

EL MUDÉJAR NOVOHISPANO, UN PATRIMONIO QUE RESGUARDAR

New Spain Mudejar, heritage to protect

DRA. EN H. A. MA. CELIA FONTANA CALVO
Profesora-investigadora
Universidad Autónoma de Morelos, México
fontanacc@hotmail.com

Fecha de recibido: 5 septiembre 2014
Fecha de aceptado: 8 diciembre 2014

pp: 179-196



FAD | UAEMéx | Año 10, No 17
Enero - Junio 2015

RESUMEN

El mudéjar es el estilo artístico desarrollado en Nueva España a partir del siglo XVI, que cuenta, en la actualidad, con menos testimonios. Sus formas arquitectónicas contienen una secular herencia hispanomusulmana que se mantuvo en América, donde logró, a su vez, desarrollar nuevas soluciones. El mudéjar novohispano fue el resultado de varios factores relacionados con cuestiones prácticas, economía de medios, el modo constructivo de las órdenes religiosas mendicantes -en especial la franciscana-, y ciertas necesidades decorativas y simbólicas. Obras tan excepcionales como las lacerías pintadas del convento de Atlatlahucán o la armadura de la iglesia de Angahuán, que muestran la necesidad de conocer mejor el mudéjar para conservar toda su riqueza patrimonial.

Palabras clave: arquitectura franciscana, mudéjar, ornamento, techumbres.

ABSTRACT

The mudejar is the artistic style developed in New Spain from the sixteenth century has currently less evidence. Their architectural forms contain a secular Muslim Hispanic heritage, which remained in America where he managed to turn develop new solutions. The New Spain Mudejar was the result of several factors related to practical issues, economy of means, constructive way of the mendicant religious orders -especially the Franciscan-, and certain decorative and symbolic needs. Exceptional works as lacerías painted convent Atlatlahucan or the Angahuan ceiling show the need to better understand the mudejar to preserve its rich heritage.

Key words: Franciscan architecture, mudejar, ornament, roofs.

INTRODUCCIÓN

El mudéjar novohispano ha sido tema de estudio para los historiadores del arte desde los trabajos pioneros de Diego Angulo (padre de la historia del arte mexicano) y sobre todo de Manuel Toussaint, cuyas aportaciones siempre han gozado de gran prestigio y repercusión, especialmente en México. Angulo apuntaba, en 1946, las razones del desarrollo del mudéjar en Nueva España, en especial lo referente a las techumbres: la herencia hispanomusulmana de los conquistadores, el gusto de los indígenas por las formas de ese estilo (Toussaint, 1946: 4, 7) y cuestiones de índole técnica y económica. Poco después afirmaba que el “empleo de los alfarjes fue general por una razón sencilla: era más fácil tender techos de madera donde ésta abundaba y los carpinteros eran hábiles”. Las bóvedas, por el contrario, no resultaban tan asequibles, pues se trataba de obras “difíciles de construir y más costosas” (Toussaint, 1990: 64).

Para Rafael López Guzmán, el arte mudéjar fue producto de una fusión cultural entre elementos constructivos cristianos y musulmanes. Los procedimientos técnicos resultantes de esta colaboración fueron aprendidos con facilidad por los indígenas del Nuevo Mundo, dada su formación tradicional en los oficios de la madera. Además, al introducir técnicas de herencia prehispánica, ellos contribuyeron al desarrollo particular del estilo en Nueva España. Se trata de soluciones mayas en los cierres abovedados por aproximación de hiladas y en las armaduras de madera de las techumbres, que permiten las cubiertas a varias aguas; así como del tejamanil: tablas delgadas clavadas sobre el papo y que por tanto ocultan la estructura constructiva (López, 1992 y 1995: 199-209).

