





INSCRIPCIONES EN LAS CRUCES DE SAN MATIAS

- Cruz que ve al norte, colocada al sur del atrio.

Inscripciones en el basamento piramidal

	PA		DR
	(*)		e
	AD		an
A dies i siete de Julio del a- ño de 1781 Se abrio el simi- ento de la Ygle-		N O • E S	por. . . y sesiendo el Sr. alcalde Dn. martin y Da. Ma. marcelo: siendo de bara.mes as
			sia de Sr. Sn. Matias: y acabo- se de de. m.se bendicio el tesoro por Sr. cura Dn. Jsh. es- cudero

*Cráneo con dos fémures cruzados.

Inscripción en el frente de la cruz

CR + VZ
IGITV
R PASO
IN CAR
ne UV
OS PAde
M Coci
TATIO
e ARINA
MINI.
epist. 2
pet. can
a

Confusa y enigmática inscripción latina que parece estar tomada de la segunda epístola de San Pedro, ya que el final dice: epist. 2 pet. cana, pero nada semejante se encuentra en dicha epístola, si acaso dos palabras, *padem cocitatione*, que podrían ser *pacem cocitatione*, o sea, “paz por el conocimiento”, lo que en el saludo de dicha epístola sí aparece. Pero el sentido de la frase se acerca más al pensamiento de San Pablo y parece ser algo así como: “por tanto llevo la cruz en mi carne por vosotros”, frase aparte que complementa las palabras antedichas de la epístola de San Pedro.

En cualquier caso, la frase latina y su sentido religioso son independientes del importante dato histórico que de la fundación del templo anota la base piramidal de esta cruz.

- Cruz que ve al poniente, colocada de frente al templo.

Inscripciones en el basamento piramidal

(Al frente muestra una calavera
sobre dos fémures
horizontales y enmarcada
con dos cintas como
lazos en forma de 8.)

Dn. MATias
guimengari cal-
sonsi de este m-
i pueblo de Sn.

O
S • N
E

de mano y
puño de Juan
Diego flores

Matias. des-
de el año de 15
83 =

Inscripciones en la parte inferior de la cruz

MURIO
en ella • sta
CRUZ
Mi Je
sus

Inscripciones al frente

la
CO
RO
na
clavo y te • clavo i
nasa mart. (illo)
el
cla
vo
sa
gra
rio

Inscripciones al reverso

de Sa n
es ta
ta
B (einte) i seis de • de 1782 años
noBie(mbre)

Pese a las abundantes inscripciones que ostentan estas cruces, sin duda las más ricas en ello del arte colonial, se hace necesario ordenar distintos fragmentos a fin de armar la secuencia lógica de este rompecabezas historiado.

La cruz colocada hacia el sur del atrio, de brazos conforme al eje oriente poniente del templo, nos dice en su basamento literalmente: "a dies i siete de Julio del año de 1781. Se abrió el simiento de la Yglesia de Sr. Sn. Matías y acabose de de. . . (ilegible) se bendició el tesoro por Sr. Cura Dn. Jsh. escudero", o sea que la obra del templo actual se comenzó el 17 de julio de 1781, abriéndose los cimientos, y sin duda colocó la primera piedra el Sr. Cura don José Escudero ya que para ello "bendició el tesoro" —monedas o medallas que en conmemoración se ponían—. A continuación, y aunque el tiempo y la erosión se aliaron para borrar algunas palabras, la cara oriente del basamento nos informa que esto se hizo "siendo el Sr. alcalde Dn. Martín". Éste alcalde fue el gran mecenas, o al menos principal promotor en la erección del templo, de las pilas que lo adornan y de las preciosas cruces del atrio que lo enorgullecen.

La otra cruz, que da frente a la fachada de la iglesia, lleva a su vez la base piramidal también historiada, y en ella se puede leer un dato escueto que por lo mismo resulta muy sugerente, cuando informa: "Dn Matías guimengari calsonsi de este mi pueblo de Sn. Matías. desde el año de 1583". De tan corta inscripción podemos justamente deducir muchas cosas, entre otras, lo siguiente: primero que lo de "guimengari" debe representar a algún ilustre y noble apellido indígena, purépecha, o sea: Huitziméngari, y lo de "calsonsi" a su estirpe real.

Esto justifica la leyenda que corre en el pueblo de que estas cruces marcan tumbas reales, lo que no sería remoto; además, el que sean homónimos el santo patrono del pueblo y el personaje al que reverencialmente y con cierto misterio se alude sin mayor información, sugiere que haya sido este noble indígena el fundador de la población y quizá su último gobernante que anudó los últimos años de la autonomía prehispánica con

los primeros de la conversión cristiana; de ahí que, como acontece tanto con personas como en la geografía de México, el personaje se llame Matías, en cristiano, pero se apellide "guimengari" en indígena.

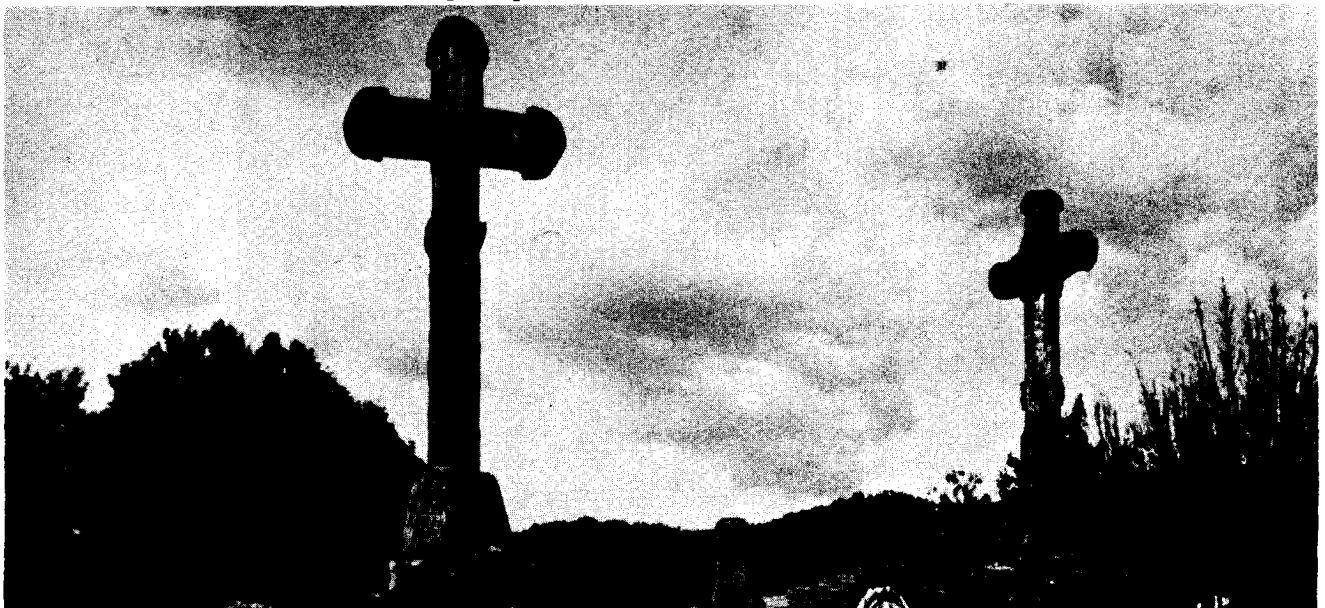
Y ya sea esta cruz monumento sepulcral o de fundación, o ambas cosas unidas, cualquiera de estas razones nos explica la extraña y anacrónica fecha, en una cruz del siglo XVIII que se refiere a dos siglos atrás y nos dice en forma tan lacónica como enigmática: "desde el año de 1583"; por lo tanto, creemos que esta fecha conmemora un hecho histórico importante, dos veces secular al erigirse las cruces, y que además coinciden con la construcción del templo, el que iniciado en 1781, como lo asienta la primera cruz, bien pudo terminarse en 1783. Además, esta cruz aporta el extraordinario dato de ser, en todo lo que se conoce del arte colonial de México, la única, en su tipo, firmada y al parecer con gran satisfacción "de mano y puño de Juan Diego flores", artista que hereda amorosamente su obra a su solar nativo, gentilicio implícito en la frase "este mi pueblo de Sn. Matías".

