

Los artífices desconocidos. Un primer acercamiento a la participación de pintores mayas en la elaboración de un conjunto retablístico de la iglesia de Santa Clara de Asís en Dzidzantún, Yucatán

The Unknown Artificers. A First Look to the Involvement of Mayan Painters in the Manufacturing of Certain Altarpieces in the Church of Santa Clara de Assis in Dzidzantún, Yucatán

BERTHA PASCACIO GUILLÉN

Investigadora independiente

ORCID: 0000-0002-2153-623X / sakilja@gmail.com

RESUMEN: A inicios del siglo xvii, en la península de Yucatán surgió una generación de artífices mayas educados en las escuelas de artes y oficios fundadas por los franciscanos, quienes fueron los responsables de poblar las incipientes iglesias con pintura mural y pequeños tabernáculos de madera que seguían los modelos hispanos procedentes de grabados y libros religiosos. Con el paso del tiempo, su forma de trabajar favoreció la conformación de una escuela local que permitió el surgimiento de pintores de origen maya que perpetuaron el oficio, quienes reprodujeron y crearon nuevos modelos con elementos provenientes del arte precolombino, tales como el uso de colores, elementos estéticos y formales utilizados principalmente para representar la figura humana. Estos aspectos quedaron plasmados en uno de los primeros conjuntos retablísticos realizados en la región, el cual se encuentra en la iglesia de Santa Clara de Asís, Dzidzantún.

Por tanto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar los elementos de origen maya precolombino que fueron retomados en la elaboración y ornamentación de dicho conjunto retablístico —que en la actualidad sólo conserva la pintura mural al temple en el área del presbiterio—, con la finalidad de tener un primer acercamiento a los cambios y continuidades que conllevó el aprendizaje obtenido en las escuelas franciscanas y la manera cómo adaptaron los nuevos modelos durante el virreinato.

PALABRAS CLAVE: retablos, mayas, regionalismo, cultura material, Yucatán, arte novohispano, evangelización, mestizaje cultural, franciscanos.

ABSTRACT: At the beginning of the 17th century, a generation of Mayan artisans arose in the Yucatán Peninsula. They attended a school of arts and crafts established by the Franciscans. These Mayans were responsible for settle the first churches with mural paintings and small wooden tabernacles found in Hispanic prints and religious books. With time, their manner of work favored the formation of a local school from emerging indigenous painters whose continue the craft. They reproduced and created new models of art with prehispanic elements employing colors and aesthetic and formal elements used to depict the human figure. These features are present in one of the earliest altarpieces made in the region, located in the Church of Santa Clara de Assis, Dzidzantún.

Therefore, this work analyzes the elements of the ancient Maya used in the creation and decoration of these altarpiece set currently only preserved the tempera mural painting in the presbytery area. Aspects intended to provide first insight into the changes and continuities from the learning process in the Franciscan schools and how they adapted to a new model during the colonial times.

KEYWORDS: altarpieces, Mayans, regionalism, material culture, Yucatan, New Spanish art, evangelization, cultural fusion, Franciscans.

RECEPCIÓN: 5 de febrero de 2025

ACEPTACIÓN: 5 de septiembre de 2025

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.66.2025/fall-wint/1479>

Introducción

En los territorios del Nuevo Orbe, el arte sacro fue de gran importancia para el proceso evangelizador al convertirse en unidad didáctica transmisora de signos y símbolos; una situación que dio cabida a la conformación de piezas clave para la difusión de la doctrina cristiana, por lo que pronto se convirtió en el método por antonomasia que rompió la barrera del idioma y la cultura (Toussaint, 1990: XII). Los primeros cronistas refieren cómo las técnicas y oficios europeos fueron rápidamente replicados por los naturales con una destreza y calidad que admiraba; razón por la cual se dice que llegaron a fabricar imágenes perfectas y devotas que provocaban gran fervor, agraciadas en proporciones y con un amplio uso de colores y formas realizadas a partir de herramientas rudimentarias (Maquívar, 1999: 27-30).

Sin embargo, tal como lo enunció hace algunas décadas Constantino Reyes-Valerio, todos los pueblos del mundo poseen una cultura propia que no tiene que coincidir o compararse con otras (Reyes-Valerio, 2000: 180). Una aseveración que se debe tener presente cuando se realizan investigaciones en las que es evidente la presencia de mano de obra indígena, ya que no basta con hacer patente su participación como ayudantes o como elementos supeditados a la visión del otro y detenerse sólo a especificar qué símbolos de su cosmovisión fueron integrados para echar a volar la imaginación en posibles interpretaciones.

En contraste, es necesario considerar que el principal documento que se tiene sobre su quehacer y legado son los mismos objetos que manufacturaron; aprender

a diferenciar entre los elementos europeos y lo propiamente americano, indiano o local; tener presente que el arte prehispánico mesoamericano tuvo como base un núcleo disciplinario y cultural que fue ampliamente desarrollado en el que “el artista interpretaba en sus obras no sólo su propio concepto de la vida, su propia ‘filosofía’, su lucha constante en el mundo, sino también los de la sociedad de la cual formaba parte integral” (Reyes-Valerio, 2000: 180).

Estas tesis han permitido la conformación de un amplio debate dentro de la Historia del Arte, el cual —en las últimas décadas— ha dado paso a nuevas propuestas que le dieron una vuelta de tuerca al otorgar importancia al estudio de la pintura mural, sus artífices, mecenas y patrocinadores; así como la iconografía empleada y la manera en que se dio el proceso de aculturación a partir de ella; las artes de origen indígena que se emplearon una vez logrado el proceso de evangelización para acercar a los naturales al cristianismo, sus lenguajes visuales, la reutilización de materiales y elementos iconográficos con cargas simbólicas similares; entre otras tantas temáticas más que cuestionaron y complementaron el concepto de arte indocristiano propuesto por Reyes-Valerio (Estrada, 2011: 530-562; Escalante, 1997: 215-235; 1998: 235-257; 2006: 325-342; 2010; 2017: 9-19; 2021: 61-80).

Entre ellas, destaca la de Pablo Escalante, quien puso sobre la mesa una reflexión y abrió el debate sobre el arte mesoamericano al cuestionar cómo se ha empleado el concepto de estilo, sus categorías e historicidad; cuáles han sido sus limitaciones e implicaciones; las similitudes, diferencias y los límites entre estilo y tradición; la repetición de principios, repertorios y tendencias en diferentes soportes, medios y dimensiones; la formación y el desplazamiento de un estilo en diferentes regiones; y, finalmente, la imitación de un estilo por parte de artistas fuera de la órbita cultural que lo produjo (Escalante, 2017: 9-19).

Estos conceptos y términos también pueden trasladarse al arte realizado por mano de obra indígena durante el virreinato —el cual en muchas ocasiones no sólo abarcó todas las centurias que duró el virreinato— aunque con diversos cambios, integraciones o adaptaciones, ya que como bien menciona dicho autor: “a los frailes les pareció correcto aprovecharlo para dar convicción y sustento a la práctica de la nueva religión” (Escalante, 2021: 77).