En este trabajo se analizan, desde nuevas perspectivas, tanto funcionales como de significado, la utilización de formas mudéjares en Nueva España: estructuras (alfarjes más sencillos de un sólo orden de vigas); el diseño de lacerías trasladado a bóvedas de obra por sus capacidades expresivas, y la configuración de la techumbre del presbiterio de la iglesia de Angahuan, a modo de armadura de par y nudillo con lima bordón, como campo semántico para recrear un cielo esencialmente católico y franciscano.

EL MODO CONSTRUCTIVO DE LOS FRANCISCANOS Y OTRAS ÓRDENES RELIGIOSAS DURANTE LA EVANGELIZACIÓN

En la Ciudad de México fue habitual que las iglesias más antiguas de las que tenemos noticia se cubrieran con madera. La primera catedral, y seguramente las iglesias iniciales de todas las órdenes religiosas construidas durante el siglo *xvi* y parte del *xvii*, tenían las techumbres enmaderadas. Pero esta generalización ha de explicarse, por encima de razones particulares, por la falta de seguridad del suelo de México. La iglesia de los carmelitas descalzos, reconstruida en 1608 por el arquitecto de la orden fray Andrés de San Miguel, se cubrió con madera

porque “la poca firmeza del suelo de la ciudad no permitió en la fábrica el peso de las bóvedas, y así estaba todo el techo enredado de hermosa lacería, que formando laberintos muy vistosos adornan la tijera [...]” (*apud* López Guzmán, 1992: 41).

Se ha hablado mucho acerca de las semejanzas y diferencias establecidas entre las construcciones de las órdenes religiosas a cargo de la evangelización. Hoy se puede afirmar que aunque todas siguen un patrón de conjunto similar, siempre se adapta las formas a cada caso particular. Los franciscanos eran, entre los mendicantes, quienes con más radicalidad deseaban vivir la pobreza evangélica. Por eso, sus edificios tienen rasgos inequívocos de austeridad constructiva, entre ellos el uso de la madera en las techumbres, sobre todo en los claustros. El empleo de la madera no fue exclusivo de la orden franciscana, pero hay que diferenciar lo que es preferente, o al menos habitual, de lo inusual que se explica por otras causas, como razones prácticas por la poca estabilidad de los suelos, la pervivencia o influencia de modelos y la tradición constructiva de la zona.

Se da la circunstancia de que en la provincia de San Gabriel de Extremadura, originaria de los primeros franciscanos llegados a tierras americanas, las galerías de los modestos claustros se cubren con armaduras de madera soportadas por columnas y no, como es habitual en sistemas abovedados, por pilares reforzados con contrafuertes.

En los primeros establecimientos de la orden construidos en Nueva España se siguió este esquema, según puede observarse en los claustros de Huejotzingo y Cuernavaca. Normalmente las esquinas de las pandas no se destacaron, pero a veces, por ser punto de encuentro y cruce direccional, se colocaron diversos diseños de tramas: casetones (simples o de tipo serliano) o intrincadas lacerías, tal como ocurre en el convento de Tzintzuntzan. Por otro lado, los dominicos y los agustinos dieron más empaque a las galerías claustales, dotándolas de soluciones abovedadas, algunas -aprovechando sus posibilidades técnicas- dispuestas a considerable altura, como las del espléndido convento agustino de Yuriria.



Foto 1. Claustro bajo del antiguo Convento Franciscano de Cuernavaca, Morelos.
Fuente: Ma.Celia Fontana Calvo.

