

SAN FRANCISCO JAVIER DE TEPOTZOTLÁN, MÉXICO. UN EJEMPLO DE LA EXTERIORIZACIÓN DE LA LITURGIA Y DE LA EXCLAUSTRACIÓN DE LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS EN POBLACIONES MESTIZAS.

Reyes Escalera Pérez / José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga. España

En el siglo XVI los claustros y atrios conventuales cobran una gran importancia por las necesidades de evangelización a grandes masas poblacionales. Estos atrios a cielo abierto tienen claros antecedentes prehispánicos y son utilizados por los monjes para fines catequísticos y litúrgicos: misas dominicales, fiestas de los patronos, procesiones, enseñanza y evangelización, así como administración de los sacramentos. En este sentido puede hablarse de un claro sincretismo en las poblaciones de indios. Estas poblaciones tienen su origen en los altepetl y calpolli precortesianos, en los que el centro urbano estaba conformado por “un centro de servicio que contenía templos, edificios públicos, calles y un entorno formado por casas y huertas muy espaciadas. En donde había un gran espacio público de enorme monumentalidad que enfrentaba al panorama natural afirmando su existencia, signo de la presencia humana, que se erigía en mediadora ante sus dioses”¹. Los principales componentes arquitectónicos de este calpolli eran el tecpan o palacio del tlatoani, el mercado y el templo principal o teocali, que conformaban el núcleo central del poblado, el cual no estaba completamente cerrado, sino que más bien predominaba la sensación de espacio abierto. Este núcleo central se convertiría en las poblaciones refundadas o creadas por los españoles en cabeceras, en las cuales el convento con su atrio y plaza cívica correspondían a los antiguos calpolli².

Por lo tanto en estas poblaciones el templo, construido frecuentemente sobre el teocali indígena, constituye el núcleo central³. El templo proyectaba sus funciones religiosas y representativas sobre el amplio espacio abierto, que se erigía delante del mismo, mediante la construcción de capillas abiertas y capillas posas, cuyos muros y fachadas se decoraban con pinturas y esculturas, en los que se exponían amplios programas iconográficos, que estaban relacionados con las funciones catequísticas y evangelizadoras de los conventos. Similares funciones cumplían las parroquias en los barrios indígenas ubicados en la periferia de los centros históricos de las ciudades de españoles⁴. Estos conventos parroquias permitieron la integración de los indígenas en la vida colonial⁵.

En los primeros tiempos las dificultades de comunicación de los frailes con los indígenas para la predicación se resolvieron con la utilización de imágenes, en forma de catecismos ilustrados, cuadros documentados en público por los evangelizadores, y especialmente pinturas y esculturas. Estas obras fueron realizadas mayoritariamente por artistas indígenas, formados en las escuelas conventuales. Los monjes debieron utilizar a estos artistas indígenas, pertenecientes a la nobleza

¹ RODRÍGUEZ ALPUCHE, Adrián, *El urbanismo prehispánico e hispanoamericano en México*, Madrid, Instituto de Administración Local, 1986, p. 173.

² LOCKARDT, James, *Los Nahuas después de la conquista..Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 34.

³ GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina, “Los pueblos de indios. Una realidad singular en el urbanismo americano”, en *Estudios sobre urbanismo Iberoamericano. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1990, pp. 100-105

⁴ RICARD, Robert, *La colonización de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 189.

⁵ Vid. GUTIÉRREZ, Ramón, op. cit., p. 232.

étnica, debido a la escasez de artistas de origen europeo. Sin embargo estaban supervisadas por los monjes y seguían modelos e iconografías europeas, aunque también puede apreciarse el uso de modelos precortesianos, que se mantuvieron en los códices conservados en los ayuntamientos indígenas y en los nuevamente realizados ya durante la época hispánica. También no hay que olvidar que junto a este “arte oficial”, controlado por la Iglesia, había un arte independiente, llevado a cabo por los mismos artistas indígenas para servir a la demanda de los oratorios privados de las moradas indígenas, que se solían acumular con obras de carácter pagano. Son obras, en las que la iconografía cristiana “se difundió en los medios más modestos a través del prisma deformador y recreador de una producción indígena”. Gruzinski afirma que en el siglo XVII se produjo el sincretismo estético entre los ídolos indígenas y las imágenes cristianas, lo cual va a ser muy importante para la creación del arte mestizo en el siglo XVIII⁶.

Con objeto de lograr la conversión de los indígenas, los religiosos utilizaron diversos métodos catequizadores. Como señalan Diego Valadés en su obra *Rhetorica Cristiana* y fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana* los religiosos hubieron de apoyar sus pláticas y predicaciones en imágenes, creando catecismos ilustrados como el de fray Pedro de Gante, realizado en el año 1525 en lienzos pintados con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, que los frailes desplegaban en los atrios de los conventos ante los ojos de cientos de indígenas sentados en el suelo bajo el cielo abierto, de forma similar a la manera en que ellos asistían a los cultos prehispánicos en las plazas ceremoniales ubicadas delante de los templos situados en lo alto de enormes pirámides, así como en programas iconográficos de pinturas murales y relieves colocados en las capillas abiertas, en las fachadas de las iglesias y de las capillas posas, y en los claustros.

La afición de los indios a las ceremonias públicas fue aprovechada por los frailes para la realización de grandes ceremonias religiosas, en las que participaba activamente todo el pueblo, llevando a cabo adornos con arcos triunfales confeccionados con plantas y flores autóctonas⁷, construyendo capillas en las esquinas del atrio por donde pasaban las procesiones, adornadas con relieves y verjas de flores con sus altares en cada una de ellas, y donde se posaba el santo o imagen, para que el sacerdote dijera una oración, y después, para descanso y entretenimiento “sale una danza de niños bien ataviados al son de algunas coplas devotas o motetes, que juntamente con los menestriales cantan los cantores. Frente a la puerta de la iglesia había una capilla, donde se hacía el primer descanso de la procesión, encabezada por cruces y andas, y acompañados de los oficios, cada uno con su invención en sus carros”⁸.

Con todo ello “se comienzan a levantar los espíritus con el ruido de la mucha música de trompetas y atabales y campanas chicas y grandes y medianas, y chirimías y otros instrumentos que se tañen encima de las bóvedas o azoteas de la iglesia, levantadas en lo alto banderas y pendones de seda, que tremolando, dan contento a la vista, cercada por el almenaje o coronación la iglesia con pintura de letreros a manera de romanos labrados de flores de muchos colores”⁹. En el patio los

⁶ GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 189.

⁷ Estas ceremonias, organizadas por las cofradías indígenas, se celebraban también en los claustros de los conventos, alto y bajo, que estaban decorados con pinturas murales, en cuyas esquinas había capillas, ante las cuales se detenía la procesión y el sacerdote realizaba algún rezo o daba alguna plática.

⁸ MENDIETA, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana* 1595. Reedición en México, ed. Porrúa, 1980. Reedición utilizada, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 2 vols. , vol. 2, p. 98.

⁹ *Ib.*, p. 431.

indios bailaban al modo antiguo, continuando durante todo el día y concluyendo en las casas principales¹⁰.

