

Definitivamente el convento de Calpan, en esencia, el conjunto espacial que conforma el atrio es la representación más rica y basta del simbolismo en la arquitectura franciscana del siglo XVI. Como ya se ha descrito, las portadas, tanto del templo como de las capillas posas representan un conjunto de símbolos, una idiosincrasia del momento histórico y, sobre todo, una escenografía de elementos didácticos para un efectivo proceso de evangelización.

Es variado el número de representaciones e interpretaciones simbólicas que existen en las cuatro capillas posas de Calpan, por lo que en este rubro intento explicar lo que la historiografía más reciente relata sobre el simbolismo plasmado más importante en cada capilla posa. Amada Martínez Reyes define al conjunto de capillas como un programa iconológico dentro de un estricto orden procesional que va de la capilla de la Virgen María, a la de San Francisco, a la de San Miguel, para concluir en la de San Juan Evangelista.¹¹²

A continuación, expongo los simbolismos más relevantes explicados por Amada Martínez en las capillas posas de la Virgen María y de San Francisco y por Martha Fernández en las de San Miguel Arcángel y San Juan Evangelista. En el caso de la primera capilla, dedicada a la Virgen María, Amada Martínez menciona la

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 92.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 88.

¹¹² *Confere* Amada Martínez Reyes, “Iconología de las capillas posas...”, *op. cit.*, p. 282.

controversia que ha existido en identificar el momento de vida representado de la Virgen sobre el panel sur, que va desde la Virgen apocalíptica, la Inmaculada Concepción o a la Asunción de la Virgen María (figura 162), la autora se inclina definitivamente a esta última representación ya que:

Refuerza esta idea el hecho de que la escena se dispone precisamente al centro de la fachada principal y la imagen de la Virgen está acompañada además por querubines y dos ángeles que la coronan, exaltando así su condición de Reina del Cielo.

Por otra parte, la orla de flores que enmarca todo este relieve sugiere además de nubes, el delicado y exquisito aroma de que se vio inundado el lugar en el momento glorioso de la Asunción.¹¹³



Figura 162. Representación de la Asunción de la Virgen María en el panel sur de la capilla posa dedicada a esta. Fotografía de David Ramos.

No menos importantes resultan los otros dos paramentos, el poniente, plasmado con la escena de la Anunciación, representación más antigua en piedra dentro de la iconología novohispana, donde se identifica al arcángel Gabriel y se exalta el momento de la Encarnación.¹¹⁴ Así como el paramento oriente, que

¹¹³ *Ibidem*, pp. 282, 286.

¹¹⁴ *Confere ibidem*, pp. 286-287.

representa los siete momentos dolorosos de la Virgen, rodeada por una rama espinosa o cardina que alude al sufrimiento, el cual se equilibra con las flores de lis que representan las virtudes de la realeza y los frutos espirituales.¹¹⁵

Sobre la capilla dedicada a San Francisco y con respecto a las esculturas orantes (figura 163), que en su momento coronaron los ángulos de sus paramentos y donde hoy solo se conserva una, Amada Martínez Reyes afirma que se trata de un mismo personaje, o sea el mismo San Francisco representado en dos momentos de su vida que rebata la postura de que una escultura representa a este santo y la otra a un encomendero¹¹⁶:

Ambas esculturas en actitud orante representaban a san Francisco en dos momentos importantes de su vida. La del ángulo noreste simbolizaba a Francisco vestido de caballero a la usanza española del siglo XVI y, en el sureste, la otra representa el santo con su túnica de fraile mendicante. La figura del santo como seglar escultura exenta única dentro del arte colonial mexicano, desapareció a fines de los años sesenta. La imagen hacía clara referencia al llamado de que fue objeto el santo cuando se le aparece Cristo Seráfico, desde el crucifijo de la abandonada iglesia de San Damián, y le dice: “Francisco, ve y repara mi iglesia, que, como ves, amenaza ruina.”¹¹⁷



Figura 163. Bóveda y escultura orante de la capilla posa dedicada a San Francisco. Fotografía de David Ramos.

¹¹⁵ *Confere ibidem*, p. 287.

¹¹⁶ *Vide supra*.

¹¹⁷ Amada Martínez Reyes, “Iconología de las capillas posas...”, *op. cit.*, p. 288.

En cuanto a las dos capillas restantes, Martha Fernández explica esta parte de su simbología. La portada más ornamentada de todas corresponde a la oriental de la capilla de San Miguel Arcángel, donde se representa, al igual que en Huejotzingo “El Juicio Final” (figura 164):

Cristo en majestad porta una espada y una vara florida, en tanto sus pies se apoyan en una cartela que reza en latín: “Salid muertos y venid al Juicio”. En los extremos superiores, las imágenes de la Virgen María y san Juan Bautista; abajo, dos ángeles: uno porta símbolos pasionarios (los clavos y la cruz) y el otro, la trompeta que anuncia el Juicio. En cumplimiento de la orden, ánimas desnudas salen de sus tumbas para asistir al llamado de Dios. En la fachada principal de la misma capilla están representados los arcángeles: san Miguel, al centro, flanqueado por san Rafael y san Gabriel. La capilla representa el cielo donde habita Dios, con su corte celestial.¹¹⁸



Figura 164. Paramento decorado de la capilla posa de San Miguel Arcángel, en su tablero oriente representa El Juicio Final. Fotografía de David Ramos.

Y, por otro lado, la misma autora explica el simbolismo de la cuarta y última capilla posa de acuerdo al orden procesional: “[esta] hace ya referencia al

¹¹⁸ Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana, ..., op. cit.*, pp. 203-204.

Apocalipsis: en la fachada poniente, san Juan está rodeado del Tetramorfos, mientras que, en la portada norte, Dios Padre-Cristo emerge de las nubes coronado con una mitra y una aureola; su brazo derecho está en alto y su mano hace la señal de la bendición, en tanto que con su mano izquierda sostiene la esfera del mundo coronada por una cruz.”¹¹⁹

Así, la autora cierra la idea de esta representación del Pórtico de la Gloria (figura 165), a partir de la representación de los cuatro evangelistas rodeando a Juan, quien accede al cielo:

El Tetramorfos son los cuatro Vivientes que “dan gloria, honor y acción de gracias al que está sentado en el trono y vive por los siglos de los siglos”. Tal visión, como otras del evangelista, es la cristalización del relato de Ezequiel titulado “Visión del «carro de Yahvé»”, por lo que los Vivientes descritos por Juan se vinculan ya con los evangelistas; de esta manera, san mateo está simbolizado por el ángel (pues “tiene un rostro como de hombre”), san Marcos por el león, san Lucas por el toro (o novillo) y san Juan por el águila.¹²⁰

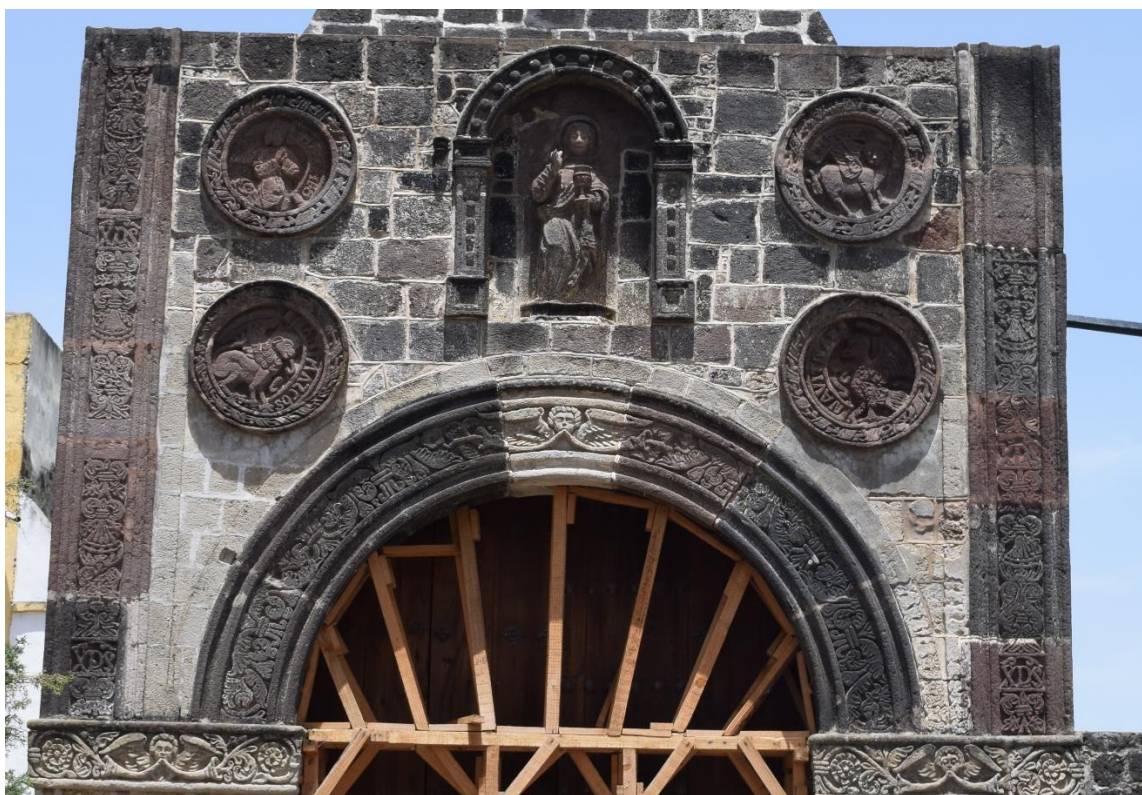


Figura 165. Representación del tetramorfos en capilla posa dedicada a San Juan Evangelista. Fotografía de David Ramos.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 204-205.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 206.

Finalmente, la doctora Fernández afirma que los paramentos de las capillas posas de Calpan representan relatos completos a los que se adhieren otros elementos simbólicos como los monogramas tanto marianos como cristológicos y de Jesús que, en conjunto, conforman la imagen del paraíso celestial dentro de un espacio arquitectónico, en este caso, el atrio. Por lo que las capillas posas no solo representan la materialización formal y técnica de espacios innovadores y útiles para el proceso de evangelización, sino que, a través de este simbolismo iconográfico, se logra una exitosa tarea de adoctrinamiento cristiano a través de la representación de la casa de Dios, el paraíso celestial, “las capillas posas de México [y más evidente en Huejotzingo y Calpan] constituyen verdaderos edificios simbólicos, pues cada uno de sus elementos representa paraísos revelados o, en otras palabras, revelaciones de un paraíso donde el creyente finalmente se encuentra con Dios.”¹²¹


Para finalizar este apartado, quiero referirme al escrupuloso trabajo de elementos formales representados, significados de símbolos e interpretación de estos que Rubén García S., Primitivo Lezama S. y Víctor Manuel Hernández G.¹²² hacen de los paramentos de las capillas posas de Calpan, para lo cual, he elaborado el siguiente cuadro para una mejor comprensión y asimilación.¹²³

¹²¹ *Idem.*


¹²² Rubén García Salazar, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García, *Arquitectura y urbanismo en San Andrés Calpan, Puebla. ...*, op. cit., pp. 27-74.


¹²³ *Vide* cuadro pp. 274-285.