Por otra parte merecen los elementos más destacados de los conjuntos conventuales: las iglesias. En Nueva España se ensayaron varios tipos de plantas y de alzados. El modelo basilical de tres naves se utilizó durante los primeros años de la evangelización, tanto en edificios provisionales como en aquellos levantados ya con mayor voluntad de permanencia, aunque posteriormente se sustituyeron por otros. Ninguna de esas construcciones ha sobrevivido, pero es posible rastrear su existencia a partir de pruebas arqueológicas, señaladas, entre otros, por Rafael López Guzmán (1995: 202-204) y gracias a las descripciones conservadas, como ha hecho Javier Gómez Martínez (1997: 101). El caso mejor conocido es el del Convento Franciscano de Huejotzingo. El establecimiento, fundado en 1524, contó inicialmente con una iglesia provisional de tres naves separadas por soportes de madera, sin fachada ni muros laterales. Más tarde, esta estructura se amplió y se cerró (1530-1545), constituyendo una iglesia de carácter, al parecer, definitivo, que no obstante fue reemplazada en la tercera fase de configuración del conjunto (1545-1580) por la actual, de una sola nave, aunque mayor en dimensiones que la precedente, y no de cubierta lígnea, sino abovedada con piedra (Córdova: 1992). La temprana iglesia del convento de Coyoacán mantuvo su estructura tripartita original cubierta con madera hasta que fue reedificada en el siglo *xix*, época en que fue levantada, también de tres naves pero abovedadas.

López (1995: 206 y 207) deduce que la configuración definitiva del recinto y el cambio ocurrido en la Iglesia de Huejotzingo se deben a la aplicación de la llamada “traza moderada” del virrey Antonio de Mendoza. Desde Toussaint, para diversos autores, el supuesto diseño pactado a mediados del siglo *xvi* con franciscanos y agustinos -al que

también debían unirse los dominicos- habría configurado el modelo definitivo del convento novohispano, así como el uso de iglesia de una nave de cubierta abovedada edificada en esos momentos. No se podría afirmar contundentemente que esta recomendación de la autoridad civil se tradujera en medidas de distribución y ordenación planimétrica para el conjunto conventual y sus elementos integrantes, pero sí que la llamada a la moderación habría implicado en la práctica un cambio muy importante en la forma de iglesia adoptada.¹

No obstante, esta nueva iglesia, de una sola nave, pese a ser más modesta en apariencia, planteaba mayores dificultades técnicas y además resultaba más gravosa que la cubierta con madera. Por este motivo hay que tener en cuenta la opinión de Gómez Martínez, quien se decanta por razones algo distintas para justificar el cambio (1997: 104 y 105). Según él, las iglesias iniciales de tres naves fueron reemplazadas por otras de una nave por razones de mayor solidez y fortaleza, así como para tratar de hacer las construcciones compatibles con la práctica de la estricta pobreza, preconizada por los mendicantes. En un momento dado, con la finalidad de afianzar sus edificios, los frailes habrían tenido la opción de abovedar las antiguas iglesias de tres naves, pero según el autor, esto “sí que hubiera resultado escandaloso y suntuoso para el estatus mendicante, suponiendo que sus recursos técnicos y materiales se lo hubieran permitido, que creemos no fue el caso” (Gómez, 1997: 104). Finalmente, para tratar de conciliar los dos intereses principales, fortaleza y economía, y durante la época de mayor esplendor del clero regular en Nueva España, los frailes se habrían decantado por iglesias de nave única y, por lo general, totalmente abovedadas.

1 En opinión de Toussaint la “traza moderada” aludida en las recomendaciones dadas por el virrey Antonio de Mendoza a su sucesor Luis de Velasco en 1550 -conocida sólo por referencias en cualquier caso- habría constituido la base del convento novohispano (1983: 39 y 40). Pero Robert Ricard (1947) duda que el texto plantease una auténtica traza organizativa, lo mismo que Diego Angulo (1945: 196-197), quien se apoya en documentos para seguir manteniendo la sospecha, no sólo de que no se diera entonces un esquema organizacional, sino de que no se cumplió con la recomendación de contención en el gasto. De haberse implantado de forma generalizada una traza común, no se explica que seis años después de la instrucción dada por Mendoza se ordenara a la primera autoridad de Nueva España que proveyese “sobre que los monasterios se hagan por traza y licencia suya y de los prelados”. Observaciones como esta se siguieron haciendo con posterioridad.



