

1161

Suplemento cultural el tlacuache

CENTRO  INAH MORELOS

Viernes 3 de enero, 2025

ISSN-3061-7391



La pintura mural de El Calvario en la catedral de Cuernavaca

María Alicia Dorantes Camacho



Suplemento cultural el tlacuache, núm. 1161, viernes 3 de enero de 2025, es una publicación semanal editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06700, Ciudad de México.

Editor responsable: Giselle Canto Aguilar.

Página web: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache>

Correo: tlacuache.mor@inah.gob.mx

Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2023-072713391600-107.

ISSN-3061-7391, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor.

Responsable de la última actualización de este número: Giselle Canto Aguilar.

Centro INAH Morelos. Dirección: Mariano Matamoros 14, Acapantzingo, Cuernavaca, Morelos. Fecha de última modificación: 3 de enero de 2024.

Las opiniones vertidas en los artículos del Suplemento cultural el tlacuache son responsabilidad de los autores.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin la previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Órgano de difusión de la comunidad del INAH Morelos

Consejo Editorial

Erick Alvarado Tenorio

Giselle Canto Aguilar

Eduardo Corona Martínez

Miriam García

Raúl Francisco González Quezada

Mítzi de Lara Duarte

Luis Miguel Morayta Mendoza

Tania Alejandra Ramírez Rocha

Karina Morales Loza

Coordinación de difusión

Emilio Baruch Quiroz Tellez

Formación y diseño

Centro de Información y Documentación (CID)

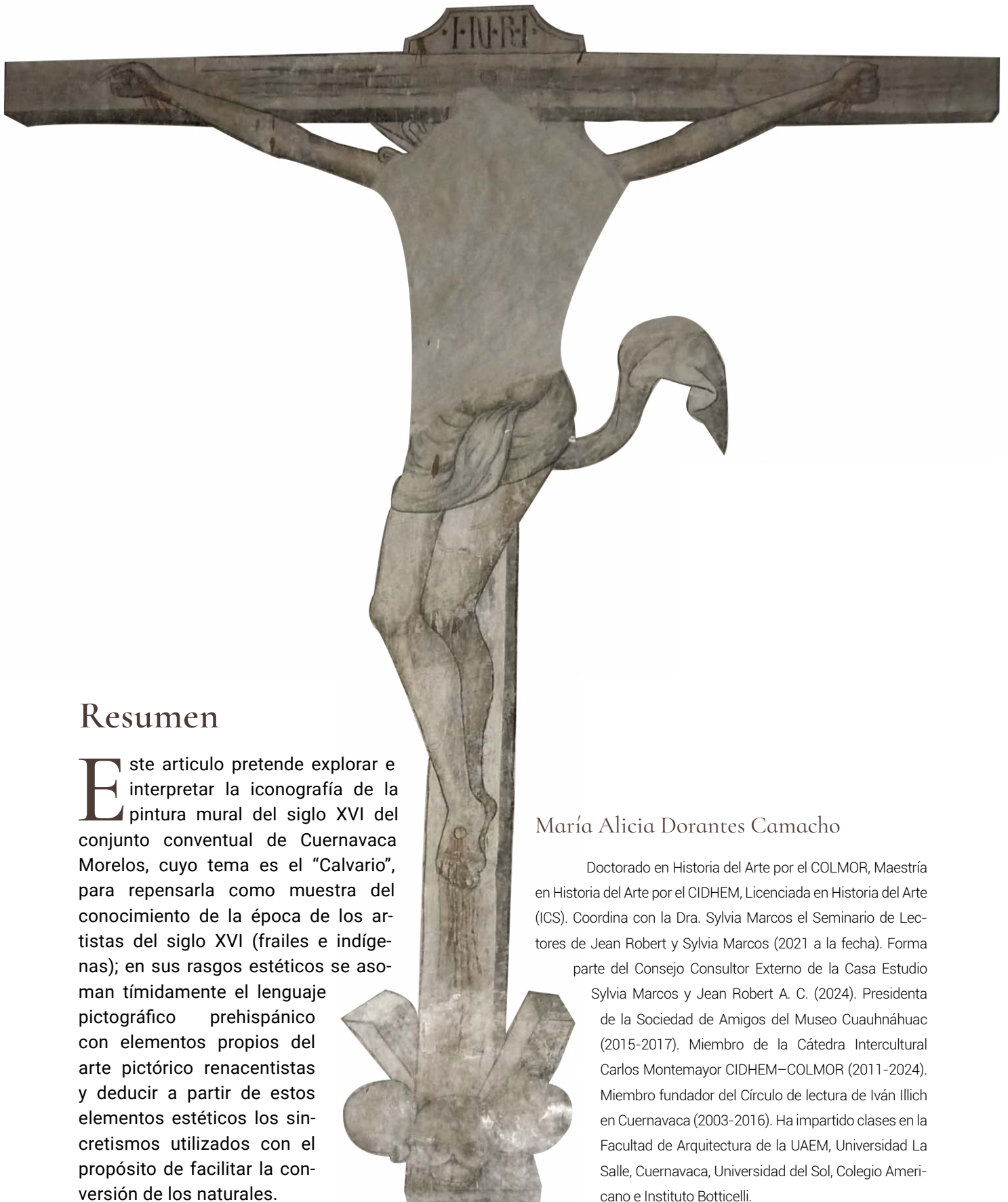
Apoyo operativo y tecnológico

Crédito portada/contraportada:

Mural que se encuentra en el acceso a la sacristía.

Catedral de Cuernavaca. Siglo XVI.

Sigue nuestras redes sociales: [f](#) [i](#) [v](#) [t](#) /Centro INAH Morelos



Resumen

Este artículo pretende explorar e interpretar la iconografía de la pintura mural del siglo XVI del conjunto conventual de Cuernavaca Morelos, cuyo tema es el “Calvario”, para repensarla como muestra del conocimiento de la época de los artistas del siglo XVI (frailes e indígenas); en sus rasgos estéticos se asoman tímidamente el lenguaje pictográfico prehispánico con elementos propios del arte pictórico renacentistas y deducir a partir de estos elementos estéticos los sincretismos utilizados con el propósito de facilitar la conversión de los naturales.