C2. Simbolismo en la portada del templo y de las capillas posas del convento de San Andrés Calpan, a partir del texto de Rubén García Salazar, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García ([s. f.], pp. 27-74). Fotografías del autor


Frontis o portada del templo, localizado al poniente del templo			
Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Pilastras tableradas que flanquean el acceso del primer cuerpo	Escudos franciscanos	Cinco llagas de Jesús, producto de su martirio y crucifixión, representadas por <i>chalchihuites</i> , de donde brota la preciosa sangre.
	Clave del arco de acceso	<i>IHS</i>	<i>IHS Jesus Hominum Salvator</i> , Jesús Salvador de los Hombres <i>Jhesus</i> , abreviatura medieval
	Friso del inicio del segundo cuerpo	Lirio o flor de lis	Perfección, luz, vida, realeza francesa (su conversión al cristianismo) Emblema de la Virgen María Flor de tres pétalos: la Santísima Trinidad
	Costados de columnas Relieve central de San Andrés	<i>XPS</i> Cruz aspada	Cristo en griego: <i>XPISTOS</i> Cruz aspada X inicial griega Cristo <i>Cruz decussata</i> , Martirio de San Andrés

Capilla posa nororiente de la Asunción de María (barrio de Tepetipa) y su paramento oriente


Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	<p>Relieve de la Virgen de los Dolores (siete) o Virgen de los Siete Dones</p>	<p>Las siete espadas clavadas en el corazón de María</p> <p>Los siete medallones en la empuñadura de cada espada</p>	<p>Los Siete Dolores de María: la Profecía de Simeón, la Huida a Egipto, La Pérdida de Jesús, el encuentro del Hijo y la Madre camino a El Calvario, la Crucifixión, Descendimiento de la Cruz y el Sepulcro.</p> <p>Los Siete Dones del Espíritu Santo: Sabiduría, Inteligencia, Ciencia, Consejo, Fortaleza, Piedad y Temor de Dios.</p>
	<p>Cenefa que enmarca el alfiz</p>	<p>Flor de lis</p> <p>Lirio</p> <p>Flores: rosas y margaritas</p>	<p>Flor de la Iglesia católica, emblema de la Virgen María</p> <p>Flor de Iris, diosa griega del arcoíris que transportaba las almas de las mujeres al mundo subterráneo. Tres pétalos, tres valores: verdad, sabiduría y valor. Se liga al pensamiento náhuatl.</p> <p>Materialización de la Divinidad, ofrenda y veneración Margarita: inocencia, virginidad. Rosa: juventud, pureza, perfección, amor, renacimiento, sus cinco pétalos representan las Cinco Llagas de Cristo.</p>



	<p>Marco que rodea el alfiz de los tres paramentos</p>	<p>Vara de rosal envuelta en listón con monogramas cristológicos y marianos, estos últimos rematados con una omega</p>	<p><i>IHS Jesus Hominum Salvator</i>, Jesús Salvador de los Hombres <i>MA</i> María $\approx \alpha$ —» Ω Alfa y omega, primera y última letra del alfabeto griego, esto es, Jesucristo principio y fin de todo (<i>Apocalipsis 1:8</i>)</p>
---	--	--	--


Capilla posa nororiente de la Asunción de María (barrio de Tepetipa) y su paramento sur

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	<p>Relieve de la Virgen María</p>	<p>Asunción de María Ascensión de María</p>	<p>La Virgen no sube por sus propios medios, es asunta, esto es, ascendida al Cielo o Paraíso con la ayuda de ángeles y querubines. La Virgen asciende por sí sola entre nubes y rosas mientras un cortejo de ángeles la acompañan solemnemente. Son ángeles mancebos con túnica, velas y turiferarios. Ángel significa “mensajero de Dios”.</p>



Capilla posa nororiente de la Asunción de María (barrio de Tepetipa) y su paramento poniente

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	<p>Relieve de la Anunciación</p>	<p>Paloma sobre jarrón de azucenas o lirios, nubes y rayos</p> <p>Virgen María hincada rezando sobre un libro y una margarita</p> <p>Monogramas de Jesús y María con corona</p> <p>Arcángel Gabriel con túnica y alas plegadas</p>	<p>Espíritu Santo en el Cielo o Paraíso dando Gloria y esplendor a la Virgen María postrando sobre ella las virtudes de la Santísima Trinidad: la verdad, la sabiduría y el valor, así como la perfección, la luz y la vida.</p> <p>El lirio o azucena es el emblema de la Virgen María, es la flor inmaculada, virtuosa, blanca y delicada, simboliza pureza, perfección, paz, divinidad e inocencia.</p> <p>María medita sobre las predicaciones de Isaías en La Biblia y espera pacientemente la Anunciación. La margarita simboliza la inocencia.</p> <p><i>IHS Jesus Hominum Salvator</i>, Jesús Salvador de los Hombres <i>MA</i> María Reina del Cielo</p> <p>Al arcángel anuncia la buena nueva, lleva un pergamino, donde señala con su dedo índice izquierdo, en su mano derecha porta un bastón de mensajero o cetro, eje rector del Universo.</p>


	Chapitel	<p>Monogramas marianos</p> <p>Corona y estipe de lo que fue una cruz nudosa (interpretada como un cactus)</p>	<p>MA María Reina del Cielo</p> <p>Alude a La Pasión de Cristo</p>
Capilla posa norponiente de San Francisco de Asís (barrio de Tlamapa) y su paramento oriente			
Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	<p>Relieve del Arcángel San Miguel</p> <p>Relieve de ángel mancebo</p> <p>Relieve de escudo franciscano</p>	<p>Corazón radiante</p> <p>Diadema con cruz</p> <p>Pinzas</p> <p>Corona de espinas</p> <p>Diadema con cruz</p> <p>Tres clavos</p> <p>Martillo</p> <p>Pergamino que contiene las cinco heridas de Cristo</p>	<p>Símbolos pasionarios</p> <p>Símbolos pasionarios</p> <p>La Pasión de Cristo</p> <p><i>Chalchihuites</i> prehispánicos de donde brota la sangre</p>


	<p>Pretel de la capilla</p> <p>Paramentos interiores de la bóveda</p>	<p>Guía de flores de lis en la base de la bóveda</p> <p>Cordones franciscanos en aristas que convergen en un crismón <i>IHS Ω</i></p> <p>Querubines</p> <p>Leones</p>	<p>Virgen María, Espíritu Santo, Santísima Trinidad</p> <p>Orden franciscana, los cuatro puntos cardinales, los cuatro evangelistas, los cuatro ríos de El Paraíso (<i>Génesis 2: 8</i>). Jesucristo, fin de los tiempos</p> <p>Seres etéreos, mensajeros y sabiduría de Dios</p> <p>Fuerza, majestad, coraje, vigilancia y valor; emblema de Hombre-Dios resucitado</p> <p>La bóveda en sí, representa la bóveda celeste y los puntos cardinales.</p>
---	---	---	--

Capilla posa surponiente de San Miguel Arcángel (barrio de Tlalnáhuac) y su paramento norte

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Remate del chapitel	Tiara papal	Santo Papa, máxima autoridad de la Iglesia católica. Esta tiara se conforma de tres coronas superpuestas que simbolizan el triple poder del Papa: padre de reyes, gobernador del mundo y Vicario de Cristo.
	Relieve de San Miguel Arcángel	<p>San Miguel Arcángel combatiendo al demonio con su espada</p> <p>Cascabeles en el fleco de la falda</p> <p>San Gabriel arcángel</p> <p>San Rafael arcángel</p>	<p>Combatiente de Lucifer, Príncipe de los Espíritus Celestiales y Capitán de la Milicia Celestial contra la rebelión de los ángeles oscuros a la Potestad del Creador en “La Batalla del Cielo”, Defensor del Pueblo de Dios, Custodio de las Huestes cristianas contra la maldad diabólica, Guía a través de las Tierras desconocidas (el nuevo territorio a evangelizar)</p> <p>En la cultura prehispánica, estos tienen relación con la muerte</p> <p>El ángel de la misericordia, de la Anunciación de la encarnación y el consuelo.</p> <p>Patrono de los caminantes, Intercesor en el camino de la vida.</p>

Capilla posa surponiente de San Miguel Arcángel(barrio de Tlalnáhuac) y su paramento oriente


Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	<p>Relieve de <i>El Juicio Final</i></p>	<p>Pantocrátor</p>	<p>Sentado en su trono como juez irradiando glorias o resplandor como nimbo con actitud severa para juzgar a vivos y muertos, expone sus manos mostrando sus heridas de crucifixión.</p>
		<p>Espada Vara con flores Cartela</p>	<p>Para castigar a los malvados Pureza de los justos <i>Surgite mortui venite ade inducium</i>, “Salgan los muertos y vengan al Juicio”</p>
		<p>Virgen María arrodillada Cartela</p>	<p>Orante, pide misericordia por las almas <i>Intercede virgo sacra, ora pro nobis</i>, “Intercede Sagrada Virgen, ora por nosotros”.</p>
		<p>San Juan Bautista arrodillado Cartela</p>	<p>Orante, vestido con piel de camello, porta una cruz procesional. <i>Dedit illi dominus ovni iudicio</i>, “El Señor lo dio todo en el Juicio”.</p>
		<p>Ángel pasionario con tres calvos y una cruz Ángel anunciador</p>	<p>Porta símbolos pasionarios de la Crucifixión. Toca una trompeta para hacer salir a los muertos o recordando el momento del llamado de Dios a estos.</p>

	<p>Alfiz</p> <p>Bóveda piramidal, exterior</p> <p>Bóveda piramidal, interior</p>	<p>Almas suplicantes</p> <p>Cenefa con motivos arabescos, frutos, flores de lis y de otro tipo, conchas marinas (como veneras), corazones abiertos y ángeles con trompeta</p> <p>Serafines Roleos Tiara papal</p> <p>Pintados están cuatro ángeles mancebos</p>	<p>Representadas por almas que salen de sus tumbas, Almas del Purgatorio, imploran piedad hacia el Pantocrátor.</p> <p>Símbolos cristianos y marianos, además de prehispánicos (corazones abiertos que muestran aurículas y ventrículos, donde la sangre es el elemento sagrado sincrético por antonomasia).</p> <p>Los consejeros de Dios, los más poderosos en la jerarquía divina. Santo Papa, máxima autoridad de la Iglesia católica. Esta tiara se conforma de tres coronas superpuestas que simbolizan el triple poder del Papa: padre de reyes, gobernador del mundo y Vicario de Cristo.</p> <p>Ángeles que portan símbolos pasionarios: corona de espinas, pinzas y martillo, clavos y látigo; y la cartela, hacia los cuatro puntos cardinales.</p>
---	--	---	--

Capilla posa suroriente de San Juan Evangelista (barrio de Tlaxixco) y su paramento oriente

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	Nicho con imagen de bulto de San Juan Evangelista	San Juan Evangelista	“El Teólogo”, protector de las vírgenes y las viudas, ya que Cristo le confió a su Madre; protector contra los venenos, ya que porta una copa en forma de cáliz, donde le dieron a beber veneno.
	Discos solares	Los cuatro Evangelistas: Ángel Toro León Águila	Representación del Tetramorfos, los cuatro seres vivientes, alusión al inicio de cada uno de los evangelios. Mateo, en alusión al ángel que inspiró la escritura de su Evangelio Lucas, sacrificio de animales en el Templo como bueyes, ovejas y terneros, templo donde se encontraba Zacarías Marcos, Rey del Desierto, también Juan el Bautista, por su “Voz que clama en el desierto” Juan, el ave que mira al sol, el Evangelio comienza con la contemplación de Dios.
	Alfiz	Cenefa con flores de lis, demonios, rosas, margaritas, arabescos y frutos partidos Seres alados con trompetas y vírgulas	<i>Vide supra</i> La vírgula representa la palabra y la flor el canto como representación indígena.

Capilla posa suroriente de San Juan Evangelista (barrio de Tlaxixco) y su paramento norte

Imagen	Elemento formal	Símbolo	Interpretación
	<p>Relieve aislado de la imagen de Dios</p>	<p>Dios entronizado con atributos papales</p> <p>Nubes y serafines</p>	<p>Visión del profeta Daniel: un hombre anciano sentado de larga cabellera y barba, quien viste manto y túnica y tiara papal. Con su mano derecha bendice y en la izquierda porta una cruz sobre un <i>orbis</i>, el Mundo. Un gran nimbo ilumina la parte posterior de su cuerpo y se proyecta al infinito como glorias.</p> <p>Dios en el Cielo con serafines, sus consejeros, denotan su mayor jerarquía.</p>
	<p>Bóveda piramidal</p>	<p>Corona y estipe de lo que fue una cruz nudosa (interpretada como un cactus)</p>	<p><i>Vide supra</i></p>

Algunas acotaciones pendientes por cuestionar y desarrollar sobre Calpan

Así como en el capítulo anterior hice algunas acotaciones para cuestiones de interpretación de simbolismos para Huejotzingo, de la misma manera quiero exponer algunas cuestiones que, si bien, han sido señaladas a través de las obras mencionadas, considero que pueden desarrollarse como nuevas líneas de investigación historiográfica, en este caso, y de nueva cuenta, quiero referirme a las posibles adecuaciones de cánones o modelos prehispánicos o mexicanos que, a mi parecer, erróneamente han sido interpretados en elementos de estilo; así como se vio en Huejotzingo, la utilidad del análisis de imagen para lograr mejores trabajos interdisciplinarios de restauración.