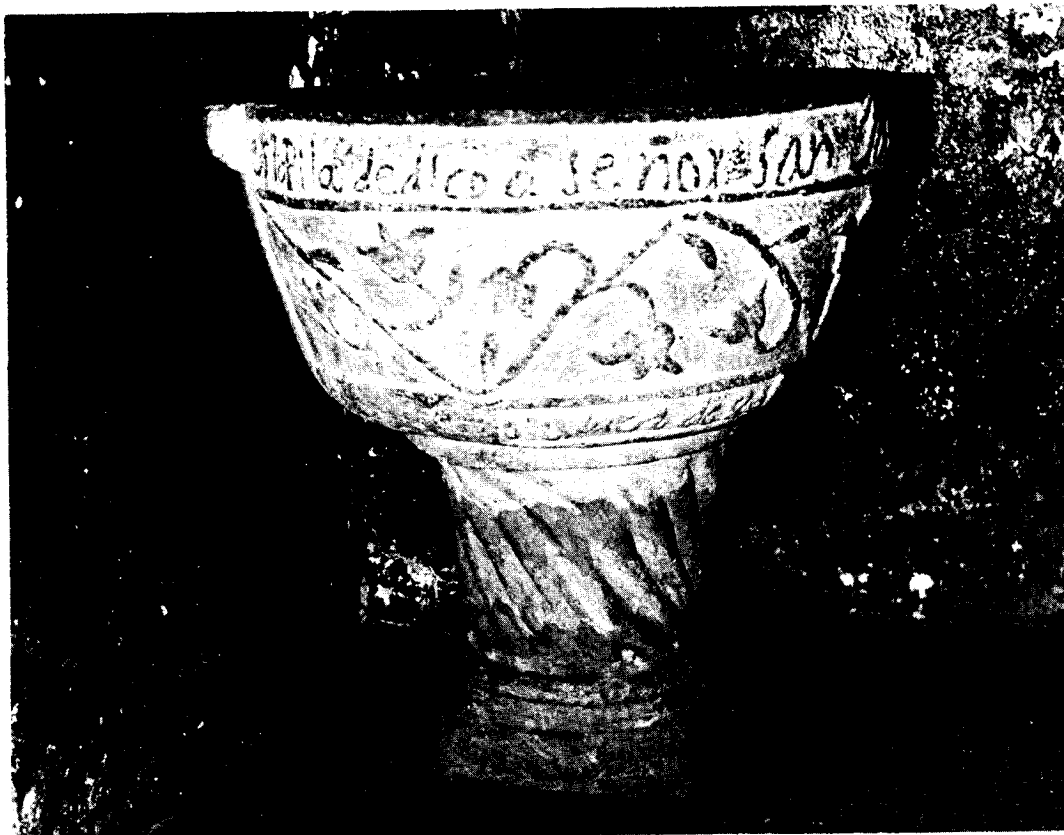
Al igual que en las cruces, debe anotarse la satisfacción personal y la conciencia artística que debió sentir Juan Diego Flores, ya que también firmó la pila dedicada a San José en el interior de la iglesia, con grandes letras en relieve: "Juan Diego Flores, cantero".

Cabe anotar que las dos pilas de San Matías están dedicadas, una a San José y la otra al Santísimo Sacramento, lo que por donde se mire resulta novedoso siendo originales y exclusivas de ellas éstas dedicaciones, como nos informan así que también como las iglesias y las campanas, las pilas tienen una dedicación y un patrocinio, al igual que algunos otros objetos sacros y aun el hombre mismo.

En Juan Diego Flores tenemos una versión local que dentro del arte colonial equivale un tanto a la medieval versión de "el maestro de San Matías", que afortunadamente en este caso no quedó ignorado.

Un rebelde al anonimato que prueba cómo a la indudable religiosidad del arte colonial se añade en sus postrimerías la conciencia del mérito individual.