María Alicia Dorantes Camacho

Doctorado en Historia del Arte por el COLMOR, Maestría en Historia del Arte por el CIDHEM, Licenciada en Historia del Arte (ICS). Coordina con la Dra. Sylvia Marcos el Seminario de Lectores de Jean Robert y Sylvia Marcos (2021 a la fecha). Forma parte del Consejo Consultor Externo de la Casa Estudio Sylvia Marcos y Jean Robert A. C. (2024). Presidenta de la Sociedad de Amigos del Museo Cuauhnáhuac (2015-2017). Miembro de la Cátedra Intercultural Carlos Montemayor CIDHEM-COLMOR (2011-2024). Miembro fundador del Círculo de lectura de Iván Illich en Cuernavaca (2003-2016). Ha impartido clases en la Facultad de Arquitectura de la UAEM, Universidad La Salle, Cuernavaca, Universidad del Sol, Colegio Americano e Instituto Botticelli.



Figura 1. Mural que se encuentra en el acceso a la sacristía. Catedral de Cuernavaca. Siglo XVI.

La pintura mural de El Calvario en la catedral de Cuernavaca

María Alicia Dorantes Camacho

El presente artículo pretende demostrar que, con el propósito de llevar a buen fin la evangelización de los habitantes de Cuauhnáhuac durante los principios del siglo XVI, los frailes franciscanos retomaron conceptos mesoamericanos, entre ellos, los cerros como manifestaciones de las deidades, la representación de la sangre y el uso de la representación del rayo solar indígena para indicar la divinidad de Cristo, y a través de analogías los relacionaron con personajes del Evangelio, haciendo un sincretismo entre ambas religiones.

Un ejemplo de este sincretismo lo tenemos en el conjunto conventual de Cuernavaca, Morelos. En el acceso a la actual sacristía existe un mural del siglo XVI cuyo tema es La Crucifixión, tema recurrente en el arte religioso occidental, al cual se le ha denominado “Calvario”¹ (figura 1). Para algunos autores, la sacristía era parte de la Sala Capitular en el siglo XVI; no obstante, a mi parecer en la época que se pintó el mural era parte de un espacio de evangelización que delimitaba el atrio.

1. La Dra. Lourdes Bejarano comentó que (los murales) fueron encalados –cubiertos con cal– en 1867 y redescubiertos en 1957, (<https://bit.ly/3DQpKeH>)

Esa pintura mural de Cuernavaca representa La Crucifixión o Calvario de Jesús, siendo Jesús clavado en la Cruz el motivo central; la cruz con forma de T lleva encima el letrero con las letras INRI, estableciendo claramente que la figura es el propio Jesús, ya que se perdió el rostro y el torso del personaje. De la frente del crucificado alcanza a verse parte de un motivo compuesto por una punta y dos hojas recurvadas con clara semejanza a las representaciones prehispánicas de espinas y vegetación. Al compararle con el mural de la Crucifixión de Tlayacapan (figura 5), podemos observar que se trata de parte del “halo” del Salvador con forma de cruz, el cual está formado por tres flechas rodeadas por dos brotes de vegetación. Volviendo al mural de Cuernavaca, las manos clavadas al madero transversal muestran claros chorros de sangre, y en la mano derecha se alcanza a apreciar una corrección del trazo de la mano. La cadera está cubierta por un paño anudado a manera de *máxtlatl* y faldellín. Por último, en los pies también clavados se observan los chorros de sangre. Al pie la cruz se tiene como motivo central una calavera, además de cuñas de madera y rocas que detienen la cruz.

A su izquierda se encuentra la Virgen María con una túnica fajada al cinto y un manto o capucha que cubre su cabeza y un halo que le rodea. Con la mano izquierda sobre la mejilla y la derecha sosteniendo un paño. El rostro de la Virgen con los ojos cerrados expresa el dolor del momento, mientras que, a la derecha, San Juan, representado como un joven de cabello largo, rizado y suelto, que viste también túnica fajada al cinto y un manto alrededor de su hombro, observa a Jesús con los brazos cruzados y las manos sobre el pecho en gesto de veneración.

En un segundo plano, se representa la vegetación del lugar, compuesta por varios arbustos, árboles y un tercer árbol más alto del resto que se encuentra tras San Juan. En un tercer plano se observan dos construcciones. A la derecha lo que parece ser una estructura conventual con claustro y una iglesia con cubierta de dos aguas y una torre; la segunda, entre Cristo y la Virgen, representa otra estructura de piedra con dos torres, probablemente otra parroquia o edificio principal. En un cuarto plano se tiene cuatro cerros o montañas. En el cielo se ven del lado de San Juan una acumulación de nubes formadas por grandes “vírgulas” o motivos espirales.





No se puede determinar actualmente si las pinturas se realizaron mediante la técnica del “buen fresco”, es decir, aplicando la pintura sobre un enlucido recién preparado; si se recurrió al fresco seco, que consistía en dar a la pared una mano de cal y pintar inmediatamente sobre ella, o si se realizaron al temple, sobre una pared seca, mediante la aplicación de un aglutinante, como la baba de nopal. Cualesquiera que haya sido la técnica de preparación, la capa pictórica corresponde a la técnica de “grisalla”², la cual es definida como la técnica más antigua utilizada en la Nueva España.

En un primer momento, pareciera que el mural corresponde de manera exclusiva a la tradición occidental, tal como puede verse en el grabado de 1500 de Pedro Hagenbach (figura 2). En él se aprecia una composición similar. En un primer plano se encuentra Jesús Crucificado, a su derecha María y a su izquierda San Juan; ambos están vestidos con túnicas y mientras que María cubre su cabeza con el manto, San Juan lo lleva en el hombro. María tiene las manos entrelazadas en gesto de dolor, el otro en actitud de oración con las manos juntas. Al pie de la cruz se encuentran dos calaveras, un húmero y un omóplato, como elementos del Calvario. La Crucifixión se lleva a cabo en la base del cerro, el cual comienza a elevarse hacia la izquierda de la composición. A la derecha, se observa unas grandes peñas. Al fondo está un burgo y un castillo con torre de homenaje y murallas. El burgo con una catedral con cubiertas góticas y casas de dos pisos. Una flor con pistilos es la única vegetación, la cual se encuentra entre el pie de la cruz y San Juan. La representación naturalista muestra una perspectiva incipiente con un punto de fuga que se pierde a la derecha del relieve. Las figuras son de proporción 1/7 cabezas típica de la época.

2. La grisalla (del francés grisaille) es una técnica pictórica monocromática que se utilizó en Europa a partir del siglo XIV. Mediante la aplicación de un claroscuro muy matizado y a través de gradaciones de un solo color (generalmente gris o amarillo oscuro) se logra la sensación de ser un relieve escultórico.