Por lo tanto, en los pueblos de indios los claustros de los conventos y, sobre todo, los patios o atrios eran utilizados por las cofradías de indios para realizar procesiones, dirigidas por los frailes, en las grandes fiestas religiosas del calendario eclesiástico¹¹: Corpus, Semana Santa, patronos, etc. En el atrio se realizaba un circuito, con la procesión encabezada por la cruz y continuada por imágenes, esculpidas y portadas en andas y tronos, que se detenían en cada una de las cuatro capillas posas ubicadas en los ángulos¹².

Una de las ceremonias más repetidas era la que se organizaba todos los lunes en memoria de los difuntos por la Cofradía de las Ánimas, con una procesión alrededor del claustro¹³. Asimismo eran frecuentes las procesiones del Vía Crucis, que repetían las estaciones de la Pasión de Cristo en el claustro, con sus paradas ante los cuadros que representaban las escenas más destacadas de la Pasión. En el siglo XVI estas escenas eran representadas mediante pinturas murales, siendo suplantadas en el siglo XVII por programas pictóricos sobre lienzos. De este modo los claustros, tanto el claustro bajo como el claustro alto, se convirtieron en “teatros de las procesiones”¹⁴.

Estas procesiones no se limitaban a los claustros y al atrio, que vendría a ser la “exteriorización del claustro”, sino que también se desarrollaban en la próxima plaza mayor y en las calles anexas, impregnando de esta manera a toda la población de un ambiente festivo y religioso¹⁵. Solano¹⁶ también ha señalado la exteriorización del espacio sacral, que se produce en la ciudad indiana, hacia la plaza mayor “donde la fachada del templo principal de la ciudad sirve de fondo en y para los grandes días de fiesta. La monumentalidad podría coadyuvar a la vistosidad de los propósitos religiosos, también a los festivos y a los políticos...la fachada de la catedral o de la iglesia mayor suponen escenarios perfectos para la representación teatral, lo mismo que para la tramoya del raro auto de fe...”¹⁷

Por consiguiente, las procesiones realizadas en el interior de las iglesias, claustros y atrios, con sus funciones rituales, explican con claridad que los ricos y variados programas iconográficos allí situados, pictóricos y escultóricos, iban dirigidos fundamentalmente a los indígenas¹⁸. Estos programas iconográficos

¹⁰ Sobre el gusto de los indígenas a la organización y participación en grandes ceremonias religiosas, así como sobre su aprovechamiento por los religiosos para la evangelización y atracción de los indios a la fe católica, nos habla fray Toribio de MOTOLONÍA en su *Historia de los indios de la Nueva España*, capítulos 13 y 15, donde describe la procesión del Corpus celebrada en Tlaxcala en el año 1538. De esta narración se han hecho eco RAVICZ, M. E., *Early colonial religious drama in Mexico*, Washington, *The Catholic University of America Press*, 1970, pp. 29-47; y también MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, pp. 178-179.

¹¹ Como señala ARTIGAS, Juan B., en “Arquitectura a cielo abierto, México”, en *Mudéjar Iberoamericano*, Universidad de Granada, 1993, pp. 291-300, “en las esplanadas de los atrios se efectuaban tanto procesiones como actos de catequesis, el aprendizaje a vivir en policía y la enseñanza del idioma castellano, además de la celebración de la misa en la capilla abierta”. Estos atrios están constituidos por las bardas o muros almenados, los arcos de entrada, las capillas posas, el camino procesional, la cruz atrial en piedra decorada con relieves pasionales, la capilla abierta, la fachada de la iglesia y la entrada al claustro.

¹² PHILLIPS, Richard E., “La participación de los indígenas en las procesiones por los claustros del siglo XVI en México”, *Relaciones*, Colegio de Michoacán, n° 78, 1999, vol. XX, pp. 227-250,

¹³ *Ib.*, p. 234.

¹⁴ *Ib.*, p. 237.

¹⁵ KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 385.

¹⁶ SOLANO, Francisco de, *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, Madrid, C.S.I.C., 1990, p. 176.

¹⁷ *Ib.*, p. 188.

¹⁸ Vid. PHILLIPS, Richard E, op. cit., p. 248.

tuvieron inicialmente una función catequizadora, pero más tarde, cuando los indígenas ya habían sido evangelizados e incorporados al seno de la Iglesia Católica, eran utilizados como apoyo en las ceremonias religiosas. Estas decoraciones se completaban con los retablos colocados en las estaciones de las procesiones callejeras, en cuyos altares se situaban las imágenes o la Sagrada Hostia en las procesiones del Corpus.

Como complemento de estas ceremonias religiosas se organizaban representaciones teatrales sobre temas sacros, a la manera de los autos sacramentales, para lo cual se utilizaban como escenarios los atrios de los conventos. Este teatro catequético iba acompañado por músicos, que tocaban instrumentos indígenas y españoles: chirimías, trompetas, violines, flautas, vihuelas, laúdes, tambores, teponaztles, etc.¹⁹ José Rojas Garcidueñas, en su obra *Autos y coloquios del siglo XVI*, ha señalado la celebración de teatros evangélicos en los atrios de los conventos novohispanos y su relación con las pinturas murales y las esculturas de las posas, capillas abiertas y portadas de las iglesias²⁰:

“...capaces de contener multitudes inmensas, advirtiéndome que esos patios no eran, como hoy se cree, los claustros conventuales, sino el terreno circundado por bardas almenadas, generalmente con dos o tres puertas, que se extendía ante la iglesia y el convento y que hoy, impropia y erróneamente se denomina atrio. Cuando en estos sitios se representaban, solían levantarse tablados y quedaba por decoración la fachada del templo o de las posas y, en muchas ocasiones, convertíanse en apropiado escenario las capillas abiertas, perfeccionando así su funcionamiento y objeto de construcción, particularmente destinadas a la empresa apostólica de la evangelización”.

Concha Ventura Velasco²¹ divide los espacios representativos en espacios sagrados --conventos, iglesias, catedrales-- con sus respectivos atrios, claustros y patios, y lugares públicos --plazas, calles, castillos y palacios--.

Este teatro evangélico novohispano tiene también precedentes en el teatro indígena precortesiano, en el que se desarrollaban danzas, cantos, representaciones y procesiones religiosas, encabezadas por sacerdotes cantando, tal y como puede observarse en diversas pinturas de templos. Esta relación entre las ceremonias religiosas y las pinturas murales de época prehispánica va a continuar durante el periodo hispánico. Como ejemplo de este sincretismo se suelen citar las pinturas murales del convento de Ixmiquilpan, que se explican como “una reproducción iconográfica de una Fiesta de Capitulación cuyo texto se ha encontrado recientemente”²². Otro ejemplo de este sincretismo es la representación del Juicio Final, que se representaba en lengua nahuatl en la capilla de San José de los Naturales, y que es un tema frecuentemente representado. Las pinturas y relieves murales eran también el soporte de los sermones dialogados de los monjes.

Esta situación empieza a cambiar a fines del siglo XVI. Por un lado la mayor parte de la población indígena ha sido ya evangelizada y por otro las grandes epidemias las han diezmando. Las funciones evangelizadoras de los conventos desaparecen, pero en cambio adquieren una gran importancia asociaciones cívico religiosas como las hermandades y cofradías, que, aunque tienen su sede en los conventos e iglesias, tienden a desarrollar sus grandes ceremonias en los lugares abiertos de las poblaciones, sobre todo en las plazas mayores, donde se hallan los

¹⁹ CARRILLO, Alberto, “La fiesta y lo sagrado”, en *México en Fiesta* Zamora, Colegio de Michoacán, 1998, p. 109.