Foto 2. Naves y presbiterio de la Iglesia Franciscana de Tecali, Puebla.
Fuente: Ma. Celia Fontana Calvo.

No obstante, esta situación duró poco tiempo, pues las nuevas iglesias levantadas en lugares alejados del centro neurálgico de evangelización durante el periodo en que el clero regular perdió la pugna frente al secular, volvieron a ser de tres naves y con techo de madera. Estos grandes edificios, poco costosos, fueron posteriormente reemplazados también, en la medida de lo posible, por otros abovedados con piedra². Entre las obras conservadas actualmente destacan: la franciscana de Zacatlán de las Manzanas o la dominica de Chiapa de Corzo. La iglesia de Tecali también estaba cubierta con madera pero, como señaló Manuel Toussaint, “el artesanado, de rica madera de cedro, fue desmantelado por el general Calixto Mendoza para hacer con la madera ¡una plaza de toros!” (Toussaint, 1983: 87).

En cuanto a filiación formal, cabe señalar que todas las iglesias basilicales mencionadas se relacionan con iglesias de tradición mudéjar y de similares características construidas en Extremadura, iglesias que a su vez siguen el modelo de las sevillanas³. Nuevamente este hecho se explica, en gran medida, por el origen extremeño de los doce primeros franciscanos llegados a Nueva España.

- 2 Para Kubler (1982: 342) estas iglesias conventuales de tres naves de la segunda mitad del siglo XVI son consecuencia de la decadencia del uso de la capilla abierta y del impacto de los modelos de la arquitectura clásica. Sin embargo, Gómez Martínez no cree que se implantaran por razones de espacio, pues en esa época había disminuido mucho la población indígena -como prueba el abandono de la capilla abierta-, y se decanta por necesidades de mayor austeridad constructiva, pasado el momento de esplendor para los mendicantes (Gómez Martínez, 1997: 101).
- 3 Continúa siendo fundamental el estudio de Diego Angulo Iníguez (1983). Un panorama completo sobre el caso extremeño en Pilar Mogollón Cano-Cortés (1987).

Por la evolución histórica que se acaba de mencionar, la mayor parte de las iglesias definitivas de los conjuntos franciscanos pertenecen al modelo de nave única sin capillas laterales. Casi todas ellas presentan también todo su cerramiento abovedado, pero en algunas se reservó la bóveda de cantería, exclusivamente para destacar el presbiterio. Este fue un rasgo común en las iglesias medievales europeas de carácter modesto que imitaron inicialmente las iglesias franciscanas, pues las primeras constituciones de la orden (1260) permitieron excepcionalmente la bóveda sólo para cubrir la capilla mayor⁴.

Al parecer, esta costumbre todavía se recordaba en el siglo XVI y se trasladó a las tierras americanas. Por eso, la Iglesia de Xochimilco, en el Distrito Federal, se ajustaba a esta pauta, pues presentaba la nave artesonada y el presbiterio abovedado, de acuerdo a los datos ofrecidos por el historiador de la orden fray Agustín de Betancurt, a finales del siglo XVII⁵. Otras iglesias franciscanas se cubrieron totalmente y, ya en época barroca, con trabajos de carpintería muy elaborados, como la iglesia de San Francisco de Tlaxcala, cuya armadura de lima bordón con tirantes se fecha hacia 1662.