En la actualidad, aunque las investigaciones han avanzado, específicamente el tema del arte virreinal elaborado por pueblos originarios o indígenas presenta un avance lento en algunas áreas geográficas, sobre todo por la implicación que tiene el estudio de la regionalización y la raza, así como de los grupos étnicos y su interacción con los oficios, el mestizaje y su inferencia en el canon europeo. Pocos han profundizado sobre las herencias indianas y la forma en que se conformó un arte híbrido resultado del clima, la geografía y la economía de regiones tan diversas y lejanas del centro; es decir, de las regiones consideradas periféricas (Cheng, Davis II y Wilson, 2000).

En esta periferia se encuentra Yucatán, en donde el arte sacro se produjo a un tiempo y ritmo diferente del resto del territorio novohispano debido a dos factores: 1) la naturaleza y recursos de su geografía; y 2) el derecho exclusivo que tuvieron los

franciscanos por parte de la Corona para efectuar la evangelización. Aspectos que, más que una ventaja, implicaron una limitante ante la escasez de dinero, tiempo y materiales, razones por las que los religiosos optaron por un arte permeado de elementos formales, pero sin interés de manifestar la moda artística.

Un arte religioso que poseía libertad atemporal en el manejo de elementos arquitectónicos y ornamentales, tal como sucedió en el norte de la Nueva España (Pascacio, 2022); ya que, al igual que otros sitios periféricos, ésta fue una región en la que se desarrolló “dentro de circunstancias cronológicas, geográficas y culturales diferentes en tiempo y recursos humanos a las del centro del país” (Vargasluago, 1992: 70), esto lo convirtió en un sitio donde los artífices exhibieron soluciones intermedias entre la cultura local y la intención de sumarse al desarrollo artístico novohispano, que derivó en un conjunto regional diferenciado, acorde con las circunstancias geográficas y la riqueza económica de la zona (72-73).

En otras palabras, se creó un arte mestizo producto de una cultura ancestral y la nueva forma de vida impuesta a los mayas, lo que permitió una nueva manera de verla y compartirla en sociedad, que convergió en una serie de puntos medulares a partir de los que se unió el pasado con el presente, las razas, así como las formas de percibir y comprender la cotidianeidad. No obstante, ante la falta de estudios sobre el tema, se hace indispensable contestar la pregunta que Beatriz de la Fuente hizo hace muchas décadas atrás: “¿Cómo es posible que se definan estilos, se interpreten simbologías, o se establezcan cualidades artísticas, cuando no se han estudiado en particular y en conjunto tales obras de arte?” (Fuente, 1973: 7).

Afortunadamente, en lo que respecta al Área Maya se han realizado numerosas investigaciones que abordan materialidad, técnicas, modelos, convenciones, representaciones y tipos de arte prehispánico. Tales trabajos han abierto la brecha y permiten acercarse a entender qué, cómo y de qué manera los mayas vivían, percibían y elaboraban su arte en tiempos precolombinos. Un punto de partida necesario para entender cómo la mano de obra maya —educada en las escuelas de artes y oficios franciscanas— logró llevar a las nuevas representaciones plásticas sus antiguas formas y estilo; *mayanizar* lo cristiano y transmitir la tradición europea, pero matizada por la sensibilidad de la mirada maya; además de crear un mestizaje que cambió las visiones de dos mundos para convertirlo en uno solo.

Esto porque es evidente que en la pintura mural permanecieron reminiscencias y convenciones del arte maya precolombino, a partir de la reutilización de la forma, técnicas y modelos de representación, pero, sobre todo, su particular manera de contar la historia de su pueblo. De esta manera, el trabajo u oficio de la pintura pasó de generación en generación y, aunque no se ha conservado registro de algún pintor, gracias a la materialidad y las formas, sí es evidente que se mantuvo una constante.¹

¹ Este es un tema y región complicada de estudiar por las diversas vicisitudes que le rodean: primero, por la falta de documentos y registros que den cuenta de su historia, ya que Yucatán perdió gran parte de sus documentos de archivo a causa del clima, la destrucción de muchos de sus templos y lo que en

Ante la ausencia de investigaciones que versen específicamente sobre el tema, el presente artículo tiene como objetivo analizar las características prehispánicas del arte maya presentes en el conjunto retabístico de la iglesia de Santa Clara de Asís en Dzidzantún, que se encuentra sobre el muro testero; esto con la intención de puntualizar en las soluciones formales y estilísticas, su disposición, policromía o los modelos que desarrollaron los artífices indígenas que participaron en su realización.

El propósito es obtener un primer acercamiento a la resolución de la hipótesis de que durante el virreinato existieron pintores mayas que trabajaron en toda la región, quienes conservaban características peculiares y visibles en la materialidad y forma de las piezas, técnicas y modelos empleados. Esto a partir de la premisa de cómo la raza influyó en los estilos y la concepción isomórfica (o isomorfismo), un concepto tomado de la sociología y la historia cultural que se refiere al proceso a través del cual las sociedades, organizaciones e instituciones buscan homogeneizarse al enfrentar condiciones contextuales aparentemente similares (DiMaggio y Powell, 1999).

Porque en las sociedades, cuando surge la intención de crear un elemento diferente que comparta un mismo concepto, los individuos no eligen libremente las costumbres, normas y/o procedimientos, razón por la cual: “los actores asocian determinadas acciones con determinadas situaciones mediante reglas de lo que es adecuado” (March y Olsen, citados en DiMaggio y Powell, 1999: 44).

Además, en este tipo de estudios es importante recordar la propuesta de Jorge Alberto Manrique, para quien el arte americano obedecía a ciertas leyes generales de creación y percepción, ya que al poseer un propio sistema de formas perfectamente determinable, su estudio debe constar de tres fases: 1) el análisis de las formas mismas, 2) la comparación de las formas del arte con sus equivalentes, y 3) la “secreción vital”, la explicación de su existencia a partir de los hombres que lo crearon; todo esto con la finalidad de entender las obras artísticas no sólo como objetos, sino como “productos de” (Manrique, 1961: 442-443).

Una propuesta que, a decir de Ramón Gutiérrez, responde al hecho de que este arte no se expresó de una manera única y excluyente, debido a que cada región manifestó una predilección por ciertos materiales y los recursos expresivos que desarrolló a lo largo de su proceso. Por tanto, se recurrió al arte que dominaban, que era propia y adecuada para dar respuesta a los requerimientos materiales y espirituales; en otras palabras, que respondía a contextos sociales, económicos y culturales diferentes (Gutiérrez, 2001: 66-67).

ellos se resguardaba durante la Guerra de Castas —que duró casi una centuria—, el anticlericalismo, el gobierno de Salvador Alvarado, la Reforma y la incursión del socialismo. Y segundo, porque gran parte de su arte sacro se ha perdido a lo largo del tiempo a causa del salitre, el descuido, los incendios y el abandono de los templos durante diferentes periodos históricos.