²⁰ SCHESSLER, Michael Karl, “Géneros renacientes de la Nueva España: teatro misionero y pintura mural”, en *La cultura literaria en la América Virreinal*, BUXÓ, José Pascual (edit.), México, UNAM, 1996, pp. 270-277.

²¹ VENTURA VELASCO, Concha, “El teatro español y novohispano a través de las fuentes documentales (1530-1810)”, en *La cultura literaria en la América Virreinal*, México, UNAM, 1996, p. 246.

²² Vid. SCHUESSLER, Michael Karl, Op. cit., p. 273.

cabildos municipales y las viviendas de las clases dirigentes. Las cofradías adquieren un gran protagonismo en la exteriorización de la liturgia sagrada. Casi todas las parroquias tenían al menos dos cofradías exclusivamente religiosas: la del Santísimo Sacramento, ubicada en el altar mayor, y la de Ánimas, situada en el altar de Jesús Nazareno o de la Pasión. La Cofradía del Santísimo Sacramento era la responsable de la atención y mantenimiento del templo. Además organizaba la procesión del Corpus y participaba en actos civiles y religiosos. En América la fiesta del Corpus fue una de las fiestas integradoras y sincréticas, que potenciaron la integración de los indígenas en la ritualización cristiana. Se sabe que en algunas comunidades peruanas la fiesta del Corpus se asimilaba con la incaica del Inti Raymi o dios sol.

Como ejemplo de los inicios de la devoción del Santísimo Sacramento podemos señalar la colocación del Santísimo en el convento mexicano de San Francisco, que fue recogida por el cronista fray Jerónimo de Mendieta en su obra *Historia eclesiástica indiana* (págs. 135-136):

“El mismo año de veinticinco se puso en aquella iglesia el Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Y para esta solemnidad (como era razón) se buscaron todas las maneras posibles de fiesta, así de ayuntamiento de gentes, sacerdotes, españoles seglares y indios principales de toda la tierra comarcana, como de atavíos, ornamentos, músicas, invenciones, arcos triunfales y danzas que fue de grande edificación a los naturales de la tierra y ocasión para convertirse muchos de ellos y pedir el bautismo, viendo la diferencia que había de las fiestas con que en la tierra se honra a nuestro Dios, llenas de alegría y regocijo espiritual, a las que con ellos se honraban a sus dioses, llenas de sangre humana y de toda espurdicia, hediondez y fealdad. Y de aquí tomaron ellos ejemplo para celebrar después de cristianos las festividades de Nuestro Señor y de sus santos con el aparato y suntuosidad que por ventura en adelante se tocará, mayormente en la fiesta del Corpus Christi”.

Otro hecho importante, que tiene una gran influencia sobre esta situación, es la celebración del Concilio de Trento, que no sólo va a regular sobre la moralidad y dignidad de las imágenes, sino que también tiende a eliminar la excesiva decoración de los grutescos y de otros elementos decorativos en portadas y retablos, reduciéndolos a los componentes arquitectónicos y a las figuras situadas en hornacinas y cuadros. Como decía Santa Teresa, la imagen sagrada debe conducir a la devoción, y el boato y la profusión decorativa estorban la atención de los fieles y disminuye su recogimiento. El retablo o la portada sirven de marco a la enseñanza de la doctrina y revisten un aire de teatralidad festiva y emocional. Se utilizan como apoyo al sacerdote y son como el telón de fondo de los actos litúrgicos. Las imágenes religiosas tienen para el pueblo un valor de pedagogía espiritual y de utilidad didáctica. Pero estas imágenes no deben conducir al error. En Hispanoamérica las nuevas directrices emanadas del Concilio van a llevar a prohibir la traducción de la Biblia y de otros libros religiosos, como los catecismos, a los idiomas nativos, así como la realización de muchas imágenes que habían proliferado con anterioridad.

Las leyes de la Contrarreforma sobre las imágenes siguieron teniendo vigencia en los siglos XVII y XVIII, aunque se fueron adaptando a las mentalidades de las poblaciones indígenas y mestizas, en las que los sistemas de representación no cambiaron apenas. Esta pervivencia se manifiesta, como ha dicho el profesor Santiago Sebastián²³, en la iglesia de la Santa Cruz de Tlaxcala, en donde el retablo de los Pecados Capitales y el retablo de los Sacramentos, obras anónimas del siglo XVIII, copian modelos del siglo XVI. Las imágenes de este último se acompañan con

²³ SEBASTIÁN, Santiago y otros, *Arte Iberoamericano. Desde la colonización a la Independencia*, 2ª parte, vol. XXIX, *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 132-136.

textos en lengua nahuatl, tal y como era frecuente en el siglo XVI, cuando la mayoría de la población indígena necesitaba de explicaciones en su propia lengua.

La importancia que la cultura de las imágenes tuvo en el siglo XVI, basada en las tradiciones prehispánicas y utilizada como medio de enseñanza y de evangelización, no sucumbió con el mestizaje, la desaparición de las dos repúblicas, convertidas en una sola, y la maduración de la cultura urbana de la sociedad hispanoamericana del Barroco. Sin embargo, al cambiar sus funciones, estos programas van a trasladarse desde los claustros y atrios conventuales a las portadas-retablos de las iglesias, de los conventos urbanos y de las catedrales. De este modo, cuando en el siglo XVIII madura esta nueva sociedad, las portadas-retablos, confeccionadas a manera de tapices pétreos, van a cumplir un papel equivalente a las funciones docentes y ceremoniales, que tuvieron las pinturas murales de los conventos mendicantes de la segunda mitad del siglo XVI.

El sincretismo espacial, iconográfico e iconológico de los atrios en los primeros tiempos, propiciados por las órdenes religiosas por las necesidades de la evangelización y asimilado por las poblaciones indígenas a través de las hermandades y cofradías, que desarrollaban sus cultos al aire libre, como un claro signo de exteriorización de la liturgia, perduró en los siglos XVII y XVIII, aún en contra de la jerarquía eclesiástica, que pretendía reconducir estos cultos externos hacia el interior de las iglesias. En estos siglos son continuos los esfuerzos de la jerarquía eclesiástica por disminuir las festividades y acentuar su interioridad, lo que les fue imposible de llevar a cabo, pues los indígenas continuaron desarrollando las fiestas con todo lujo, acompañadas de festines, danzas, corridas de toros y reparto de paños y de botijos de aguardiente entre los asistentes²⁴.

En el siglo XVIII “los fieles invaden la iglesia pese a las protestas del cura, mientras el atrio y los cementerios hormiguean noche y día de indígenas que beben y comen alegremente en medio de músicos, de cohetes, de fuegos artificiales, de barricadas de pulque y de aguardiente”²⁵. Gruzinski afirma que en el siglo XVIII se produce la unión entre el pulque, la imagen y la cofradía, que va a constituir una de las clases de la sociabilidad indígena de la colonia y del México independiente.