Figura 2. Grabado de El Calvario, Pedro Hagenbach, siglo XIV.

Es cuando comparamos el mural de Cuernavaca y el grabado que podemos observar en el primero muchos y variados elementos que provienen de las culturas mesoamericanas. De tal manera, la proporción de las figuras del mural de Cuernavaca podría ser definida como manierista, ya que sus proporciones son de 1/9 cabezas; lo más probable, es que esta proporción se deba a lo que el Dr. Escalante denomina hipercorrección³, es decir que, los indígenas al abandonar la proporción 1/3 con la cual realizaban sus códices y figuras (figura 3), trataron de realizarlas de acuerdo con el canon occidental y terminaron por darles un alargamiento propio del estilo manierista más tardío, a diferencia del estilo renacentista y contemporáneo con el mural, cuya proporción era de 1/7.

Se propone que esta representación de la Crucifixión debió ser realizada con el propósito de evangelizar a los pobladores del antiguo señorío de Cuauhnáhuac y su creación es consecuencia del pensamiento de dos culturas que estaban en un proceso de sincretismo. Tal como señala el pensador austriaco Iván Illich, en el Renacimiento, momento en el cual se da la conquista, se tiene lo denominado: *El tercer régimen escópico: la unión de la imagen y de la mirada. En esta época, una imagen no sólo debe ser mirada, debe ser entendida. Este entendimiento requiere una verdadera exégesis, ya que la pintura del Renacimiento se lee, casi como si fuera un texto.*

3. Escalante Gonzalo, Pablo (1996) pág. 285.



Figura 3. Fragmento del Códice Borgia.

Pero, tiene aún otra característica, no menos importante: obliga al que la contempla a acordarse de dónde está parado, lo vuelve consciente de sus pies, porque el pintor lo invita a pararse a su lado. El resultado es que, aún si la superficie de la pintura no permite la penetración háptica (de haptain, asir, agarrar), la continuidad entre el espacio en el que estoy parado y el espacio representado por el pintor sugiere un resto de sinestesia (colaboración simultánea de todos los sentidos en la percepción de la realidad)⁴.

Así mismo, de acuerdo con el historiador del arte Baxandall, los frailes del siglo XVI que se asentaron en el nuevo mundo, en la región que conocemos como Nueva España *...poseían suficiente experiencia geométrica para comprender una conspicua construcción de perspectiva, más una preparación piadosa para extraer alegorías de ello⁵. En consecuencia, las personas, en este caso los nativos de la Nueva España, tenían que sentirse parte de la escena narrada, como si la vivieran, como si estuvieran presenciando la crucifixión y el dolor... pero en los términos de la cultura virtuosa...tal perspectiva es entendida ya no como un tour de force sino como una metáfora visual, un recurso sugestivo de la condición espiritual de la virgen, un emblema analógico de la certidumbre moral (el ojo moral y espiritual) y después como un vistazo escatológico de la beatitud (los deleites sensibles del cielo)⁶.*

4. Resumen y comentario de Iván Illich, «Surveiller son regard à l'âge du „show”» La perte des sens, Paris: Fayard, 2004.

5. Baxandall, Michael; 2000, pág. 136

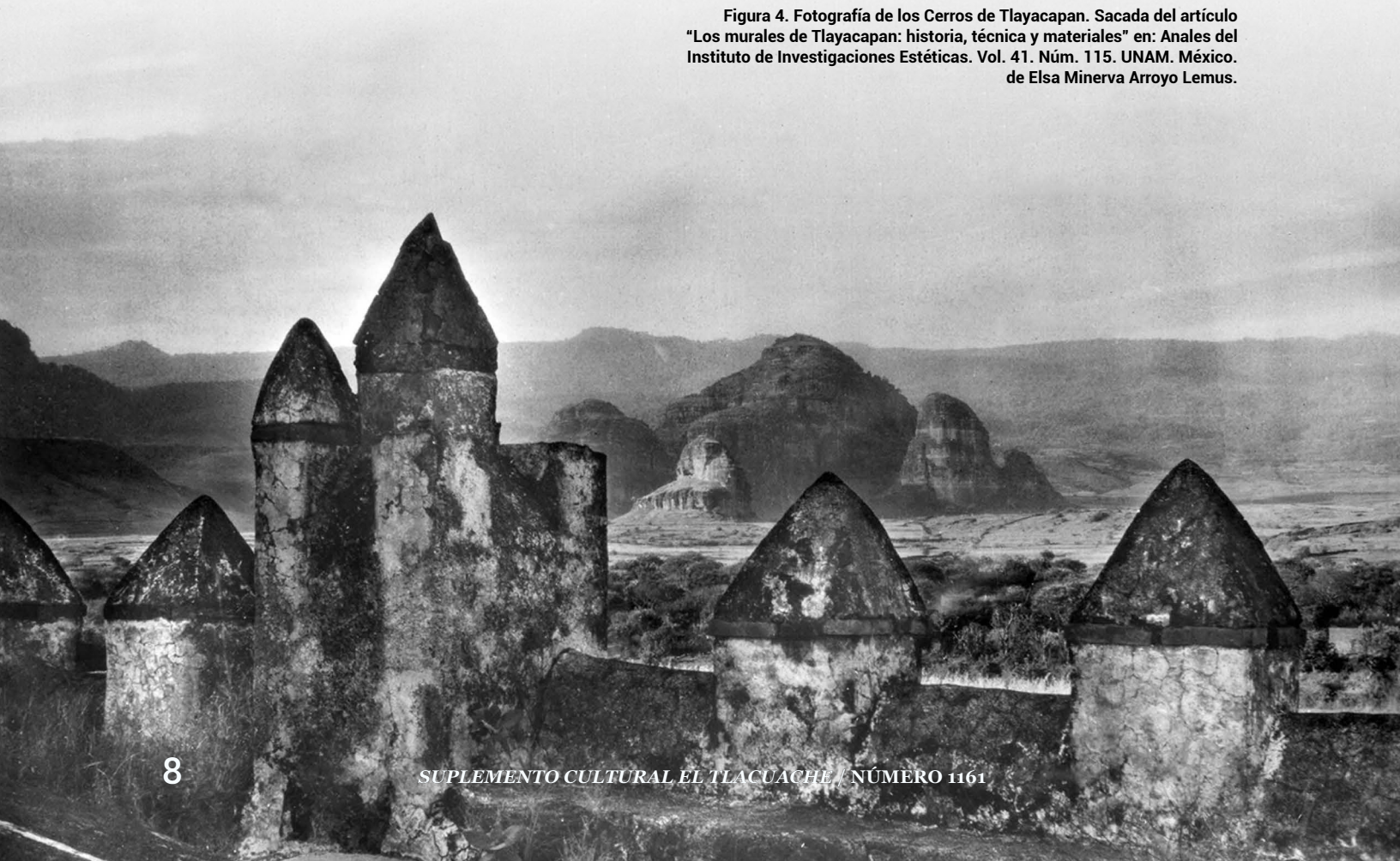
6. Barxandall; 2000, pág. 136.