Antes que nada, quisiera señalar el daño que tuvo este conjunto conventual a partir del sismo del 19 de septiembre de 2017, lo que ha propiciado el cierre constante del templo y su convento, así como el apuntalamiento de las portadas, tanto del templo como de las capillas posas y de la barda oriente, como se puede corroborar en las fotografías presentadas. Lo anterior, indica una necesidad urgente de evitar el deterioro del patrimonio, el cual, repito, debe ser considerado a través de trabajos interdisciplinarios principalmente entre arquitectos e historiadores, por lo que, con los apoyos adecuados y siendo parte del Patrimonio de la Unesco, esta sería una excelente oportunidad de tomar acción en ello.

Dentro de un contexto histórico, apoyándonos de imágenes y tratándose de intentos de restauración arquitectónica, puede verse en el chapitel de la capilla de San Miguel Arcángel,

donde claramente se puede notar un intento de restauración recuperando los crochés o ganchos (figuras 166 y 167) que ornamentan las aristas de este cuerpo triangular, ¿se habrán recuperado los elementos originales para ser colocados en su posición inicial? Quizá no haya forma de saberlo, sin embargo, es evidente un intento de restauración del patrimonio inmueble como parte conformadora de una identidad calpaneca, por lo pronto, es seguro que esta acción se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XX, por lo que aun con metodología y testimonios de historia oral podría conocerse el año o aproximación de este intento de reparación del chapitel de la capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel.



Figuras 166 y 167. Capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel. En Angulo (1945, p. 221); y fotografía del autor.

Algo similar podría suceder con la otra estatua orante que llegó a rematar una esquina del tablero de la capilla posa correspondiente a San Francisco de Asís, de acuerdo a Rafael García Granados, esta correspondía a Diego de Ordaz Villagómez, sobrino del conquistador Diego de Ordaz o, posiblemente a Felipe II¹ (figuras 168 y 169), si bien, resultaría quizá imposible recuperar la figura original se podría intentar recuperar un modelo, a partir de las fotografías con miras a sustituir este emblema tan particular de esta capilla posa, cuestión similar podría llevarse a cabo con todas las cruces que, en su momento, coronaron todas las capillas posas del convento de Calpan.²

¹ *Vide supra.*

² *Vide infra.*



Figuras 168 y 169. Capilla posa dedicada a San Francisco de Asís. En Angulo (1945, p. 195); y fotografía del autor.

Hablando de estilo y de elementos que lo constituyen, quiero hacer referencia a algunos de estos que denotan claramente el estilo indocristiano propuesto por Reyes Valerio³, de hecho, la carátula de su libro incluye el tablero o alfiz ornamentado de la portada oriente de la capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel (figura 170) haciendo una clara alusión a Calpan como una figura cien por ciento representativa de este estilo, esto es, el arte basado en la teología escritural con fines didácticos, dirigidos por frailes y realizados por y para indios.

Si bien, la influencia indígena constituye una evidencia dentro del estilo de Calpan, como es el caso de las medias muestras del segundo cuerpo de la portada del templo que asemejan unos quiores como lo dice Elisa Vargas Lugo y lo retoma Amada Martínez Reyes, hay otros elementos que son clara influencia occidental, en este caso, del estilo gótico y que se manifiestan en los chapiteles de las capillas posas de la Asunción, de San Miguel Arcángel y la de San Juan Evangelista.

³ Vide Capítulo II.

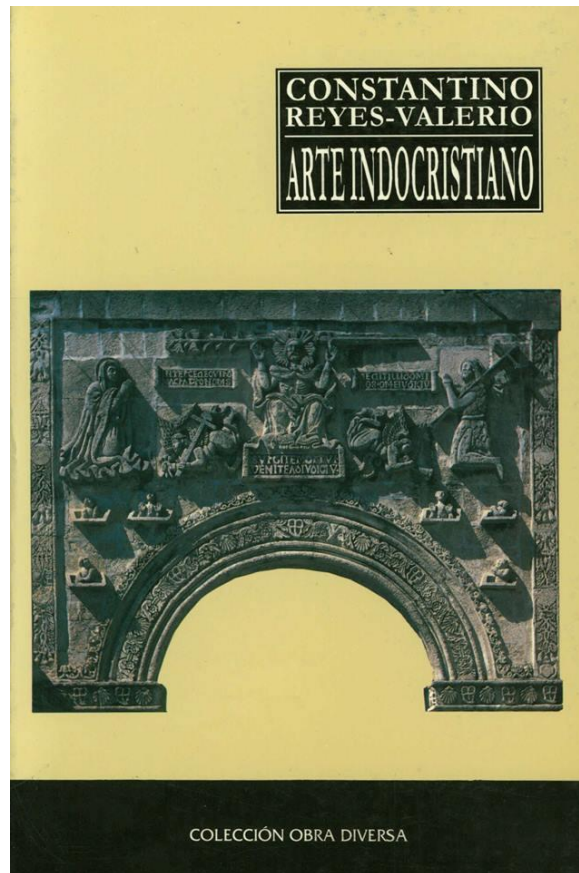


Figura 170. Portada del libro *Arte Indocristiano* de Constantino Reyes Valerio (2000).

Los autores expuestos han hablado sobre los cactus estilizados que, como serpientes, adornan las aristas de los chapiteles haciendo una clara alusión a elementos prehispánicos, sin embargo, y tomando estos datos a partir del tiempo histórico en que el convento fue erigido, los frailes constructores tenían una manera de percibir los elementos arquitectónicos con una visión completamente medieval, por lo que su influencia gotizante fue permeada en los elementos que ellos mismos construyeron y me refiero a los crochés o ganchos y cardinas que adornan los chapiteles y gabletes del gótico europeo (figuras 171 y 172), estos elementos con una función netamente ornamental que constituyeron las ideas, el pensamiento y el conocimiento artístico y arquitectónico que los frailes traían consigo y que decidieron aplicar a los nuevos diseño novohispanos (figura 173).

Sin embargo, y como se ha planteado anteriormente⁴, se trata también de dos versiones a analizar, los elementos que quisieron plasmar los frailes y que traían

⁴ *Vide supra*.

consigo, así como las interpretaciones que le dieron los indígenas constructores al momento de plasmarlos sobre muros o fachadas; así vemos elementos ricos en simbolismo cristiano convertidos e interpretados en elementos netamente naturales como flores, hojas, cactus, rocas, corazones, alas de aves o instrumentos indígenas de uso cotidiano como los chalchihuites.

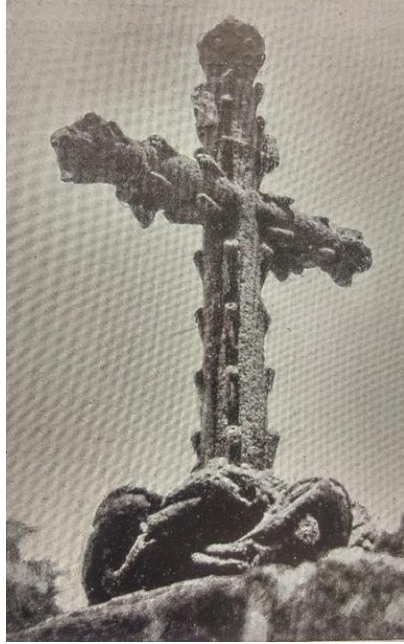


Figuras 171 y 172. Gablete de la catedral de Sevilla. En [www.glosarioarquitectonico.com]; y chapitel en la iglesia de Mingoal, Francia. En [www.map-france.comCapilla].



Figura 173. Chapitel de capilla posa dedicada a San Miguel Arcángel. Fotografía del autor.

Al igual que las piezas ornamentales pertenecientes al gótico como los crochés, ganchos o cardinas, la cruz nudosa o desbrancada fue un elemento esencial como remate de cada una de las capillas posas dentro de una jerarquía simbólica. Este mismo modelo de cruz, muy semejante al que coronó las capillas posas de Huejotzingo (figura 174), pudo replicarse en Calpan, ya que las que se encuentran hoy en día, o son sustitutas, como en el caso de las capillas posas de San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel, o se encuentra tan solo el estipe, del que se hace la semejanza con un cactus, como el caso de la Asunción o San Juan Evangelista (figuras 175 y 176). Todo lo anterior explica esta doble lectura entre cruces nudosas (interpretación de frailes) y cactus (interpretación de indígenas).



Figuras 174, 175 y 176. Cruz nudosa atrial de Huejotzingo. En Angulo (1945, p. 203); chapitel y estipe de cruz nudosa en capillas de San Juan Evangelista y La Asunción. Fotografías de David Ramos.

Finalmente, ¿cómo puede definirse Calpan? Este conjunto conventual representa la máxima obra arquitectónica del arte indocristiano con sus claras referencias prehispánicas, en sus relieves “de galleta”⁵ que expresan una interesante interpretación por parte de los indígenas escultores en elementos naturales que representan corazones, flores, proporciones humanas y alas de los ángeles. Referencias europeas góticas, en claros elementos de composición arquitectónica como crochés, ganchos o cardinas, así como cruces nudosas o desbrancadas y

⁵ Término muy adecuado por su fina hechura y textura sobre piedra y mencionado muy a menudo por la Dra. Martha Fernández.

coronas; y platerescas, como las balastras representadas en medias muestras adosadas al primer cuerpo de la portada principal del templo, todo esto constituye un excelente ejemplo de sincretismo del siglo XVI, donde se funde lo indígena con lo europeo.

El convento de Calpan es una joya que si bien no tuvo la jerarquía de Huejotzingo, representó también una parte esencial dentro de la historia mexicana del siglo XVI; su templo, desafortunadamente tan modificado interiormente, no resta la más mínima importancia a las bellas portadas exteriores tanto del mismo templo como de las cuatro capillas posas. El atrio constituye un libro, una lectura de teología escritural única y un reflejo de una mentalidad sincrética como combinación de lo mesoamericano y lo europeo que va más allá de una organización política o económica de la incipiente Nueva España. Calpan es, por antonomasia, un ejemplo vivo y dinámico de escenografía evangelizadora, una joya patrimonial de México.

Conclusiones

Las preguntas que me guiaron por esta investigación para escribir esta tesis fueron muy básicas al principio y cada vez que me compenetraba más en la bibliografía, estas se iban complejizando, lo que ocasionó que mi pasión por el inicio de la arquitectura virreinal mexicana fuera cada vez más comprometida no solo como arquitecto, sino como historiador. Desde luego, lo complejo de estas preguntas versaron no nada más en una cuestión formal, espacial o aun histórica, sino en los diferentes tipos de discursos historiográficos que pude detectar al acercarme a las fuentes bibliográficas. Debo asegurar que los cursos de historiografía dentro de la licenciatura fueron determinantes como método para abordar a la arquitectura como eje de la historia, así, la arquitectura mexicana del siglo XVI se convirtió en “la columna vertebral” para acercarme a dos casos de gran belleza patrimonial: Huejotzingo y Calpan, a partir de su conformación histórica, urbana y, desde luego, arquitectónica.

Sobre historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XVI

¿Cómo se puede abordar a la arquitectura, en este caso, del siglo XVI a partir de un discurso historiográfico? Desde luego, y para su mejor comprensión, este discurso debió ubicarse en diferentes categorías propuestas a lo largo de los cuatro capítulos, más que confrontar autores, se trató de inferir qué tipo de discurso aborda cada autor en su obra como fuente consultada, qué temática, cuál es el equilibrio entre la mera descripción espacial y la conjunción de esta dentro de un contexto histórico. Si bien, y tomando como base el que la arquitectura es el reflejo material del pensamiento humano de cualquier época, resultó aún más interesante el ejercicio historiográfico.

Dentro del universo de autores que han documentado la obra arquitectónica mexicana del siglo XVI, me pude percatar que hay dos momentos históricos importantes, donde cuatro autores hicieron unas excelentes contribuciones a este respecto. Así, puedo asegurar que, durante la primera mitad del siglo XX, Diego Angulo Íñiguez, George Kubler, Manuel Toussaint y Pablo C. de Gante, fueron y siguen siendo referentes primordiales en la investigación histórica de esta arquitectura mexicana dieciseisana; por lo tanto, ¿qué elementos metodológicos de

análisis se pudieron atender? Primeramente, el objeto arquitectónico como problema histórico de análisis que nos habla de un interés de conocer el pasado colonial a partir del siglo XX, en un principio con el objeto de valorizar a la arquitectura como monumento patrimonial y, posteriormente, como objeto de análisis histórico.