El “aggiornamiento” que se produce en las ciudades hispanoamericanas del siglo XVIII con la reconstrucción de templos y catedrales, siguiendo el estilo de la época, se manifiesta también en una puesta al día de los mensajes iconográficos en las decoraciones exteriores de estos edificios. Al ser ahora el templo o catedral la gran obra del momento, los mensajes iconográficos se van a concentrar fundamentalmente en las fachadas, que siguen teniendo importantes funciones docentes y evangélicas. Una característica de estas fachadas, ejemplo de esta exteriorización, es que sus iconografías están relacionadas con las de los retablos de los interiores de la iglesia. El estilo popular de estos programas iconográficos está en relación con las fórmulas expresivas de la religiosidad popular, que se defendieron ante los intentos de las jerarquías religiosas de controlarla y regularla mediante normas y prohibiciones, que los indígenas interpretaron como una atentado contra sus culturas y sus tradiciones populares. Ellos se consideraban dueños de sus iglesias, ya que las habían costeadado con su dinero y las habían construido con sus propias manos.

Aunque en un principio las portadas de las iglesias hispanoamericanas pueden relacionarse con sus coetáneas españolas, sin embargo las soluciones planteadas en Hispanoamérica son extraordinariamente novedosas y no son equiparables, existiendo claras diferencias en la misma América entre las que pertenecen a grandes centros urbanos criollos y las que corresponden a poblaciones mestizas, creadas originalmente como pueblos de indios en el siglo XVI, donde sigue

²⁴ Vid. CARRILLO, Alberto, op. cit., pp. 111-113.

²⁵ Vid. GRUZINSKI, Serge, op. cit., p. 247.

viviendo una población fundamentalmente indígena, o a ciertos centros españoles, como son las ciudades mineras, en las que la población indígena también es mayoritaria. También es similar la situación planteada en los barrios indígenas de las poblaciones criollas.

Como ejemplo del diferente trato que se da a las fachadas en el siglo XVIII, dependiendo de que se trate de poblaciones criollas o indígenas, pueden citarse varios casos.

Las fachadas dieciochescas de la catedral de Valladolid (actual Morelia) pueden equipararse por su equilibrio y sobriedad con ejemplos coetáneos españoles, como puede observarse, por ejemplo, en la fachada principal de la catedral de Málaga. *La catedral de Valladolid*, fue comenzada en 1660 por el italiano Vincenzo Barozio Escayola, aunque sus fachadas son ya de mediados del siglo XVIII. La fachada principal tiene tres portadas, que poseen una estructuración muy sobria por medio de pisos y calles divididas por pilastras cajeadas de orden ascendente, jónico, corintio y corintio de fustes estriados junto a soportes estipitescos segmentados. La portada central está presidida por un gran relieve en piedra de la Ascensión y por esculturas y relieves de evangelistas, santos y ángeles en los intercolumnios laterales. Similar estructuración poseen las portadas laterales, donde se suprime el espacio de los intercolumnios, y las dos portadas de los cruceros, dedicadas respectivamente a San José acompañado por ángeles y querubines, y a la Virgen de Guadalupe.

Estas obras poco tienen que ver con realizaciones coetáneas de poblaciones mestizas, entre las que podemos citar el Santuario de Ocotlán en Tlaxcala, Santa Prisca de Taxco, las iglesias de las bocaminas en Guanajuato, las iglesias de las misiones de Sierra Gorda, la catedral de Zacatecas o San Francisco Javier de Tepotzotlán.

Santa Prisca de Taxco es un templo sufragado por el minero José de la Borda y consagrado a las advocaciones de la Inmaculada, situada sobre el imafronte, y a Santa Prisca y San Sebastián, que se encuentran en los intercolumnios de las columnas salomónicas del segundo piso. Consagrado en 1759 se erige en el centro de un caserío apiñado de una población minera, donde el terreno forma un llano, ocupado por la iglesia, el atrio y la plaza delantera. La portada principal de estilo ecléctico tiene un claro sentido catequético y pedagógico. Aunque aparentemente está estructurada de forma retablistica, sus superficies están recubiertas con multitud de relieves y esculturas de bulto redondo, algunas simplemente decorativas, que presentan el característico "horror vacui" de la arquitectura mestiza del siglo XVIII²⁶.

Una similar profusión decorativa encontramos en las fachadas exteriores de los numerosos templos dieciochescos de la ciudad minera de Guanajuato, entre los que podemos destacar las fachadas de las iglesias de las bocaminas de Valenciana y Cata, que ejercen un claro sentido de dominio sobre el fiel que accede desde una posición inferior a través de una escarpada escalinata. *La iglesia de la Valenciana*, inaugurada en 1788, presenta un programa incompleto, ya que le faltan las esculturas de las cinco hornacinas, que Víctor Manuel Villegas²⁷ piensa que corresponderían con la iconografía del retablo mayor de la iglesia: la Virgen de la Luz en lo alto, y San Francisco, San Juan Nepomuceno, San José y San Nicolás de Tolentino en las otras cuatro. El programa se completaría con los relieves laterales de San Francisco y Santo Domingo, la escultura exenta del imafronte correspondiente a

²⁶ GONZALEZ GALVAN, Manuel, *Voces del Barroco en Santa Prisca de Taxco*, Jaime Salcedo y Romo Editor, 1997.

²⁷ VILLEGAS, Víctor Manuel, *Valenciana y el churrigueresco*, Universidad de Guanajuato, 1989, pp. 64, 65, 67. Sobre este tema puede verse la tesis de licenciatura de GUEVARA SANGUINÉS sobre *la Historia y arte del templo de la Valenciana*, leída en la Universidad Autónoma de México en el año 1984. Debo estos datos a la investigadora de Guanajuato Alma Reza.

San Cayetano, patrón de los mineros, así como relieves de ángeles, querubines, cuernos de la abundancia, etc. Por su parte la fachada principal de la *iglesia de Cata* tiene un claro sentido evangélico, con la representación de un gran número de escenas de la pasión de Cristo. Este programa cristológico sólo puede tener relación con escenas similares de los conventos novohispanos del siglo XVI.

Finalmente llegamos hasta el paroxismo decorativo y al mayor grado de hibridación y mestizaje estético e iconográfico en la fachada principal de *la catedral de Zacatecas*, que mantiene la tradición de las catedrales del siglo XVI de situarse lateralmente junto a la plaza mayor, a pesar de que durante todo el periodo virreinal sólo fue iglesia parroquial. El actual edificio corresponde al siglo XVIII, momento en el que se lleva a cabo una reedificación total de la fábrica.

La primera piedra de la nueva obra se puso en el año 1729 y la solemne dedicación acompañada por procesiones, versos y representaciones tuvo lugar del 14 al 17 de agosto de 1752, coincidiendo con la fiesta de la Asunción de la Virgen. La obra fue sufragada por las cofradías de la parroquia y por los mineros de la ciudad²⁸. En su construcción participaron activamente los indígenas de la población y está documentada la intervención de canteros de esta procedencia étnica. La fachada principal es su obra maestra. Está confeccionada siguiendo un diseño unitario, en el que se impone el principio del muro cortina. Algunos elementos estructurales, como el perfil roto del remate, el frontón roto y el gran relieve en piedra proceden de modelos capitalinos, aunque desde el punto de vista formal e iconográfico existen claras relaciones con los templos mayores de las ciudades de Chihuahua y San Luis de Potosí. El programa iconográfico se basa en una serie de temas muy queridos del arte novohispano: Cristo con los doce apóstoles, situados en las hornacinas; la Inmaculada acompañada de instrumentos musicales sobre la puerta de ingreso, la custodia sacramental acompañada del Espíritu Santo, ángeles y racimos de uvas en el segundo cuerpo; y finalmente en el remate un gran relieve con la figura del Padre Eterno, situada bajo un dosel que recuerda la cabeza azteca de quetzalcoatl. Como es frecuente en otros templos novohispanos coetáneos, especialmente Santa Prisca de Taxco y San Francisco Javier de Tepetzotlan, este programa eclesiástico y apostólico está relacionado con el retablo mayor, realizado con posterioridad a 1745, año de finalización de la fachada principal²⁹.

