

Capítulo 2

La pintura mural de los conventos dominicos en la Nueva España (1530-1590). Entre el blanco y negro de la oración y el rojo de la opulencia*

ABAN FLORES MORÁN**

Los muros del convento susurran. Nos cuentan historias que han quedado plasmadas en distintas imágenes. Sus paredes acogen pinturas que, a semejanza de las páginas de un libro, se fueron superponiendo, cada una narrando los relatos de los grupos que habitaron en los edificios, durmieron en las celdas, pasearon por los claustros, aprendieron en los atrios y llenaron con su fe los espacios de la iglesia. Pero, al igual que un documento resguardado en un archivo o una valiosa crónica depositada en los anaqueles de una biblioteca, debemos conocerlos, aprender a interrogarlos e interpretar sus imágenes, para así acceder a la historia que se resguarda entre gruesas capas de cal.

Los conventos de la Nueva España tienen una disposición particular que los distingue de los europeos. El espacio del conjunto está delimitado

* Esta investigación es fruto de la tesis titulada *El color de la evangelización dominica. Variaciones en el programa pictórico de la pintura mural conventual del Altiplano Central (1530-1640)*, tesis de maestría en Historia del Arte de la UNAM. Para su culminación se contó con el apoyo de la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) de la UNAM y del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

** UNAM

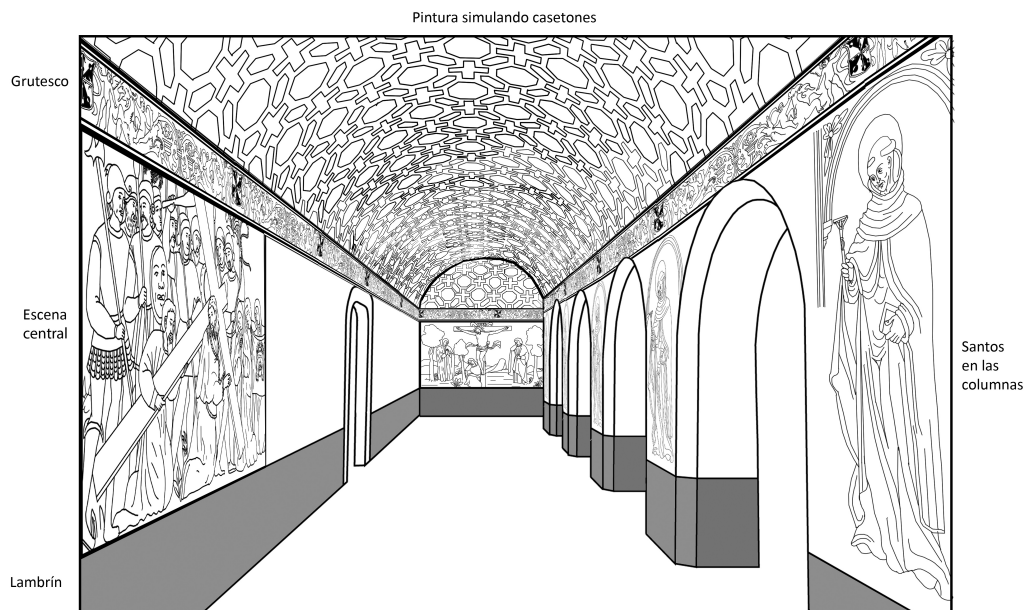
por un ancho muro de mampostería de pequeña altura; en el centro se abren uno o tres arcos que permiten el acceso al atrio, el cual consiste en una gran explanada que se utilizaba para la evangelización de la población indígena y para la realización del culto al aire libre. En cada esquina del atrio se encuentra una capilla posa que servía para albergar al santo cuando lo sacaban en procesión; mientras que en el centro se alza una cruz atrial, la cual, la mayoría de las veces, presenta labradas las *armi christi* (emblemas de la Pasión). En el centro, al fondo, se eleva la iglesia, flanqueada a un lado por la capilla abierta y por el convento al otro lado.

El convento propiamente dicho se divide en dos partes: el claustro bajo y el claustro alto. El primero se compone de un portal de peregrinos, una anteportería que da acceso al patio conventual —con una fuente en la mitad— y está demarcado por un corredor con arquerías, que se comunica con las dependencias conventuales, como la sala de *profundis*, el refectorio y la cocina. En el segundo nivel se encuentra un corredor que comunica las celdas de los frailes, una capilla doméstica y el *scriptorium*.

La pintura mural plasmada en estos lugares se compone de: un lambrín rojo en la parte inferior del muro; en el centro, diversas imágenes didácticas inspiradas en los grabados de los libros y estampas que circulaban en la Nueva España; y, en las columnas, distintos santos representativos de las órdenes. En la parte superior del muro se pintaban grutescos fantásticos, inspirados unas veces en los márgenes de las tapas de los libros y, otras veces, la imaginación del artista se hacía presente, mezclando culturas, tiempos y formas, en un diseño sin igual. Por último, la pintura del techo imitaba los casetones mudéjares de madera que se empleaban en España (véase la figura 4), donde, por lo general, se usaban los diseños del libro de Sebastián Serlio como modelo (Estrada de Gerlero, 2011, pp. 339-342).

El uso de un programa pictórico estaba relacionado con el espacio donde se plasmaban los murales (Flores, 2014, pp. 31-33). Así, en las celdas se prefirieron pinturas donde no aparecía ninguna figura humana y solo se representaban las *armi christi*, las cuales ayudaban a la meditación que el fraile realizaba cada día, la cual debía centrarse en un aspecto de la vida de Jesús: el lunes se debía meditar sobre el camino a Getsemaní y el prendimiento; el martes acerca de los hechos

Figura 4. Composición de la pintura mural conventual



del huerto y la flagelación; el miércoles se dedicaba a la coronación; el jueves, a la condenación y el viacrucis; el viernes a la crucifixión; el sábado al descendimiento y la sepultura; y, por último, el domingo, a la resurrección (Melquiades, 1994, p. 243).

En cambio, en los espacios comunitarios de los frailes se pintaban programas y escenas que ayudaban a la meditación en relación con las acciones que cada religioso debía realizar en estos lugares (Flores, 2014, pp. 37-39). Por ejemplo, en el refectorio se optaba por escenas como la Última Cena o la multiplicación de los panes y los peces, que hacían meditar en la eucaristía. En cambio, los programas que estaban en el claustro bajo, el portal de peregrinos, la iglesia y la capilla abierta eran los más atractivos, coloridos y didácticos, ya que debían servir como Biblia para el iletrado (Besançon, 2003, p. 191). Esto produjo que los programas fueran llamativos y que, en ocasiones, los nobles indígenas participaran en su planeación, traslapando conceptos cristianos a formas prehispánicas (Escalante, 1998, pp. 235-236).

Así, para acercarnos al estudio de la pintura mural dominica es necesario dividir geográficamente la gran labor constructiva que realizaron.

Un grupo de frailes se dirigió hacia las regiones de Guatemala y Chiapas; otro enfocó su labor misional en las regiones de Oaxaca, donde construyó obras de gran envergadura como los conventos de Yanhuitlán, Teposcolula y Coixtlahuaca. Mientras que un tercer grupo se desarrolló en el Altiplano Central¹, donde convivió con las otras órdenes mendicantes.