Del papel al muro. Esbozos sobre el mestizaje de dos visiones del mundo

En Mesoamérica, el mestizaje no fue algo desconocido o lejano a sus costumbres. Las diferentes sociedades que la conformaban compartían un “parecido familiar”: creencias, ritos, conocimiento, modo de vida, organización social y política; un calendario de 260 días, escritura glífica, ofrendas a la tierra y sacrificios humanos; politeísmo, un sistema dual de pensamiento y espacio-tiempo simbólico; el cultivo del maíz y el uso del cacao como bebida y moneda; el juego de pelota, libros plegadizos, pirámides, plazas, centros ceremoniales; así como una organización material y arte político-religioso (Duverger, 2007: 37, 53-150; Schele y Freidel, 1999: 37; López Austin y Gámez, 2015; López Austin, 2001: 47-65).

En especial, su arte se caracterizaba por el empleo de pictogramas e íconos que a nivel de estilización representaban la cosa u objeto, pero con una clara referencia simbólica que incorporaba un todo; por tanto, poseía “una dimensión ideográfica en la medida en que traduce, más allá de la cosa representada, una idea o un concepto” (Duverger, 2007: 65); no se trataba de un simple elemento decorativo, sino que poseía una trama figurativa que le daba el carácter de escritura (69).

Este arte no pertenecía ni a la esfera de lo privado ni de lo profano, pero estaba condicionado por las necesidades ideológicas que mezclaban la religión y el poder al constituir la iconización del discurso, cuyo objetivo era describir la cosmogonía de los pueblos, el tiempo, el deber de los hombres con sus deidades, la grandeza de las ciudades y la legitimidad de los soberanos. Revelaba y manifestaba, por tanto, las creencias y tradiciones que conformaban la identidad del grupo, su idiosincrasia social (Duverger, 2007: 135); pero, particularmente era un arte mestizo en el que convivían elementos de las diversas culturas que conformaban el extenso territorio mesoamericano.

Ejemplo de ello son los murales de Cacaxtla (Figura 1), donde algunas pinturas presentan elementos, características y técnicas mayas en su factura; situación que ha llevado a los especialistas a preguntarse: ¿se trataba de pintores itinerantes mayas, pintores residentes con técnicas eclécticas que revelan nexos entre el altiplano y el área del Golfo o bien, nahuas *mayanizados*? Así pues, los aspectos intrínsecamente relacionados con su posición geográfica y las bondades de su medio ambiente —tierras fértiles y mantos acuíferos— favorecieron la conformación de un área cultural delimitada (Lombardo *et al.*, 1991: 13-14).

Dentro de este universo mesoamericano, el arte maya precolombino mantuvo características específicas y peculiares —aunque con variaciones a lo largo del tiempo—, elementos que lo hacían único, homogéneo y diferente al resto. Uno de ellos fue la forma de representar la figura humana, ya que, al igual que los antiguos griegos, idealizaron las formas hasta que lograron incorporar la mejor concepción posible de fuerza y gracia; crearon, pues, una forma distintiva de realizar los escorzos y la perspectiva, además del manejo de la expresión y la composición (Spinden, 1975: 15-32). Este es el tipo de arte que encontraron los primeros frailes de la orden de San Francisco de Asís cuando llegaron a Yucatán en 1537. Un territorio de vasta



Figura 1. Mural del Templo Rojo, Cacaxtla, Tlaxcala. Pintura mural, Epiclásico (650-1100 d. C).
Fotografía de la autora.

geografía, pero paradójicamente de gran pobreza, sin minas o tierras de cultivo, con escasez de agua y una economía limitada que dependía de la mano de obra indígena; la resultante de esto fue que se establecieron en entidades que previamente habían tenido importancia político-administrativa, religiosa o gran concentración de población indígena (Quezada, 1993: 74-75).

Así, los primeros asentamientos fueron Campeche, Mérida, Maní, Conkal e Ixamal, donde fundaron las primeras escuelas que tenían como modelo el proyecto iniciado en el centro de México (Cunill, 2008: 169). En ellas educaban a los niños en la doctrina, canto, escritura, aritmética y “diversos oficios, necesarios tanto para la ‘república de los indios’ —a efecto que éstos pudieran valerse por sí mismos en la vida—, como para los propios frailes, con planes proyectados en torno al desarrollo de las actividades de evangelización y de ornamentación de los edificios” (Reyes-Valerio, 2000: 106).

Este primer tipo de arte —comúnmente denominado indocristiano— tuvo como peculiaridad que su desarrollo comenzó tardíamente en comparación con otras regiones novohispanas, ya que fue hasta 1573 —tras la llegada de fray Julián de Quartas— que se desarrolló e impulsó en todos los pueblos colonizados de la península yucateca. De este fraile se dice:

Amaba a los indios en extremo y los enseñaba a pintores, doradores, entalladores y a todos los oficios. Y aunque el bendito religioso no sabía, era tan ingenioso que él trabajaba por saberlos y poder enseñarlos a los indios. Y fue causa de esto de que haya muchísimos de ellos que ya son pintores y doradores y entalladores, y cosas tales; si

bien se han perfeccionado con maestros españoles que hoy hay en esta tierra, que iguala su destreza a la de los mejores de mundo. Más el haberlos industriado este buen religioso fue causa que se inclinasen a tales obras, que han llenado las iglesias de retablos de talla extremados y de buenas pinturas y otros adornos. (Lizana, 1995: 239)

Su trabajo fue extenso porque permaneció en estas tierras por 38 años, gracias a eso, las rudimentarias enseñanzas de las escuelas de artes y oficios se complementaron al permitir la formación de un artesanado maya que se encargó de ornamentar los templos (López Cogolludo, 1957: 512). Años más tarde llegaron otros religiosos que también dominaban tales oficios, como fray Francisco de Bustamante a finales del siglo ^{xvi}, quien edificó altares en honor a Santa Úrsula en diferentes conventos; en el siglo ^{xvii}, fray Juan Gutiérrez, fray Hernando de Nava y fray Luis de Vivar, quienes se encargaron de la fábrica de los retablos de Ticul y Mérida, así como del ornato de diferentes iglesias (López Cogolludo, 1957: 245, 603, 674, 728).

Sus enseñanzas permitieron la formación de un arte de simbiosis en el que se representaron dos culturas. Una dinámica que dentro del arte —como producto social— derivó en una nueva expresión con soluciones diferentes en su elaboración, así como en un léxico regional y local, en otras palabras, se creó un prototipo para la interacción social, dentro del cual se internalizaron las normas culturales y las de los objetos sociales, lo que dio cabida al establecimiento de una nueva identidad; pues al ser el arte un objeto significativo se convirtió en una “caja de cultura” que permitió obtener los resultados deseados y cubrir las necesidades funcionales (DiMaggio y Powell, 1999: 52, 68-70).

Tal asociación cultural en el arte debe ser entendida como un contacto disímboles en el que se mantiene una semejanza técnica extraordinaria que lo hace visualmente más cercano a lo prehispánico, pero sin inclusión de motivos o símbolos indígenas; en ella sólo se emplea la talla biselada, el recorte de las siluetas de las imágenes, las fallas anatómicas o las aparentes “mezclas incoherentes” de los estilos.