En Tepetzotlán, población del norte del Valle de México, la Compañía de Jesús fundó el seminario de San Martín, un importante centro de enseñanza tanto para las poblaciones indígenas de la región como para la instrucción de los novicios jesuitas. La obra que culmina todo el programa devocional es la magnífica fachada del templo de este noviciado dedicada a San Francisco Javier, que se superpuso a una anterior del siglo XVII. Comenzó su construcción en la segunda mitad del siglo XVIII, exactamente en 1760, y se terminó en 1762³⁰.

Formalmente se encuentra entre las llamadas *portadas estípites* que recrean las obras de Jerónimo de Balbás y, sobre todo, de Lorenzo Rodríguez, autor de las portadas del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México de las que se derivan otras muchas que repiten los elementos estructurales y ornamentales y que caracterizan la arquitectura del barroco del estípite tanto en la capital como en otras regiones.

²⁸RIVERA BERNÁRDEZ, Joseph, *Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros del cabildo de esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas desde el año de su descubrimiento 1546 hasta 1730*, edición de 1732.

²⁹BARGELLINI, Clara, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, Madrid, Turner, 1992, pp. 47, 48, 82, 83, 84, 259-292.

³⁰En la actualidad el Colegio es sede del Museo Nacional del Virreinato. Entre las guías realizadas podemos citar la obra colectiva *Museo Nacional del Virreinato y Excolegio de Tepetzotlan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Se encuentra dividida en dos pisos y un formidable remate de movido perfil, embutida entre un gran machón en el lado del evangelio y la gran torre al lado contrario. En el cuerpo inferior se abre una portada con arco de medio punto, y sobre las enjuntas tres nichos con figuras, destacando el central, de forma mixtilínea, que albergan a la Virgen, San José y el Niño Jesús. A ambos lados, dos estípites sobre grandes basamentos que flanquean sendas hornacinas dispuestas en los interestípites, en las que se sitúan dos imágenes de bulto redondo, representando a San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja acompañados de numerosas imágenes de menor tamaño y en relieve. En el segundo piso, que sigue a grandes rasgos la composición del inferior, en la calle central se dispone un gran vano de perfil mixtilíneo, rematando la ventana la imagen del santo titular, San Francisco Javier, flanqueado por pequeñas pilastras estípites pareadas, repitiéndose en los laterales los cuatro estípites del primer piso, las hornacinas de las entrecalles ocupadas por San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka y un sinfín de personajes insertos en medallones así como un numeroso elenco de elementos decorativos. Finalmente, y sobre una cornisa de quebrado perfil, un gran remate de movidos contornos coronado con pináculos piramidales y centrado por la imagen de la Virgen María con el Niño a la que flanquean cuatro estípites entre los que se encuentran, como en los cuerpos inferiores, diversas imágenes y dos escudos.

Nada queda sin decoración, como es característico en la "arquitectura del estípite"; por esta fachada se distribuyen simétricamente nichos y medallones con molduras de las más diversas formas y que, como hemos apuntado más arriba, albergan figuras, viéndose complementadas con la más variados elementos decorativos que pululan por toda la superficie: formas vegetales, grutescos, conchas, guirnaldas, ramos, cordones, colgaduras y multitud de amorcillos o angelotes que campean por doquier³¹, siendo también dignas de mención las figuras tenantes vegetalizadas que se disponen en el segundo cuerpo. Marco Díaz ha llegado a afirmar que "los elementos decorativos que complementan esta portada constituyen un repertorio formal pocas veces reunido"³².

Diversos autores afirman que el programa exterior está estrechamente ligado al repertorio iconográfico de los retablos interiores, apareciendo los mismos temas y devociones, aun cuando se dispusieron otros nuevos³³. Más aún: Consuelo Maquívar afirma que el programa iconográfico de este imafrente es el *resumen* de los programas escultóricos del interior del templo³⁴, característica que hace consolidar la idea de que las fachadas barrocas mexicanas se han convertido en innumerables ocasiones en retablos pétreos que declaran en el exterior lo que se ubica en su espacio interno³⁵.

Sin duda las imágenes que destacan en este imafrente son los cinco santos jesuitas representados en bulto redondo y dispuestos en hornacinas. Preside San Francisco Javier en la calle central del segundo piso, viéndose acompañado por los

³¹ Los elementos decorativos característicos de la arquitectura balbasiana así como su origen han sido estudiados, entre otros, por ROJAS, Pedro, "Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n. 36, 1967, pp. 25-38.

³² DÍAZ, Marco, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España. Las Instituciones de apoyo, colegios y templos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 p. 158.

³³ RAACKE, Norbert E, "Tepozotlan: retablo, façade and retablos", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, n. 15, 1973, pp. 114-125.

³⁴ MAQUÍVAR, Consuelo, *Los retablos de Tepozotlán*, México, Museo Nacional del Virreinato, 1974, p. 81.

³⁵ GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n. 35, 1966, p. 90.

novicios de la Compañía, y en el cuerpo inferior el fundador y el General de la orden³⁶.

I. San Francisco Javier es el titular de la iglesia, y de ahí que se disponga en el lugar más destacado de la misma, en el segundo piso. Fue misionero en la India y Japón y se representa con hábito de la congregación con esclavina de peregrino decorada con conchas, rosario que pende de la cintura y bordón de peregrino³⁷. A sus pies dos pequeños personajes con faldellines de hojarasca, para expresar su vocación como misionero de los indígenas. Bajo la peana sobre la que se sitúa se encuentra una delicada figura de niño semidesnudo, flanqueado por dos parejas de infantes simbolizando quizá los niños que se educaban en el colegio.

II. San Luis Gonzaga. Este joven noble italiano asistió a los enfermos de peste en Roma, contagiándose y muriendo en 1591, a los 23 años. Sostiene en su mano izquierda un crucifijo.

III. San Estanislao de Kostka. Se representa a este novicio jesuita polaco con el Niño Jesús en sus brazos, recordando la visión que tuvo de la Virgen ofreciéndole a su Hijo. Murió a los 18 años, uno después de haber ingresado en la Compañía.

IV. San Ignacio de Loyola. Fundador de la Compañía de Jesús, se representa con un libro semiabierto en la mano, que pudiera ser el de las *Constituciones* o el de los *Ejercicios espirituales*³⁸, pisando una serpiente, que según Réau simboliza la *herejía luterana*³⁹. No obstante, este animal también podría significar el demonio que le tentó en diferentes ocasiones en forma de serpiente⁴⁰.

V. San Francisco de Borja. Aunque carece de atributos, es evidente la presencia de este noble español en un programa jesuítico, representándose con una mano en el pecho.