La visión de los autores mencionados es muy distinta en el abordaje al tema; si en pocas palabras quisiera yo representar el discurso y perspectiva de estos autores, me podría referir al tipo de acercamiento que tuvo cada autor con la obra arquitectónica del XVI dentro de la primera mitad del siglo XX y afirmar el gran bagaje de material fotográfico para análisis histórico de Diego Angulo Íñiguez (1948), el exhaustivo análisis de George Kubler (1982 y 2012) en el campo histórico, demográfico, artístico, urbano y arquitectónico; la gran necesidad que, en su momento, tuvo Manuel Toussaint (1962) de clasificar, de cierta manera, el arte mexicano y empatarlo sincrónicamente dentro de un contexto histórico mexicano; y, la gran descripción espacial y estilística realizada por Pablo C. de Gante (1954). Puedo asegurar entonces que estos cuatro autores se convierten en los pilares definitivos para el comienzo de la aportación e investigación de la arquitectura mexicana del siglo XVI a la historia del arte.

Una constante mencionada dentro del discurso de los autores es si la Edad Media y su transición al Renacimiento europeos fueron manifestados o no en la arquitectura del siglo XVI en México. Si partimos desde una línea del tiempo y empatamos sistema feudal, siglo XVI, expansión de la monarquía hispana y conquista americana, se puede entender cómo el sistema territorial feudal estaba implícito en la vida cotidiana de la Corona española al momento de conquistar Las Indias y el gran complemento de la vida monástica, a partir de su recurso humano y de tecnología, que fueron el componente perfecto para el inicio de la imposición cristiana en tierras americanas. Por un lado, las ideas de organización medieval en cuanto a territorio, pensamiento y religión estaban en su apogeo dentro de la península ibérica combinándose con las ideas renacentistas italianas que se permeaban por todo territorio europeo y, por otro, se comenzaba una ganancia territorial en América conjugando estas concepciones.

Por todo lo anterior, ¿qué tan válido es afirmar que la Edad Media llegó a México, que los cánones culturales renacentistas se fueron imponiendo y que la

arquitectura mexicana del siglo XVI es producto de ello a partir de la construcción de “fortalezas” hechas conventos? Puedo afirmar que, con la llegada de las órdenes mendicantes a la Nueva España y con la idea primordial de evangelizar, crear comunidades y, por ende, poblaciones, fueron justamente los frailes quienes comenzaron a materializar la arquitectura a través de los monasterios y fueron precisamente ellos los primeros arquitectos novohispanos encargados de crear espacios con una nueva identidad permeados de una gran mentalidad e influencia medieval.

Y más que demostrar si los espacios conventuales eran fortalezas o no, lo que sí se puede establecer es que, si bien, estos no cumplieron con la función práctica de defensa y guerra para la ganancia de territorio, sí fueron construidos a partir de la educación y técnica de diseño que existía únicamente en la Edad Media, regida por la Iglesia, por lo que técnicas de construcción medieval adaptadas en suelo novohispano, aportación de símbolos y de nuevos elementos espaciales fueron incorporados a una arquitectura nueva, no con la finalidad de defensa, sino de adaptación y evangelización, tomando en cuenta, claro está, el pensamiento e ideología de la época.

Así, los elementos típicos de las fortificaciones son magníficamente adaptados en los monasterios mexicanos para crear una nueva producción espacial, la mentalidad medieval monástica es traída a la Nueva España no con la función de defensa y estrategia, sino con la función evangelizadora imponiendo una diversidad de estilos traídos incluso de algunos tratados de arquitectura porque en estricto orden, contexto y circunstancia, la Edad Media europea ya había concluido, más no sus concepciones e idealizaciones.

Ahora, ¿es necesario “ubicar” este periodo histórico de la arquitectura en un momento específico de temporalidad europea? A mi parecer, Edad Media y Renacimiento, fortalezas medievales, estilos arquitectónicos importados y permeación del humanismo hacia la Nueva España son elementos de discusión que pueden diseccionarse en varios rubros y, retomando que la arquitectura, en cualquiera de sus contextos históricos en que se encuentre, es el reflejo y materialización del pensamiento histórico y cultural de una época, la arquitectura del siglo XVI novohispana es eso, arquitectura mexicana del siglo XVI que trae consigo una voluntad de continuidad europea de la época, con un pensamiento

medieval cristiano en su organización y tecnología, pero con un sello renacentista en su manifestación artística.

Quizá entonces, y, retomando el “sistema” de clasificación de los autores en los que nos basamos y a sabiendas de que, dentro de la arquitectura, la categorización de espacio, forma y estilo resulta ser una constante, más allá de tratar de ubicar a la arquitectura mexicana del siglo XVI como una continuidad de representación de ideas medievales o renacentistas impuestas, conviene mucho más saber las aportaciones que estos espacios novohispanos han dado a la historia del arte y de la arquitectura universal. Se infiere entonces que los elementos espaciales característicos de la arquitectura mexicana religiosa del siglo XVI como los atrios, -y su consecuente uso como centro comunal-, las capillas abiertas, las capillas posas y claustros son parte fundamental en la composición de un conjunto como tal que se convierte en una gran aportación a la historia del arte.

Con lo anterior, se puede establecer que la arquitectura novohispana en el siglo XVI, dentro de una categoría de la teoría de la arquitectura y a partir de su diseño, tipología, forma y contexto posee un carácter propio y no puede ser comparada ni se le puede aplicar conceptos sincrónicos o diacrónicos de otras arquitecturas en otros lugares. La incipiente arquitectura mexicana novohispana debe analizarse como tal, como una arquitectura nacida a partir de necesidades específicas, que refleja una mentalidad de conquista evangélica, que posee características sí medievales, sí renacentistas, pero que fueron adecuadas a un contexto geográfico y ambiental específico creando formas y diseños sin precedentes en la arquitectura europea.

Dentro del rubro espacial, y como consecuencia del inicio de la materialización arquitectónica en el siglo XVI, lo urbano retomó una importancia mayor dentro de esta investigación historiográfica, ya que como lo mencioné, sin arquitectura no hay ciudad y sin ciudad no hay arquitectura. Y más que una imposición de una traza cuadrada, en damero o renacentista, o incluso, la adopción y adecuación del “sistema urbano” mesoamericano, se conformó el bagaje espacial y de diseño para el surgimiento de las nuevas ciudades novohispanas regidas por las diferentes ordenanzas emitidas por las instituciones como El Patronato Real Español o el Indiano.

Finalmente, y haciendo referencia a los mapas, planos e imágenes, estos definitivamente son elementos esenciales de análisis, más allá de darnos una localización dentro de un espacio geográfico, los mapas nos proporcionan límites y regiones que, de manera estratégica, fueron siendo ocupados a partir del siglo XVI tomando en cuenta las condiciones ambientales y sociales de cada zona para la conformación de nuevas ciudades para una imposición imperial y el desarrollo de una nueva arquitectura.

Los planos arquitectónicos, representados por diferentes autores a partir de levantamientos completos, que incluyen plantas arquitectónicas, plantas de conjunto, fachadas, escaladas y acotadas gráficamente, así como cortes, perspectivas, planos urbanos e imágenes intervenidas gráficamente para su mejor comprensión, aportan el material gráfico y de diseño que enriquecen la historiografía de la arquitectura y el urbanismo mexicanos del siglo XVI. Y qué decir de la conjunción de imagen, dibujo y fotografía para la comprensión de un análisis geométrico que nos puede dar idea de una interpretación de relación directa con los cánones medievales y/o renacentistas manifestados en fachadas y plantas arquitectónicas; este último punto puede ser un motivo más de investigación.

¿Qué se representa en las imágenes de las fuentes citadas? Los temas son variados, van desde mapas, paisajes, elementos espaciales interiores y exteriores, fachadas, portadas, detalles de estilo, detalles constructivos, elementos simbólicos, vistas aéreas y representaciones pictóricas y esculturales, las cuales, por el giro y objetivo de esta tesis hubiera sido imposible de abarcar un análisis completo. Las fotografías de los recintos son herramientas importantes para un trabajo de intervención patrimonial, en este tenor, la obra de Angulo Íñiguez (1945), desde mi punto de vista, se convierte en un documento histórico y gráfico de análisis fundamental, la riqueza del material presentado nos puede dar una idea de referencia para el conocimiento de “el antes y el después” de las construcciones.

Las fotografías se vuelven testigos de materiales, recubrimientos, estado de conservación, modificaciones y adecuaciones estructurales, y aun robos y mermas del patrimonio arquitectónico, así como la mentalidad a través del tiempo histórico; con respecto a este último rubro, estas pueden promover una mucho mejor articulación de un trabajo interdisciplinario de restauración entre el arquitecto y el historiador. El análisis de imagen se convierte en un elemento metodológico

esencial dentro de la investigación historiográfica, ya que esta nos puede dar información que va más allá de meros datos descriptivos, en el caso de la arquitectura, se pueden inferir datos históricos de índole político y social que se manifiestan en detalles plasmados dentro del edificio y del emplazamiento de este, datos valiosísimos en proyectos de intervención y restauración arquitectónicas.

Sobre historiografía de los conventos mexicanos del siglo XVI

Los conjuntos conventuales *per se* han constituido la producción arquitectónica más importante del siglo XVI. Estos han sido abordados mediante distintas metodologías por diferentes autores, quienes a través de un discurso específico han difundido estas obras patrimoniales como un gran aporte al campo de la historia del arte. De acuerdo a mi percepción, los discursos han versado principalmente sobre difusión, descripción, historia, arquitectura (a partir de su composición y estilo), tecnología y etapas constructivas, así como de simbolismo manifestado en sus espacios, todos estos discursos logran un acercamiento al espacio u objeto arquitectónico para ser planteado como problema histórico.

Una constante, dentro del discurso de difusión, es que este va siempre acompañado de fotografías, imágenes, perspectivas, planos arquitectónicos y mapas, cuyo objetivo principal ha sido ese, el de difundir estas obras como parte de nuestra incipiente cultura virreinal. Se trata de que el público, tanto nacional como internacional, pueda conocer este patrimonio, lo pueda visitar y, por ende, aceptar como parte importante del conocimiento de nuestra historia, ya lejos de un discurso nacionalista que ensalzaba principalmente a la cultura mesoamericana como pilar de nuestra historia. Quizá la importancia de este discurso de difusión radica en plantear al virreinato como una segunda etapa, no menos importante, conformadora de nuestro México actual y deseosa de ser dada a conocer a partir de mediados del siglo XX con un desarrollo de las artes gráficas y la cultura de la difusión.

Por otro lado, el discurso etnográfico, esto es, la descripción a profundidad generalmente usada dentro de la disciplina antropológica como método cualitativo, se vuelve muy importante para la investigación de estos espacios. Aunque ha sido una constante, considero que habría que tomarle más importancia como método, y habría que hacer cruzamientos de información entre lo descriptivo y lo histórico

para poder dar una mayor formalidad a este método dentro de la investigación del patrimonio inmueble. Las descripciones que prevalecen en las fuentes revisadas versan principalmente sobre los espacios de los conjuntos conventuales, así como las pinturas murales; al respecto, considero que las obras alusivas a los conventos hidalguenses son las más ricas en esta metodología, me refiero a Ixmiquilpan, Actopan, Tlahuelilpan, Zempoala, Molango, Epazoyucan y Atotonilco el Grande.

Por lo tanto, ¿es la etnografía, como herramienta metodológica comúnmente antropológica, útil y aplicable a la arquitectura? Definitivamente sí, cualquier obra arquitectónica digna de ser patrimonial debe ser descrita en todo el sentido de la palabra, la etnografía de un espacio nos puede dar datos para su mejor comprensión, conocimiento histórico y aun difusión, pocas veces la arquitectura es descrita en palabra, ya que es más fácil verla en fotografía o dibujada a mano, desafortunadamente, método prácticamente en desuso.

El historiador de la arquitectura, con el conocimiento de forma, estilo, elementos espaciales, geometría e historiografía, puede perfectamente ir más allá de un análisis de contexto histórico, puede dialogar con el espacio y lograr una descripción que no solo llegue a ser comprensible y asequible sino cautivadora, lo que se obtiene a partir de la etnografía como método complementario de un análisis historiográfico, por lo que los conventos del siglo XVI tienen mucho que decir al respecto.