Con base en lo antes dicho y para entender la iconografía de este mural de Cuernavaca, en donde se asoman tímidamente el lenguaje pictográfico prehispánico, y deducir varios de sus sincretismos, es necesario repensarla como muestra del conocimiento de la época de los artistas del siglo XVI (frailes e indígenas), al que Baxandall define como continuación del pensamiento de las mentes del Quattrocento que, a su vez, requería de una pintura con características renacentistas, es decir con *...el conocimiento del espacio geográfico y geométrico, combinado con la preparación piadosa para extraer las alegorías de la pintura*⁷. De acuerdo a este autor los personajes y los lugares tenían que ser sujetos a la percepción inmediata del público que veía la obra y le permitiera reconocer paisajes y personajes familiares a ellos; al parecer los realizadores de esta obra mural corroboran la propuesta de Baxandall, ya que sitúan intencionalmente la representación del Calvario en el paisaje de Tlayacapan (figura 4), logrando así plantear un sincretismo con los personajes y el paisaje con la intención de que el nativo al ver esa imagen en un entorno identificable visualizara y meditara el suceso de la Crucifixión y se identificara e hiciera propia la vivencia cristiana *...una meditación visual sobre los relatos particularizada hasta el punto de situarlos en la propia ciudad...*⁸.

7. Baxandall, Michael (2000), *Pintura y vida cotidiana En El Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, pág. 136.

8. Baxandal; 2000, pág. 67.

Figura 4. Fotografía de los Cerros de Tlayacapan. Sacada del artículo "Los murales de Tlayacapan: historia, técnica y materiales" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. 41. Núm. 115. UNAM. México. de Elsa Minerva Arroyo Lemus.



La pintura mural que se encuentra en el muro norte de la sala de profundis del convento de Tlayacapan. ocupa la parte alta del arco de acceso (Figura 5), también hace referencia al momento de la crucifixión. El motivo central es una vez más Cristo clavado en la cruz rodeado por los dos ladrones, Dimas y Gestas. En este caso, Jesús está clavado en una cruz con cúspide, en la cual está clavada la leyenda INRI. Se le representa muerto, con los ojos cerrados y expresión serena. las manos clavadas al travesaño no sangran, y la mano derecha muestra los dedos índice y medio extendidos. Vestido solo con un paño, éste también está anudado a manera de máxtlatl y se pierde el mural por encima de las rodillas, quedando expuesto un mural anterior compuesto por una nube. A la izquierda de Jesús, se encuentra Gestas, el cual está amarrado a una cruz Tau, con los brazos detrás del travesaño. El ladrón, ya muerto, se representa en el momento en el que es llevada su alma, simbolizada por una pequeña figura que es agarrada por un demonio, fácilmente reconocible por sus alas de murciélago. Mientras que Dimas, a la derecha de Jesús amarrado igual que Gestas, también está muerto, pero a diferencia del anterior, el alma es sostenida por un ángel.

Figura 5. Mural de Tlayacapan. Sacada del artículo "Los murales de Tlayacapan: historia, técnica y materiales" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. 41. Núm. 115. UNAM. México. de Elsa Minerva Arroyo Lemus.

En un segundo plano se encuentran dos árboles, cada uno detrás de uno de los ladrones, así mismo, el sol y la luna están en este plano sobre la cruz. En un tercer plano, se encuentran dos cerros. De acuerdo con Elsa Minerva Arroyo Lemus, se trata de los cerros de *Ometéotl* y *Omecíhuatl Tonántzin*⁹. En los dinteles del acceso a la sala de profundis, se encuentran San Juan a la izquierda de Jesús y la Virgen María a la derecha.

Con base en estos principios, podemos establecer una lectura de este mural de Cuernavaca, siendo muy interesante la fusión de conceptos mesoamericanos con el propósito de facilitar la conversión de los naturales. Imaginemos a un grupo de indígenas y a uno o varios frailes frente a la pared. Imaginemos al fraile que con el afán de introducir a los nativos en la doctrina cristiana pide al tlacuilo pintar la metáfora de la de la Crucifixión¹⁰. El artista indígena la interpretó y plasmó de acuerdo a su propia reflexión del conocimiento de la iconografía mesoamericana bajo la dirección y muy posiblemente el acuerdo de los religiosos.

9. Arroyo Lemus, Elsa Minerva. "Los murales de Tlayacapan: historia, técnica y materiales" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. 41. Núm. 115. UNAM. México. Pp 197-237.

<https://bit.ly/4iXH6Xj> (Revisado el 4 de Julio del 2024). :215

10. Iconografía de la Crucifixión en términos visuales basada en el pasaje del evangelio de Juan (19:17-37).



Para el diseño del paisaje tanto en el mural de Cuernavaca, como en el mural de Tlayacapan, el artista utiliza la perspectiva lineal basándose posiblemente en un grabado de la época con estereotipos europeos como los narrados por Da Vinci en donde bosqueja como diseñar un paisaje:

...debe situar en un primer plano con su punto de mira al mismo nivel del ojo del espectador. Sobre este plano se debe representar el primer episodio a gran escala. Luego disminuyendo gradualmente las figuras y los edificios sobre varias colinas y planos ...en los restos de la pared hasta la parte más alta, los árboles de tamaño proporcionado a las figuras, pájaros, nubes..."¹¹

Así, el paisaje del mural de Cuernavaca tiene gran semejanza al paisaje de Tlayacapan contemplado desde la altura de Tlanepantla (figura 4), lo que coincide con la carta topográfica¹² (figura 6). Por lo que respecta al segundo plano del Mural de Cuernavaca, las estructuras se despliegan con perspectiva, mientras que en el arte prehispánico los diferentes edificios simplemente se colocarían a diferentes alturas con el propósito de representar su posición espacial.