Cada uno de estos grupos, aunque con una formación escolástica común, concebía de forma particular los métodos que debían seguir en cada región para desarrollar su labor en el Nuevo Mundo. Es decir, sus estrategias respondían a la interacción con los indígenas locales, a la presencia o ausencia de otras órdenes en la región y a la existencia de figuras carismáticas que moldeaban la forma de actuar de las personas de la región.

Por ejemplo, los dominicos de Chiapas y Guatemala se vieron influenciados por las ideas humanísticas de fray Bartolomé de las Casas (Beuchot, 1994, p. 25). Los de Oaxaca desplegaron desde un inicio una intensa labor encaminada a la evangelización y buscaron de manera constante acercarse a los indígenas. Esto se constata con fray Gonzalo Lucero, quien, al no poder expresarse en la lengua de los indígenas, ideó una forma distinta de comunicarse, la cual consistía en plasmar los discursos en imágenes y, así, al pueblo donde llegaba, sacaba sus lienzos pintados e iba explicándolos poco a poco, para que los habitantes tuvieran un primer acercamiento a la religión cristiana (Pita, 1992, p. 224). Ante esto debemos preguntarnos: ¿cómo fue la vertiente que se desarrolló en el Altiplano Central?, ¿qué ideas poseía? y ¿cómo cambiaron en el tiempo? Las respuestas a estos cuestionamientos las encontramos pintadas en los muros de sus conventos.

La pintura mural de los conventos dominicos del Altiplano Central

La Orden de Predicadores, después de un intenso trabajo en las Antillas, comenzó su labor evangelizadora en la Nueva España, el 23 de junio de 1526, cuando desembarcó un grupo de misioneros en Veracruz,

1 El área cultural del Altiplano Central comprende parcial o totalmente los actuales estados de Hidalgo, México, Tlaxcala, Morelos, Puebla y la Ciudad de México (López y López, 2008, p. 75).

guiados por Tomás Ortiz (Fernández, 1994, p. 95). Al llegar a la capital de la Nueva España se alojaron en la casa de los franciscanos, y al poco tiempo, en el mismo año de su llegada, comenzaron la construcción de su casa, la cual terminaron en 1530, con la cual, además, iniciaron una gran labor constructiva en el Altiplano Central (Ulloa, 1977, p. 133).

Los conventos que se fundaron entre 1530 y 1570 poseen una decoración muy particular, donde la sobriedad se refleja en el color, ya que solo se utilizaba pigmento negro sobre el blanco del estuco. El negro, en las primeras representaciones, se empleaba en negativo, es decir, se pintaba el fondo de negro y la figura se dejaba sin color —en el blanco del estuco—, y con el mismo color negro se definían los detalles de la figura. Conforme pasaban los años, se comenzó a degradar el pigmento para, en lugar de crear figuras planas, darles a estas volumen (Flores, 2014, pp. 48, 52).

En cuanto a la decoración de la bóveda, la de cañón corrido fue un diseño estereotipado que se prefirió durante todo el siglo XVI, el cual imitaba los casetones que se empleaban en las techumbres mudéjares (véase la figura 5). Esta pintura presentaba triángulos equiláteros y hexágonos intercalados, que se decoraban con rosas en el interior. Asimismo, a estos diseños se les sobrepusieron grandes guirnalda que enmarcaban medallones con el escudo dominico, el anagrama de María y los monogramas de Jesús y Cristo (Flores, 2014, p. 49).

Por otro lado, la cenefa plasmada en la parte superior de los muros, en un inicio, se extraía de grabados con una clara influencia medieval, ya que los trazos y las composiciones recuerdan los grabados que se realizaban sobre madera. Así, uno de los diseños más comunes es el que se encuentra en los conventos de Yauatepec² y Oaxtepec³ (estado

-
- 2 Yauatepec fue visita de los frailes dependiente del convento de Oaxtepec. En 1550 se comenzó a construir el edificio de su convento (Paso y Troncoso, 1905, tomo VI, p. 250), aunque la iglesia se inició hasta 1567 (Kubler, 2012, p. 645).
 - 3 Oaxtepec fue una de las primeras regiones donde se establecieron los dominicos. El convento se comenzó a construir en 1534, y para 1542 ya estaba concluido (Aguilar, 1940), momento en el cual se pintaron los murales de color negro. La construcción de la iglesia se realizó solo hasta 1561, cuando se trajo desde Tepoztlán una escultura del dios Ometochtli para emplearse como cimiento del templo. La iglesia se terminó hasta 1586 (Ponce, 1873, p. 201) y posiblemente en este momento se plasmaron los murales policromos.

Figura 5. Diseño de casetones con un anagrama de Jesús (IHS), en la bóveda de cañón corrido del claustro bajo del exconvento de La Asunción de María, Yautepec, Morelos, México



de Morelos), donde se dio forma a un querubín sobre una copa, flanqueado por ambos lados por delfines que se van transformando en un roleo vegetal (véase la figura 6).

Estos diseños acompañaron epígrafes en latín, los cuales servían para que el fraile meditara sobre un aspecto de la Biblia. En la actualidad solo se conservan epígrafes en latín en dos conventos dominicos del Altiplano Central: Oaxtepec (estado de Morelos) y Chimalhuacán-Chalco⁴ (estado de México). En el primero, los epígrafes del refectorio tienen las siguientes frases⁵:

Figura 6. Grutesco del exconvento de La Asunción de María, Yautepec, Morelos, México



Fuente: Aban Flores Morán.

Figura 7. Grutesco del exconvento de San Juan Bautista Tetela del Volcán, Morelos, México



Fuente: Aban Flores Morán.

4 Chimalhuacán-Chalco solo contaba con una casa sencilla en 1534, pero cuatro años después, en 1538, ya tenía un convento donde habitaban seis frailes (Vera, 1981, p. 98; Terreros, 1961, pp. 91-92), por lo que es posible que la decoración corresponda a este periodo.

5 Entre corchetes las letras que faltan en la pintura mural.

- ANTEQVAM COMEDAM SVSPIRO: ETSI CVT INNVNDANTES AQVES [SIC RV]GITVS ME[VS]? (Los gemidos se han convertido en mi pan y mis lamentos se derraman como agua) (Job 3,24).
- QV[A]E PRIVS N[ONLEB]AT TANGERE ANIMA MEA, NVNC PRE [PRAE] ANGVSTIA, CIBI MEI SVNT. NVN POTERIT (ventana) COMEDI INSVLSVM, QVOD NON EST SALE [CONDITVM] (¿Se come sin sal un alimento insípido? Lo que yo me resistía incluso a tocar es mi alimento en la angustia) (Job 6, 6-7).

Estos epígrafes, que adornaban un amplio refectorio, al poco tiempo se taparon, porque este espacio se dividió en dos, quedando de un lado la sala *de profundis* y del otro el comedor, donde se volvió a pintar otro epígrafe:

- QVANDO SEDERIS VT COMEDAS CVM PRINCIPE DILIGENTER ATT(END)E QVE POSITA SVNT ANTE FATIEM TVAM ET STATVE CVL[TRVM], y continuando en la pared sur: [IN GVTTVRE TVO SI TA]MEN HABES IN POTESTATE [ANI]MAM TVAM NE DESIDERES DE CIBIS [EIVS] IN QVO EST PANIS MENDATTI (Si te sientas a la mesa con un señor, fíjate bien en lo que tienes delante; clava un cuchillo en tu garganta, si tienes mucho apetito. No ambiciones sus manjares, porque son un alimento engañoso) (Proverbios 23, 1-3).