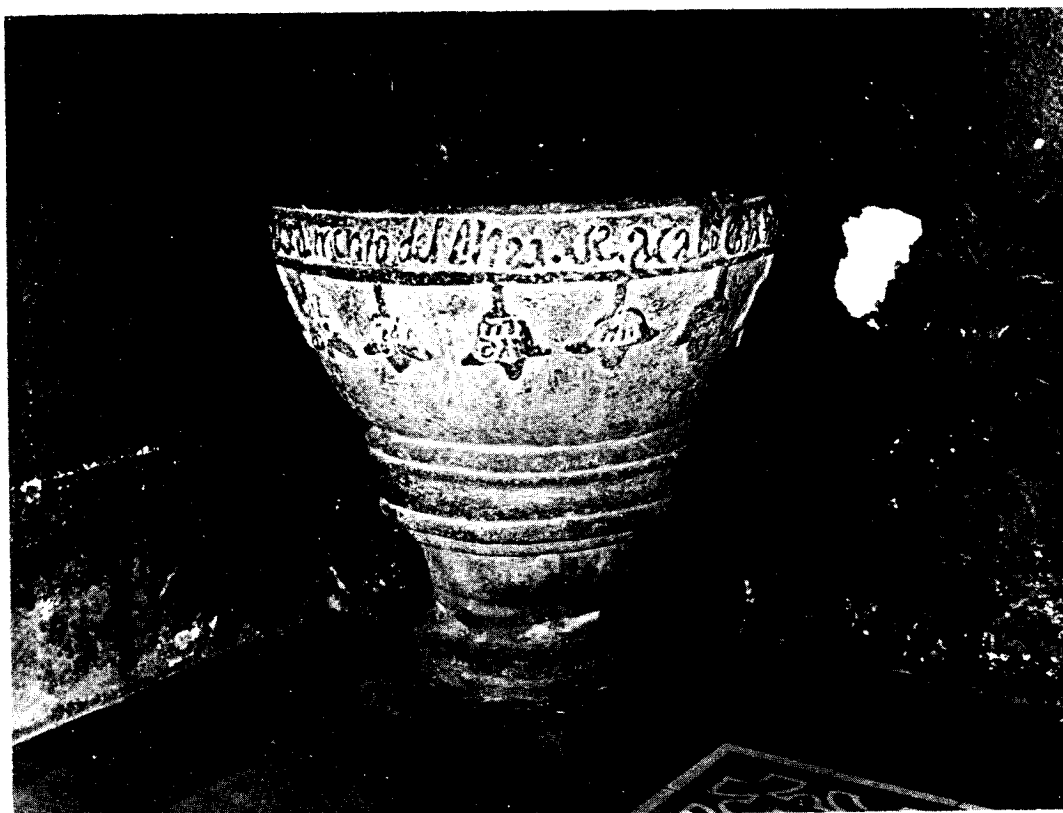




(Foto March)

En San Matías las cruces atriales y las pilas de agua bendita, aunque datan del siglo XVIII, se afilian más a la sensibilidad plástica del siglo XVI.

La grafía de los bordes historiados, en las pilas de San Matías, es lo que mejor nos permite ubicarlas como obra del siglo XVIII, mas no sus sencillas foliaciones y su molduración, vueltas al siglo XVI.



(Foto March)



Las pilas bautismales, fuentes interiores que hacen eco y reflejo a las cruces exteriores, se hermanan con ellas tanto en rasgos formales como en la secuencia litúrgica. El cristianismo que la cruz predica, se sacramenta en el agua de la pila. Y así como la fe propone un tiempo infinito, la religiosa expresión plástica parece olvidarse de su curso histórico para abrazar un tiempo ecléctico como del románico siglo XII, según se ve en esta plateresca pila del siglo XVI, en Santa Fe de la Laguna.



Aun cuando sabemos lo escasa que es la influencia formal indígena en el arte virreinal, es innegable su presencia en intermitencias recónditas, como es el caso de esta pila de la parroquia de Aranza, donde pétreas plumas dan salida al corto fuste octogonal en que se apoya, y el recipiente se abre sobre un penacho plúmeo que como flor se abre para recibir una guirnalda vegetal que gira vigorosa y paralela a un cordón franciscano.



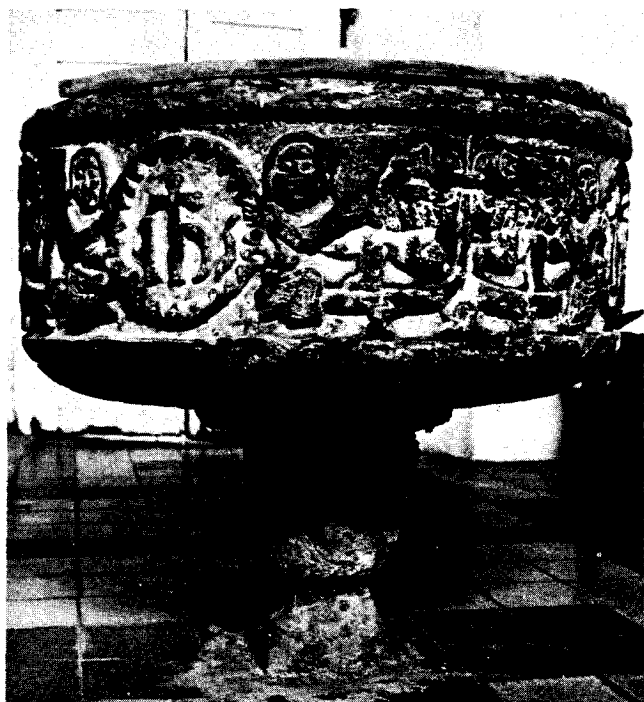
Pila de agua bendita que en la iglesia de Santa María de la Asunción, en Tatzicuaro, se yergue desde el siglo XVI como pétrea capa a la que se adhieren estilizados frutos y franjas, con apariencia de plumas que aspiran a tocar el cordón que la bordea.

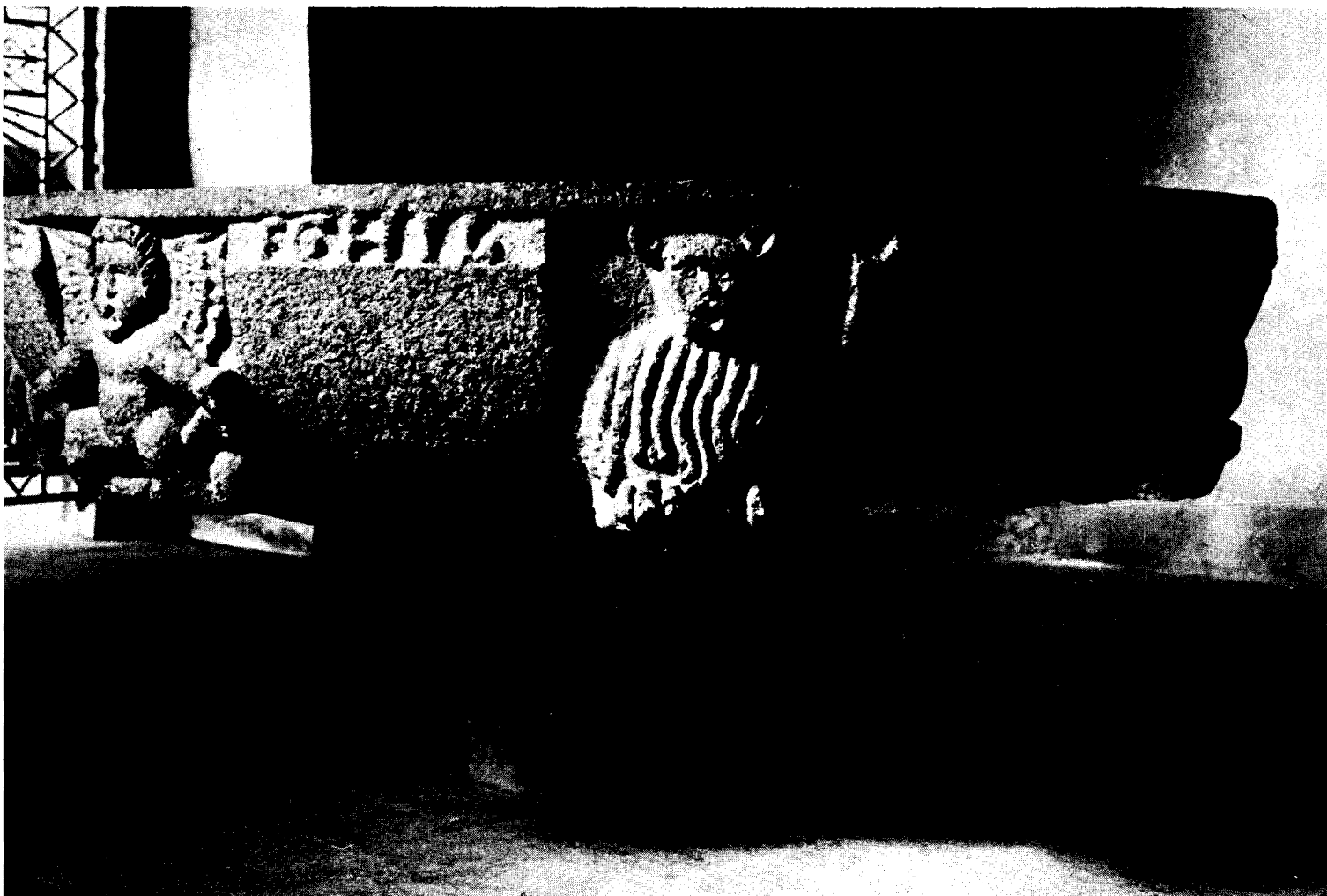
La pila bautismal de San Nicolás Obispo se emparenta directamente, si no es que nació de la misma mano, con la de Tatzicuaro, pues ambas comparten lo mismo: hojas que frutos estilizados, las fajas concéntricas con aspectos de plumas y el cordón que cincha y bordea. Al parecer, lo que hoy sirve de apoyo a la pila es una base o capitel, ya que indistintamente servían para una columna contemporánea de la pila.