Con respecto al discurso histórico, este tipo de relato más que describir un objeto arquitectónico en sí, como en el método anterior, proporciona elementos sí descriptivos, pero también elementos de investigación, como un contexto, el planteamiento de un problema histórico, una confrontación historiográfica y una narrativa que involucra a la historia como el eje que guía el contexto arquitectónico. En este caso, cuestiones de relación de las encomiendas con la Metrópoli, las probables rebeliones indígenas y las verdaderas intenciones de crear espacios *ex professo* como elementos de imposición cristiana y su consecuente evangelización son abordados en este discurso, de igual manera temas como la participación de los indígenas en la construcción de los conventos, la consecuente fundación de la Iglesia en la Nueva España, tarea llevada a cabo por los misioneros lo que significaría formar parte de un gran proyecto fundacional que llevaba consigo una serie más de obstáculos que de facilidades.

Justamente el discurso histórico nos hace inferir la importancia que tenían los conjuntos conventuales como corazón o centro neurálgico de cada pueblo y que tenían esencialmente dos funciones a cumplir: la espiritual, con adoctrinamiento y organización comunal; y la militar como fortaleza y refugio en una posible idea de levantamiento indígena coincidiendo en el objetivo de erradicar el paganismo y ubicando a los frailes en los centros de adoración más importantes en la parte central de México, esto es, lugares de un alto rango gubernamental prehispánico como Texcoco, Tlaxcala, Huejotzingo, Cholula, Tula o Huexotla.

Pocos son los autores que afirman sobre la capacidad técnica de los frailes para el emplazamiento, diseño y ejecución de los conventos, sin embargo, son precisamente ellos, quienes a partir de su propio conocimiento en ingeniería y arquitectura, complementado con esa gran capacidad de representación escritural y tratadística, los autores de estos conjuntos; siendo la capilla abierta, la conformación y estructura del templo, el claustro, así como las capillas posas, los primeros espacios que conformarían los conjuntos conventuales, espacios perfectos de escenografía y enseñanza para llevar a cabo la tarea evangelizadora.

La notoria sencillez en la mayoría de las construcciones novohispanas del siglo XVI demuestra, tanto en portadas como en capillas abiertas, ese deseo de regresar a la sencillez y pobreza del cristianismo primitivo, y en algunos casos esta sobriedad es contrastada con la compleja e incipiente riqueza ornamental elaborada sobre diferentes espacios conventuales como escenografía o representación directa de los evangelios, como fue el caso de Huejotzingo y Calpan.

De esta manera, podemos establecer que el contexto histórico siempre resultará básico y necesario para poder explicar un inmueble patrimonial, su ubicación, el tiempo histórico que abarque lo social, lo político y lo cultural, los motivos de su ejecución, las razones de sus modificaciones, los “usos” a los que ha sido destinado, las evidencias materiales e inmateriales de su existencia y trascendencia serán elementos claves para la conformación de un discurso histórico bien estructurado a partir de un debate historiográfico que abarque diferentes áreas que involucren a un inmueble y su paso por el tiempo.

En cuanto estilo, composición y tecnología constructiva, los conventos mexicanos del siglo XVI establecen un discurso muy interesante, como ya lo hemos establecido, el contexto histórico proporciona muchas condicionantes para el

desarrollo de un estilo en la arquitectura. Después de analizar y confrontar a varios autores, puedo concluir que la producción arquitectónica del siglo XVI llega a consolidarse como una mezcla de estilos, los autores revisados coinciden al mencionar estilos como el gótico, románico, mudéjar, plateresco y renacimiento, como es el caso del maestro González Galván. Una variación la establece Esteva Loyola, quien retoma el término “monástico” de Pablo C. de Gante o del maestro Manuel Toussaint para derivarlo a “mexicano militar, basilical o tardío”.

Sin embargo, se establecen también tres estilos del siglo XVI que son más específicos al poseer características únicas, me refiero al plateresco, el manierista y el indocristiano. Al respecto, las aportaciones de Pablo C. de Gante, Jorge Alberto Manrique y Constantino Reyes Valerio, respectivamente, marcan un punto medular en cuanto a estos estilos se refiere, principalmente estos dos últimos. En el caso del manierismo, como estilo renacentista previo al barroco, para la Nueva España este no es considerado como un estilo decadente, todo lo contrario, marca una pauta de diseño formal y espacial que conlleva no solo una cuestión de estilo, sino la representación de un contexto histórico de transición de lo mesoamericano a un proyecto de vida virreinal, donde los textos y láminas de los tratados de la arquitectura son tomados como base para ser manifestados en portadas, fachadas y espacios conventuales del siglo XVI. Y, por otro lado, el término *tequitqui* o indocristiano que, al ser un arte originalmente novohispano, este no tiene igual al otro lado del Atlántico e involucra una serie de elementos y estilos que son plasmados bajo un mismo concepto que sincretiza lo indio y lo cristiano como justamente su nombre lo indica.

Finalmente, ¿es importante establecer un estilo? Sí, porque hablar de estilo en arquitectura nos motiva a ir más allá, a conocer el porqué o porqués del nombre que obtiene una obra. El estilo no solo nos proporciona elementos para discernir y clasificar formas, este nos da elementos de contexto histórico y aun de mentalidad en un determinado tiempo; si la arquitectura representa la materialización del pensamiento de una época, definitivamente el estilo es lo que la delata, los estilos son propios de cada época.

Así, la arquitectura mexicana del siglo XVI, en cuanto a estilo único se refiere, se puede explicar en dos vertientes; primera, no es un estilo único porque esta arquitectura se constituye de diferentes estilos europeos que se permearon y se

manifestaron en diferentes detalles provenientes de los siglos XII y XIII europeos, así como elementos directamente importados del Renacimiento de los siglos XIV y XV; y, segunda, la arquitectura novohispana del siglo XVI se ubica dentro de un estilo único, por ser un estilo sincrético, obtenido de los dos diferentes contextos en tiempo y circunstancia de gran valor patrimonial para el mundo.

En cuanto a tecnología y proceso constructivo de estos recintos dieciseisanos, los elementos estructurales que condujeron a que estos se hayan mantenido en pie durante siglos son los contrafuertes, arcos, muros, columnas y pilares construidos a partir de materiales locales como la piedra, cal, arena, baba de nopal, madera, cantera regional, tezontle, tecali, barro, caña, paja, adobe y, en menor proporción, ladrillo. En cuanto a las cubiertas, si bien en un principio estas eran elaboradas a partir del conocido sistema del tejamanil, posteriormente fueron perfeccionadas con los sistemas constructivos de vigería horizontal con terrado, vigería inclinada con armaduras de madera y alfarjes, así como bóvedas, estos sistemas, adecuados a un entorno completamente diferente al europeo y, más aún, con el gran detalle del subsuelo sísmico.

Si nos remontamos en el tiempo siglos atrás, ¿nos podemos imaginar a qué se enfrentaron los frailes constructores del siglo XVI? El llegar a un lugar completamente diferente, el enfrentarse a gente con una cosmovisión y cultura que difería diametralmente a la suya, y lo más importante, enfrentarse al reto de la edificación de los espacios sagrados que conformarían los recintos dispuestos para la enorme tarea evangelizadora y doctrinal. Los frailes se enfrentaron a un territorio naturalmente rico y generoso, lleno de recursos geológicos y naturales que pudieron aprovechar al máximo, hicieron de estos sus insumos y de sus conocimientos las guías para materializar los espacios, y, desde luego, enfrentarse constructiva y tecnológicamente a los sismos, como fenómenos naturales que quizá desconocían para lograr construir estas enormes fortalezas con la ayuda de los indios de la región.

Es importante mencionar los conocimientos que, para llevar a cabo las construcciones, debieron haber traído los frailes, me refiero a conocimientos de física, matemáticas, geometría, tecnología constructiva, dibujo, láminas de tratados de arquitectura, así como mucha voluntad, no solo para evangelizar, sino para aliarse con la gente que participó en la ejecución de estas obras patrimoniales así

como conocer el suelo, la calidad de los materiales y la adecuación de las herramientas para ejecutar el trabajo. Un tiempo histórico completamente diferente, con un entorno igual para poder llevar a cabo la materialización de los recintos que serían testigos de la labor evangelizadora en la incipiente Nueva España.

En cuanto a metodología, considero que actualmente la desarrollada por la doctora Alejandra González Leyva, quien ha aportado, con base en el estudio histórico y formal de las etapas constructivas de estos edificios, resulta muy pertinente para entender su historia, su arquitectura, su arqueología y su simbolismo, esto es, una metodología completamente transdisciplinaria. Cada etapa descrita, apoyada de un interesante bagaje gráfico, ha hecho que Tepozotlán, Yanhuitlán, Yuriria o Tlaxcala sean comprendidos de una manera mucho más integral, a partir de su construcción, su conformación espacial, su ornamento y, desde luego, su contexto histórico, lo que hace que se pueda entender el cómo cada espacio fue construido de acuerdo a la necesidad y/o pensamiento del momento y el cómo la arqueología puede servir a la arquitectura para explicar la historia del recinto; esto es, tomar las etapas constructivas como un eje de relato histórico que vaya hilvanando distintos aspectos que atañen la construcción de un convento.

La integración plástica de los murales, así como de la talla iconográfica dentro de los conventos del siglo XVI resulta por demás fascinante; los paramentos, una vez encalados, se convirtieron en los lienzos que conjuntaron una serie de pinturas tanto de motivos religiosos como fantásticos que generaron una representación que va desde lo medieval hispano a lo indígena adoptado y, por otro lado, las tallas realizadas en la misma piedra conformadora de elementos espaciales tanto en arcadas, portadas o cubiertas, obras que develan una faceta más allá de lo constructivo de los frailes artistas logrando una estupenda simbiosis sincrética sin precedente alguno.

Para este rubro, fue interesante tomar como referencia a los murales de Actopan, Ixmiquilpan y Epazoyucan, en los diferentes espacios de estos conventos. Representaciones de *La Tebaida* o de los fundadores de la orden de los agustinos en Actopan; o las pinturas murales en Ixmiquilpan, que tienen profundos significados simbólicos llenos de valor sincrético y que han proporcionado un debate muy interesante entre diferentes autores en cuanto a la autoría de estos, ya

que, por un lado, se menciona que estos murales fueron pintados por indios para los mismos indios, no tanto como una imposición, sino como parte de un adecuamiento a una nueva realidad.

Se trata entonces de una conjunción de nuevos elementos iconográficos que son desarrollados por las nuevas generaciones nacidas una vez establecido el régimen colonial. Artistas indígenas que entienden una nueva perspectiva en el desarrollo de una sociedad novohispana y que generan espacios, relieves y pintura dentro de un modelo sincrético que es dirigido a esta población. Por todo esto, resulta interesante la mención a Juan Gerson como pintor y autor de algunos murales, quien ha causado la controversia y debate si en realidad era un pintor o un simple escribano y que, a partir de una cuestión absolutamente fortuita, fue encasillado como el pintor indígena por antonomasia del siglo XVI.

Otros espacios con gran significancia dentro de este rubro son Atotonilco el Grande y Epazoyucan; el primero con excelsos murales referentes principalmente a *La Pasión de Cristo*; el segundo, con murales alusivos también a *La Pasión*, autoría atribuida a Juan Gerson también y que, a pesar de haber sido producidos en grisalla, estos fueron claramente intervenidos agregándoles color seguramente durante el siglo XX. Y, finalmente, Metztitlán, donde sobresale *La Inmaculada Concepción*.

¿Por qué es importante el estudio de la pintura mural dentro de un convento del siglo XVI? Porque, justamente, esta nos puede proporcionar elementos iconográficos vitales para la comprensión del proceso de evangelización, del tiempo histórico del arte, de la visión de intimidad y entrega de los frailes más allá de la ornamentación. Las imágenes que representan pasajes específicos de la vida y la regla eclesiástica de cada una de las órdenes, pasajes de la Biblia y aun representación en ideas de láminas de algunos tratados de arquitectura también nos dan una visión y proyección del pensamiento y conocimiento de los habitantes de los conventos del siglo XVI.

Por otro lado, es importante reconocer los relieves, esto es, la iconografía tallada como ornato sobre los elementos compositivos de fachadas en espacios del siglo XVI, ejemplo de esto es Tlalmanalco, en cuya capilla abierta, específicamente en su arcada exterior, se encuentra una de las representaciones iconográficas talladas más ricas dentro de los conventos del siglo XVI. Su importancia radica en una representación cruda y sin concesiones de las alegorías simbólicas más

importantes sobre la arcada exterior de la capilla abierta, por lo que los símbolos del arte cristiano son incorporados de una manera ambivalente como en algunas pinturas murales, esto es, la representación del bien y el mal, lo sagrado y lo profano, donde los grutescos son una manera de representar el mal dentro de la incipiente obra artística de la Nueva España dieciseisena como una herramienta más dentro del proceso evangelizador.