En el convento de Chimalhuacán-Chalco, los epígrafes en latín se encuentran en cartelas pintadas en las arcadas del corredor del claustro bajo, donde se pueden leer los siguientes pasajes:

- OMNIS [A]RBOR NON FAC[IT FRVCT]VM BONVM INIGN MITETVR (Todo árbol que no lleva buen fruto será cortado y metido al fuego) (Mateo 7, 19).
- NISI PENITENCIAM HA[BVER]ITIS OM[N]ES SIMILITER PERIBITIS (Si vosotros no hacéis penitencia, todos pereceréis igualmente) (Lucas 13, 3) (véase la figura 8).
- MISEREP[R]E MEI [DEVVS] SECV[NDVM] MAGNAM [MISERI]CORDIAM [T]VAM (¡Oh, Dios, apiádate de mí! Según tu gran misericordia) (Salmo 51, 1).

Figura 8. Cartela con epígrafe en latín donde se lee HA[BVER]ITIS OM[N]ES SIMILITER PERIBITIS, ubicado en la arcada este del claustro bajo del exconvento de San Vicente Ferrer, Chimalhuacán-Chalco, estado de México, México



- IN SUDORE VV[LTVS TVI VESCERIS PANE, DONES REVERTARIS IN TERRAM] DE QVA SVMPTVS ES (Ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la tierra, de donde fuiste sacado) (Génesis 3, 19).
- QVOMODO FIE[T ISTVD?] QVONIAM VIRVM [NON COGNOSC] (Entonces María dijo al ángel: ¿Cómo será esto? Porque yo no conozco varón) (Lucas 1, 34).
- [SP]IRITVS S[ANCTVS SVPERVENIET IN] TE ET V[IRT]VS ALTISIMI OBVMBRABIT (El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra) (Lucas 1, 35).
- TIMETE DOMINVM ET DAT[E ILLI HONOREM]M QVIA VENIT HORA [JVDICII EJVS] (Temed a Dios y dadle gloria, porque llegó la hora de su juicio) (Apocalipsis 14, 7).
- EGO VO[X CLAMANTIS IN DESERTO DIRIGITE VIAM DOMI]NI SIO[C VT] DIXIT ISAIAS PROPHETA (Yo soy la voz de uno que clama en el desierto: “Enderezad el camino del Señor”, como dijo el profeta Isaías) (Juan 1, 23).

Mediante estas citas podemos imaginarnos a los frailes, quienes estaban seguros de que el juicio final pronto llegaría, recorriendo el convento y alimentando esta idea con los epígrafes. Todo ello nos acerca un poco a la forma como vivían su mundo, como sentían y aquello que les preocupaba. Aunque no todo lo que se pintaba hacía referencia a un pensamiento milenarista o tenía un fuerte tinte medieval, porque a mitad del siglo XVI se comenzaron a utilizar grutescos extraídos de los márgenes de libros renacentistas. Así, en lugar de ocuparse de una decoración en negativo, se empezó a dejar el fondo blanco y las figuras se trazaron con una gruesa línea negra, con sombras en tonos grises, buscando generar la idea de tridimensionalidad. De igual manera, el repertorio iconográfico se amplió acudiendo a: pájaros, delfines, *putti* (querubines), seres mitológicos (como tritones), entre otros.

Un ejemplo de esta riqueza son los diseños del convento de Tetela del Volcán⁶ (estado de Morelos), donde encontramos un grutesco con el escudo dominico ubicado en el centro de la composición y, a sus lados, dos *putti* sosteniéndolo. En los extremos de estos aparece un dragón que se va transformando en un roble vegetal y su cuerpo, poco a poco, empieza a llenarse de hojas; sobre el dragón se destaca otro *putto* y al final, un querubín, el cual cierra la composición y sirve de elemento de unión con el siguiente diseño (véase la figura 7) (Flores, 2014, pp. 53-54).

6 Tetela del Volcán fue al principio un poblado administrado por el clero secular, que construyó el primer edificio. Entre 1561 y 1563 fue cedido a los dominicos (Paso y Troncoso, 1905, tomo VI, p. 289), quienes seguramente plasmaron una primera decoración en grisalla para apropiarse de este sencillo edificio y comenzaron a remodelarlo. Para 1580 las modificaciones ya habían concluido (Franco, 1900, p. 130), momento en el cual predominó la decoración en tonalidades rojizas y su posterior recubrimiento policromo. Cabe destacar que Carlos Martínez Marín propone que las pinturas murales también corresponden a distintos periodos; sin embargo, él hace la periodización de acuerdo con los rasgos manieristas (Martínez, 1968, p. 108), y los cambios que hemos podido detectar se deben, sobre todo, a los grabados que se utilizaron como inspiración. Así, consideramos que en los murales de Tetela del Volcán las primeras imágenes se pintaron en grisalla y después, a finales del siglo XVI, se plasmaron los murales en tonalidades rojizas, utilizándose hasta el final la policromía (Flores, 2014, p. 83).

En la parte central del muro se pintaron escenas, personajes y monogramas; en los contrafuertes, santos representativos, los cuales presentan pocas variantes entre sí, debido a que su elaboración se hacía por medio de calcas (Pasquel, 1990, p. 354). Estas permitían representar de forma idéntica a los personajes y, posteriormente, solo era necesario colocar sus signos distintivos; se ponían arrugas en el rostro para hacer a un personaje mayor, o se pintaban sus atributos, lo cual ayudaba a su distinción (véase la figura 9).

Las escenas de la parte central de los muros tenían una función didáctica, pero a diferencia de otras órdenes, los dominicos solo plasmaron escenas del Nuevo Testamento y en especial de la pasión de Cristo. En los conventos de la Orden de Predicadores no se encuentran esos grandes murales que hacen referencia al juicio final y a los tormentos que enfrentarán los pecadores, que representaban los agustinos, ni tampoco se hallarán las representaciones de la cotidianeidad del pueblo, como en las dependencias franciscanas. Los temas del Nuevo Testamento eran extraídos de los grabados de libros y estampas que los frailes traían consigo y se copiaban con fidelidad, dándole oportunidad de innovar al artista únicamente en aquellos detalles que no estaban claros.

Para ejemplificar esto, podemos analizar el convento de Tepetlaoxtoc⁷ (estado de México), el cual fue planeado por Domingo de Betanzos, fundador de la Orden de Predicadores en la Nueva España. En él se puede apreciar que los murales están inspirados en los grabados de Jacob Cornelisz van Oostanen (Flores, 2014, p. 56). Si comparamos la pintura mural *La coronación de espinas* con el grabado original se logra apreciar cómo el número de personajes, sus características, los objetos que portan, la ropa que traen puesta, la forma como se pliegan los paños y los gestos que hacen las personas son copiados muy de cerca en la pintura mural (véanse las figuras 10 y 11).