En Tancítaro, el siglo XVI también dejó el vigor de esta pila, a la que ronda un friso ondulante en que formas geométricas y vegetación estilizada se enlazan y danzan sobre un cimientó de pétalos-plumas.

Así como las pilas de Tatzicuaro y San Nicolás Obispo delatan un mismo autor, la de Tancítaro y esta de Carapan son obras, a su vez, del mismo cincel. En estas dos últimas el volumen a manera de gran tambor o segmento de cilindro, se ciñe de quiméricas formas en que se aglutinan lo vegetal, lo animal y lo humano, expresados con un relieve en que también se funde lo planimétrico con perfiles y masas redondeadas.





En Ciudad Hidalgo, antigua San José Tajimaroa, la pila bautismal actual fue taza de derrame en la primitiva fuente pública del siglo XVI. Angelillos y leones estilizados chorreaban el agua de servicio en tanto letras, que no forman palabras lógicas, bordean la taza y servían, según es tradición, para “alfabetizar”. Admirable doble utilidad —material e intelectual— de esa fuente.

En Ciudad Hidalgo emerge de la monolítica pila bautismal un angelillo desnudo, a la manera renacentista, pero con arcaico sentido plástico medieval.





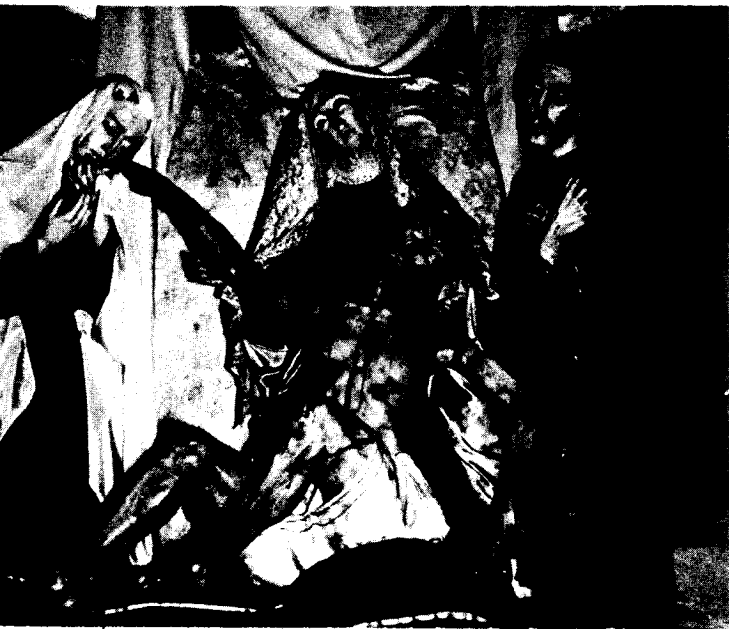


En caña de maíz no sólo se modelaron cristos, vírgenes y santos de bulto, sino también relieves como este, extraordinario, que representa "La piedad". Su renacentismo es de ascendencia miguelangelesca. Data del siglo XVI y se conserva, en parte, recortado, en un ángulo del claustro del ex-convento franciscano de Tzintzuntzan.



La pequeña capilla de Santiago, en Uruapan, preserva esta imagen de "Santiago Matamoros" donde el barroco hace contraste ya, en el estatismo de las figuras, con el calado y airoso juego de volúmenes.

En la parroquia de San Diego en Quiroga, antigua Cucupao, enmarcan la portada mayor dos relieves arcaizantes por ser del siglo XVIII, en que de un cáliz brotan flores y una concha alusivas al florecimiento de la gracia que surge de los sacramentos.