LAS POSIBILIDADES SIMBÓLICAS DEL MUDÉJAR. EL CASO DE ATLATLAHUCAN

El convento novohispano no es sólo producto de estructuras y formas arquitectónicas. La decoración complementa la sencillez de cada ambiente y lo transforma al dotarlo de su verdadero sentido y funcionalidad religiosa. Jean-Claude Bonne explica que el ornamento es una manera de poner en orden y de articular regiones discontinuas e incluso opuestas: lo humano, natural y terrestre con lo celestial y divino o infernal y diabólico (*apud* Díaz Cayeros, 2001: 453)⁶. En las cubiertas de los conventos novohispanos se utilizaron motivos de tradición gótica (nervaduras), renacentista (casetones)⁷ y también mudéjar y del Norte de Europa (lacerías) para ambientar diferentes salas a modo de cielos espirituales y jardines paradisíacos.⁸

4 P. M. Bihl, O.F.M., publicó las resoluciones del capítulo general (1941: 47-48). Para conocer la trascendencia histórica de las "Constituciones narbonenses" en la legislación posterior franciscana, véase Tomás Larrañaga (1974).

5 La nave tenía "un artesón labrado el techo y terrado de vigas grandes las azoteas" con tirantes de madera. Recoge la cita Diego Angulo (1945: 283).

6 Véase el debate abierto entre los historiadores franceses en trono, el valor dado desde hace unos años al ornamento en las distintas épocas de la historia del arte y su función simbólica (Bonne et al, 2010: 27-42).

7 He estudiado particularmente el sentido de la decoración aplicada a las bóvedas con acabados de tradición gótica y renacentista en los conventos de Nueva España (Fontana, 2013: 245-272).

8 Véase el magnífico estudio de Patricia Díaz Cayeros (2012) sobre las sillerías coral de la catedral de Puebla, donde su decoración, a base de lacerías, en torno a cruces, confiere a este espacio singular la ideosincrasia de un jardín místico.



Foto 3. Lacerías pintadas formando un cielo repleto de ángeles y cuerpos celestes en la portería del Convento Agustino de Atlatlahucan, Morelos.

Fuente: Ma. Celia Fontana Calvo.

En el convento de Atlatlahucan los agustinos asociaron su emblema al del lugar prehispánico recién incorporado al cristianismo. El nombre de la población en náhuatl se puede traducir como “lugar de agua roja” y por eso el escudo asaeteado de san Agustín flota sobre abundante agua del mismo color, también el rojo predomina en la pintura del claustro.



Foto 4. Ornato de jardín místico en el antiguo *de profundis*. Lacerías combinadas con vegetación floreciente en torno a los monogramas de Jesús y María, además del escudo agustino. *De profundis* del Convento Agustino de Atlatláhuacan, Morelos.

Fuente: Ma. Celia Fontana Calvo.

En algunos de los espacios más importantes del convento se escogió, para su decoración, diseños de lacerías por su capacidad para evocar los ámbitos espirituales de los que habían de ser perfecto reflejo. Dichas lacerías remiten al cielo (en la capilla abierta y la portería, donde las estrellas creadas por la geometría se asocian a las celestes y dejan a su vez espacio al sol, la luna y los ángeles), o a paradisíacos jardines: el celestial (en las esquinas del claustro alto donde se generan flores octopétalas, rodeadas originalmente por ángeles) y el jardín místico (en el claustro bajo y el antiguo *de profundis*, cuyo entrelazo se identifica con el de una exuberante vegetación).

Merece la pena destacar que en el claustro dialogan sin aparente contradicción las formas renacentistas con las mudéjares. Las galerías inferiores se decoran con un diseño básico de casetones hexagonales (el seis es el número de la sabiduría), creado a partir de un esquema difundido por Sebastiano Serlio en su libro IV (publicado en Venecia en 1537 y traducido al castellano por Francisco Villalpando para la edición de Toledo de 1552), ff. LXXIII V y LXXV. Sin embargo, en los ángulos se da paso a un entrelazo que en el claustro bajo genera formas cuadradas (lo que indica su cualidad terrestre y finita) y en el superior dibuja flores octopétalas, pues el ocho alude a la transición entre el mundo caduco y el cielo eterno. Para reforzar la idea de tránsito y ascenso espiritual, también en los cielos de la portería y la capilla abierta, se utiliza repetidamente el número ocho.