Primer cuerpo:

Sobre las enjutas de la puerta destaca, en la parte central, en un medallón mixtilíneo y entre cortinajes que recogen dos angelotes, la figura de Jesús Niño (1), con la bola del mundo en la mano izquierda y bendiciendo con la contraria. A sus pies, un corazón flameante, coronado de espinas, anagrama de los jesuitas, con tres clavos. Lo flanquean la Virgen María (2) y San José (3), y en la cornisa la figura de Dios Padre (4) con halo triangular y sosteniendo con su mano izquierda el mundo.

En el basamento de los estípites e interestípites se representan los cuatro evangelistas (6, 8, 9 y 11), que sostienen un libro en la mano, simbolizando las

³⁶ La lectura del programa iconográfico va a realizarse de abajo hacia arriba. En números romanos se disponen los santos jesuitas; los números arábigos corresponden a las demás figuras. Para la identificación de los personajes la principal fuente consultada ha sido la obra de Consuelo MAQUÍVAR ya citada así como la observación directa y minuciosa con teleobjetivo.

³⁷ Las vidas de los personajes representados así como sus atributos se han consultado en: FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950; VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada* Madrid, Alianza, 1992, 2 vols. y RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1998, t. 2, vols. 3, 4 y 5.

³⁸ FERRANDO ROIG, Juan, op. cit., p. 136.

³⁹ RÉAU, Louis, op. cit., p. 102.

⁴⁰ Rubens y Barbé realizaron a principios del siglo XVII una serie de grabados sobre la vida del santo en el que se le representa ahuyentando al maligno en forma de reptil. Vid: RUBENS, Pedro Pablo y BARBÉ, Jean Baptiste, *Vida de San Ignacio de Loyola en Imágenes*, Estudio preliminar de Antonio M. Navas Gutiérrez, Ed. facsimil, Universidad de Granada, 1993.

Sagradas Escrituras, y los cuatro padres de la iglesia occidental, intérpretes de los Evangelios (5, 7, 10 y 12). Los evangelistas que se han podido identificar son San Lucas (9) que sostiene el libro con la mano izquierda y apoya el pie sobre un toro y San Juan (11) que aparece con su iconografía tradicional, esto es, imberbe y con un águila a sus pies, escribiendo su evangelio.

En las entrecalles exteriores, albergadas en nichos de diversas formas, se disponen santos y santas, formando pareja:

13 y 14. Santa Justa y Santa Rufina eran mártires sevillanas del siglo III que según la tradición vendían objetos de cerámica. Fueron acusadas de sacrílegas al negarse a ofrendar sus vasijas a una diosa pagana por lo que se las condenó a muerte tras horribles torturas: a Justa la arrojaron a un pozo y a Rufina la degollaron, quemando finalmente su cuerpo. Estas patronas de los alfareros aparecen vestidas de doncellas romanas con la palma del martirio y junto a Santa Rufina un león echado que lame sus pies, recordando cómo por mandato del gobernador fue echada en el circo a las fieras que la respetaron, según cuenta San Isidoro⁴¹

15 y 16. San Justo y San Pastor. Como en el caso anterior, estos santos de Alcalá de Henares siempre aparecen juntos y con similares vestiduras, como en esta ocasión que visten de época. Eran hermanos y fueron martirizados, según la tradición, en tiempos de Diocleciano, de ahí que se representen con la palma martirial.

17 y 18. Figuras martiriales con palmas en la mano y con corona de olivo.

19 y 20. San Esteban y San Lorenzo. Ambos fueron diáconos y mártires. San Esteban, considerado protomártir, murió apedreado, y se le representa en esta ocasión vestido con dalmática de diácono. De la misma manera se figura a San Lorenzo, que administró los tesoros de la iglesia, y fue martirizado en el siglo III asado vivo en una parrilla, siendo éste su atributo tradicional y con el que se representa en esta portada. La leyenda sobre sus vidas también los une, ya que según la *Leyenda Dorada* los restos de Esteban fueron enterrados en Roma junto a los de San Lorenzo, que se movió hacia un lado para dejarle sitio⁴².

21 y 22. San Pedro y San Pablo. Apóstoles de Cristo, simbolizando el primero el elemento judío de la iglesia y el segundo el gentil. Suelen representarse juntos, figurando San Pablo con la espada con la que le decapitaron y un libro y San Pedro con las llaves a sus pies, su atributo particular, recordando las palabras de Cristo *Yo te daré las llaves del Reino de Dios* (Mateo 16,19) así como la cruz, como símbolo de su martirio, aunque lo habitual es que se representase invertida. Para dar mayor sentido a la imagen en la parte superior del medallón se ha dispuesto una tiara simbolizando al papado.

Los estípites se ven plenos de imágenes, dispuestas en pequeños medallones. Las primeras doce, situadas en el estipo, representan vírgenes mártires, mientras que en los cubos aparecen los doce apóstoles.

23 a 34. De las doce santas se pueden distinguir, según Consuelo Maquívar, a Santa Catalina de Alejandría, Santa Bárbara y Santa Cecilia, habiéndose dispuesto

⁴¹ MENA, José M de, *Tradiciones y Leyendas Sevillanas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991, pp. 24-29.

⁴² VORÁGINE, Santiago de la: op. cit., vol. I, p. 439.

las dos primeras en el retablo de la Virgen del Guadalupe del interior del templo⁴³. La primera se representa con sus atributos habituales: la rueda con puntas de hierro, instrumento de tortura al que el emperador Majencio mandó que la ataran para que fuera descuartizada y la espada, con la que finalmente fue decapitada; de esta forma murieron, tras variados suplicios, Santa Bárbara que aparece con una custodia, como símbolo de la Extrema Unción y como patrona de la buena muerte, aunque su atributo habitual fue la torre en la que su padre la encerró para alejarla de los pretendientes y Santa Cecilia, patrona de la música, que aparece con un órgano, atributo que la identifica desde el siglo XVI.

35 a 46. Los apóstoles, portando en su mayoría un libro y un instrumento, generalmente relacionado con su martirio, aunque son difíciles de identificar. No obstante, es clara la imagen de San Juan, que se representa imberbe y sosteniendo un cáliz con un cordero, respondiendo a la leyenda que cuenta cómo un sacerdote romano le mandó beber en una copa envenenada para probar su fe, saliendo ileso y Santiago, que se representa con atuendo de peregrino y bastón.

Segundo cuerpo.

En el basamento de los estípites e interestípites aparecen representados ocho patriarcas y fundadores de órdenes religiosas (47 a 54), difíciles de identificar, acompañándose de maquetas de iglesia y estandartes.

En las entrecalles de este piso se representan diversos santos:

55 y 56: San Antonio de Padua y San Cristóbal. El primero es el santo lisboeta discípulo de San Francisco que sostiene un libro sobre el que se sienta el Niño Jesús. La presencia del Niño recuerda la visión que tuvo en su habitación en la que se le apareció la Virgen con su Hijo. San Cristóbal porta en sus hombros al Niño y sostiene con su mano derecha un gran bastón, sus atributos habituales que se relacionan con su historia reflejada en la *Leyenda Dorada*⁴⁴, según la cual era un hombre de enorme estatura cuya ocupación principal era ayudar a los viajeros y peregrinos a atravesar un río; un día cruzó a un Niño en sus hombros que cada vez le resultaba más pesado, revelándole éste que era Cristo y que, por lo tanto, le correspondía transportar el peso de todo el mundo. Para convencerle de este hecho le dijo al santo que plantara su bastón e inmediatamente se convirtió en una palmera.