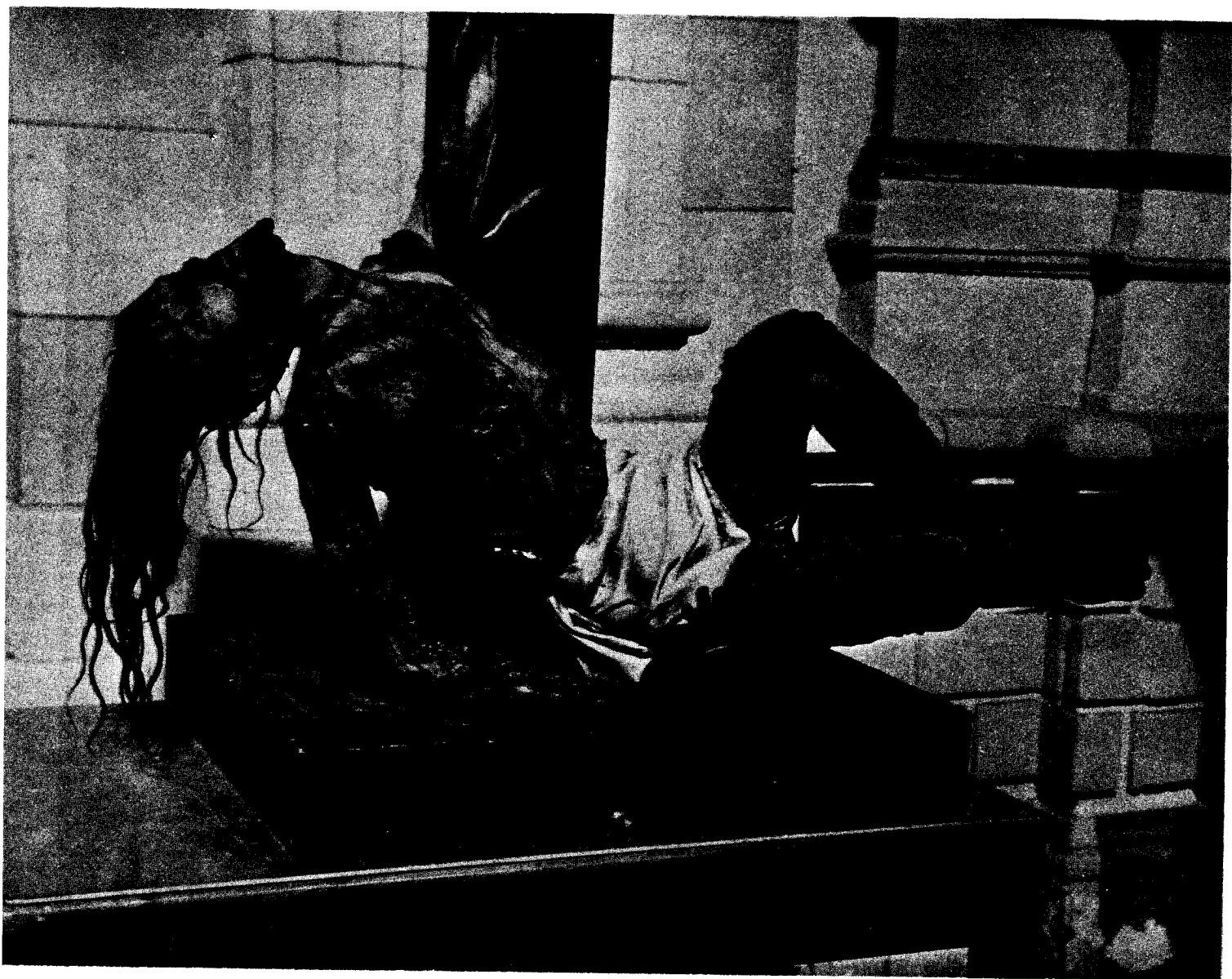


La Capilla del Calvario, en Pátzcuaro, guarda esta "Piedad" de gran efecto dramático en la barroca conjunción de las cuatro figuras, a la vez tan unidas y exentas en lo escultórico como acompañadas y ensimismadas en lo emocional.

La iglesia del ruinoso ex-convento de Tiripetío, data del siglo XVI, pero da hospedaje en sus nichos a esculturas barrocas del siglo XVIII. De ellas, este San José que contempla en el mutilado niño, más la injuria de la impiedad y la incultura humanas que la incuria del tiempo.

José María Padilla Alfaro, imaginero que nació en Zamora en 1886 y murió en Morelia en 1935, dejó en muchas poblaciones michoacanas infinidad de imágenes representando vírgenes y santos, pero sobre todo, terribles cristos pasionarios, uno de ellos, éste atado a la columna que se encuentra en la Capilla de Santiago, en Uruapan.





Los Cristos de Padilla Alfaro, diseminados por todo Michoacán, parecen resumir con su sangrienta presencia la trágica secuencia de crueldad, injusticia, tortura y terror que durante siglos ha oprimido a nuestro pueblo, y tan es así que el artista produjo estas obras como respuesta a la persecución religiosa sufrida en el país poco tiempo antes de aquél morir, en 1935. Este Cristo destrozado en lo físico y desfallecido en lo moral, deja atrás el tremendismo de la conquista del siglo XVI, y las convulsiones del barroco, para caer en el horror de lo contemporáneo.

(Foto Ellsa Vargas Lugo)