Estas primeras manifestaciones artísticas se encuentran en los pocos conjuntos retablísticos que se conservan de finales del siglo ^{xvi}, éstos fueron elaborados al temple sobre el muro testero y eran complementados con tabernáculos o retablos de madera tallada y policromada de diferentes tamaños, los cuales refirió continuamente Diego López Cogolludo en su *Historia de Yucatán* (Pascacio, 2022: 75; López Cogolludo, 1957). Sin embargo, con el paso del tiempo los tabernáculos de madera se perdieron, de modo que sólo se conserva la pintura mural.

Tales piezas se pueden encontrar en sitios como Dzidzantún, Maní y Valladolid, pero, a diferencia de lo que sucedió en el centro novohispano, en ellos los símbolos indígenas “fortuitos” o “ejecutados de manera natural” fueron omitidos, no así la mezcla de estilos atemporales europeos; una anacronía que fue resultado de los modelos que tenían a mano los frailes procedentes de los grabados o libros que traían consigo, o bien, que adquirirían mediante comercio marítimo directamente en las costas de Yucatán, los cuales eran utilizados a manera de guías para inspirar su composición (Pascacio, 2024; Estrada, 2011: 539).

Entre estos, el ejemplo mejor conservado es el de la iglesia del exconvento de Santa Clara de Asís en Dzidzantún, realizado entre finales del siglo ^{xvi} y principios del ^{xvii} (véase Vayone, 2016: 217-273; Pascacio, 2022: 68-96). Este conjunto conventual, erigido durante el primer capítulo provincial en 1567, tuvo como primer guardián a fray Diego Zazo (castellano), quien llegó a estas tierras como conquistador y tras recibir encomienda decidió tomar los hábitos; junto a él se encontraba un personaje emblemático: fray Francisco de Gadea (madrileño) —quien fundó el convento antes de partir a Chile (1570)—, un religioso observante y muy celoso de la honra de Dios, por lo que advertía hasta el más mínimo detalle que estuviese fuera de la doctrina, quien fue uno de los primeros doce misioneros que llegaron a Yucatán (López Cogolludo, 1957: 237, 326, 389, 591).

La iglesia fundada bajo el patronato de Santa Clara de Asís tiene una de las naves más grandes que hay en toda la región, de acuerdo con las *Relaciones Histórico-Geográficas* fue construida en poco menos de una década, ya que para 1579 se le registra terminada y en uso, además se le define como “un monasterio suntuoso” (*Relaciones*, 2008: 411); por lo que durante su visita en 1588, Antonio de Ciudad Real llegó a considerarla como “de las buenas de la Nueva España” a raíz de sus dimensiones y la estructura de su cañón de bóveda que mide 160 pies de largo y 42 de ancho (78 por 11 metros), con una capilla labrada de cantería de lazos para el presbiterio, también de grandes dimensiones —82 pies de largo por 42 de ancho, desde el arco toral hasta el testero— (Ciudad Real, 1993: 335).

En este espacio se conserva un conjunto mural que posee estructuras arquitectónicas fingidas que cubren en su totalidad el muro testero mediante el uso de pintura al temple, en cuya parte central se integraba un mueble de madera o retablo, ya inexistente en la actualidad. Un tipo de programa pictórico común en todo el territorio novohispano, ya que, al contener un sentido simbólico, podía ofrecer un marco digno a la temática religiosa; de tal manera que los motivos de filiación arquitectónica eran empleados para enmarcar espacios y jugar con la arquitectura real, a través de la copia de modelos europeos que escapaba de los cánones arquitectónicos puristas (Estrada, 2011: 555-556).

De esta manera, para iniciar, en el área del banco se presentan a dos evangelistas en posición sedente con el cuerpo dispuesto en tres cuartos y rostro de perfil, quienes flanquean un nicho donde antiguamente estuvo el sagrario; una amplia franja azul divide este espacio de una extensa área en blanco donde antiguamente se hallaba el tabernáculo de madera, del que aún se conservan los muñones de madera que lo sostenían (Figura 2).

Esta vasta área en tono blanco o crudo está cerrada por dos grandes estructuras arquitectónicas. La primera, formada por sillares con querubines alados a manera de delgadas pilastras que sostienen el remate de medio punto y mantienen la misma ornamentación, en donde se representa la Asunción de María, que es elevada a los cielos por querubines en medio de un rompimiento de gloria.

La segunda, de mayores dimensiones y más provista, está compuesta por dos calles laterales divididas en tres cuerpos que contienen en cada cuadrante un nicho

enmarcado por delgadas columnas lisas que resguardan la efigie de un santo; en un orden ascendente, a la derecha del espectador se encuentran san Pablo de Tarso, san Antonio de Padua y santa Clara de Asís; mientras que a la izquierda están san Pedro, san Francisco de Asís y san Bernardino de Siena.

Estas calles se coronan con un robusto capitel de orden jónico que sostiene un entablamento decorado con tres cartelas en las que se representan —de derecha a izquierda del espectador— el anagrama de María, la Verónica y el anagrama de Jesús, elementos escoltados por querubines que sostienen lacerías en azul y rojo. A la par que, para el segundo ático de la estructura, se dispuso la escena de la Coronación de la Virgen por Dios Padre, Jesucristo y el Espíritu Santo, quien desciende sobre María; todo en medio de un rompimiento de gloria parecida a su precedente, cuyas orillas terminan en picos (Figura 2).

Lo primero que llama la atención es su riqueza polícroma en la que predomina el azul, rojo, naranja, amarillo, ocre, blanco y negro, así como el empleo de una gruesa línea negra que delimita el contorno entre los personajes y las escenas. La paleta cromática es diversa pero equilibrada; el azul va desde la tonalidad más clara hasta un tono turquesa y es empleado para representar el cielo y algunas vestimentas; por su parte, el rojo se usó para atuendos y, en una tonalidad más ocre, para lacerías y delimitar los rompimientos de gloria de las Divinas Personas (Jesús, María y Dios Padre); mientras que el negro sirvió como base de la decoración de los sillares y entablamentos; por último, la grisalla para destacar los elementos arquitectónicos.

En este punto se debe recordar que la policromía fue recurrente a partir de 1562 dentro de los conventos franciscanos, debido al empleo que de ella se hizo por primera vez en los murales de Tecamachalco en Puebla, mismos que presentaban un colorido diferente a lo que hasta ese momento se había visto (grisalla y rojo), ya que permitió llevar la suntuosidad más allá de las bóvedas, escudos y monogramas (Flores, 2022: 19); sin embargo, en el caso de Dzidzantún, el colorido es aún más notable por la presencia de tonalidades brillantes.

Ahora bien, la pintura mural y en especial la aplicación de policromía fueron técnicas y oficios manejados con maestría por los artífices mayas desde antes de la llegada de los hispanos; particularmente para la elaboración de sus templos, en los que los pintores y escultores jugaban un papel fundamental al ser los encargados de realizar los paneles de las fachadas (Reyes-Valerio, 1993: 69, 79-89). A ellos se les encomendaba su diseño y las lecturas simbólicas que seguían un orden relacionado con la naturaleza de la realeza y el cosmos (Schele y Freidel, 1999: 129-130).