7 El conjunto conventual de Tepetlaoxtoc fue uno de los primeros edificios en construirse. Es probable que para 1528 existiera un eremitorio, edificándose el convento entre 1535-1538 (Fernández, 1994, p. 164), periodo en el cual se pintaron los medallones en grisalla que se pueden apreciar en la actualidad. Este programa pictórico fue ocultado por una decoración con tonos rojizos a finales del siglo XVI (Mendieta, 1997, tomo II, p. 281).

Figura 9. Representación de san Antonino en un contrafuerte del claustro bajo del exconvento de La Asunción de María, Yautepec, Morelos, México



Incluso podemos identificar aquellos elementos que fueron reajustados por el artista del convento: en el personaje de la izquierda, el cuerpo tiene la misma posición, pero su rostro está en otra dirección, haciendo que mire a Jesús. Destaca el hecho de que al hacer este cambio no se ajustó toda la figura, lo que generó un cuerpo donde se mezclan distintas vistas: sus piernas, brazos y cabeza están de perfil, pero el torso se encuentra de frente. Estas perspectivas distintas no eran extrañas para el indígena, pues era la norma de representación antes de la llegada de los españoles⁸; pero para la tradición occidental evidenciaba poca familiaridad con los cánones renacentistas.

Además de las representaciones de distintas vistas, también se hallan escenas donde la mano del artista indígena se hace presente por medio de la hipercorrección, al acomodar sus figuras a las proporciones occidentales; pero como no las había interiorizado, buscó ajustarlas alargando las extremidades, para así lograr un cuerpo que midiera ocho cabezas y cuyo resultado fue una clara desproporción del cuerpo según los cánones occidentales (Escalante, 2003, pp. 170-171). Este fenómeno se aprecia en la pintura mural *La multiplicación de los panes y los peces* del convento de Oaxtepec (véase la figura 12), donde se pintó a Jesús repartiendo los panes entre la multitud que lo seguía y se plasmó a un hombre recostado, con pequeño torso y grandes piernas.

Alrededor de 1570, las imágenes en blanco y negro ya no tenían el mismo significado que en las primeras décadas de la evangelización. Los fines que les dieron vida se habían diluido y, aunque se buscaba tener un vínculo con aquella decoración original, fue necesario hacer que los muros tuvieran una mayor relación con los nuevos gustos y

8 Esta forma de plasmar la figura humana era una de las características de la tradición estilística que existía antes de la llegada de los españoles, consistía en combinar la vista de frente con la de perfil, mostrar proporciones no realistas y presentar entre dos a cinco cabezas. La figura humana era representada de forma prototípica: la oreja semejava el corte transversal de un hongo; las manos y los pies, con una lateralidad incorrecta y enfatizando en las uñas y las sandalias (Escalante, 2010).

Figuras 10 y 11. Grabado *La coronación de espinas*, de Jacob Cornelisz van Oostsanen y pintura mural que representa la misma escena en el claustro bajo del exconvento de Santa María Magdalena, Tepetlaoxtoc, estado de México, México



Figura 12. Detalle de la pintura mural *La multiplicación de los panes y los peces*, refectorio del exconvento de Santo Domingo de Guzmán, Oaxtepec, Morelos, México



necesidades de los frailes. Podemos ver que en Tlatizapán⁹ y Tlaquiltenango¹⁰ (estado de Morelos) siguen los diseños de la etapa anterior, pero agregando color rojo. La bóveda de cañón tiene las mismas figuras, se intercalan hexágonos con rosas en su interior y triángulos equiláteros con estrellas (véase la figura 13). Diseño que se ha relacionado con la rosa y, por consiguiente, con el rosario, una de las principales devociones de la Orden de Predicadores (Fontana, 2013, p. 263).

Por otra parte, los grutescos siguieron con el mismo repertorio iconográfico, y su único cambio se dio en el color con el que se pintaban. En Tetela del Volcán se siguió plasmando el grutesco con el escudo dominico en el centro de la composición, sostenido a los lados por dos *putti*, además del dragón ya descrito, sobre el cual va otro *putto*. En los extremos de esta composición se encuentra un ave cantando y un querubín con el cual se cierra la escena. Este grutesco es un ejemplo de la reutilización de viejos modelos.

Podríamos extendernos en los casos en los cuales se presentó este fenómeno, como en el convento de Tepoztlán, donde el grutesco de tonalidades negras, después de unos años se ocultó, para realizar el mismo diseño, pero con color rojo. Este diseño también está presente en el convento de Tlatizapán, aunque la persona que lo elaboró tenía una menor habilidad técnica (véase la figura 13), lo cual demuestra la presencia de distintos pintores a cargo de los cuales estaban los programas pictóricos pedidos por los frailes. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría antes, los diseños poco a poco se fueron separando

9 Tlatizapán fue visita del convento de Oaxtepec y no se tienen noticias sobre la fecha en que se comenzó a construir el convento, pero sabemos que se terminó en 1576. Es necesario mencionar que en este convento la pintura mural de color rojo es la primera capa pictórica, es decir, no ocultó ningún otro programa, por lo que es factible pensar que la etapa de elaboración de esta pintura es contemporánea a la terminación del edificio (Flores, 2014, pp. 60, 142).

10 Tlaquiltenango fue evangelizado primero por los franciscanos, quienes en 1540 construyeron un convento. Para la década de 1570, este lugar pasó a manos de la Orden de Predicadores; aunque fue devuelto a los franciscanos entre 1583 y 1584. Entre 1590 y 1592 volvió de forma definitiva a los dominicos, periodo en el cual se ocultó el programa pictórico franciscano y se optó por una decoración donde dominaba el color rojo (Hinojosa, 2009, p. 27).

Figura 13. Pintura mural del exconvento de San Miguel
Arcángel, Morelos, México



de los grabados, manifestándose cada vez más la habilidad del artista indígena para representar los programas pictóricos requeridos por el español, sin necesidad de emplear una imagen como inspiración.

No solo los grutescos comenzaron a mostrar mayor libertad, sino también los santos pintados en los contrafuertes y en las arcadas. En el convento de Izúcar¹¹ (estado de Puebla), los santos entre los espacios de la bóveda de nervaduras (véase la figura 14) fueron elaborados con un estilo más libre, se utilizó una línea gruesa roja para afinar la figura y un sombreado muy tenue, que apenas ayuda a dar volumen. Lamentablemente, de este momento no podemos decir más, ya que

11 El convento de Izúcar se reconoce como casa en el capítulo de 1541; aunque la edificación del convento actual comenzó entre 1552 y 1553 (Méndez, 1993, pp. 105, 267). Para 1555 debió existir un edificio de dimensiones considerables para el capítulo provincial que se celebró en este poblado (Méndez, 1993, p. 270). Su apertura al público se dio en 1575 (Martínez, 2008, p. 288), cuando posiblemente el rojo era el color principal. Se terminó todo el conjunto hasta 1612, momento en el cual se plasmaron los murales policromos.