Foto 5. Ornato del *hortus conclusus* claustral. Lacerías rodeadas y envueltas en abundante vegetación y con el escudo agustino, pintadas en las esquinas del claustro bajo. Convento Agustino de Atlatlahucan, Morelos.

Fuente: Ma. Celia Fontana Calvo.



Foto 6. Ornato de cielo o jardín celestial, con entrelazo de flor central octopétala. Esquina del claustro bajo del Convento Agustino de Atlatlahucan, Morelos.

Fuente: Ma. Celia Fontana Calvo.

LA ALEGORÍA TRINITARIA DE ANGAHUAN, MICHOACÁN

Fundamentalmente, en iglesias franciscanas del estado de Michoacán se desarrollaron durante los siglos XVIII y XIX varias formas novedosas de cubiertas líneas que presentan la tablazón sobre el papo y ocultan, de esta manera, su estructura arquitectónica. Por su capacidad para recibir decoración pintada han sido denominadas por Manuel González “artesonones historiados” (1978:143-164).

La iglesia de Angahuan presenta dos cubiertas del siglo XVIII: la nave se cierra con una bóveda de medio cañón fabricada de madera, y el presbiterio con una techumbre que se asemeja a una armadura de lima bordón. Sólo la segunda presenta decoración.

En su almizate se representó el dogma de la Trinidad⁹ según el antiguo “Credo de San Atanasio”, exposición conocida también por las primeras palabras del texto, *Quicumque Vult* (Todo el que quiera). Este teorema esencial sobre las bases de la fe cristiana fue atribuido al obispo de Alejandría, al menos desde el siglo VII. San Atanasio, gran defensor de la Trinidad frente a los arrianos, habría expresado la fe católica a partir del misterio trinitario, el cual -a pesar de su complejidad inherente- pronto contó con una representación gráfica: un triángulo equilátero que enlaza sus vértices, donde están escritos los nombres del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, a través de dos textos y cuyo diagrama refuerza el propio enunciado. La proposición positiva asegura que las tres personas son Dios y la negativa expresa sus diferencias a pesar de su unidad¹⁰.

El triángulo explicativo se convirtió, durante la época medieval y de manera fácil, simplemente al invertir su posición, en el *Scutum Fidei*, de parecido más que razonable con un escudo auténtico. Siguiendo el texto de San Pablo (Efesios 6,16), esa poderosa imagen la utilizó el creyente contra las acechanzas del demonio. Revestido con la “armadura de Dios” (Efesios 6,11) y parapetado con el escudo trinitario se representó al prototipo del cristiano que lucha en esta vida contra el vicio y los pecados capitales en la *Summa de virtutibus et vitiis* o *Summa Vitiorum*, del dominico francés *Guilielmus Perauldus*, escrita en la segunda mitad del siglo XIII.

9 Con anterioridad me he referido a esta obra y a su significado trinitario dando una interpretación en la misma línea en la que profundizo ahora (2000: 16-21). Años después la ha estudiado independientemente y con el mismo sentido Elena Isabel Estrada de Gerlero (2011: 99-100).

10 Así se expresó que hay un solo Dios, trino en persona y uno en esencia, sin que se deban confundir las personas ni separar la sustancia, porque una es la persona del Padre, otra la del Hijo y otra la del Espíritu Santo, pero todos son iguales en gloria y majestad.

Desde la Edad Media, hasta el siglo XVIII, quien sostuvo entre sus brazos el *Scutum Fidei*, para manifestar su inefable verdad, fue casi siempre una Trinidad del tipo trifacial, por ser la que mejor se adecuaba a la forma abstracta que mostraba. Queda esta composición mixta en algunos libros de horas, en el lienzo del monasterio de Tulebras, obra de Jerónimo Cósida (c. 1550), y en otro cuadro del Convento de Madres Carmelitas de Segovia, fechado ya en el siglo XVII y recientemente estudiado por María Teresa de Miguel Reboles (2009: 373-388). Por otro lado, en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Perú se conserva una Trinidad trifacial que refleja su propia naturaleza a través del citado triángulo, apoyada sobre una tiara papal, y rodeada de los evangelistas.