Finalmente, el simbolismo, como una representación e interpretación del surgimiento de una nueva cultura, la novohispana, derramará una serie de elementos cargados de interpretaciones de ambas partes del mundo y que se fusionan para poder transmitir diferentes significados, mucho de esto como parte de la labor evangelizadora. El inicio del estudio simbólico se basa en los estudios de Elena Estrada de Gerlero y, posteriormente, de Martha Fernández, quienes desarrollan la idea de la representación del ideal jerosolimitano en la Nueva España y es justamente la arquitectura la depositaria de este ideal, la representación de la Jerusalén celeste como imagen ideal para ser materializada en la Nueva España a través de los elementos sagrados de la naturaleza: la montaña, la cueva, la piedra, el árbol y el manantial, elementos tomados como referente para la construcción de los diferentes espacios que conforman los conjuntos conventuales del siglo XVI y que, estos elementos conjugados con su significado sagrado prehispánico, lograron materializar un excelente ejemplo de sincretismo entre lo europeo y lo indígena.

Contraria a esta hipótesis, se encuentra la postura de Christian Duverger, quien sostiene que los elementos incorporados a la producción espacial del siglo XVI no toman su referencia de Occidente, sino más bien, incorpora los elementos del mundo prehispánico para la construcción de estos recintos. En mi opinión, su tesis es totalmente discutible, ya que si bien, las coincidencias que existen de forma y espacio dentro de algunos recintos conventuales con algunas formas y figuras prehispánicas, no pudieron haber sido inspiración para la conformación arquitectónica, ya que el objetivo no era la permanencia y prosecución de la cultura mesoamericana, sino la implantación de una nueva cultura que marcaría, en definitiva, los dominios, la territorialidad y la futura extensión del Imperio universal.

Finalmente, puedo concluir que los símbolos siempre estarán intrínsecos en la arquitectura de cualquier época, estos, más allá de ornamentar los espacios,

poseen un significado que puede ser leído e interpretado a partir de un pensamiento en un determinado tiempo histórico. Si hablamos de un método dentro de un contexto historiográfico, los símbolos estarán presentes siempre para ser leídos y tratar de ser comprendidos, estos pueden ser clasificados y jerarquizados, los símbolos han dado valor e identidad a la arquitectura siempre, máxime durante el siglo XVI, cuando los frailes y artistas constructores se valieron de ellos para lograr el mayor propósito de la Iglesia y la Corona española, el adoctrinamiento cristiano con una combinación más que interesante con las otras dos religiones monoteístas por antonomasia, esto es, el judaísmo y la religión musulmana con el objetivo único de representar y recrear *in situ* el Templo de Dios en esta tierra novohispana.

Sobre Huejotzingo

Definitivamente, la obra de Marcela Salas Cuesta no solo rigió la revisión historiográfica realizada, sino que también propuso ideas y vetas de investigación probables para futuras investigaciones. La idea de una metodología propuesta sobre discursos historiográficos como se realizó en el segundo capítulo fue de gran utilidad, ya que, de esta manera se propusieron diferentes alternativas de interpretación tanto histórica como arquitectónica para proponer un discurso historiográfico. Así, y a partir de la revisión de otras fuentes, en el relato histórico pudimos establecer años y, sobre todo, personajes claves fundadores del convento de Huejotzingo confirmando a Fray Juan Juárez como primer guardián en 1524 y a Fray Juan de Alameda como constructor fluctuando la edificación de 1550 a 1570 y estableciendo a Huejotzingo como una de las primeras fundaciones conventuales contemporánea a Churubusco, Texcoco y Tlaxcala.

Considero importante la revisión del artículo de Efraín Castro Morales, quien vierte una idea interesante acerca de la datación de los inmuebles patrimoniales, sobre su cronología de construcción y precisar así su inicio y conclusión como parte del estudio de su historia. Este artículo nos da pistas interesantes y aun pone en duda la autoría de Juan de Alameda como constructor del convento, pero más allá de saber si era o no el autor, considero que lo importante es lograr una interpretación de una manera más contemporánea y crítica de las fuentes conocidas, ir más allá de la simple lectura, establecer cruces entre fuentes e inferir

acciones, datos y pensamiento histórico para proporcionar aseveraciones más precisas.

Por otro lado, y, aunado a la consideración anterior, creo que el relato arqueológico propuesto por Mario Córdova Tello, sobre las etapas constructivas del convento de Huejotzingo, tomando en cuenta una metodología netamente arqueológica y pragmática *in situ* de excavaciones, nos puede dar más pistas reales sobre una cronología más acertada en la construcción de este recinto. Por lo anterior, el autor propone tres etapas constructivas, todas desplantadas sobre una plataforma ya existente, idea contraria a otros autores acerca del desplante del edificio sobre una plataforma de un templo prehispánico. La primera, que va de 1524 a 1529; la segunda, de 1530 a 1545; y, la tercera y última, de 1545 a 1580. Evidencia que muestra el autor, por ejemplo, es la existencia de una capilla abierta en el lado norte del templo y que desapareció posteriormente, capilla abierta precursora de otras que se construyeron después como Actopan o Tlalmanalco.

La conformación tanto arquitectónica como urbana de Huejotzingo se funde en una serie de elementos, espacios, estilos, tecnología constructiva e integración plástica que lo hace único. Podemos partir de un programa arquitectónico tradicional de los conventos, esto es, atrio con su cruz atrial, capillas posas, templo y convento, además de su cementerio y huerta. El atrio es uno de los más grandes que existen, está modulado en conjunción con el templo, este posee actualmente dos entradas, la principal, al occidente, que está compuesta por una triple arcada a la que se llega por una escalinata, existen cuatro caminos que llegan a la cruz atrial, esta, definitivamente no es la original, ya que su escala no corresponde al espacio, por lo que, en definitiva, se trata de una cruz nudosa que debió haber coronado el chapitel de una de las capillas posas.

En cuanto al interior del templo, existen dos elementos analizados en la presente investigación, se trata del retablo sobre el muro testero y de la pintura sobre la procesión pasionaria sobre el muro sur. Este soberbio retablo con sus 23 m de altura, aunque la autoría es atribuida a Simón Pereyng de acuerdo a Rie Amimura Kamimura, las esculturas que representan a los catorce grandes padres de la Iglesia latina y las pinturas que representan escenas de la teología escritural fueron pintadas no solo por Pereyng, sino como lo indica Guillermo Tovar de Teresa, en dupla con Andrés de Concha. El retablo de Huejotzingo va más allá de

una representación jerárquica eclesiástica, representa la materialización de la adoración en la casa de Dios, su magnificencia, y, sobre todo, la gran escala que posee material y simbólicamente que puede considerarse como un gran precursor de los posteriores retablos barrocos. Por otro lado, la pintura que se localiza en el interior del templo, sobre el muro sur, es la que analiza Susan Verdi Webster, quien la define como una “procesión de penitencia” planteando la posibilidad de que haya sido pintada por manos indígenas y que tiene la particularidad de ser la primera en el mundo hispánico con este tema.

Los elementos espaciales en la composición arquitectónica del conjunto conventual son: la portería, con dos arcos de medio punto ricamente adornados en su arquivolta conjuntados sobre un gran balaustre con formas flamígeras y líneas de cestería; el claustro, de planta cuadrada, en dos niveles, donde el claustro bajo se rodea de cinco arcos de medio punto en cada uno de sus lados, sostenidos por esbeltas columnas de basa ática y fuste liso, mientras que el claustro alto se conforma por arcos rebajados apoyados en columnas de menor proporción.

Las tres portadas del templo ofrecen elementos de estilo muy ricos en su diseño; la portada principal, con elementos gotizantes, ofrece una composición única a partir de medias muestras altas y esbeltas, un arco conopial lobulado y escudos franciscanos. La portada lateral norte o Porciúncula ofrece una ornamentación muy diferente y única con motivos orgánicos, flores, guirnaldas, cestería y escudos franciscanos con una clara influencia de la lámina XIII del libro VI del Tratado de Serlio y la portada de la sacristía sobresale por sus características mudéjares. En cuanto a las portadas de las capillas posas, ricas en su diseño, composición y ornamento, consideradas representativas del estilo indocristiano, se caracterizan por los ángeles que flanquean distintos monogramas, ya sea franciscanos, cristológicos o marianos, llevan todos objetos pasionarios que varían de capilla a capilla.

Hablar de la cuestión urbana de Huejotzingo es hablar del convento como generador de traza ortogonal de una población a partir de una plaza pública como lo sugiere Antonio Bonet Correa, el observar un plano de la traza urbana del centro de Huejotzingo se puede inferir perfectamente este fenómeno. Pero este trazado va más allá de una simple idea de ordenamiento, se trata, a mi juicio, parte de un logro más dentro del proceso de cristianización, es la coronación de este evento, una vez

construido el convento que, en sí, ya conforma una unidad urbana y religiosa, es el logro de una traza urbana a partir de la normatividad española aplicada en Nueva España.

Es importante mencionar la relevancia de los frescos pintados en el interior del convento, estos, definitivamente, retratan la idiosincrasia y mentalidad histórica de la época, los componen paisajes medievales utópicos, así como representaciones acordes a la teología escritural, además del clásico fresco de *Los doce arrodillados ante la Cruz*, que representa los primeros franciscanos fundadores de la Nueva Iglesia y también la *Inmaculada Concepción* flanqueada por Santo Tomás y San Juan Duns Scoto entre otros santos y santas. Definitivamente, toda esta conjunción de elementos e imágenes representados tanto en murales como en espacios arquitectónicos dentro del templo y el convento de Huejotzingo dan una veta muy rica para poder ser estudiados a partir de diferentes enfoques.

En cuanto a simbolismos, considero que la revisión de los autores Elena Estrada de Gerlero, Martha Fernández y Santiago Sebastián, quienes coinciden en la hipótesis que el convento de Huejotzingo trata de evocar, a través de sus elementos compositivos, la construcción del Templo de Jerusalén en la Nueva España. Esta postura no solo se refleja en su composición arquitectónica *per se*, sino también en la gran carga de simbolismos que denotan cada una de sus portadas, de esta manera, por ejemplo, representaciones como la Montaña Sagrada, el Monte Sion o el Gólgota se encuentran en los chapiteles de las capillas posas.

Finalmente, algunas anotaciones y posibles vetas de investigación histórica a desarrollar que propongo son las que tienen que ver con más que encontrar una relación directa de los elementos tanto plásticos (en pintura y talla) como arquitectónicos con elementos de la culturas prehispánicas es indispensable hacer las acotaciones pertinentes en contexto histórico y definir las posibles interpretaciones simbólicas que los frailes tuvieron de diferentes tratados, láminas o xilografías de la época para poder llevar a cabo el objetivo de representar el Templo de Jerusalén en esta nueva tierra. Este es el caso de los grabados de Juan Bautista Villalpando para el diseño de la portada de la sacristía o los grabados de la *Visión de Zacarías* o la *de Ezequiel* para el diseño de la Porciúncula. Y, por otro lado, la utilidad del análisis de imagen para lograr mejores y más interdisciplinarios proyectos de restauración, donde las fotografías nos pueden dar pauta a estudiar

históricamente un objeto arquitectónico para su análisis y poder así trabajar colaborativamente entre arquitectos, arqueólogos e historiadores.

Por todo lo anterior, el convento de Huejotzingo se convierte en un objeto arquitectónico más en la Nueva España, una materialización espacial de un pensamiento que abarca no solo la cuestión arquitectónica y espacial, sino que va más allá, me refiero a alianzas políticas y religiosas que convergen, se funden y se plasman en un objeto arquitectónico histórico. Huejotzingo representa en su convento la suma de diferentes voluntades, por un lado, la idiosincrasia de los frailes franciscanos intentando la reformulación cristiana a través del Evangelio dentro de un campo social que resultó altamente fértil y, por otro, un ejemplo de imposición más de la Corona española para una efectiva ganancia de territorio.