Figura 14. Representación de Santa Elena en la pintura mural del claustro bajo del exconvento de Santo Domingo de Guzmán, Izúcar, Puebla, México. Nótese cómo la capa pictórica policroma se superpone sobre la pintura de color rojo



en la siguiente etapa pictórica los santos de color rojo se cubrieron, y aunque se respetó la misma forma, se les dieron colores encarnado, verde, azul, anaranjado y ocre, para hacer más vistoso el convento. Lo mismo sucedió en el convento de Tetela del Volcán, donde se ha descubierto que detrás de las pinturas policromas se encontraban las mismas figuras, pero en color rojo.

El restaurador Cama Villafranca notó que se “invadía” o “recubría” con una línea roja de tres o cuatro centímetros de grosor varias de las figuras, por lo cual el químico Javier Vázquez de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete (ENCRYM) hizo el análisis de la pintura, el cual evidenció que había una capa pictórica previa de color rojo (Cama, 2006, p. 27). Esto nos lleva a suponer que, en Tetela del Volcán, tanto en los santos como en las escenas existió una etapa pictórica previa en la cual predominó el color rojo. Aun así, uno de los cambios fundamentales se efectuó en el centro del muro y, aunque no contamos con una escena de color

rojo, sí podemos ver que aquella sencillez que se buscaba expresar en los muros deja de estar presente y, en su lugar, se reemplaza por imágenes suntuosas.

Durante el siglo XVI era común que las imágenes de los muros no solo utilizaran como modelos los grabados de los libros y estampas que circulaban en la Nueva España, sino también tapices y telas. Este es el caso de los frontales de altar que se plasmaron en el claustro bajo del convento de Tepoztlán, el cual presenta, como parte central, un escudo dominico rodeado por las cuentas de un rosario sobre un fondo de “lancería de follaje”. Como marco del altar se pintaron unas bandas que representan tanto telas con trabajo de plumaria —lo cual se evidencia por la forma de *chevron*—, como flecos de hilo que se simulan con delicadas pinceladas rojas (Flores, 2014, p. 58). Además de la presencia de los frontales de altar, también se emplearon cortinajes que se despliegan a lo largo del convento, entre cabezas de león y anillos (véase la figura 13). La representación de estas telas nos recuerda los cortinajes que era usual encontrar en las casas de los nobles.

Aunado a esto, se acostumbró pintar en grandes dimensiones el escudo de los dominicos, flanqueado por dos perros con una tea encendida en el hocico (véase la figura 15). Esta escena rememora el sueño que tuvo la madre de Domingo de Guzmán cuando se le reveló que iba a tener un hijo que vestiría de blanco, como símbolo de la pureza de su alma y de negro, como símbolo de la penitencia que sufriría su cuerpo, y quien traería luz a este mundo. Así, los dominicos exaltaban este pasaje hagiográfico y lo acompañaban de una decoración suntuosa de color rojo, que vestía al convento.

A finales del siglo XVI, el convento de Tepoztlán comenzó a inundarse de color. Los grutescos, las bóvedas y las escenas se retocaron dándoles distintos matices y, además, en estos se percibe cómo el artista indígena está plenamente familiarizado con las normas occidentales, por lo cual deja de utilizar los grabados como modelo y las composiciones, y los santos y las escenas salen de su imaginación. No obstante, este momento durará muy poco, ya que casi un siglo después de la Conquista, el impulso evangelizador se había perdido entre los españoles, el clero secular comenzaba a crecer, demandando los pueblos de los mendicantes con medidas que eran avaladas por

Figura 15. Escudo dominico flanqueado por los *domini canis*, en la pintura mural de la portería del exconvento de La Natividad, Tepoztlán, Morelos, México.



el Gobierno; con lo cual, los mendicantes poco a poco se alejaban del sueño de un mundo donde se integrara al indígena, y su labor se veía como un lastre de los antiguos tiempos.

Una pintura para cada tipo de pensamiento

Estas pinturas son una ventana para acercarnos al pensamiento de los dominicos del siglo XVI, porque los murales, con sus figuras y colores particulares, reflejan la estructura del mundo que imperaba en la mente de quienes los concibieron y elaboraron; es decir, estas expresiones pictóricas reflejan una manera particular de entender el mundo (Fiedler, 1958, p. 58), la cual es diferente en cada orden e incluso entre los dominicos de distintas regiones.

En los programas dominicos podemos distinguir dos momentos bien definidos, uno donde el color negro dominó los programas pictóricos y otro donde el rojo fue el predominante. Pero ¿qué implican estas decoraciones? ¿Por qué los dominicos no utilizaron la policromía en las primeras etapas? ¿Por qué cambiaron el color negro por el rojo, pero conservaron los mismos motivos, engalanándolos con ricos cortinajes?

Los murales de oración (1530-1570)

La primera decoración dominica que, con seguridad, recubría todos los edificios entre 1530 y 1570¹², se caracterizó por utilizar únicamente el color negro; en ocasiones degradado en tonalidades grises sobre el blanco del estuco. En este periodo se iniciaron las negociaciones entre los indígenas y europeos para la conformación de la nueva sociedad novohispana. Ante esto, el español tuvo que adoptar las formas medievales que traía a la realidad mesoamericana, mientras que el indígena se vio afectado por nuevas formas de pensar, hacer y crear, desconocidas para él.

Entre las primeras acciones que se realizaron, una vez que el cristianismo fue aceptado por los indígenas, se encuentra la construcción de los conjuntos conventuales, donde se comenzó el experimento de reunir dos culturas, fenómeno en el que participaron tanto indígenas como frailes. Esta búsqueda tuvo distintos resultados, según la orden mendicante y aquellos principios que buscaba rescatar. Por ejemplo, los franciscanos trataron de revivir las formas indígenas, pero resignificadas con conceptos cristianos¹³, y los agustinos plasmaron con

12 Los conventos dominicos donde aún se puede ver este tipo de decoración son Chimalhuacán-Chalco (1534), Oaxtepec (1534), Tepetlaoxtoc (1535), Tetela del Volcán (1561) y Azcapotzalco (1665) (Flores, 2014, pp. 72-73).

13 Un ejemplo de ello es el convento franciscano de Zinacantepec (estado de México) donde se plasmaron leones con forma de jaguar.

formas occidentales conceptos indígenas, los cuales fueron integrados al imaginario novohispano¹⁴.

Al mismo tiempo, algunos frailes comenzaron a investigar las costumbres e historia de los indígenas; en esta labor confluyeron las tres órdenes. Un primer paso indispensable fue la redacción de diccionarios que ayudaran a comprender las palabras y los conceptos de los distintos pueblos indígenas, resultado de esto fue: *El arte de la lengua mexicana* del franciscano Andrés de Olmos (1547), el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* de Alonso de Molina (1555-1571) y el *Arte en lengua zapoteca* del dominico Juan de Córdoba.

También se comenzaron a describir las costumbres de los antiguos pobladores, área en la que se destacan los trabajos de los franciscanos Toribio de Benavente Motolinía y Bernardino de Sahagún, y del dominico Diego Durán. Con dichos esfuerzos buscaban conocer las costumbres antiguas para, por ejemplo, poder “aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria” (Sahagún, 2006, p. 15).