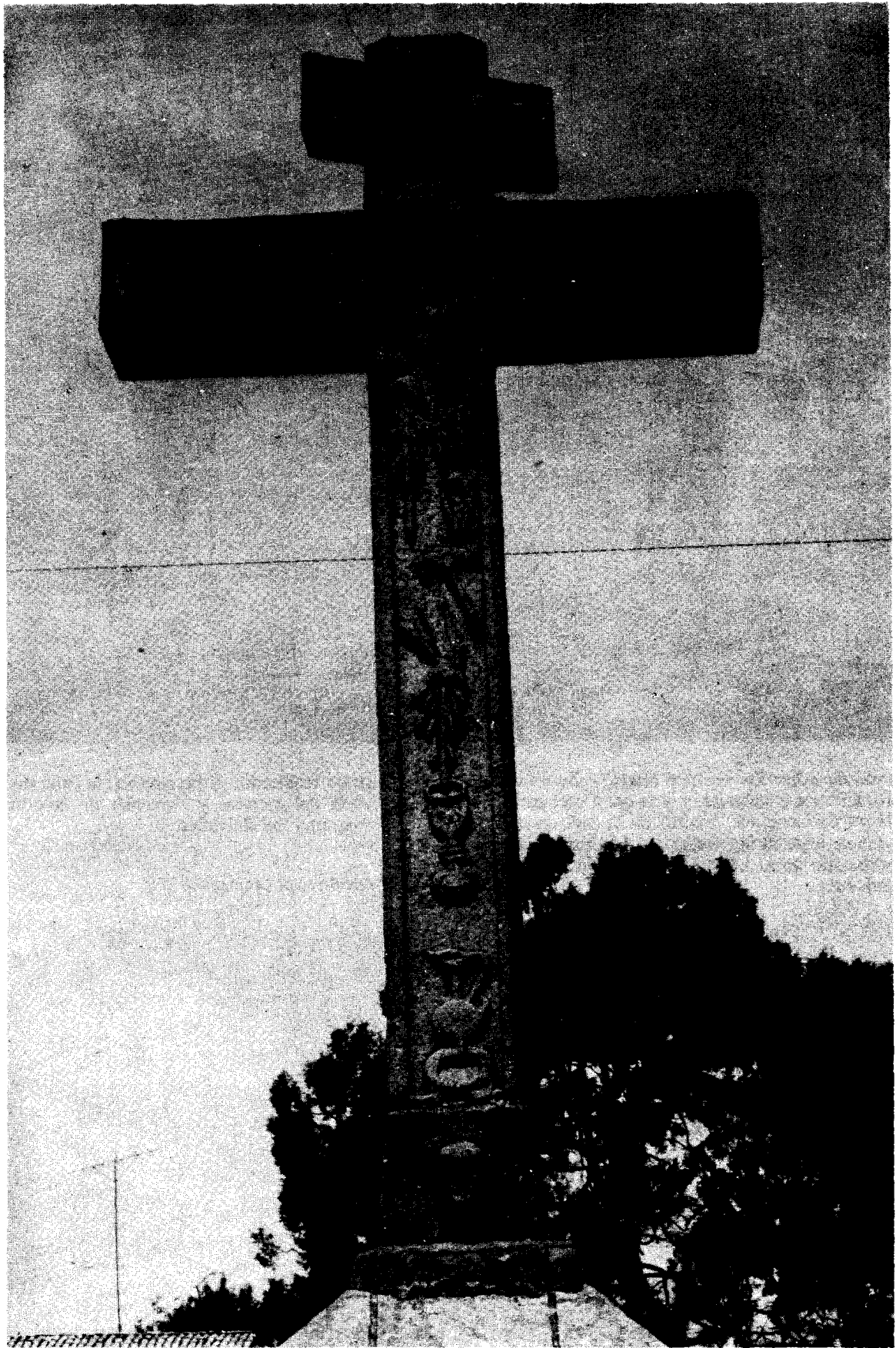


Fachada del convento de San Agustín Ucareo.

Fray Matías de Escobar, en su crónica agustiniana, capítulo LVII, *De la fundación del octavo convento de esta mechoacana thebaida, denominado San Agustín de Ucareo*, nos refiere que este convento lo fundó en 1555, el padre fray Juan de Utrera y que él mismo lo dirigió y construyó como arquitecto durante la segunda mitad del siglo XVI, quedando aquí sepultado a su muerte.

La noble fachada del templo, sólo alterada en su remate por el añadido reloj, se emparenta en su composición con la no lejana de Charo, sólo que Charo muestra rasgos manieristas y una mayor abundancia decorativa tanto en ornamentos como en escultura, mientras que la de Ucareo es más austera y rigurosamente clasicista; uno de los mejores ejemplos de estilo renacentista en Michoacán, si no es que el más notable.

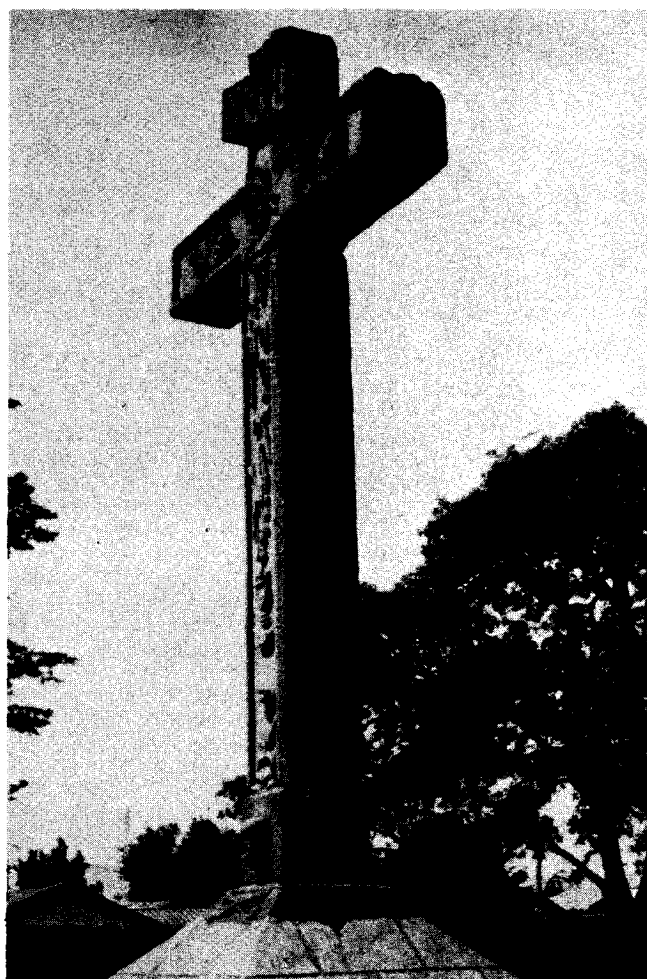
El preciso esquema de dos cuerpos y un remate se concreta con los puros elementos arquitectónicos y sólo en lo alto se alojan algunos emblemas agustinos en bajo relieve. El corazón flechado, escudo agustino, va dentro del cuerpo de remate, en tanto que arriba surgen del paramento pétreo, la mitra, el báculo y el libro, que son simbólicos del sabio y santo obispo de Hipona, doctor de la iglesia, fundador de la orden agustina y patrono de este templo.



La cruz atrial de Ucareo es una de las más abundantemente historiadas que se pueden admirar en Michoacán, el relato pasional de sus relieves se distribuye de la siguiente manera:
 Al frente: Arriba el INRI; en el brazo horizontal de izquierda a derecha, la mano derecha de Cristo clavada, cabeza que escupe, torso de Cristo, Caifás, mano izquierda de Cristo clavada. En el brazo vertical de arriba a abajo, azotes, tenazas, martillo, dos clavos y llaga de los pies, cáliz receptáculo, jarra y plato de Pilatos, calavera y fémures cruzados alusivos al calvario.