México dio un paso más. Para dignificar especialmente a la máxima autoridad de la Iglesia Católica, a Pedro se le convirtió en el primer Papa y representante de Dios en la tierra, en las dos obras que se van a comentar también; en el receptor directo del misterio de la fe y por tanto a sus sucesores en fieles guardianes de la ortodoxia. Así, puede interpretarse la interesante *Alegoría de la Santísima Trinidad*, de autor anónimo y fechable en el siglo XVII o XVIII, que se conserva en el Museo Nacional de Historia (INAH). El cuadro presenta a san Pedro en el momento en que las personas de la Trinidad le comunican directamente su naturaleza divina, que el apóstol expone en el *Scutum Fidei*. La imagen no da lugar a dudas en cuanto a la fuente de inspiración, pues san Pedro recibe rayos de luz originados por cada una de las figuras, por si esto no fuera suficiente, una inscripción repite la frase que Jesús dedicó al primado de los apóstoles haciéndole merecedor de la santidad por haber conocido su esencia a través de Dios. Bajo la imagen se escribió el título de la obra: *Haec est fides catholica* (Esta es la fe católica).



Foto 7. Alegoría de la Fe Católica, siglo XVII o XVIII
Fuente: Museo Nacional de Historia, INAH.



Foto 8. Alegoría trinitaria, siglo XVIII, Iglesia de Angahuan, Michoacán.
Fuente: Michel Zabé (López Guzmán, 1992: 174).

Es importante señalar que este mismo mensaje, el de la fe católica defendida por la inquebrantable ortodoxia del papado, fue simbolizado de forma abstracta, es decir, sin hacer ningún uso de la figuración, en el almizate del presbiterio de la citada iglesia de Angahuan. En representación de san Pedro, se colocó una tiara sobre el triángulo trinitario, cuyo centro y vértices se destacan con coronas de espinas ligadas por filacterias que en la actualidad carecen de inscripciones, pero que en su origen posiblemente las albergaron para hacer más claro su sentido. Esta composición se vincula además a los símbolos del JHS, María Reina y San José -además de otros, como el de la orden franciscana-, que decoran los espacios inferiores de la armadura delimitados por los canes. Mediante esta simple pero evocadora combinación se ofrece una lectura conjunta de las dos trinitades: la celeste en la parte superior (Padre, Hijo y Espíritu Santo) y la terrestre en la inferior (la Virgen, San José y el Niño), y por supuesto de quienes los defienden y dan a conocer, los franciscanos. Aunque el *Scutum Fidei* fue utilizado también por la iglesia anglicana, los complementos colocados en las obras novohispanas no dejan lugar a dudas del contexto en que fueron creadas.

CONCLUSIONES

Cada vez se revela más acuciante la necesidad de conocer nuestro patrimonio, de estudiarlo de forma pormenorizada y de valorarlo para legar toda su riqueza y variedad a las generaciones futuras. Las singulares y expresiones del mudéjar novohispano se deben estudiar desde nuevas perspectivas de análisis, que incluyan, como en este caso, el aporte de las órdenes misionales, con su especificidad en el diseño constructivo y particulares necesidades ornamentales y de significación.