En este ambiente, se decoraron los conventos dominicos con una pintura sobria y austera en blanco y negro, acorde a los ideales de Domingo de Betanzos, quien desde su estancia en el convento de Salamanca, España, había tenido un apego al movimiento ultrarreformista que predicaba fray Juan Hurtado. Esta vertiente buscaba volver a las formas originales de la vida dominica, propiciando una vida austera centrada en la meditación y contemplación, además de practicar una obediencia incondicional hacia la autoridad constituida (Ulloa, 1977, p. 39). Sus ideas, a la vez, estaban basadas en los principios de Girolamo Savonarola, quien predicaba contra el lujo, la usura, el vicio y la corrupción de la Iglesia y los gobernantes (Martines, 2008).

14 El uso de conceptos indígenas reformulados con formas españolas e integrados a la cosmovisión occidental se puede apreciar en el convento de Malinalco (estado de México) donde, en un programa pictórico que representa el paraíso, se plasmaron plantas espinosas, nopales y cactáceas en el muro sur, elementos que representan la idea prehispánica de que en el sur se encontraba la región llamada *huitztlampa*, ‘región de espinas’ (Favrot, 1993), con lo cual se integraba una idea prehispánica y formas occidentales a un contenido cristiano.

Savonarola no solo veía una decadencia en la sociedad, sino que las imágenes, al ser el reflejo de la comunidad, mostraban todos los excesos y violentaban la sencillez cristiana. Incluso llegó a afirmar que era debido a la ostentación producida en el arte que se estaba oscureciendo la “luz de Dios” (Belting, 2009, p. 624). Ideas que se hicieron patentes en las famosas *falò delle vanità*, hogueras que se realizaban en las plazas, donde se quemaban todos aquellos objetos que eran considerados vanos, mundanos y contrarios al decoro cristiano, tales como libros, joyas, obras de arte, entre otros (Martines, 2008). Sin embargo, en la lucha contra un sistema corrupto y viciado, no se incluían todas las imágenes, porque se pensaba que algunas desempeñaban un papel fundamental dentro de la Iglesia, siempre y cuando tuvieran un carácter didáctico y fungieran como la “Biblia del iletrado”. El propio Savonarola recomendaba a los que no sabían leer: “Id a contemplar la pintura y considerad la vida de Cristo y sus Santos” (Blunt, 1990, pp. 61-63).

La postura savonaroliana, con la que había simpatizado Domingo de Betanzos, es evidente en los muros de los conventos novohispanos y en la vocación de la Orden entre 1530 y 1570. En el Altiplano Central de la Nueva España, los frailes se interesaron más por tener, en primer lugar, una vida volcada al monacato y a la oración y, después, dedicarse a la evangelización (Ulloa, 1977, p. 108). Este ideal que perduró hasta 1570, dividía la labor de las órdenes en dos grupos: los franciscanos se harían cargo de la evangelización; mientras que los dominicos se encargarían del estudio de las escrituras y de la oración. Ello se refleja en la pintura mural, sobre todo en las grandes imágenes que tenían una finalidad didáctica en el ámbito público, y representaban escenas de la vida de Cristo y de su pasión. Antes de buscar la ostentación de la imagen, debía resaltarse la sencillez y austeridad (Flores, 2014, p. 75).

Se buscaba que las imágenes fueran parte de la vida del espectador; que a través de los trazos del color y de las expresiones de los personajes, el fiel sintiera empatía con lo representado, que viviera el dolor de Cristo y compartiera la desesperación padecida por María debido a la pérdida de su hijo. Sentimientos que al ser despertados ayudarían a la comprensión de lo narrado. Asimismo, la presencia del blanco y del negro en las representaciones ayudaba a remarcar su carácter austero. Aunque también son válidas las observaciones del

tratadista Sebastián Serlio, cuando menciona que las pinturas deben hacerse de “blanco y negro, o claro y oscuro, que de muchas colores, porque las cosas destas colores pintadas, tienen mayor fuerza” (Serlio, 2006, p. LXXIV). El uso de los dos colores se puede relacionar más con el significado que estos tenían para los dominicos, ya que como lo menciona Agustín Dávila Padilla: “Los misterios de aquellos dos colores, blanco y negro, son pureza en el ánimo y penitencia en el cuerpo” (Dávila, 1956, p. 470).

Las pinturas también nos muestran la labor que realizaron los dominicos en la integración de los indígenas durante este periodo (1530-1570). Aunque se aprecia que el pintor indígena participó de forma constante en su elaboración, la decisión de escoger los temas a plasmar y de traducir los conceptos cristianos en términos indígenas, dependía de los frailes, lo cual no ocurrió en los conventos franciscanos ni agustinos. Esto no implica que los dominicos estuvieran alejados de los indígenas, sino que, de acuerdo con sus principios, el mensaje debía de darse sin tergiversaciones, de forma pura, por lo cual no se permitía traducir por medio de elementos prehispánicos los conceptos cristianos (Flores, 2014, p. 76).

Por todo ello, podemos imaginarnos a estos primeros dominicos viviendo en pueblos lejanos, a varios kilómetros de cualquier urbe, y con la única compañía de dos o tres frailes. Pero no estaban completamente solos, su casa estaba habitada por imágenes, las cuales los acompañaban en sus labores diarias. Recorrían los pasillos con ellos, los instruían durante las comidas y a la hora de dormir les ayudaban a meditar. Estos murales les hablaban constantemente, recordándoles la sobriedad que debían de tener en la vida, ayudándoles en la enseñanza del indígena sin tergiversar el mensaje, a orar y a estudiar, es decir, a seguir una vida dominicana observante.

El rojo de la opulencia (1570-1612)

El sencillo negro que decoraba los muros de los conventos poco a poco comenzó a dejar de ser significativo para las nuevas generaciones. En su lugar, se empezaron a plasmar nuevas imágenes con colores rojizos,

y los cortinajes, leones y escudos flanqueados por los *domini cani* —a semejanza de un escudo de armas— invadieron los conventos. Esta nueva moda¹⁵ llega en un inicio al convento de Tlatizapán (1576), se establece plenamente cuando en 1590 el convento de Tlaquiltenango pasa a manos de los dominicos y comienza a menguar a principios del siglo XVII. Ya para 1612, cuando se termina de construir el convento de Izúcar, en lugar de decorarse con tonalidades rojizas, se utiliza una decoración policroma, con imágenes que ya habían sido empleadas en las nuevas etapas pictóricas de Tetela del Volcán y Oaxtepec.

La transición que se dio del siglo XVI al XVII generó cambios fundamentales —como la crisis del imperio de Felipe II y la normativización del culto en el Concilio de Trento— que impactaron en la vida de la Nueva España. Así, para finales del siglo XVI ya existían diversos grupos que estaban participando en la sociedad, e incluso muchas personas ya se sentían plenamente identificadas con el territorio novohispano, porque aunque sus padres eran españoles, habían nacido y vivido en América toda su vida.

La relación que tenía el indígena con el español también había cambiado, por ejemplo, un indígena que en 1570 contaba treinta años de edad nunca había tenido contacto directo con la tradición prehispánica, sino solo a través de los ritos domésticos y las tradiciones orales transmitidas por sus abuelos y padres. Además, es probable que su educación hubiera estado a cargo de los frailes, lo cual ocasionaba que se sintiera más conectado con ellos y, por tanto, se gestara una mayor confianza que con las anteriores generaciones.