Por tanto, las imágenes que ejecutaban no eran simples ilustraciones o el soporte mnemotécnico de un discurso aprendido de memoria; se trataba de un sistema gráfico completo, un medio de comunicación figurativo, descriptivo, simbólico, metafórico y fonético que ostentaba una función descriptiva, estética y conceptual, en el que el artista tenía un papel preponderante al ser quien transmitía un saber o mensaje a partir de la pintura (Fettweis, 1982: 85-86).

Este método fue rápidamente comprendido y aprovechado por los franciscanos para enseñar la doctrina cristiana, por lo que es posible que haya existido una nego-



Figura 2. Retablo mural. Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán. Último tercio del siglo xvi.
Fotografía de la autora, 2016.

ciación no unidireccional entre los frailes, los artistas locales o los caciques mayas tras el apoyo que los naturales les brindaron ante los embates de los encomenderos y el intrincado proceso de secularización que se extendió durante más de dos centurias (véase Chávez, 2001; Rocher, 2010).²

Una relación fraile-indio que se dio desde la llegada de los misioneros al área de la costa, porque fueron de los pueblos que juraron sumisión pasiva y apoyaron el avance de Montejo; por lo que eran de las pocas poblaciones en las que los indios portaban huipiles, trajes con camisas de algodón, zaragüelles y calzados de uso, construían sus casas de cal y canto, e incluso muchos andaban a caballo; además de que en ella existían salinas que permitían el comercio de su producción (muy pura y blanca) con toda la Nueva España y Honduras (*Relaciones*, 2008: 413-415; Ciudad Real, 1993: 334-335).

Estas relaciones sin duda les permitieron a los mayas dejar plasmadas algunas características de su antigua pintura mural —sobre todo las concernientes con lo estilístico— a manera de apelación a sus orígenes y fuente de legitimidad, e incluso —tal como sucedió en el caso de Cuauhtinchan—, como testimonio de la compleja alianza que lograron (Escalante, 1997: 226-235).

Pero ¿de qué forma este arte y su técnica contribuía a la evangelización? Se debe tener presente que, para los mayas precolombinos, las fachadas estaban hechas para leerse a través de imágenes y objetos enfatizados con el fin de clarificar y marcar su significado. Comúnmente iniciaban con máscaras dispuestas en el primer tablero que flanqueaban la entrada para luego continuar con la elaboración de taludes y, conforme los tableros ascendían, el significado o el preciosismo de lo ahí representado era mayor, porque se acercaba a la bóveda celeste, al cielo (Schele y Freidel, 1999: 127-132).

Así, debido a que los mayas empleaban el arte para manejar su realidad, las imágenes de los templos estaban destinadas a leerse no sólo desde el ámbito de la cosmovisión, sino también como aseveraciones políticas que tenían la función de afirmar un mensaje a la población que las contemplaba. En este sentido, eran reconocidas y entendidas por cualquier miembro de la comunidad como parte intrínseca de su realidad (Schele y Freidel, 1999: 133-134).

¿Acaso esto no resulta familiar cuando se le relaciona con el programa iconográfico de un retablo cristiano? En palabras de Escalante: “la continuidad del trabajo artesanal indígena se explica en buena medida porque era compatible y fue integrado a la nueva vida litúrgica” (Escalante, 2021: 65). Por lo que es posible aseverar que los frailes supieron aprovechar no sólo los recursos materiales como la cal, la grana, el añil y demás materias primas con las que contaba el territorio yucateco, sino que, al reutilizar los conocimientos ancestrales, también pudieron iniciar su

² Es importante destacar que desde la llegada del conquistador Francisco de Montejo, el Mozo, en 1532, éste recibió la sumisión pacífica de Cehpech y Ah Kin Ch'el, tal como sucedió en Maní (Gerhard, 1991: 83).

labor evangelizadora a partir de uno de los medios más conocidos para la cultura nativa de esta geografía: la pintura.

Los franciscanos tradujeron entonces su discurso cristiano a las formas, modelos y convenciones mayas, gracias a su gran investigación sobre la cultura indígena para conocer su lenguaje pictográfico y principales símbolos, por lo que lograron acordar los términos ideales para la inclusión de ciertos elementos y soluciones prehispánicas dentro de las nuevas imágenes y ornamentos cristianos (Escalante, 2021: 65; además véase Landa, 2003; Lizana, 1995; López Cogolludo, 1957).

Con estos mecanismos llevaron el mensaje a las masas a partir de un arte sacro elaborado por artífices oriundos de la región, primero bajo el apoyo, orientación y dirección de los religiosos, que pronto se dejó de lado ante las continuas disputas por la secularización de doctrinas y su labor misionera que no culminó hasta finales del siglo XVIII, las cuales ocupaban gran parte de su tiempo (Chávez, 2001; Rocher, 2010); sin embargo, el mensaje ya se había introyectado y aceptado en la mentalidad del pueblo maya, quien se encargó de replicarlo.

Basta con observar a detalle los colores empleados y la disposición de las figuras humanas. En el caso de Dzidzantún, destacan detalles como el trazo de los enconchados, el grosor de la línea, el detalle de los rostros y la forma en que se representaron las caídas de las telas; además, la forma en que fueron desplegados permite inferir la participación de tres o más pintores en su realización, aspecto que también se hace evidente en la aplicación de la policromía, cuyo colorido fue mayor en la primera estructura.

Por otra parte, en el dibujo de los santos se nota un tratamiento estilístico de la figura humana bien logrado, a la usanza europea, notablemente salido de un grabado o modelo predeterminado; pero, cuando se observa a detalle, se pueden notar las dificultades que los indígenas tenían para “leer” las líneas de los grabados o interpretar la perspectiva y profundidad, lo que resultó en figuras *sui generis* que difieren por completo de las de factura europea (Escalante, 1998: 237).

En este caso, se presentan figuras planas, carentes de movimiento, con aparentes “complicaciones” para mantener la simetría y los escorzos (Figura 3); además de que las formas humanas fueron mayormente representadas con el rostro de perfil y el cuerpo de frente, un aspecto característico de la pintura mural maya precolombina (véase Reyes-Valerio, 2000: 385-404; Spinden, 1975: 24-31);³ o bien, en posturas naturales: “las figuras se sientan, se arrodillan, se tocan o sostienen objetos con gestos asombrosamente realistas [...] superpuestos unos de otros, en el acto de acercarse unos a otros, y en múltiples posturas, desde las sedentes hasta las erectas” (Miller, 2009: 137); una característica que ninguna otra cultura fue capaz de desarrollar en Mesoamérica (Figura 4).

³ Durante el Clásico Tardío, la pintura mural prehispánica del Área Maya optó por la posición frontal del cuerpo y la cabeza en forma lateral para enfatizar este aspecto. Esto fue más común durante este periodo que la representación de las figuras de perfil (Lombardo, 2001: 115).