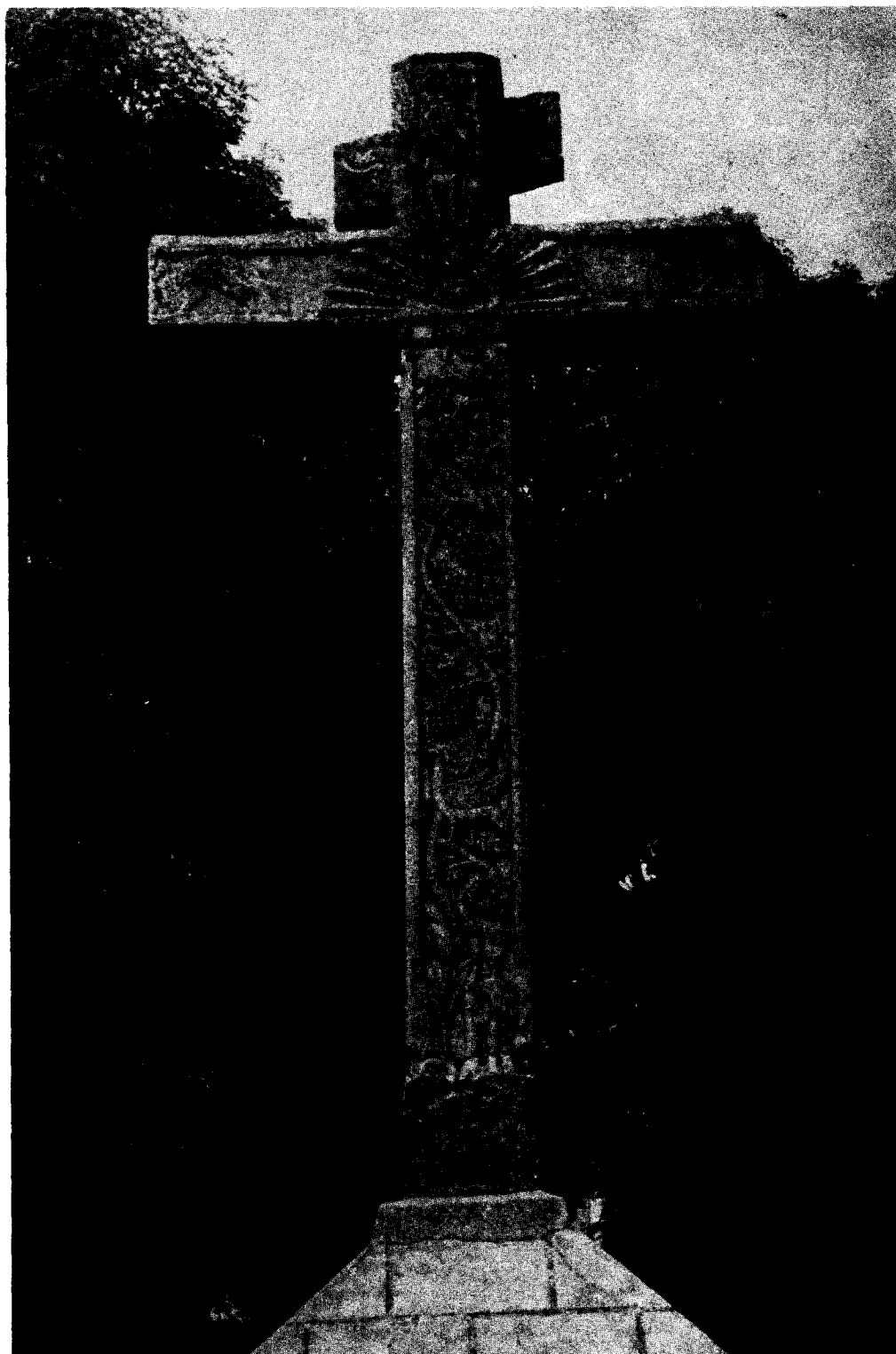


Costado derecho: De arriba a abajo, gallo y cuchillo de Pedro, alusivos a su traición, y la oreja que cortó a Malco, lanza de Longinos, hisopo de la hiel, cuatro dados con que se jugaron las vestiduras de Cristo, lámpara del prendimiento en el huerto de los olivos, y monograma del Salvador.



Costado izquierdo: Sobrepuestas, la caña de burlas y la escalera del ascenso y descenso de la cruz, abajo el monograma del Salvador.

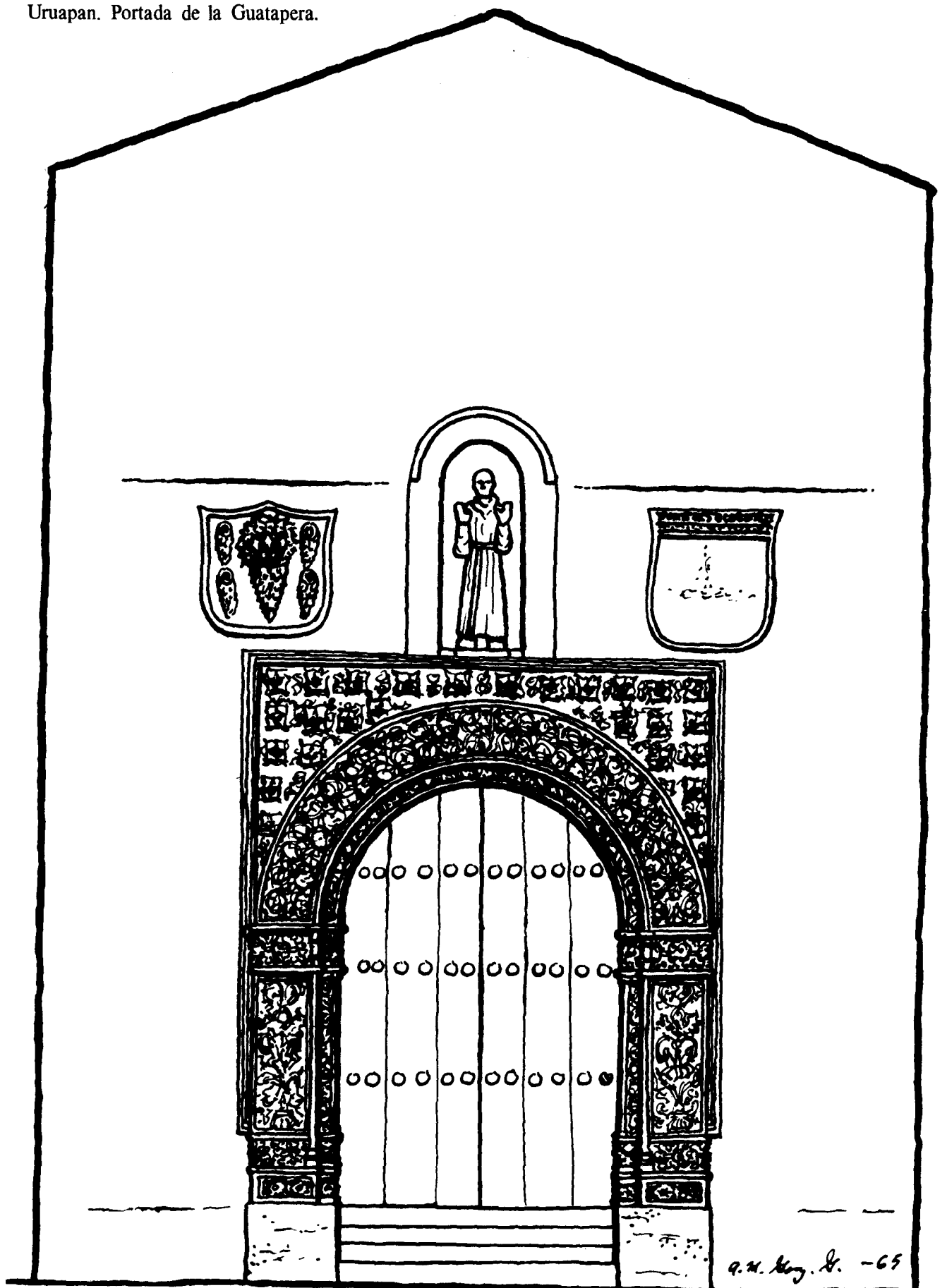
(Fotos Berenice Garmendia)