Todo ello produjo que esta etapa fuera el momento más productivo en la labor constructiva de las órdenes y, aunado a esto, varios de los programas pictóricos más representativos de la pintura mural conventual también tuvieron lugar en este periodo. El constante crecimiento de las órdenes, por otro lado, trajo consecuencias negativas, pues comenzó a haber desconfianza en su labor y se intentó reasignar

15 Se puede apreciar un programa pictórico en rojo en los conventos de Tlatizapán, Tetela del Volcán, Tepoztlán, Oaxtepec, Tepetlaoxtoc, Tlaquiltenango, Izúcar y Yauhtepec.

esta al clero secular, el cual estaba más estructurado y era más controlable (Rubial, 2002, p. 48).

Para los dominicos esta situación implicó un cambio generacional, donde la corriente ultrarreformista de Domingo de Betanzos se vio cada vez más como un ideal inalcanzable. Los cambios también se observaron en los gobiernos de los priores provinciales: en el provincialato de fray Pedro de Feria (1565-1568) llegó a su fin una generación que estuvo muy cerca de Domingo de Betanzos, incluso, muchos de ellos habían llegado a la Nueva España gracias a él (Dávila, 1956, pp. 478-482); con el priorato de Juan de Córdoba (1568-1572) llegó una generación que se identificaba con los fundadores de la orden novohispana, pues habían aprendido de ellos y, en muchas ocasiones, seguían al pie sus enseñanzas (Ojea, 1897, pp. 33-35), pero a diferencia de la vertiente original, no habían sido partícipes de la primera evangelización que se realizó con ahínco y sus ideas no estaban influidas por los principios ultrarreformistas.

La ruptura total se dio a finales de siglo con Juan Bohórquez, nacido en la Ciudad de México y prior provincial durante el periodo de 1599 a 1603 (Franco, 1900, pp. 144-145) quien, a diferencia de los anteriores, representó a un nuevo grupo: los criollos, que tenían nuevas preocupaciones y enfocaban sus labores de forma diferente.

La presencia de los frailes criollos en las órdenes mendicantes fue una respuesta al crecimiento poblacional y a la nula posibilidad de mejoras en las condiciones de vida, por lo cual, sumarse a las filas de las órdenes era una solución muy atractiva. De esta forma, la población oriunda de la Nueva España comenzó a crecer y a aumentar su poder en el clero regular, por lo que se empezó a tener una visión diferente de las cosas. Uno de los principales cambios se dio en la relación con los frailes peninsulares, ya que por lo general estos ocupaban los cargos decisivos de la Orden, aunque no conocían ni estaban familiarizados con las necesidades novohispanas. En ese entonces era claro el favoritismo: se otorgaban los mejores conventos a los españoles y a los criollos los enviaban a los sitios más inaccesibles.

Esta distinción comenzó a dividir a la Orden de Predicadores en el Altiplano Central: los criollos se dedicaron más a la predicación y su labor se concentró sobre todo en Oaxaca; mientras los españoles se

vincularon más con las necesidades de las nacientes urbes, las cuales necesitaban de casas de estudio y centros de recolección. Todo ello se fue haciendo más evidente y atrajo las críticas de diversos frentes: por un lado, los criollos no quisieron continuar supeditados a los españoles y en 1592 lograron la escisión de la provincia de San Hipólito de Oaxaca (Arroyo, 1961, p. 159). Por otro lado, el clero secular, al darse cuenta del “descuido” en el que tenían a los pueblos del Altiplano Central, vieron una oportunidad para contrarrestar el poder de los mendicantes en los poblados indígenas y empezaron a acusar a los frailes de desatender las necesidades de los indígenas, de maltratarlos y tener un “poder absoluto y arbitrario sobre ellos” (Rubial, 1998, p. 241).

Este ambiente condujo a una relajación de las estrictas normas impuestas por Domingo de Betanzos. Así, aunque se seguía normando una vida austera y sencilla, esto parece haberse quedado más en el papel, en lugar de reflejar una vocación como sucedía en el periodo anterior; por ejemplo, en los capítulos provinciales es frecuente encontrar menciones reiterativas a que se siga la constitución de la Orden (Ulloa, 1977, p. 197).

Sin duda, este cambio en la actitud de los frailes impactó en la decoración de los conventos. En primer lugar, se buscó que la imagen tuviera un vínculo con el pasado, que mostrara que se seguían los principios de pobreza y austeridad como se hacía antes, para lo cual fue necesario pintar los mismos grutescos, las mismas bóvedas y los mismos programas didácticos. No obstante, la época ultrarreformista había quedado atrás, los programas ya no despertaban los mismos sentimientos, por lo que fue necesario acompañar este vínculo con el pasado con elementos con los cuales se pudieran identificar las nuevas generaciones, y eso se hizo pintando ricos cortinajes con la exaltación del escudo dominico, como si fuera un escudo de armas.

Las nuevas imágenes hacían referencia al poder y a la riqueza, representaban los doseles o aquellas “cortinas con su cielo, que ponen a los Reyes, y después a los Titulados, y lo mismo es en el estado Ecclesiastico, entre los Prelados” (Covarrubias, 1611, p. 328). Los cortinajes se hacían acompañar en las paredes por el escudo de armas de las familias nobles o, para el caso, de la Orden de Predicadores. El escudo y cortinajes formaban una mancuerna que mostraba la riqueza y el

poderío de la familia que habitaba una casa noble o rica (Flores, 2014, p. 81). El color dominante en estas imágenes fue el rojo, ya que hacía referencia al “emblema de la realeza”. La unión —tela, escudo y color rojo— se utilizaba en los actos más solemnes, como la llegada de los virreyes, momento en el cual la ciudad se vestía de lujo (Curcio-Nagy, 2004, p. 30).

Como característica significativa se evidencia que los dominicos continuaron utilizando la habilidad del indígena para realizar los murales. A finales del siglo XVI, los pintores estaban familiarizados con la iconografía que plasmaban, lo cual se advierte al no identificarse ningún grabado que se utilice como base, ni un estarcido o calca. Esto evidencia que el indígena conocía lo que debía plasmar y la forma como debía hacerlo; pero, al igual que antes, no se permitía la integración de elementos prehispánicos, ni una colaboración en el discurso que producía.

En este momento vemos una clara separación de las vertientes del Altiplano Central con los fines evangelizadores; rasgo que se hace más patente si recordamos que en el capítulo provincial de 1576 se indica que ningún religioso: “Trate ni conozca jurídicamente de los negocios de los indios tocantes a sus ídolos y supersticiones antes lo remitan a nuestro padre provincial para que el vea lo que en tal caso más convenga” (Ulloa, 1977, p. 230). Así, los dominicos, con su decoración, no solo querían mantener un vínculo con las ideas de los fundadores de la Orden en la Nueva España —aunque fuera en el discurso y se fuera perdiendo poco a poco—, sino que también buscaban que la decoración fuera significativa, y para ello adornaron los muros con cortinajes y escudos.