En otras palabras, siguieron sus modelos sin introducir cambios considerables, a la par que exhibían cierta herencia formal de la tradición pictórica indígena, como el empleo de la policromía o la tendencia por las figuras planas y rígidas, como sucedió, por ejemplo, en Tecamachalco (Escalante, 1998: 245). Esto se debió a que representaban el cuerpo humano “tal como la mente sabía que era”, por lo que se mostraba entero: dispuesto de frente con la cabeza de perfil, con la intención de poder exhibir cada detalle, o bien con un pie al aire, para indicar que estaba interactuando enérgicamente, que se desplazaba.

Lo que a la vista occidental podía parecer desproporcionado, para ellos implicaba la forma en que era “visto por el ojo” más que “como sabían que era” en la realidad; un efecto convincente porque el ojo no cuestiona la composición: “como si el espectador, el cerebro y la vista conspiraran para resolver el enigma visual que presenta” (Miller, 2009: 139). Sin embargo, también lograron desarrollar algunas interpretaciones más fluidas, como la figura en tres cuartos y el rostro, ambos de perfil, para lo cual se solía dibujar un hombro caído y el otro alzado con la intención de exhibir parte del cuello y captar el movimiento del cuerpo que gira hacia un lado.

Por su parte, la tridimensionalidad del rostro —que se encuentra de perfil— era sugerida por un solo trazo que mostraba las pestañas o la ceja del lado oculto de la cara; o bien, por el giro de una mano para descubrir la palma o la muñeca (Miller, 2009: 140-141), tal como se puede observar en el tratamiento de la imagen de san Bernardino de Siena en el retablo mural (Figura 5).



Figura 3. Detalle de los áticos, primera y segunda estructura. Retablo mural. Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán. Último tercio del siglo XVI. Fotografía de la autora, 2016.



Figura 4. Cuarto 3, Templo de las Pinturas, Bonampak, Chiapas. Clásico Tardío.
Autores: Ernesto Peñaloza y Ricardo Alvarado Tapia. Fotografía en resguardo de la © Mediateca, INAH.



Figura 5. Calles laterales y detalle de representación de San Bernardino de Siena, a la izquierda del espectador. Retablo mural. Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán. Último tercio del siglo XVI.
Fotografía de la autora, 2016.

Martine Fettweis explica que las manos y pies tenían movimiento y potencialidad para expresar acciones, estados e intenciones, por lo que, pese a que se desconoce su significado, expresaban gestos socialmente codificados para un grupo cultural específico en un momento histórico determinado; de tal manera que no debe resultar extraño que para enfatizar la importancia de los personajes se destacara el movimiento de las manos a partir de dimensiones exageradas, del mismo modo en que se hacía con la cabeza (Fettweis, 1982: 92).

Con esto no pretendían representar ninguna tentativa de perspectiva, simplemente buscaban subrayar la importancia de un elemento con la finalidad de que se comprendiera mejor el mensaje al conseguir que la mirada del espectador se dirigiera hacia una parte específica (Miller, 2009: 141)⁴ (Figuras 3 y 5). Este recurso constituyó una de las características más comunes del estilo “policromo naturalista” que tuvo continuidad desde el Preclásico hasta el Clásico Tardío —e incluso en el Posclásico Temprano, con cambios formales e iconográficos—, el cual fue peculiar dentro del territorio mesoamericano porque representaba la figura humana de un modo más realista, a manera de retrato (Lombardo, 2001: 86) (Figura 6).

Un aspecto recurrente en el retablo de Dzidzantún donde la forma en que se aplicó la policromía también recuerda a la utilizada por los artífices precolombinos en sus templos, cerámica y murales; ya que, al igual que durante el periodo precolombino, en la pintura mural algunas composiciones o motivos llevan color pero otras no. La principal diferencia se encuentra en el color de piel de los personajes que fueron teñidos de blanco con tintes rosáceos mientras que en el resto —parafraseando a Fettweis—, la pintura fue aplicada de manera uniforme, opaca y plana, sin modelar, para obtener una superficie nítida y legible, dispuesta para calificar los motivos pero no para referenciar la realidad (Fettweis, 1982: 92).

A la par de lo anterior, hay ausencia o alternancia simétrica, sustitución de un color por otro sin una razón aparente y los motivos están organizados sobre un fondo abstracto y uniforme que no refiere un marco natural, en donde sólo se indica la línea del suelo (Fettweis, 1982: 92-93) (Figuras 3 y 5). En general, mantiene una paleta cromática y tratamiento de color que, junto con la presencia de la línea base continua y modulada en su espesor, recuerda al estilo de la “tercera fase” (Lombardo, 2001: 109-123); pero con la salvedad de que en el retablo las figuras no llegan a desarrollarse con gran magnificencia como en los murales de Bonampak, donde son completamente proporcionadas y robustas. En contraste, durante el virreinato, la representación de las figuras humanas se hizo más esbelta, cercana a la antiguamente empleada en los sitios de Chacmultún, Dzulá y Dzodzil en Yucatán, una modalidad conocida como “variante del noroeste” (Lombardo, 2004: 300-301) (Figura 7).

⁴ Era común que las proporciones fueran alargadas o, incluso, más cortas a causa de la indumentaria u ornamentación. O bien, que emplearan proporciones regordetas en un marco compacto y la figura femenina se representara de menor tamaño a su contraparte.



Figura 6. Plato con personaje, Calakmul, Campeche. Clásico Tardío, 600-900 d. C. Museo de Arqueología Maya, Fuerte de San Miguel. MID 111_20170221-170854:10-624211. © Mediateca, INAH.



Figura 7. A la izquierda: dibujo de los frescos de Chacmultún, Yucatán. Dibujo. Reprografía I. O. "CLXXIV-75", 1930. MID 77_20140827-134500:317275. A la derecha: dibujo de pintura mural del sitio de Dzúlá, Yucatán. Reprografía I. P. "CLXXIV-78". 1940. MID 77_20140827-134500:317278. Ambas bajo resguardo de SINAFO, JMAYA (2009). © Mediateca, INAH.

Respecto a la narración, se desarrolló en distintos planos sobrepuestos predominantemente simétricos: “un movimiento en línea horizontal mueve la mirada de un lado a otro a través de las posiciones de los personajes, de cuadrete en cuadrete y de tira en tira” (Fettweis, 1982: 93), con un orden y lógica interna que en el caso cristiano se marcaba a partir de los cuerpos y calles. Así, en el primer cuerpo, a la izquierda del espectador estaba san Pedro por ser el sitio del evangelio y, a la derecha, san Pablo de Tarso, por tratarse del de la epístola, ambos personajes hacen referencia a las bases de la Iglesia cristiana.

En el segundo cuerpo, a la izquierda, san Francisco de Asís, fundador de la orden, cuyos escritos fueron la base de la orden terciaria franciscana que evangelizó Yucatán y, a la derecha, san Antonio de Padua, santo ejemplar y gran predicador de la orden, cuya vida fue copia fiel del padre fundador. En cuanto al tercer cuerpo, a la izquierda, san Bernardino de Siena, gran defensor de la fe en Jesucristo y difusor de su palabra, mientras que a su diestra se hallaba santa Clara de Asís, una de las primeras seguidoras de san Francisco, quien se apegó a la regla y al seguimiento del ejemplo crístico.