Sobre Calpan

Así como en el caso de Huejotzingo, Calpan tiene también una obra que rige aún su historiografía y me refiero a la inédita tesis de Amada Martínez Reyes, documento que no tiene igual, ya que dentro de la historiografía que se refiere a este conjunto conventual, la tesis de Amada Martínez sobresale por mucho, dando todo tipo de datos en cuestión histórica, arquitectónica y urbana. Desafortunadamente, por su limitada asequibilidad, esta tesis es poco referenciada y, al no haber sido publicada aún, es prácticamente desconocida. Contemporáneamente, existe la obra de Leonardo Meraz Quintana, sin embargo, esta se enfoca mucho más a la cuestión urbana y arqueológica sobre Calpan, haciendo poca referencia a su convento, pero tomándolo como parte de su discurso histórico. Así, se complementó esta investigación con fuentes diversas y muy conocidas en el campo de la historia del arte como las escritas por Elisa Vargas Lugo o Rubén Guerrero.

A pesar de que, ni jerárquicamente ni geográficamente, tuvo la importancia de Huejotzingo, el diseño del convento de Calpan es una clara referencia al autor del primero, Fray Juan de Alameda, quien definitivamente se convierte también en el fraile arquitecto y constructor de Calpan, esta aseveración la podemos establecer a partir de los diseños empleados en las capillas posas y en las portadas de ambos conventos, que, si bien no son idénticos, siguen un patrón decorativo muy particular y semejante. Considero que el artículo de Efraín Castro para Huejotzingo podría ser útil como metodología de investigación historiográfica en cuanto a

fuentes se refiere y poder ser mucho más asertivos en la autoría del convento.

Por lo pronto, se puede concluir que Calpan fue contemporáneo a Huejotzingo, se funda en 1548 y fue dirigido constructivamente por Fray Juan de Alameda, dato que se puede corroborar *in situ* a partir del diseño de las capillas posas, cuyas advocaciones se pueden inferir inmediatamente y con base también de fuentes tan antiguas como la de Fray Agustín de Vetancurt publicada en el siglo XVII. Las etapas constructivas de Calpan no han sido estudiadas a partir de un rigor arqueológico como ha sido el caso de Huejotzingo o de otros conventos, por lo que considero que esto podría resolver varias dudas que han surgido en cuanto las reconstrucciones o adecuaciones que tanto el templo como el convento han sufrido desde hace años y poder, de una manera acertada, relacionar la cuestión arquitectónica del conjunto conventual con la traza urbana del poblado y las fuentes de riqueza tanto agrícola como hidráulica que caracterizaron a ambos.

Espacialmente, el conjunto conventual de Calpan sigue el mismo programa arquitectónico de los conventos del siglo XVI, esto es, atrio con sus capillas posas, templo y convento. El atrio, también de gran extensión en relación con su templo y convento y su portería, conserva la entrada norte original con un arco central con arquivoltas abocinadas y un gran frontón triangular coronado por merlones. En las cuatro esquinas se encuentran las capillas posas con diferentes advocaciones, siguiendo un orden procesional a partir de esta entrada norte, estas están dedicadas a la Asunción de María, San Francisco de Asís, San Miguel Arcángel y, finalmente, a San Juan Evangelista.

En cuanto a las fachadas del templo, de acuerdo a Amada Martínez, hay evidencia de la existencia de una Porciúncula en la fachada norte, sin embargo, esta está completamente cegada. La portada del templo es bellísima, representante, al igual que las capillas posas, del más puro estilo indocristiano, posee elementos góticos, mudéjares y platerescos, portada que se infiere fue cambiada en su parte superior o segundo cuerpo de su diseño original a partir de las modificaciones estructurales que se hicieron en el interior del templo.

El interior del templo hace más bien referencia a una iglesia neoclásica, no hay retablo y, si lo hubo, este fue sustituido por un ciprés neoclásico que contiene una talla en bulto de la Inmaculada Concepción. La bóveda que cubre la nave, desde luego, no es original y estructuralmente se conforma de arcos formeros y fajones y

está decorada con casetones azules, estrellas y pinturas con motivos franciscanos y marianos recientemente restauradas. Se puede inferir que el claustro está completamente modificado del original, no hay evidencia de murales pintados por frailes, sin embargo, esto no quiere decir que no hayan existido, de hecho, puedo asegurar que sí existieron y que, en su momento, fueron de excelente factura, pero, como en muchos casos, estos fueron borrados o destruidos por ignorancia o desconocimiento de lo que significaba el patrimonio en cierto momento histórico.

Desde luego, el elemento espacial más significativomos lo comprende el conjunto de las cuatro capillas posas del convento de Calpan, de composición muy semejante a las de Huejotzingo, pero con una temática totalmente diferente y con un objetivo mucho más doctrinario basado en la teología escritural como la representación de los Siete Dolores de la Virgen, la Anunciación y la Asunción en la capilla de la Asunción de María; la Pasión, en la capilla de San Francisco de Asís, única cubierta con una bóveda semiesférica; las Ánimas del Purgatorio, el Juicio Final y los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael en la de San Miguel Arcángel; y el Padre Eterno y los cuatro Evangelistas en la capilla dedicada a San Juan Evangelista.

En cuanto a estilos se refiere, los manifestados en Calpan constituyen una mezcla, donde se funde el indocristiano, gótico y plateresco a través de diferentes elementos que conforman una composición única en la arquitectura mexicana del siglo XVI que, a su vez, desembocan en simbolismos muy interesantes de interpretación. En el caso de las capillas posas, estoy completamente de acuerdo con la doctora Fernández, estas no solo representan la materialización formal y técnica de espacios innovadores y útiles para el proceso de evangelización, sino que, a través de este simbolismo iconográfico, se logra una exitosa tarea de adoctrinamiento cristiano a través de la representación de la casa de Dios, el paraíso celestial.

Por otro lado, y, como en el caso de Huejotzingo, hago referencia a algunas cuestiones que, considero, pueden ser nuevas y ricas vetas de investigación historiográfica. Esto es, las cuestiones que se han manejado de la adecuación de elementos e idiosincrasia prehispánica manifestados en elementos formales dentro de la arquitectura mexicana del siglo XVI. Para el caso de Calpan, y como gran manifestante del estilo indocristiano, no cabe duda la influencia indígena en el tallado de los relieves de la portada del templo, así como de las capillas posas, sin

embargo, establecer coincidencias entre elementos góticos como las cruces nudosas, que, en su momento coronaron las capillas, así como con elementos ornamentales como crochés, ganchos o cardinas con cactus estilizados que cubren los chapiteles de las capillas posas, resulta arriesgado. Tendríamos entonces que proponer una doble lectura y comprender los elementos europeos adecuados a los espacios y cómo estos son interpretados por los indígenas al momento de ser construidos.

Finalmente, puedo establecer que el convento de Calpan es una joya que si bien no tuvo la jerarquía de Huejotzingo, representó también una parte esencial dentro de la historia mexicana del siglo XVI; su templo, desafortunadamente tan modificado interiormente, no resta la más mínima importancia a las bellas portadas exteriores tanto del mismo templo, como de las cuatro capillas posas, que podían representar los cuatro barrios de Calpan, que en su orden procesional, de acuerdo a Amada Martínez, corresponderían la capilla de la Asunción al barrio de Tepetipa, la de San Francisco a Tlamapa, la de San Miguel a Tlalnáhuac y la de San Juan Evangelista a Tlaxixco; el atrio constituye un libro, una lectura de teología escritural única y un reflejo de una mentalidad sincrética que va más allá de una organización política o económica de la incipiente Nueva España, Calpan es, por antonomasia, un ejemplo vivo y dinámico de escenografía evangelizadora, una joya patrimonial de México que intentó representar en su atrio el Paraíso en esta nueva tierra.

Consideraciones finales

El haber realizado este viaje dentro de la historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XVI, me dio mayor oportunidad de ver más allá de lo que hasta ahora se ha escrito. Puedo determinar ahora que no se ha dicho todo sobre los conventos del siglo XVI, que estos conformaron la mayor riqueza arquitectónica correspondiente a este siglo y, que, independientemente de su origen regular, cada uno tiene su propia historia y puede ser estudiado a partir de diferentes perspectivas y, en este caso, diferentes discurso historiográficos.

Considero que hay mucho por hacer, sobre todo en el campo de la restauración arquitectónica, donde arquitectos, arqueólogos e historiadores debemos lograr equipos interdisciplinarios que unifiquen criterios y así se puedan obtener trabajos más profesionales y, por otra parte, considero que tanto en la

investigación histórica, tanto en el campo urbano como en el campo arqueológico a partir de un objeto arquitectónico del siglo XVI hay mucho por hacer como historiadores.

Finalmente, el haberme acercado a la arquitectura conventual dieciseisana a través de sus simbolismos y probables inspiraciones para su diseño, en el caso específico de Huejotzingo y Calpan, estos significaron un aprendizaje enorme, una motivación por investigar más dentro de este campo y, sobre todo, entender las ideas surgidas en la primera mitad del siglo XX que afirmaban una verdadera relación sincrética a partir de la adecuación de cánones prehispánicos dentro de la arquitectura conventual, ideas interesantes en su momento, pero que, a partir del avance de la investigación historiográfica y el conocimiento de más contexto, más tratadística y mayor cuestionamiento a fuentes, se puede establecer una lectura mucho más amplia en sus dos vertientes, la europea y la indígena para comprender mejor la génesis de la arquitectura virreinal.

Bibliografía

Aguirre Baztán, Ángel (Ed.), *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, México, Alfaomega, 1997, 356 pp.

Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, t. I, Barcelona, Salvat, 1945, 715 pp., 831 figs.

Arimura Kamimura, Rie, “El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico”, *tesis de maestría en historia del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, 324 pp.

Artes de México, *Conventos del siglo dieciséis*, Foto Ilustradores, México, II época, año XIII, n. 86/87, 1966, 96 pp.

Artigas, Juan B., *México, Arquitectura del siglo XVI*, México, Taurus, 2010, [608 pp.], 460 ils. y mapas, VI láms.

Ballesteros García, Víctor Manuel, *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*, México, Centro de investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000, 95 pp., 46 ils.

_____, *Tlahuelilpan. La iglesia, el convento, la hacienda*, México, Centro de investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003, 55 pp., 11 ils.

Bautista Salinas, Juan V. y Edmundo Meza Campero, *Actopan y su convento*, Actopan, Hidalgo, s. e., 1999, 60 pp., ils. y mapas.

Bonet Correa, Antonio, *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991, 224 pp., ils. y mapas, (Ensayos Arte Catedra).

Caballero-Barnard, José Manuel, *Los conventos del siglo XVI en el Estado de México*, México, Dirección de Turismo del Gobierno del Estado de México, Talleres Gráficos de la Nación, 1973, 213 pp., anexo de 72 fotografías.

Cabral Pérez, Ignacio, *Las capillas posa de San Andrés Calpan, Puebla*, Universidad de las Américas Puebla, Cholula, Puebla, 1991, 41 pp.

_____, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, ils., 333 pp.

Camacho Cardona, Mario, *Historia urbana novohispánica del siglo XVI*, 2a. ed., pról. de Alicia Gojman Goldberg, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009, ils., mapas y planos.

Castro Morales, Efraín, “Noticias documentales acerca de la construcción de la iglesia de Sa Miguel de Huejotzingo, Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1ª época, núm. 4, 1980, pp. 5-12, 8 ils.

Cázares, Rocío y Francisco Mejía, “Fuentes para la iconografía franciscana: el caso de la pintura mural de la Inmaculada Concepción en el convento de Huejotzingo”, en *Memorias del XVI Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, Puebla, noviembre de 2003, 9 p.

Champeaux, Gérard de y Dom Sébastien Sterckx, OSB, *Introducción a los símbolos*, 2a. ed., trad. de P. Abundio Rodríguez OSB, Madrid, Encuentro, 1989, 560 pp, 209 ils., fots. de Zodiaque, (Europa románica, 7).

Chanfón Olmos, Carlos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, v. II “El periodo virreinal”, t. I “El encuentro de dos universos culturales”, pres. de Felipe Leal Fernández, Miguel de la Madrid H. y Francisco Barnés de Castro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 454 pp, ils., mapas y planos.

Cómez, Rafael, *Arquitectura y feudalismo en México. Los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, 187 pp., 77 ils., (Cuadernos de Historia del Arte, 47).

Córdova Tello, Mario, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, 125 pp.

Corrales Vivar-Cravioto, Luis, *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Nicolás Tolentino, Actopan. Convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan*, 2a. ed., Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Mina Editorial, 2013, 208 pp., ils., (Colección hidalguense, 7).