Se considera esencial mantener las armaduras originales que han llegado hasta nuestros días y poner freno a la constante degradación de la pintura mural. En la piel más exterior del edificio se encuentra, muchas veces, el sentido último y más particular, aquel que lo hace especial y totalmente único en el universo de las obras artísticas. La deficiente conservación de la pintura decorativa afecta incluso a conventos como el de Atlatlahucan, que forma parte de los catorce de las laderas del Popocatepetl, declarados por la UNESCO, en 1994, patrimonio de la humanidad. Sólo de esta manera se conseguirá devolver la voz a unos mensajes compuestos hace siglos e integrar orgánicamente el arte y el patrimonio en la sociedad actual, donde encontrarán el lugar esencial que les corresponde por derecho propio.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Angulo, D. (1945), *Historia del arte hispanoamericano*, Vol. 1, Salvat, Barcelona, España.
2. Angulo, D. (1983), *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Ayuntamiento, Sevilla, España.
3. Biblioteca Histórica de la Iberia (1550), "Relación, apuntamientos y avisos de don Antonio de Mendoza a su sucesor don Luis de Velasco (1867)" en *Instrucciones de los Virreyes a sus sucesores*, México.
4. Bihl, P.M., O.F.M. (1941), "Statuta generalia Ordinis edita in Capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260, Assisi an. 1279 atque Parisiis an. 1292 (Editio critica et synoptica)" in *Archivum Franciscanum Historicum*, Núm. 34, Italia.
5. Córdova Tello, M. (1992), *El convento de San Miguel de Huejotzingo*, INAH, Puebla, México.
6. Díaz Cayeros, P. (2001), "De cómo se 'entrelazaron' las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla" en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
7. Díaz Cayeros, P. (2012), *Ornamentación y ceremonia: cuerpo, jardín y misterio en el coro de la Catedral de Puebla*, IE, UNAM, México.
8. Estrada de Gerlero, E. I. (2011), "El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva iglesia de Indias" en *Muros, sargas y papeles: imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, IIE, UNAM, México.
9. Fontana Calvo, M. C. (2000), "Representaciones simbólicas de la Trinidad en México" en *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Núm. 59, México.
10. Fontana Calvo, M. C. (2013), "Un adorno con mensaje. Algunos aspectos sobre la decoración de las bóvedas en los conventos de Nueva España" en *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, España.
11. Fontana Calvo, M. C. (2005), "Arte y arquitectura en los conventos de Morelos. Tradición y antecedentes" ponencia en Primer Encuentro Académico Educación y Humanidades, organizada por Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 26 al 28 de mayo de 2004, Cuernavaca, Morelos, México.
12. Gómez Martínez, J. (1997), *Fortalezas mendicantes: claves y procesos en los conventos novohispanos del siglo XVI*, Universidad Iberoamericana, México.
13. González Galván, N. (1978), *Arte virreinal en Michoacán, México*, Centro de Afirmación Hispánica, México.
14. Kubler, G. (1982), *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México.

15. Larrañaga, T. (1974), "Las constituciones narbonenses y su incidencia en la historia franciscana" en *Verdad y vida*, Núm. 32, España.
16. López Guzmán, R. (1992), *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, Azabache, México.
17. López Guzmán, R. (1995), "Las primeras construcciones y la definición del mudéjar en Nueva España" en Henares Cuéllar, I. et alii, *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Lunwerg Editores, Barcelona, España.
18. Maquívar, M.C. (2006), *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España (1521-1812)*, CONACULTA, INAH, Miguel Ángel Porrúa, México.
19. Miguel Reboles, M.T. (2009), "La Trinidad en la orden del Carmelo y en el monasterio de San José de Calahorra" en *Kalakorikos*, Núm. 14, España.
20. Mogollón Cano-Cortés, P. (1987), *El mudéjar en Extremadura*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense y Universidad de Extremadura, España.
21. Toussaint, M. (1946), *Arte mudéjar en América*, Porrúa, México.
22. Toussaint, M. (1983), *Paseos coloniales*, Porrúa, México.
23. Toussaint, M. (1983), *Arte colonial en México*, México.
24. Ricard, R. (1947), *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, Fondo de Cultura Económica, México.

MESOGRAFÍA

1. Bonne, J.C. et alii. (2010), "Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement?" en *Perspective*, [En línea] <http://perspective.revues.org/1206>, consultado el 7 de noviembre 2014.