Por tanto, al igual que en la época prehispánica, los mayas coloniales intentaron transcribir un modelo lingüístico a través de la imagen, su forma, color, gestualidad, movimientos, orientación en el espacio y proporciones (relativas o relacionales), tal como sucedía antes de la llegada de los hispanoparlantes:

Una gran parte de las figuras y los motivos tienen una función nominal. Están calificadas por el juego de las proporciones y los colores; sus características, nombres, títulos, funciones, están designadas por los complementos, como pueden ser los motivos en apariencia decorativos sobre la indumentaria de los personajes o la piel de los animales, como los son los tocados, los asientos, las insignias de poder o de cargo (cetros, hachas, etc.). (Fettweis, 1982: 93)

Con la salvedad de que tales elementos fueron cambiados por libros, cruces, báculos, emblemas, capas, túnicas, hábitos religiosos y llaves, entre otros elementos iconográficos de fuerte simbolismo cristiano; de tal manera que cambiaron lo ahí presentado, los elementos iconográficos, el color de la piel y su vestimenta, pero permanecieron las posiciones: de pie, sentado, arrodillado, descendiendo, ascendiendo o entronizando, así como los gestos, acciones, estados y relaciones entre cada escena.

Un grado de adaptación técnica y formal que no necesariamente era reflejo de la adaptación al pensamiento europeo, como propone Concepción García Sáiz, ya que la respuesta material no suponía una respuesta espiritual de igual intensidad, aunque esto no implicaba que la negaran. Entonces, las características formales y estilísticas, así como las soluciones técnicas empleadas respondían más al modelo de “asimilación conceptual y su correspondiente representación material” en el que entran todas las obras realizadas por autores indígenas formados en las técnicas artísticas occidentales, por medio de las escuelas misionales o por maestros españoles (García, 1998: 294).

Este producto de un solo autor o taller introduce el corpus del lenguaje europeo a partir de un conjunto de objetos, cuya forma, lenguaje plástico y simbolismo esta-

ban permeados por una representación de tipo indígena, con códigos procedentes de los pueblos originarios, lo que los hace más cercanos a la representación plástica que éstos empleaban que a la fórmula europea del retrato y las escenas narrativas (García, 1998: 296-297).

Por ello, se hace peculiar la manera en que elaboraron los rompimientos de gloria, ya que los mayas prehispánicos solían representar a un personaje o gobernante suspendido entre volutas pintadas de rojo (sangre) cuando éste realizaba un ritual o sacrificio ritual —independientemente de que las espiras fuesen redondeadas o terminasen en punta—; a la par que tales figuras se destacaban mediante una cenefa, el uso de un dibujo preparatorio en negro y una base de superficies yuxtapuestas de color en textura lisa —mismas que eran redibujadas con una línea negra—, mientras que las volutas se elaboraban en un “rojo oscuro opaco sobrepuesto a un rojo diluido o mezclado con cal que da el efecto de rosa” (Lombardo, 2001: 91-92). Por esta razón, dentro de la pintura, a las Divinas Personas se les enmarcó en un círculo, cuyas orillas terminan en punta y emplean una paleta cromática similar (Figura 8); ¿será que con esto se decidió dejar el mensaje de la importancia de los personajes ahí representados?

A todas luces, resulta evidente la reutilización de códigos y convenciones para representar personajes, animales y objetos con la intención que fueran fácilmente reconocidos; ésta era la manera en que el pueblo maya podía identificar sus nombres, calidades y títulos: “reglas de composición relativas a las posiciones, los colores, las proporciones y la orientación de los motivos, así como la división del espacio” (Fettweis, 1982: 90). Un repertorio que desde tiempos ancestrales era aplicado a todas las formas naturales y, por tanto, para la iconografía cristiana no tendría por qué que ser diferente.

En este punto, es necesario recordar que Pablo Escalante propone que los historiadores del arte deben prestar más atención a las configuraciones simbólicas no propiamente artísticas, aquellas que llegaron con la colonización e influyeron en la cultura visual, tales como el vestido y el tocado (Escalante, 2006: 326). Un aspecto que ya era importante para los antiguos mayas es que tendían a adornar a los personajes con máscaras, orejeras, brazaletes y lazos, así como símbolos que denotaban su identidad o estatus (Lombardo, 2001: 91); un método que también se empleó en el cristianismo para poder identificar a los santos y mártires a través de sus atributos iconográficos que facilitaban su lectura.

Ahora bien, todo lo anteriormente expuesto lleva a preguntarse ¿se *mayanizó* el discurso cristiano o se cristianizó la pintura prehispánica? Las evidencias apuntan al hecho de que los franciscanos encontraron una manera de *mayanizar* el discurso cristiano, hacerlo accesible y familiar para los naturales a partir del reuso de sus técnicas y métodos de transmisión del conocimiento, tales como el empleo de la silueta y la figura, las secuencias entre escenas, los cartuchos o nichos separados por trazos de color o líneas continuas, la posición de los personajes entre sí, así como el manejo de la gestualidad y la mirada para indicar una secuencia en el discurso. Estos aspectos convergen o divergen entre sí, a la par que alternan y cumplen cierta simetría entre ellos.



Figura 8. Detalle de las Divinas Personas. Retablo mural. Santa Clara de Asís, Dzidzantún, Yucatán. Último tercio del siglo XVI. Fotografía de la autora, 2016.

Tales convenciones se complementaron con el uso de una policromía muy específica, ya que entre los mayas prehispánicos existió una gran industria de fabricación de pigmentos. En la actualidad, las investigaciones han logrado ubicar una paleta cromática de más de 30 colores diferentes, entre los que destacan el blanco, negro, gris, azul, verde, amarillo, ocre, naranja, rosado y bermellón, en diferentes tonalidades (Magaloni, 2001: 172-174); una tradición que permitió la conformación de una escuela pictórica que se perpetuó tras la llegada de los hispanos, quienes buscaron reproducirla y utilizarla con fines evangelizadores. Sin embargo, eso es parte de otra historia, de una nueva investigación.

Consideraciones finales

El análisis de la pintura del conjunto retablistico de Santa Clara de Asís en Dzidzantún nos acerca al conocimiento de la existencia de un grupo de pintores de origen maya, cuyas características formales y estilísticas responden a una asimilación de los conceptos europeos y su representación material, los cuales fueron formados con técnicas artísticas occidentales por medio de las escuelas misionales o por maestros españoles, tal como lo propone Concepción García; no obstante, sus trazos, las formas de representación y las soluciones técnicas que emplearon proceden de la tradición pictórica maya precolombina.

Una tradición que es posible detectar gracias a la homogeneidad que conservó a lo largo del tiempo; es decir, todas las artes como la pintura, la arquitectura, los códices y la escultura conservaron características, tipos de representaciones y sobre todo, una paleta cromática que permiten entender y hablar de un estilo maya, a partir del cual se crearon elementos heterogéneos distintivos y originales dentro de su cultura, pero paradójicamente homogéneos para el exterior.