En cuanto a las montañas, su significado fue tan importante que lo plasmaron dos veces, tanto en el convento de Cuernavaca como en el de Tlayacapan. Siendo el segundo agustino, y probablemente posterior, fue estudiado por Elsa Minerva Arroyo Lemus, la cual menciona:

Al igual que ocurre con diversos ejemplos de murales pintados en el siglo de la evangelización, en Tlayacapan se hace una referencia directa a las montañas de la sierra Chichinautzin. Los protagonistas son, de hecho, los cerros Ometeótl y Omecihuatl-Tonantzin que dominan el entorno del pueblo y se observan desde las bóvedas del templo mirando hacia el norponiente¹³ (figura 4).

11. Da Vinci, Leonardo, 2003. Cuaderno de notas, <https://www.artifexbalear.org/leonard4.htm>

12. Ver INEGI, Carta topográfica, Cuautla E. 14B 51. Morelos estado de México y Puebla 2001.

13. Arroyo Lemus, Elsa Minerva. "Los murales de Tlayacapan: historia, técnica y materiales" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. 41. Núm. 115. UNAM. México. Pp 197-237. <https://bit.ly/4iXH6Xj> (Revisado el 4 de Julio del 2024). :215

Así, el artista en Tlayacapan pintó en un segundo plano a modo de línea del horizonte la orografía que le era propia y tal como lo expresa el pensamiento mesoamericano, estos cerros estaban habitados o eran manifestaciones de sus principales deidades.

De tal manera, ya con el mural terminado, el fraile encargado de la evangelización va señalando a sus oyentes, las imágenes, los personajes y al paisaje del mural del Calvario¹⁴. Expone a partir de los elementos y personajes la importancia y principios de la religión católica estableciendo paralelismos con las deidades indígenas. Así, en el mural de Cuernavaca (figura 1) es posible que el evangelizador estableciera una relación entre el Cerro de Omecihuatl-Tonantzin con la Virgen, la cual se encuentra a la derecha del observador y en su extremo el propio cerro.

14. Ya ha sido estudiada la relación entre el paisaje y la pintura mural en los conjuntos novohispanos del siglo XVI, por ejemplo: Olmedo Muñoz, "Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural de los conventos de la orden de ermitaños en Nueva España", 128. Jeanette Favrot Peterson, The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico (Austin: University of Texas Press, 1993), 45; Elena Estrada de Gerlero, "La recuperación de los sueños: el paisaje panorámico imaginario en los murales de un estudio novohispano", en Profecía y triunfo. La casa del deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes, ed. Helga von Kügelgen (Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2013), 231-289. Los murales de Tlayacapan: historia, técnica y materiales - (<https://bit.ly/4j2Fsn6>)

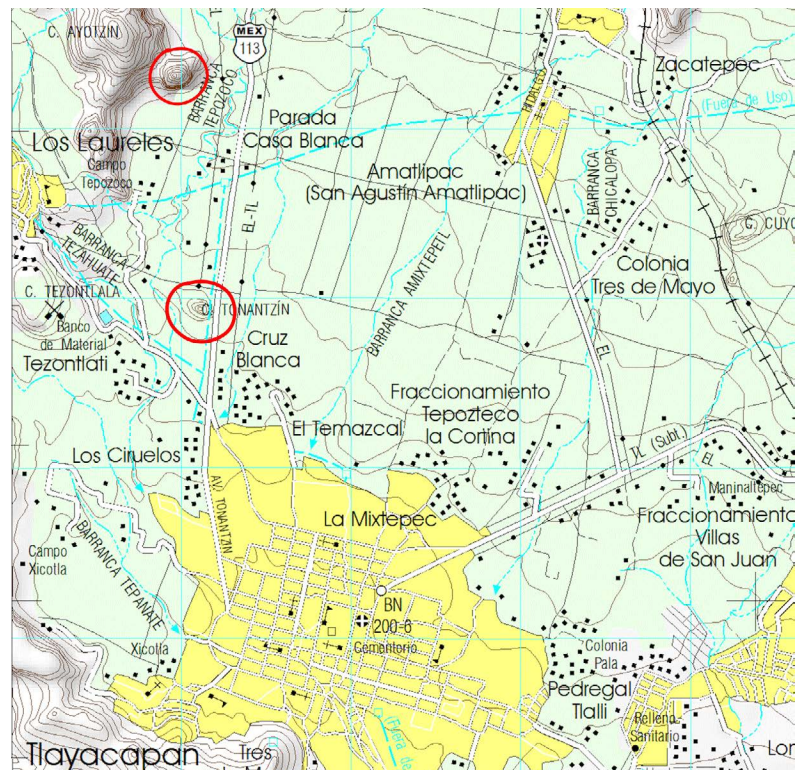


Figura 6. Fragmento de la carta de INEGI Cuautla. E14B51. Se observan los cerros representados en el mural. de Elsa Minerva Arroyo Lemus.