57 y 58. Santos con indumentaria sacerdotal y birrete. A pesar de que se representen sin atributos, alguno de ellos podría tratarse de San Juan Nepomuceno, santo del siglo XIV que fue ahogado según la leyenda en el río Moldava por negarse a acceder a los deseos del rey Wenceslao de que le revelara los secretos de confesión de la reina. No olvidemos que uno de los retablos del interior del templo, situado en el crucero, está dedicado a este personaje, cuya canonización fue promovida por los jesuitas en el siglo XVIII, convirtiéndose en el santo protector de la Compañía en una época complicada por los continuos ataques de la que es objeto. Fue esta orden la que introdujo esta devoción en la Nueva España, por lo que no es extraño su inclusión en este programa⁴⁵.

⁴³ MAQUÍVAR, Consuelo, op. cit., p. 45.

⁴⁴ VORÁGINE, Santiago de la, op. cit., vol. I, pp. 406-407.

⁴⁵ MAQUÍVAR, Consuelo, Op. cit., pp. 50 y 99. En la portada lateral del Sagrario Metropolitano también se representa este santo como una de las devociones de más popularidad de la época. Véase: VARGAS LUGO, Elisa, *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología* U.N.A.M., 1986, pp. 84 y 89.

Sobre las figuras de los santos jesuitas, insertos en medallones mixtilíneos aparecen dos obispos:

59 y 60. San Dionisio y San Ildefonso. San Dionisio se representa con su iconografía característica, con indumentaria de obispo y decapitado, sosteniendo en sus manos la cabeza tocada con la mitra, ya que según la leyenda caminó con la cabeza en sus manos, mientras que a los pies se dispone una iglesia y un árbol. El obispo toledano, San Ildefonso, se encuentra representado como es habitual en la pintura española: gran devoto de la Virgen y defensor de su virginidad tuvo una visión en la que María se le presentó en la catedral y se sentó en su trono episcopal; al acercarse a ella rezando le impuso su casulla como agradecimiento.

En los cubos de los estípites vuelven a aparecer doce figuras (61 a 72) que es imposible identificar, aunque Maquívar piensa que pueden ser representaciones de mártires de diversas órdenes religiosas, pudiendo recordar a los veinticuatro jesuitas que sufrieron martirio en Japón, tres de los cuales, los más conocidos --Santiago Kisai, Pablo Miqui y Juan Goto-- se disponen en el retablo mayor del ábside⁴⁶.

Sobre la figura de San Francisco Javier, se colocan dos santos ermitaños:

73 y 74. San Antonio Abad y San Pablo. Se representan como dos ancianos con larga barba; el primero es fácilmente identificable por el cerdo que se posa a sus pies, recordando cómo la manteca de este animal, que era criado por los monjes de su orden, los antoninos, ayudaba a curar una enfermedad cutánea denominada "los fuegos de San Antón". Es muy probable que el personaje que le acompaña sea Pablo Ermitaño, a quien fue a visitar cuando ya era muy anciano viendo cómo un cuervo les llevaba dos panes, explicando Pablo que este pájaro había estado alimentándolo durante 60 años.

En el centro se encuentra la imagen de la Virgen con el Niño (75) con amplio manto sostenido en su parte inferior por dos ángeles. María posa sus pies sobre una esfera, que recuerda a la Virgen Apocalíptica, y sobre ella, un cortinaje sostenido por dos angelotes. La flanquean sus padres: San Joaquín (76) y Santa Ana (77), que también aparecen en el retablo mayor de la iglesia.

78 a 89. En los cubos de los estípites se representan doce santos y santas, sin identificar.

90 y 91. Escudos de México y de España, este último destruido.

92. Arcángel San Miguel⁴⁷. Jefe de la milicia celestial, su nombre significa, "semejante a Dios" o "victorioso" y se considera protector de la iglesia cristiana militante, proponiéndolo los jesuitas como símbolo del triunfo de la Iglesia Católica frente a la herejía protestante⁴⁸. A éste le acompañan otros seis arcángeles difíciles de identificar, dispuestos dos de ellos, de gran tamaño, en los interestípites exteriores del primer cuerpo (93 y 94) y los cuatro restantes en el remate (95 a 98), por lo que podemos suponer que están representados en esta fachada los siete arcángeles conocidos: Miguel, Rafael, Gabriel, Uriel, Baraquiel, Jehudiel y Sealtiel,

⁴⁶ MAQUÍVAR, Consuelo, Op. cit., pp. 28 y 91.

⁴⁷ Consuelo MAQUÍVAR afirma que este arcángel es San Gabriel; no obstante, hemos podido observar que pisa una cabeza con rasgos demoniacos, y quizá en su mano derecha, que se encuentra alzada, sostuvo una lanza con la que luchar contra Satán.

⁴⁸ RÉAU, Louis, op. cit., p. 71.

aunque tras el Concilio de Letrán en el año 746 el culto se limitó a los tres primeros. En Hispanoamérica estos personajes tienen una considerable presencia en diversos retablos y fachadas del siglo XVIII⁴⁹. No obstante, también podemos considerar como arcángeles dos figuras que flanquean la ventana del segundo cuerpo (99 y 100), por lo que podríamos aventurar que se trata de otros dos arcángeles que en diversas fuentes también se citan con el nombre de Peliel, que lucha con Jacob, y Raziel, que expulsa del paraíso a Adán y Eva⁵⁰.

Para finalizar con el estudio iconográfico de esta fachada debemos hacernos eco de unas imágenes que se disponen en los pares de estípites colocados a ambos lados de San Francisco Javier. Por lo que hemos podido observar, son niños que parecen portar instrumentos musicales, por lo que podemos deducir que quizá aludan a las ceremonias --que incluían funciones teatrales, procesiones y danzas-- que tenían lugar en el exterior de los templos, como hemos apuntado más arriba.

Así, la lectura iconológica de esta compleja fachada plena de imágenes, nos lleva a destacar que su fin principal es la exaltación de los santos jesuitas y de la iglesia misionera, evangelizadora de los gentiles. Recordemos que el objetivo prioritario de la Compañía eran las misiones, y a San Francisco Javier, el "apóstol de las Indias", que según la tradición convirtió a más de tres millones de paganos en sus viajes por la India y Japón, se le dedicó el templo. No podían faltar los pilares de la orden: el fundador, San Ignacio de Loyola, que entendía la vida religiosa como servicio a los demás, y San Francisco de Borja, general español gracias al cual los jesuitas se trasladaron a América, a los que acompañan los jóvenes San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, que poco después del noviciado se convirtieron en santos tras su prematura muerte: todas estas imágenes eran propicias para alentar a los estudiantes a seguir su ejemplo, ya que otra de las finalidades de la orden era la educación de los jóvenes.