Lograron perpetuar este legado después de la conquista española, posiblemente gracias a una negociación entre frailes y naturales, quienes tomaron las formas europeas y las hicieron suyas, imprimiéndoles sus convenciones, colores, modos y técnicas; en otras palabras, las adaptaron a sus necesidades, pero sin ceder, ni perder su esencia plástica y tradición pictórica.

Bibliografía

- Ciudad Real, Fray Antonio de
1993 *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, volumen II, Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras (eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 6).

Cunill, Caroline

- 2008 "La alfabetización de los mayas yucatecos y sus consecuencias sociales, 1545-1580", *Estudios de Cultura Maya*, 31: 163-192. DOI: 10.19130/iifl.ecm.2008.31.637

Chávez Gómez, José Manuel A.

- 2001 *Intención franciscana de evangelizar entre los mayas rebeldes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cheng, Irene, Charles L. Davis II y Mabel O. Wilson

- 2020 "Introduction", *Race and modern architecture. A critical history from the enlightenment to the present*, pp. 3-20, Irene Cheng, Charles L. Davis II y Mabel O. Wilson (eds.). Pittsburg: University of Pittsburg Press.

DiMaggio, Paul y Walter W. Powell

- 1999 "Introducción", *El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional*, pp. 33-75, Paul DiMaggio y Walter W. Powell (comps.). México: Fondo de Cultura Económica.

Duverger, Christian

- 2007 *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Taurus, Universidad Nacional Autónoma de México.

Escalante Gonzalbo, Pablo

- 1997 "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan", *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, pp. 215-235, Gustavo Curiel (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- 1998 "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena", *Felipe II y el arte de su tiempo*, pp. 235-257. Madrid: Fundación Argentaria, Visor Dis (Colección Debates sobre Arte, 8).
- 2006 "Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco", *El proceso creativo*, pp. 325-342, Alberto Dallal (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- 2010 *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de una lenguaje pictográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2017 "El arte mesoamericano y el estudio de sus estilos", *Estilo y región en el arte mesoamericano*, pp. 9-19, María Isabel Álvarez Icaza Longoria y Pablo Escalante Gonzalbo (coords.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Bibliotecas.
- 2021 "Religiosidad mesoamericana y cristianismo en el siglo XVI. Lenguajes visuales, lírica guerrera y liturgia", *Korpus 21. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 1 (1): 61-80. DOI: 10.22136/korpus2120215

Estrada de Gerlero, Elena Isabel

- 2011 *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Fettweis, Martine
1982 "Iconografía de la pintura mural", *La pintura mural maya en Quintana Roo*, pp. 79-96, Sonia Lombardo (coord.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Quintana Roo.
- Flores Morán, Aban
2022 "El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco en el Altiplano Central de México (siglo XVI)", *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 17: 8-40.
- Fuente, Beatriz de la
1973 *La escultura monumental olmeca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- García Sáiz, María Concepción
1998 "La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena", *Felipe II y el arte de su tiempo*, pp. 293-303. Madrid: Fundación Argentaria, Visor Dis (Colección Debates sobre Arte, 8).
- Garza, Mercedes de la, Ana Luisa Izquierdo, María del Carmen León Cazares y Tolita Figueroa (eds.)
2008 *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán*, vol. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 1).
[1983]
- Gerhard, Peter
1991 *La frontera sureste de la Nueva España*, Stella Mastrangelo (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía (Colección Espacio y Tiempo, 2).
- Gutiérrez, Ramón
2001 "Repensando el barroco americano", *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, volumen I, pp. 61-69, Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (coords.). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Giralda.
- Landa, Fray Diego de
2003 *Relación de las cosas de Yucatán*, estudio preliminar, cronología y revisión del texto por María del Carmen León Cázares. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México.
- Lizana, Fray Bernardo de
1995 *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual de Yucatán*, René Acuña (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Serie Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 12).

Lombardo, Sonia

2001 "Los estilos en la pintura mural maya", *La pintura mural prehispánica en México*, tomo III, pp. 85-154, Beatriz de la Fuente (dir.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

2004 "¿Qué dijeron los estilos de la pintura mural maya?", *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, pp. 283-311, Beatriz de la Fuente (coord.). México: El Colegio Nacional.

Lombardo, Sonia, Diana López de Molina, Daniel Molina, Carolyn Baus y Óscar J. Polaco

1991 *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*. Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Consejo Estatal de la Cultura de Tlaxcala.

López Austin, Alfredo

2001 "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas*, pp. 47-65, Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.

López Austin, Alfredo y Alejandra Gámez Espinoza

2015 *Cosmovisión Mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografías*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Fideicomiso Historia de las Américas.

López Cogolludo, Fray Diego

1957 *Historia de Yucatán*, volumen I. México: Academia Literaria.

Magaloni, Diana

2001 "Materiales y técnicas de la pintura mural maya", *La pintura mural prehispánica en México*, tomo III, pp. 155-206, Beatriz de la Fuente (dir.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Manrique, Jorge Alberto

1961 "Sobre el barroco americano", *La Palabra y el Hombre*, 5 (19): 441-449.

Maquívar, María del Consuelo

1999 *El imaginero novohispano y su obra*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Miller, Mary Ellen

2009 *Arte y arquitectura maya*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pascacio Guillén, Bertha

2022 "Ornamentar para evangelizar. El análisis de cinco retablos franciscanos elaborados en el Yucatán colonial", *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 17: 68-96. DOI: 10.53439/revitin.2022.2.04

2024 "De origen extranjero: Modelos y tratados de arquitectura europeos utilizados en algunos retablos de Yucatán", *Sincronías barrocas. Agentes, textos y objetos*

entre Iberoamérica, Asia y Europa (siglos XVI-XVIII), pp. 257-295, Kristyl Obispado y Daniel Orizaga Doguim (eds.). Sevilla, Roma: Universidad Pablo de Olavide, EnredArs, Roma TrE-Press.

Quezada, Sergio

1993 *Pueblos y caciques yucatecos. 1550-1580*. México: El Colegio de México.

Reyes-Valerio, Constantino

1993 *De Bonampak a Templo Mayor: el azul maya en Mesoamérica*. México: Siglo XXI.

2000 *Arteindocristiano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Rocher Salas, Adriana

2010 *La disputa por las almas. Las órdenes religiosas en Campeche, siglo XVIII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Schele, Linda y David Freidel

1999 *Una selva de reyes. La asombrosa historia de los antiguos mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Spinden, Herbert J.

1975 *A study of maya art. Its subject matter & historical development*. Nueva York: Dover Publications.

Vargaslugo, Elisa

1992 "El arte barroco en el territorio de Sinaloa", *Regionalización en el arte. Teoría y praxis*, pp. 65-74, José Guadalupe Victoria, Elisa Vargaslugo y Teresa Uriarte (comps.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Vayone, Raquel

2016 "La pintura mural del convento de Santa Clara de Asís en Dzidzantún, Yucatán. Generalidades sobre la ejecución de cuatro diferentes etapas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVIII (109): 217-273. DOI: 10.22201/iiie.18703062e.2016.109.2581

Toussaint, Manuel

1990 *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.