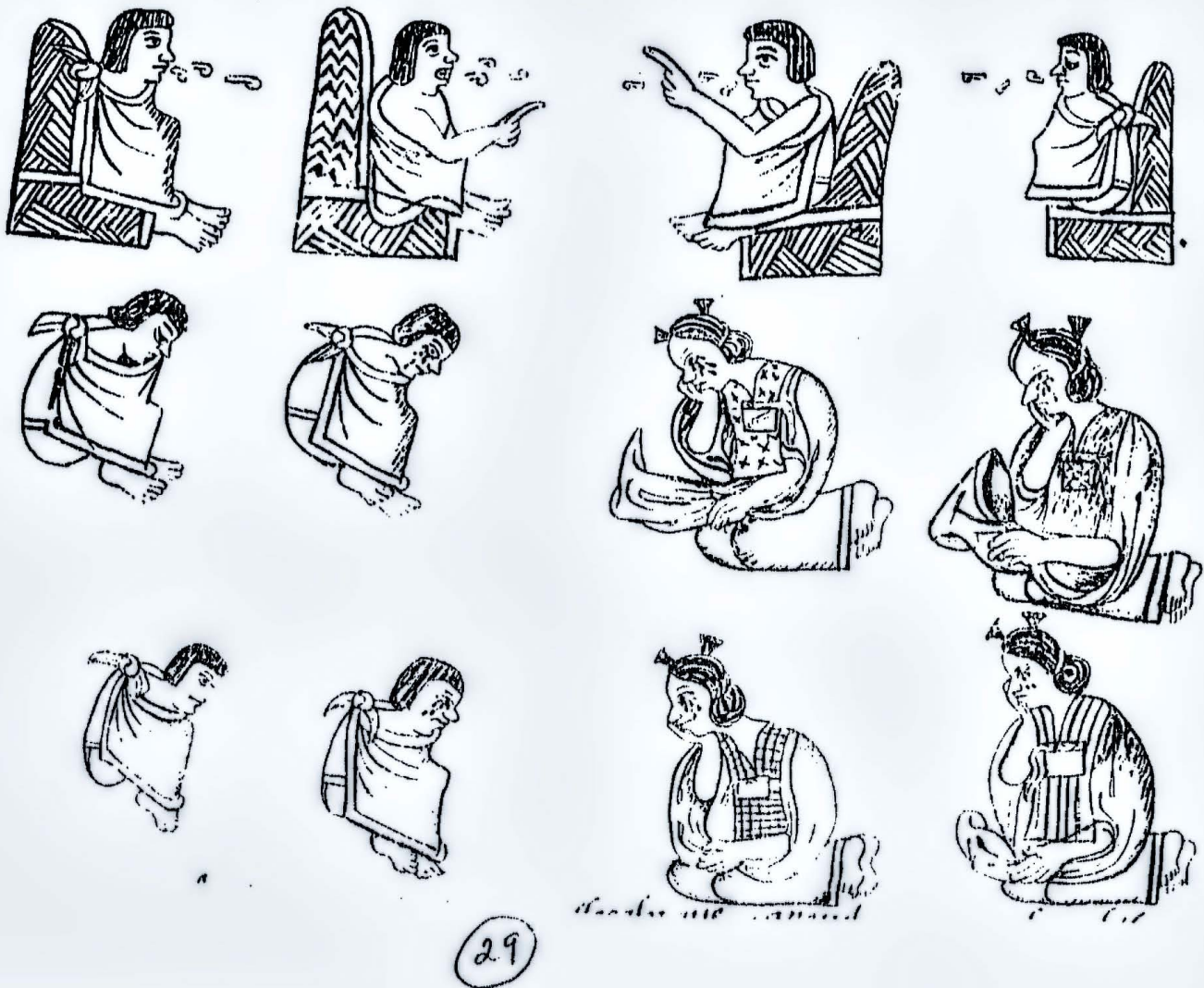


Figura 7. Hombres y mujeres se lamentan mientras son regañados por los magistrados. Tomado de la Tesis Doctoral de Pablo Escalante "El trazo, el cuerpo y el gesto".

Así mismo, vemos la imagen de la virgen María, quien descansa la mandíbula en la mano izquierda, en un gesto de lamentación utilizado desde la época helenística hasta en iconos de la tradición bizantina y, de acuerdo con el Dr. Escalante, esta postura se usaban en las imágenes del siglo XVI, como la podemos ver en los primeros memoriales, concretamente en el caso de las mujeres que lloran al recibir el regaño de un magistrado¹⁵ (figura 7). Queda por resolver por qué se le representa a la virgen con un gesto de dolor o lamentación en el mural de Catedral, si tradicionalmente se le debe representar con un gesto de aceptación.

15. Escalante, Gonzalbo, Pablo, el trazo, el cuerpo, y el gesto... (1996) pp. 408.



También el origen de la postura naturalista corporal de la virgen del Mural de Cuernavaca la podemos rastrear hasta la estatuaria griega, específicamente de las cariátides (figura 8); la virgen tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo y el brazo izquierdo doblado en el codo y levantado para permitir el gesto descrito, crea un escorzo con esta postura, la rodilla derecha se adelanta un poco, la túnica cubre los pies. El vestido túnica es parecido a la que utilizaban las monjas clarisas¹⁶ con los pliegues característicos de esta indumentaria, la túnica cae libremente, solamente es retenida por el lazo que lleva a modo de cinturón con una especie de moño; igualmente, la representación de la túnica es muy similar al manto y al cinturón de las imágenes de la virgen de Guadalupe. Además, los pliegues de la túnica del brazo derecho no son naturalistas, no corresponden a la realidad, se pliegan innecesariamente en espacios que necesitarían broches para detenerlos; en cambio los pliegues del brazo izquierdo son más realistas, parecen corresponder y adaptarse al brazo, al igual que el vestido que cae de manera más natural, logrando que los pliegues se adapten al cuerpo y resaltando los músculos de la pierna que sobresalen al modo de pintar renacentista señalado por Da Vinci¹⁷; incluso parecía hacer eco a la propuesta del pintor de que, además de resaltar los pliegues de acuerdo a la anatomía, se debe mostrar ciertas partes del cuerpo al pintar: *...debemos mostrarlas más grueso que el ordinario para que den la impresión de que hay otras prendas de por medio...*¹⁸

De esta forma, el trazo de la pierna corresponde a lo señalado por Da Vinci y la postura de ambas piernas coinciden con las de la imagen de la Virgen de Guadalupe, una pierna recta y la otra flexionada ligeramente mostrando la rodilla hacia el frente, permitiendo entrever la forma de la pierna; como mencioné se retoma esta postura de la estatuaria griega, la cual se puede observar en las cariátides del Partenón¹⁹ (figura 8).

16. Al pertenecer a la Segunda Orden de San Francisco, utilizan un hábito muy sencillo de túnica, toca, velo (negro) y un cordón como cinturón, se sabe que el Santo tenía fascinación por las alondras porque tenían una especie de capucha como los religiosos y eran aves muy austeras). (<https://bit.ly/3DIzQ1u>)

17. Da Vinci, Leonardo, Cuaderno de notas 2003, (<https://bit.ly/49YbnBj>)

18. Da Vinci, Leonardo, cuaderno, 2003; vestido tiene que adaptarse a las articulaciones y al modo de andar, al movimiento y al vaivén del viento, el pliegue tiene que corresponder a la calidad de los paños, ya sean transparentes o tupidos, los lienzos deben ser imitados de la naturaleza. La cual debe corresponder a la clase de tela representada, el algodón debe tener pliegues de algodón

19. Figueroa Figueroa, Antonio y Fernández Madrid, María Teresa, Mc Graw-Hill. Madrid, 1996. Descripción de la postura del atleta en la estatuaria griega.

Figura 8. Escultura de la Cariátide. Museo Británico.



Por otra parte, el pueblo que se encuentra en el segundo plano entre la Virgen, Cristo y San Juan fue realizado de manera semejante al mencionado grabado de 1500 de Pedro Hagenbach y por lo tanto es considerado de estilo renacentista (figura 2).