Cortés, Alfonso *et al*, *Conventos morelenses*, fotografías de Adalberto Ríos Szalay, Adalberto Ríos Lanz y Ernesto Ríos Lanz, pres. de Marco Antonio Adame Castillo, Hugo Salgado Castañeda y Francisco López Morales, Barcelona, Madrid, Gobierno del Estado de Morelos, Lunwerg Editores, 2012, 237 pp., ils.

Curiel, Gustavo, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, 235 pp., 111 ils., (Monografías de arte, 17).

Delumeau, Jean, “Frescos para el Papa Julio”, en *Historia Universal en sus momentos cruciales*, v. III “Expansión del ámbito humano”, trad. de Juan Novella Domingo, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 92-99, 17 ils.

Duverger, Christian, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, trad. de Una Pérez Ruiz, fotografías de Michel Zabé, México, Laducci Editores, 2003, 236 pp., ils.

Escalante Gonzalbo, Pablo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en Alberto Dallal (ed.), *El Proceso Creativo. XXVI Coloquio internacional de historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006 pp. 325-342.

Esteva Loyola, Ángel, *Universo de los estilos en la arquitectura*, México, Hermon, 1993, 371 pp., ils.

Estrada de Gerlero, Elena, “El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de America Latina*, Universidad de Hamburgo, Hamburgo, v. 20, n. 1, diciembre de 1983, pp. 643-662.

_____, I., “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *El Arte Mexicano*, 2ª ed., 16 t., Raúl Sampablo (dir.), Querétaro, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana, 1986, pp. 624-643, 28 ils.

Fernández, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 181 pp., 107 ils., (Colección de Arte, 52).

_____, “La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana”, en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo. XXVI Coloquio internacional de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 293-324.

_____, “La imagen del paraíso en los conjuntos conventuales del siglo XVI. Los elementos de la naturaleza”, en Alberto Dallal (ed.), *El futuro. XXXI Coloquio internacional de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 303-327.

_____, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, pres. de Arturo Pascual Soto y Alfonso de María y Campos, pról. de José Pascual Buxó, int. de Karen Armstrong, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, 463 pp., ils.

Flores Guerrero, Raúl, *Las capillas posas de México*, prol. de Manuel Toussaint, México, Ediciones Mexicanas, 1951, 79 pp. [35 pp], 56 fotografías, (Enciclopedia Mexicana de Arte, 15).

Flores Marini, Carlos, “Prólogo” en George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., trad. de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 5-34.

Fomento Cultural Banamex, *El paisaje religioso de México. Los conventos del siglo XVI*, formato de Luis Núñez López, fotografías de Sonia de la Rozière *et al*, México, San Ángel Ediciones, 1975, [144 pp.].

Gante, Pablo C. de, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, 2a. ed., pres. de Federico E. Mariscal, México, Porrúa, 1954, [XX-328 pp.], 249 ils.

García Granados, Rafael, "Calpan", en *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, n. 5, marzo de 1931, pp. 369-376.

García Granados, Rafael y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, 375 pp., ils. y fotografías, (Monografías Históricas Mexicanas, 2).

García Martínez, Bernardo, "La implantación eclesiástica en Nueva España", en *Arqueología Mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Raíces, México, v. XXI, n. 127, mayo-junio de 2014, pp. 43-53.

García Salazar, Rubén, Primitivo Lezama Salazar y Víctor Manuel Hernández García, *Arquitectura y urbanismo en San Andrés Calpan, Puebla. Atrio y capillas posas del exconvento de San Andrés Apóstol. El simbolismo en el espacio urbano virreinal*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Segrak, [s. f.], 89 pp., ils.

González Galván, Manuel, *Glosario de términos arquitectónicos*, pres. de Fernando Tavera Montiel, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1971, 175 pp.

González García, Jaime, "El Santuario de los Remedios como espacio de apropiación e identidad", *tesis de maestría en diseño, línea Estudios Urbanos*, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Posgrado en Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2009.

_____, "¿Edad Media en México?", en *Conversus. Donde la ciencia se convierte en cultura*, Instituto Politécnico Nacional, México, n. 128, septiembre-octubre de 2017, pp. 24-25.

González Leyva, Alejandra, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*, pres. de Jorge Alberto Manrique, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 196 pp., ils. y mapas.

_____, (coord.), *El convento de Yanhuítlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, pres. de Jorge Alberto Manrique, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009, 420 pp., ils. y mapas.

_____, (coord.), *Tlaxcala: La invención de un convento*, pres. de Jorge Alberto Manrique, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, 244 pp., ils. y mapas.

Grupo Banobras y Fernando Pereznieta Castro, *Conventos del siglo XVI*, 2 t., pres. de Carlos Fuentes, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976, ils y mapas.

Guía México Desconocido, *Rutas de los conventos*, Flor de María Aranda T. (editora), Editorial Jilguero, México, n. 8, 1993, 96 pp.

Hamblin, William J. y David Rolph Seely, *El Templo de Salomón. Historia y mito*, Madrid, Akal, 2008, 224 pp., 201 ils.

Hernández Ortega, Israel, “Joyas virreinales. Arquitectura monumental de los dominicos en la Mixteca Alta de Oaxaca, siglo XVI”, en *Relatos e Historias en México*, Editorial Raíces, México, año IX, n. 104, abril de 2017, pp. 16-23.

Ibarra Martínez, César Armando y Andrea Paola Ruisánchez Campuzano, “De arquitectura, manufactura y restauración”, en *Memorias del IX Foro académico de ciencia, creación y restauración*, [online], Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, 6 pp.

Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, trad. de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 685 pp., 468 ils., 6 mapas.

_____, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., trad. de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo, pról. de Carlos Flores Marini, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 701 pp., 448 figs., 6 mapas, (Colección Arte Universal).

Landa Abrego, María Elena, “Presencia de simbología indígena en una capilla pose del siglo XVI”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de America Latina*, Universidad de Hamburgo, Hamburgo, v. 20, n. 1, diciembre de 1983, pp. 637-642.

Ledesma Gallegos, Laura, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Sarauz, ...*Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios... El conjunto religioso de la Natividad*, Tepoztlán, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, 286 pp., 200 figs., (Colección Divulgación).

Lira Vásquez, Carlos, *Para una historia de la arquitectura mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1990, 204 pp., ils.

Lorenzo Monterrubio, Antonio, *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Agustín, Atotonilco El Grande. Convento de San Andrés, Epazoyucan*, 2a. ed., Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Mina Editorial, 2013, 212 pp., ils., (Colección hidalguense, 8).

Lorenzo Monterrubio, Carmen y Antonio Lorenzo Monterrubio, *Zempoala, veinte días*, Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo, Talleres de Impresos Mayram, 2011, 172 pp., ils., (Colección hidalguense, 11).

Manrique, Jorge Alberto, “Reflexión sobre el manierismo en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. X, n. 40, 1971, pp. 21-42, ils.

_____, “Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista”, comentario de Carlos Chanfón Olmos, en Jorge Alberto Manrique (dir.), *La*

dispersión del manierismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 71-92, ils., (Estudios de Arte y Estética 15).

_____, “La presencia de elementos iconográficos prehispánicos en el arte novohispano del siglo XVI”, en *Una visión del arte y de la historia*, 5 t., pres. de Ma. Teresa Uriarte, Martha Fernández y Margarito Sandoval (comps.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, t. III, 2007, pp. 255-258.

_____, “Constantino Reyes”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 3ª época, núm. 12, enero-abril de 2008, pp. 13-18, 11 ils.

Martínez Reyes, Amada, “La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla”, *tesis de licenciatura en historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 1976, 166 pp.

_____, “Iconología de las capillas posas de San Andrés Calpan, Puebla”, en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 281-298.

Meli, Roberto, *Los conventos mexicanos del siglo XVI. Construcción, ingeniería estructural y conservación*, pres. de Sergio Alcocer Martínez de Castro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Ingeniería, Miguel Ángel Porrúa, 2011, 347 pp., ils.

Meraz, Leonardo, “Calpan, un caso de arqueología urbana”, en *Diseño en Síntesis*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, n. 20, año 6, primera época, primavera, 1995, pp. 13-19.

Meraz Quintana, Leonardo, *Urbanismo indígena y español en el siglo XVI. El caso de Calpan*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2012, 334 pp., ils., fotografías y mapas.

_____ y Luis Fernando Guerrero Baca, “Calpan (México), historia, urbanismo y tapial”, en *Construcción con tierra. Tecnología y Arquitectura. Congresos de arquitectura de tierra en Cuenca de Campos 2010/2011*, [online], Universidad de Valladolid, Cátedra Juan de Villanueva, Valladolid, 2011, pp. 33-46.

Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, [251 pp.], 138 ils.

Morris, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, pref. de J. W. Reys, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 477 pp., ils. y mapas.

Nordenflycht Concha, José de, “Historiografía de la arquitectura durante el periodo virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos”, *tesis de doctorado en historia del arte*, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Ortiz Bobadilla, Inés, *Arquitectura mudéjar en México. Elementos estructurales y compositivos aplicados en la época virreinal*, pres. de Jaime Francisco Irigoyen Castillo, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2013, 412 pp., fotografías e ils.

Pappe, Silvia, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, colab. de María Luna Argudín, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2001, 175 pp.

Perry, Richard, *Mexico's Fortress Monasteries*, Santa Bárbara, California, Espadaña, 1992, 224 pp.

Reyes Valerio, Constantino, "El arte indocristiano", en *El Arte Mexicano*, 2ª ed., 16 t., Raúl Sampablo (dir.), Querétaro, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana, 1986, pp. 706-725, 34 ils.

_____, *Arte Indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, 514 pp., ils., (Colección Obra Diversa).

Ricard Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 493 pp., ils. y mapas.

Rubial García, Antonio, *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, 265 pp., (Colección Seminarios).

_____, *La evangelización de Mesoamérica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio, 2002, 64 pp., ils.

Salazar Monroy, Melitón, *Convento Franciscano de Huejotzingo*, Puebla, Salazar Monroy, 1944, 26 pp., anexo gráfico 15 pp. [48 pp.].

Salas Cuesta, Marcela, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, 169 pp., 12 figs., 20 fotografías, (Cuadernos de Historia del Arte, 18).

Sánchez, Omar, "Restauran bóvedas e imágenes religiosas del ex convento de San Andrés Calpan", *Periódico Enfoque*, 26 de abril de 2016, [<http://www.periodicoenfoque.com.mx/2016/04/restauran-bovedas-e-imagenes-religiosas-del-ex-convento-de-san-andres-calpan/>].

Sartor, Mario, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España siglo XVI*, trad. de Pedro Berruecos y Marzia Branca, pres. de Carlos Chanfón Olmos, México, Grupo Azabache, 1992, 286 pp., ils., (Colección Arte Novohispano, 2).

Sebastián, Santiago, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, 317 pp., ils., (Colección Ensayos Cátedra).

Tournikiotis, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, trad. y ed. de Jorge Sainz, pról. de Emilia Hernández Pezzi, Barcelona, Reverté, 2014, ils., (Colección Estudios Universitarios de Arquitectura, 25).

Toussaint, Alfonso, *Conventos en Morelos*, Pres. de Marco Antonio Adame Castillo, Cuernavaca, Gobierno del estado de Morelos, Instituto de Cultura de Morelos, Fondo Editorial, Argón, 2010, 106 pp., ils. y mapas.

Toussaint, Manuel, "Bibliografía", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. IV, n. 14, 1946, pp. 81-96.

_____, *Arte colonial en México*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, [XIV-303 pp.], 449 ils.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, pról. de Diego Angulo Íñiguez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, 570 pp., ils.

Urquiza Vázquez del Mercado, Gabriela, *Convento Huexotla. Reflejo de la mística franciscana*, México, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 159 pp., 24 fots., 8 láms.

Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, 369 pp., VIII-179 ils., (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVII).

Verdi Webster, Susan, "La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México", en *Laboratorio de Arte*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, Sevilla, n. 8, 1995, pp. 61-72.

Vergara Vergara, José, *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de los Santos Reyes, Metztitlán. Convento de Santa María, Molango*, 2a. ed., Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Mina Editorial, 2013, 212 pp., ils., (Colección hidalguense, 9).

Vetancurt, Fr. Agustín de, "Tratado Segundo de las Provincias, y Conventos de la Provincia del Santo Evangelio Mexicana", en *Teatro Mexicano*, Primera Edición Facsimilar, México, Porrúa, 1971, pp. 24-138.

Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, 2a. ed., pres. de Charles Verlinden, pról. de Silvio Zavala, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1996, 680 pp.