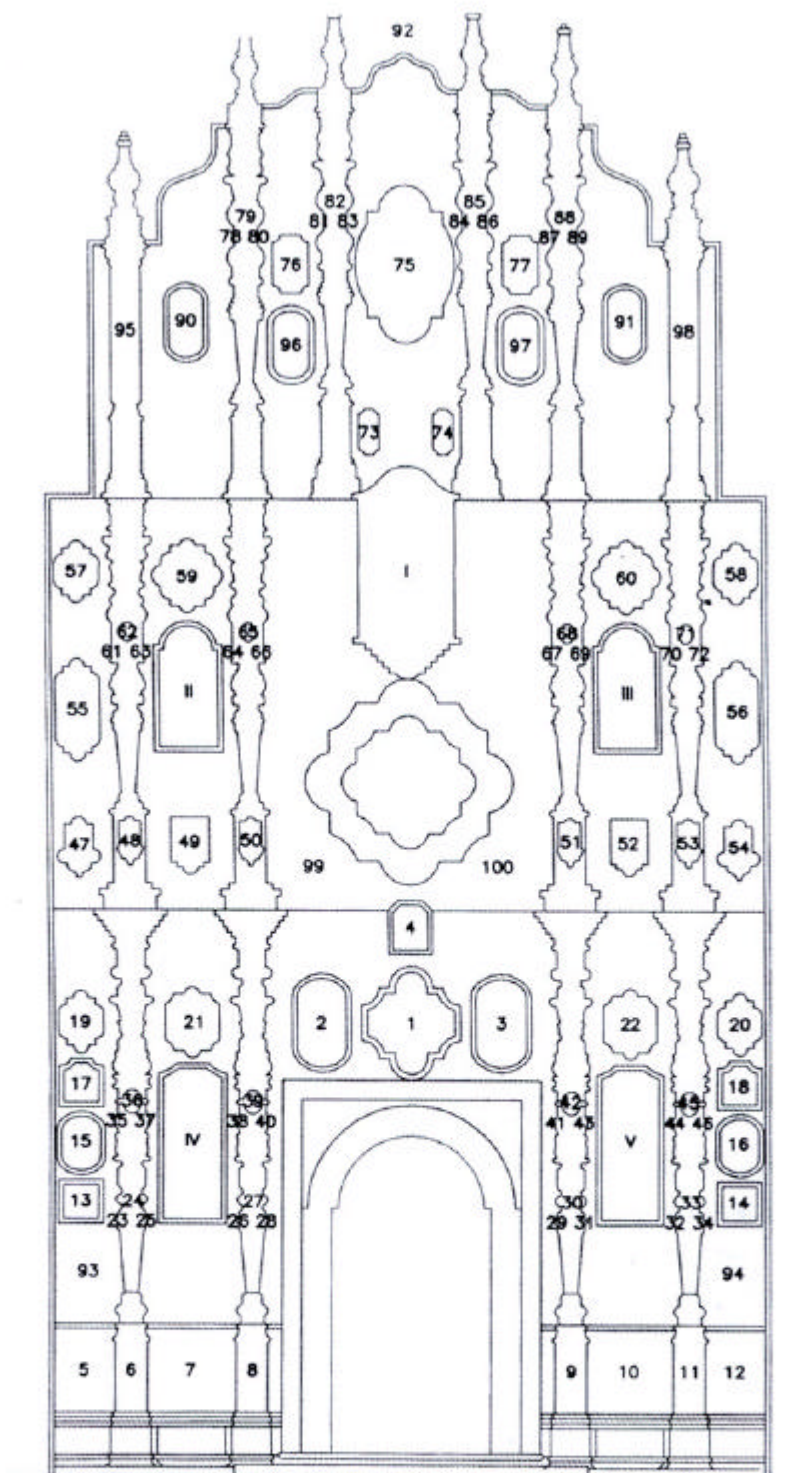
No se olvidaron los jesuitas de incluir a los fundadores de otras órdenes religiosas, así como las numerosas imágenes de santos y santas, glorificados muchos de ellos por su martirio, que exhortan a los fieles a seguir su ejemplo, proporcionándoles unas guías espirituales que les adoctrinaran o auxiliaran para afianzar su fe, y finalmente poder alcanzar la gloria, igual que ellos.

Y qué mejor ejemplo que los evangelistas y los padres de la iglesia, considerados los pilares de la iglesia, y los apóstoles, que fueron los primeros en predicar la palabra de Dios, que se ven acompañados de San Pedro y San Pablo, grandes defensores de la iglesia y paradigma para los cristianos. Todo ello salpicado de numerosísimas imágenes de ángeles y arcángeles, mensajeros de Dios y servidores y protectores de los hombres.

Por último, las imágenes de la divinidad --Dios Padre y Dios Hijo--, San José, patrón de la Nueva España, y como cúlmen la Virgen María, como reina de la iglesia universal y protectora de la obra jesuítica. No olvidemos que María inspiraba a San Ignacio continuamente a través de apariciones milagrosas.

⁴⁹ VARGAS LUGO, Elisa, op. cit., p. 60 y MAQUÍVAR, Consuelo, *Ángeles y arcángeles*, México, Mexival-Banpaís, 1993.

⁵⁰ Para más información véase: RÉAU, Louis, op. cit., p. 66.



ESQUEMA ICONOGRÁFICO DE LA FACHADA DE SAN FRANCISCO JAVIER. TEPOTZOTLAN MÉXICO

- | | | |
|---|---|--|
| 1. SAN FRANCISCO JAVIER | 11. SAN JUAN | 56. SAN CRISTÓBAL |
| I. SAN LUIS GONZAGA | 12. PADRE DE LA IGLESIA. ¿SAN JERÓNIMO? | 57y58. SANTOS. ¿SAN JUAN NEPOMUCENO? |
| II. SAN ESTANISLAO DE KOTSKA | 13. SANTA JUSTA | 59. SAN DIONISIO |
| V. SAN IGNACIO DE LOYOLA | 14. SANTA RUFINA | 60. IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO |
| V. SAN FRANCISCO DE BORJA | 15. SAN JUSTO | 61a72. MÁRTIRES |
| 1. JESÚS NIÑO | 16. SAN PASTOR | 73. SAN ANTONIO ABAD |
| 2. VIRGEN MARÍA | 17y18. FIGURAS MARTIRIALES | 74. SAN PABLO ERMITAÑO |
| 3. SAN JOSÉ | 19. SAN ESTEBAN | 75. VIRGEN CON EL NIÑO |
| 4. DIOS PADRE | 20. SAN LORENZO | 76. SAN JOAQUÍN |
| 5. PADRE DE LA IGLESIA. ¿SAN AGUSTÍN? | 21. SAN PEDRO | 77. SANTA ANA |
| 6. EVANGELISTA | 22. SAN PABLO | 78a89. SANTOS Y SANTAS |
| 7. PADRE DE LA IGLESIA. ¿SAN GREGORIO? | 23a34. SANTAS | 90. ESCUDO DE MÉXICO |
| 8. EVANGELISTA | 35a46. APÓSTOLES | 91. ESCUDO DE ESPAÑA (DESTRUIDO) |
| 9. SAN LUCAS | 47a54. FUNDADORES DE ÓRDENES RELIGIOSAS | 92. ARCÁNGEL SAN MIGUEL |
| 10. PADRE DE LA IGLESIA. ¿SAN AMBROSIO? | 55. SAN ANTONIO DE PADUA | 93a100. ARCÁNGELES |