Un poco a la izquierda, casi al centro detrás de la imagen de Jesús Crucificado, se encuentra el cerro del *Tlatoani* (figura 1), estableciendo la semejanza entre el Redentor, el intermediario entre Dios Padre y la humanidad, y este santuario. El sacerdote concentra después la atención del público detrás y a la derecha de la imagen de San Juan en el cerro de *Chichinautzin* y contaría, tal vez, la Leyenda del Volcán *Chichinautzin-Tláloc*²⁰. Siguiendo el punto de fuga de la perspectiva del paisaje se destaca entre la Cruz, Cristo y la Virgen un blanco monte, el *Popocatepetl* (figura 1), posiblemente el fraile lo presentó como Dios-Padre, completando la explicación nemotécnica²¹ de la trinidad.



Por otra parte, la serranía del *Chichinautzín*, compuesta por el cerro *Huixtlatzin*, el cerro *Tlatoani*, el cerro *Cihuapapalotzin* y el cerro *Tezontlala*, haría una similitud entre Juan el apóstol, San Juan Bautista y los cultos a Tláloc y al pulque de estas cordilleras. Haciendo una analogía entre las aguas bautismales y purificadoras, y las aguas celestes del Dios Tláloc. De tal manera, la parte superior del cerro está decorado con motivos asociados al Tlalocan, como pájaros y nubes a manera de volutas de agua; a pesar de que son elementos descritos por Da Vinci, la manera de ejecutarlos es claramente mesoamericana.



20. Cuenta la leyenda, que allá en los cielos, una joven Princesa, desesperada por encontrar su hogar, decidió bajar a la tierra, para ver si aquí podía encontrar a alguien que pudiera ayudarla... Pasaron días y días enteros y no encontraba nada, así que decidió quedarse en un solo lugar y esperar a que alguien viniera en su ayuda; otro día terminaba, y el peso de la noche caía sobre ella. La princesa decidió dormirse pensando en que volvería a su hogar, pero dentro de su corazón algo le decía que ella moriría; y así fue, el presentimiento que ella tuvo se hizo realidad.



Al otro día, al despuntar la mañana, el cuerpo de la joven estaba sin vida; al morir se transformó en una gran montaña que comenzaba a formarse de la figura de la joven. Aquella joven de corazón noble y bondadoso, había creado un hermoso paisaje, con mucha flora y fauna que asombraría a la gente que vivía en esos lugares. Una tarde, se acercó un joven campesino humilde, a la cima de la montaña para llorar y pedir a Dios que lo ayudara para que su cultivo creciera y les diera buena cosecha. Ya eran muchos años atrás, que la cosecha se escaseaba cada día más.



La montaña escucha sus ruegos, y como si le transmitiera sus pensamientos al joven, él pensó ¿y si siembro en las faldas de esta hermosa montaña? ¡Tendría mejores cultivos! Y manos a la obra; sembró, cultivó y cosecho, lo que nunca en su vida había imaginado... El Chichinautzin, que es como se llama la montaña, escuchó el llanto y la súplica de aquel campesino, decidió ayudarlo. Desde ese entonces, el Chichinautzin ofrece las maravillosas riquezas que tiene, a todas las personas que se disponen a vivir en ella... Mary Palmireña. (<https://bit.ly/40ebncZ>). La leyenda nos lleva a deducir varios sincretismos. Entre los personajes tenemos el cerro del Tlatoani que podría asemejar a Cristo y el volcán Popocatepetl sería Dios-Padre.



21. Baxandall; 2000, pág. 61... razones para la institución de las imágenes... porque se instruye con ellas como si fueran libros... para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos al ser presentados diario ante nuestros ojos... para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas.



Otra imagen a resaltar es el cráneo que se encuentra al pie de la Cruz, el cual tiene un interesante sincretismo entre el arte renacentista y la representación prehispánica de este elemento, tal como aparece en múltiples esculturas, y como fue señalado por Pablo Escalante en relación a la pintura mural con calaveras en el convento de Tepoztlán: *con grandes ojos y forma al estilo prehispánico...*²² (figuras 9-11). A pesar de este sincretismo, las piedras que sostienen la Cruz de Cristo asoman a modo de pentimento, ya que es posible que originalmente debió ser una pila de calaveras, que el fraile le ordenó al pintor tlacuilo borrar, al explicarle que para el cristiano una sola calavera debía estar a los pies de la Cruz como símbolo de que la calavera de Adán estaba enterrada en el Gólgota, donde se crucificó a Cristo, sin importar o entender que para el nativo no tenía sentido una calavera, sino varias como si fuera un *tzompantli* (figura 13).

22. Escalante Gonzalbo, Pablo, Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena, en Felipe II y el arte de su tiempo, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología UNAM, 1998, ISBN 84-7774-928-0, pág. 23.

De arriba hacia abajo:

Figura 9. Cuauxicalli con representación solar en las caras y cráneos y tibias cruzadas en los cantos. Templo Mayor.

Figura 10. "Coatepantli" de Tula. Se alcanza a ver seres descarnados con serpientes entrelazadas.

Figura 11. Altar de los años muertos. Decorado con cráneos y tibias. MNA.

Figura 13. Códice Ramirez. A la izquierda el Templo de Huitzilopochtli, a la derecha, el Tzompantli o muro de calaveras.



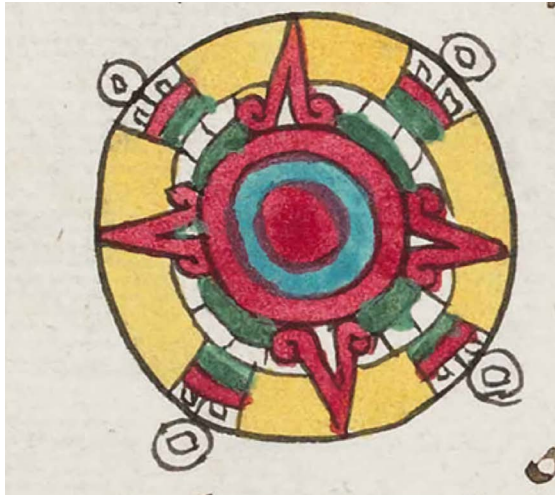


Figura 14. Códice Mendocino, Toponímico de Tonicaco. Representación del disco solar. Se pueden ver las cuatro "espinas" que forman los rayos solares.