Los murales didácticos comenzaron a desaparecer y un nuevo tipo de decoración fue requerida, puesto que la antigua resultaba primitiva y contradictoria con los fines de la nueva sociedad: ya no era necesario evangelizar al indígena, él ya era cristiano. Entonces, la Orden se enfrascó en mostrar su potestad ante el constante embate del clero secular; comenzaron a emplear piedras preciosas, lienzos traídos de Europa y a construir retablos deslumbrantes. Durante el provincialato de Mathías Calvo se modificó la iglesia de Santo Domingo de México, la cual quedó: “[...] de piedra blanca de mampostería [...] hizo que todas las juntas de las piedras tuviesen listas de oro perfilado de

negro” (Franco, 1900, p. 480). En esta decoración la pintura mural ya no tenía cabida y los edificios quedaban “hermosísimos y sin necesidad de colgar sedas ni doseles” (Franco, 1900, p. 481).

Cierre

Los muros del convento susurran. Nos cuentan historias que han quedado plasmadas con distintas imágenes. En los conventos dominicos quedaron guardadas páginas, aplanados que nos cuentan dos historias sobre los dominicos del siglo XVI. Por un lado, una narración en blanco y negro que relata cómo la Orden se volcó a seguir una vida como la de los cristianos primitivos, donde la sencillez dominaba las acciones, el pensamiento y las imágenes. En la cual, además, se buscaba en un primer momento entregarse a la oración y la meditación y después, a la predicación, la cual debía darse de una forma pura, sin tergiversar el mensaje. Por otro lado, el texto escrito con figuras rojas muestra un relajamiento de esta primera vocación, que aunque se seguía nombrando y representando, al haber cambiado los ideales y las épocas, ya no era tan significativa como antes. Para que este discurso fuera representativo, se pintaron cortinajes que se acompañaban de cabezas de león y pesados anillos, y en el centro se ponía el escudo de la familia: el escudo de los dominicos. Así se muestra una historia donde los intereses eran distintos, las problemáticas habían cambiado y el nuevo grupo se enfrentaba a ellas de una forma novedosa, rememorando el pasado, pero haciéndolo lujoso.

Todas estas historias que se conservaron en la pintura mural no son las únicas, cada región narra a través de sus imágenes cómo el fraile afrontó sus problemas. Incluso se puede hacer una microhistoria, ya no del grupo ni de la Orden, sino del dominico, que con sus limitados medios hacía frente a grandes necesidades y que con su pensamiento guio las pinturas que los indígenas realizaron en las paredes. Pinturas que son un testimonio invaluable que nos acerca a su vida, sus concepciones y sus preocupaciones. Cuando tengamos esto, cuando extraigamos de las gruesas capas de cal las historias que quedaron silenciadas, cuando salgan a la luz poco a poco las voces de los colores y las pinceladas

podremos descubrir de una forma más completa la historia que nos cuentan los susurros de los muros.

Referencias

- Aguilar, G. (1940). El Hospital de Santa Cruz de Oaxtepec. *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, 5, 431-434.
- Arroyo, E. (1961). *Los dominicos, forjadores de la civilización oajaqueña*. Oaxaca: R. G. Plaza.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Besançon, A. (2003). *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela.
- Beuchot, M. (1994). *Los fundamentos de los derechos humanos en Bartolomé de las Casas*. Barcelona: Anthropos.
- Blunt, A. (1990). *Teoría de las artes en Italia: 1450-1600*. Madrid: Cátedra.
- Cama, J. (2006). *Tetela del Volcán. Un ejercicio de conservación*. México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez (ed.).
- Curcio-Nagy, L. (2004). *The Great Festivals of Colonial Mexico City. Performing Power and Identity*. Albuquerque: Universidad de Nuevo México.
- Dávila, A. (1956). *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*. México D. F.: Academia Literaria.
- Escalante, P. (1998). Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena. En Fundación Argenteria (eds.), *Felipe II y el arte de su tiempo* (pp. 235-258). Madrid: Fundación Argenteria, Universidad Autónoma de Madrid y Visor.
- Escalante, P. (2003). The Painters of Sahagún's Manuscripts, Mediators between Two Worlds. En J. Schwaller (ed.), *Sahagún at 500. Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún* (pp. 167-191). Berkeley: Academy of American Franciscan History.

- Escalante, P. (2010). *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, E. (2011). *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Favrot, J. (1993). *The Paradise Garden Murals of Malinalco*. Austin: University of Texas Press.
- Fernández, P. (1994). *Los dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*. Salamanca: San Esteban.
- Fiedler, K. (1958). *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Flores, A. (2014). *El color de la evangelización dominica. Variaciones en el programa pictórico de la pintura mural conventual del Altiplano Central (1530-1640)* (tesis inédita de maestría). UNAM, México D. F., México.
- Fontana, M. (2013). Un adorno con mensaje. Algunos aspectos sobre la decoración de las bóvedas en los conventos de la Nueva España. En C. Urdáñez (ed.), *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica* (pp. 245-272). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Franco, A. (1900). *Segunda parte de la Historia de la Provincia de Santiago de México, Orden de Predicadores en la Nueva España*. México D. F.: Imprenta del Museo Nacional.
- Hinojosa, L. (2009). *Tlaquiltenango. Crónica pictográfica de un conflicto religioso*. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Kubler, G. (2012). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- López, A. y López, L. (2008). *El pasado indígena*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.
- Martines, L. (2008). *Savonarola. Moralità e politica a irenze nel Quattrocento*. Milán: Mondadori.
- Martínez, C. (1968). *Tetela del Volcán. Su historia y su convento*. México D. F.: UNAM e Instituto de Investigaciones Históricas.
- Martínez, R. (2008). Izúcar y Tepapayeca, dos fundaciones dominicas en la antigua Coatlalpan, 1551-2008. *Puebla (Anuario dominicano)*, IV, 285-300.
- Melquiades, A. (1994). *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Méndez, J. (1993). *Crónica de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores: 1521-1564*. México D. F.: Porrúa.
- Mendieta, G. (1997). *Historia Eclesiástica Indiana*. México D. F.: CONACULTA.
- Ojea, H. (1897). *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la Orden de Sto. Domingo*. México D. F.: Museo Nacional de México.
- Paso y Troncoso, F. (1905). *Papeles de Nueva España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Pasquel, E. (1990). *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos* (tesis inédita de licenciatura). Universidad Iberoamericana, México D. F., México.
- Pita, M. (1992). *Los predicadores novohispanos del siglo XVI*. Salamanca: San Esteban.
- Ponce, A. (1873). *Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España: siendo comisario general de aquellas partes. Trátanse algunas particularidades de aquella tierra, y dicese su ida á*. Madrid: La Viuda de Calero.
- Rubial, A. (1998). La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XIX(73), 237-272.
- Rubial, A. (2002). *La evangelización de Mesoamérica*. México D. F.: CONACULTA.
- Sahagún, B. (2006). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México D. F.: Porrúa.
- Serlio, S. (2006). *Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura*. México D. F.: Gobierno del Estado de Puebla, IIB, UNAM y LunArena.
- Terreros, M. (1961). El convento dominicano de Chimalhuacán, Chalco. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, VIII(30), 91-96.
- Ulloa, D. (1977). *Los predicadores divididos (los dominicos en Nueva España, siglo XVI)*. México D. F.: El Colegio de México.
- Vera, F. (1981). *Itinerario parroquial del Arzobispado de México y reseña histórica, geográfica y estadística de las parroquias de mismo arzobispado. Apéndices Erecciones parroquiales de México y Puebla*. México D. F.: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.