Así mismo, el fragmento del halo de Cristo, representado por una punta y brotes de vegetación, es semejante a los rayos solares e inclusive al signo de año del código de representación del Posclásico (figuras 14 y 15), haciendo una analogía entre Cristo y las deidades solares.

La representación de gruesos chorros de sangre aplicados en color rojo, responde más a una estética mesoamericana que a su contraparte renacentista, tal como puede apreciarse en múltiples códices (figuras 1 y 3), ya que era más importante el líquido sagrado, la sangre²³, que el dolor proporcionado a las víctimas de sacrificio, convenientemente drogadas para evitarlo, a diferencia del pensamiento europeo, donde el dolor y sacrificio de Jesús es la base para la redención de la humanidad. Así mismo, se puede apreciar la anatomía naturalista de las piernas y brazos con los clavos; mientras que un lienzo parecido a un máxtlatl²⁴ se mueve con el viento para semejar a la representación renacentista (figuras 1 y 12).

23. (<https://bit.ly/4a544rC>)

24. Máxtlatl azteca más común daba vuelta a la cintura, de modo que ambos extremos pasaban entre las piernas, atándose al frente con un gran nudo, cuyas puntas caían hasta las rodillas. Sin embargo, en la misma época los mayas de las tierras bajas aún usaban el taparrabos largo, estilo antiguo (<https://bit.ly/4gZGVc5>)



Figura 15. Códice Nuttal. Representación del año "6 caña" se aprecia una vez más el motivo de punta de maguey a manera de rayo solar.

A la derecha de Cristo se encuentra el conjunto formado por el *Chichinautzin* y San Juan Evangelista (figura 1). La representación, con túnica con caída natural que termina en unos pies con postura clásica, naturalistas y muy bien logrados, siguiendo el estilo renacentista, es la imagen de un joven con cabello largo, suelto y algo afeminado²⁵, con la postura de las manos realizadas en un gesto llamado *Humillatio* —utilizado tradicionalmente en las representaciones de la virgen María en el momento de la cuarta condición loable— que consiste en tener las manos cruzadas en el pecho mientras inclina levemente la cabeza, con los hombros doblados... *postura universal de acatamiento y sumisión*²⁶. Otra lectura del gesto del apóstol parecería aceptar la voluntad del Padre en un gesto ritual para proclamar la fe verdadera²⁷.

25. Hall James (1987). Diccionario de temas y símbolos artísticos, Alianza Editorial, Madrid, pág. 185. Hall señala: ... en una versión de la Crucifixión...

Juan como apóstol es joven, algunas veces algo afeminado y agraciado, generalmente con pelo largo, rizado, formando una larga melena y no tiene barba.

26. Escalante Gonzalbo, Pablo (1996) pág. 316

27. Barasch, Moshe, 1999, Giotto y el lenguaje del gesto, Ediciones Akal, Madrid, pág. 83. Barasch menciona: autores como Georg Weisi y Gertrud Otto definen este gesto como *Inbrunstgestus*, "gesto de fervor" ... se puede interpretar como una expresión natural de sobre encogimiento.



Figura 12. Fragmento del Códice Mendocino. Se observa a un joven llevando pencas al Calmecac. Obsérvese el detalle del máxtlatl o taparrabos.

En conclusión, la pintura mural del Calvario de Catedral de Cuernavaca es ejemplo del ingenio del pintor indígena del siglo XVI para introducir un nuevo código de expresión a partir de un nuevo "lenguaje pictográfico"²⁸, el cual tenía una función didáctica que a su vez apela a la iconografía tanto europea como prehispánica para lograr un sincretismo que ayude al indígena a adentrarse en el evangelio.

El mural del Calvario de Catedral de Cuernavaca confronta dos maneras de comprender el mundo. Desde una perspectiva occidental, el propósito fundamental de la obra es transmitir al espectador el dolor y sufrimiento padecido por Cristo para la redención de los pecados; mientras que, desde la perspectiva indígena, es el sacrificio y la sangre derramada la que devuelve la fuerza y vitalidad al mundo. De ahí que, la representación de la Crucifixión debía tener los elementos de dolor o lamentación de la imagen de la virgen, acompañado de aceptación en la imagen de San Juan Evangelista.

Los tlacuilos lograron esconder o llegar a acuerdos con los frailes para representar la iconografía prehispánica: la calavera en los pies de la cruz, el *máxtlatl*, la sangre a chorros en los pies, los cerros de la *Tonantzin*, *Chichinuitzin* y *Popocatepetl* y lograr un nuevo código pictográfico que permitía a los novohispanos nativos penetrarse con simbolismos nemotécnicos propios, entendibles en su tiempo en la imagen del mural del Calvario de Catedral de Cuernavaca y vivir la experiencia piadosa de la Crucifixión. Entendido a partir de la teoría del Dr. Escalante como cambio histórico en el arte de un estilo abstracto con uso de estereotipos con misión de registro de los artistas mesoamericanos al estilo naturalista de *...representar la realidad con fines metafóricos o simbólicos, con una misión de ilustrar el texto hacer propaganda*²⁹.

28. Escalante Gonzalbo, Pablo. "El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México durante el siglo XVI". [Tesis doctoral. México: UNAM, 1996], p. 25.

29. Escalante, G. P. 1996, pág. 449.

Bibliografía

Arroyo Lemus, Elsa Minerva, "Los murales de Tlayacapan: historia, técnica y materiales: The Murals of Tlayacapan: History, Technique and Materials" (<https://bit.ly/4j2Fsn6>)

Barasch, Moshe, 1999, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Ediciones Akal, Madrid.

Hall, James, 1987, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid.

Baxandall, Michael, 2000, *Pintura y vida cotidiana En El Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili.

Bejarano, Lourdes, (<https://bit.ly/3DQpKeH>)

Da Vinci, Leonardo, 2003, *Cuaderno de notas*, (<https://bit.ly/49YbnBj>)

Escalante Gonzalbo, Pablo, 1996, "El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México durante el siglo XVI", Tesis doctoral, México: UNAM.

_ 1998, *Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena*, en Felipe II y el arte de su tiempo, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología UNAM, ISBN 84-7774-928-0.

Illich, Iván, 2004, Resumen y comentario de, «Surveiller son regard à l'âge du „show“» *La perte des sens*, Fayard, París.

INEGI, Carta topográfica, Cuautla E. 14B 51, Morelos estado de México y Puebla 2001.

Palmireña, Mary, (<https://bit.ly/40ebncZ>)