Al reverso: Arriba, el corazón traspasado de María; en el brazo horizontal, de izquierda a derecha, mano que escribe la sentencia, triángulo potenziado con ojo al centro, alusivo a la omnipotencia divina en su trinidad, oreja de Malco cortada por Pedro. En el brazo vertical, de arriba a abajo, vid eucarística con tres racimos de uvas, donde se alimentan dos pajarillos, alusivos al alma humana, abajo el Divino Rostro. Vista frontalmente, la bella cruz nos remite al siglo XVI, por el carácter estilístico de sus relieves, pero su reverso desconcierta para su fechamiento, ya que la ondulante vid eucarística con que se orna, y los pajarillos que la habitan, más se relacionan con el tipo de decoración que se dio en el apogeo de la modalidad barroca salomónica y, aunque a su vez el salomónico tomó con arcaísmo medieval algunas de esas formas, este relieve nos hace suponer que la cruz data del siglo XVII.

PLATERESCO EN MICHOACAN

Uruapan. Portada de la Guatapera.



PLATERESCO EN MICHOACAN



El estilo Plateresco florece en España desde fines del siglo XV hasta mediados del XVI, cuando los reyes católicos unifican la península y Carlos V ve extenderse sus dominios, en los que “no se ponía el sol”. Momento de unidad y expansión ibérica que se refleja en riqueza y esplendor inusitados, de lo que el arte es fiel medida.

Aunque considerado más un estilo ornamental que estructural, el plateresco tiene un peculiar desenfado y una alegre actitud ecléctica que no desecha asimilar la profunda sabiduría del gótico agonizante y la elegancia razonada del renacimiento en boga, y si a esto se añade el ingrediente musulmán, que en España aún latía vital, se comprende esa inventiva fantasiosa, afiligranada y abundante, que al aglutinar diversos ingredientes culturales produjo una arquitectura con aspecto de orfebrería monumentalizada. De ahí el acertado nombre con que se la bautiza, pues, además, fueron plateros insignes, como la familia de los Arfe, quienes introdujeron tempranamente en sus obras los elementos arquitectónicos renacentistas, como lo son los órdenes clásicos y los ornamentales como los grutescos, sin olvidarse del rico acervo medieval.

Cuando se conquista y evangeliza América, es el Plateresco el estilo por excelencia de España, y así se derrama por todo el continente, resumiéndose y adaptándose conforme a las circunstancias —tanto económicas como de mano de obra— lo requerían. Fue de hecho el primer estilo artístico europeo al que se enfrentaron los artífices indígenas, para interpretarlo, y por tanto, el primer estilo colonial de América, al que por ello a muchas de sus manifestaciones José Moreno Villa les aplicó el término de “tequitqui”, como equivalente al de “mudéjar”, dado en España al arte de los árabes al servicio del mundo cristiano.

Es, también, el estilo que suaviza la rudeza y da sonrisa a la conquista.

Dentro de este panorama, puede decirse que Michoacán tiene uno de sus más brillantes aportes culturales, pues aunque muy desconocido este aspecto, es tal la cantidad de ejemplares que se tienen y de tan peculiar carácter, que debe de considerarse como una verdadera escuela regional, dentro del universalismo del estilo. Es más, se deja sentir, en el plateresco michoacano, dentro de las debidas salvedades y limitaciones, un marcado antecedente de ese sabor estético aún no definido por la crítica histórica, de lo que se ha llamado dentro de la producción barroca “lo mestizo”, pro-

ducto especialmente notable en los medios de mayor población indígena, como sucede en los países andinos.

En las serranías de su zona central, Michoacán atesora numerosos ejemplares de ese arte colonial en proceso de auscultación, con definidos rasgos de americanidad, que siguen acrecentando una sorpresa a medida que se les descubre. Es su plateresco un rico filón para la historia de nuestro arte, aún sin acabar de ser conocido dentro de la amplia geografía del continente.

Cabe aquí, dilucidar un poco que la originalidad mayor de este arte se debe a la indudable y tan discutida influencia indígena, a la que consideramos, más directamente, debida a una selección formal y no que a una creación intencional.

La influencia por selección es propia de pueblos conquistados o que por alguna circunstancia política, militar o económica, padecen sojuzgamiento, pero que, como pueblos, se distinguen por una vigorosa raíz cultural, como aconteció con nuestros ancestros indígenas. La influencia por selección explica ese fenómeno que se reitera en la historia de "el conquistador conquistado".

Para nuestro arte colonial, la influencia indígena es más de selección que formal; la diferencia estriba en que una verdadera influencia formal sería directa, es decir, encontraríamos de ella soluciones plásticas prehispánicas nítidas, y ello no es así, pues la influencia por selección es indirecta. Se ha insistido en los estudios críticos o ensayos analíticos, en buscar solamente la influencia directa formal, ejercida por los productores o consumidores indígenas, y vale hacer notar que la otra, la influencia por selección, se siente sólo vagamente, siendo casi inasible; pero existe.

La muy visible relación creador-objeto cultural-receptor, en este caso: España-arte-América, hace de la dependencia del receptor un obligado selector, y *en esto radica la influencia indígena*. Dicha influencia, por selección, crea una reciprocidad que acaba por re-crear el objeto cultural intermediario, lo que lo hace distinto ya, a la pureza de intención del creador dominante, sin que tampoco lo identifique como creación neta del receptor. Esta presión de circunstancias condiciona de tal manera al objeto de relación, que lo hace *distinto*, y en este meollo brota ese matiz diferencial de lo que llamamos arte colonial. El indígena, sobre todo en los primeros años después de la conquista, seleccionó de tal manera la lluvia de valores y conceptos culturales ajenos, tanto estéticos como de concepto, que acabó, por decantación, en acumular únicamente los que le eran más afines con sus gustos o ideas preconcebidos o subyacentes, y así, éstos parecen aflorar en forma prístina, como si el fenómeno fuera a la inversa, y a este carácter diferencial, por selección, es a lo que, a falta de otra explicación, llamamos influencia o carácter indígena.

Volviendo al tema del plateresco en Michoacán, podemos afirmar que hay dos corrientes paralelas dentro del mismo estilo; una, de mayor envergadura académica o sea un plateresco culto que se da en los grandes conventos y poblaciones mayores, como pueden ser los casos de Cuitzeo, Copándaro y Tzintzuntzan, con sus ricas portadas y claustros donde aparecen columnas abalaustradas o de tipo candelabro, y las más renacentistas como en Morelia, Charo, Zacapu y Zacán. Pero hay la otra corriente, la más abundante y característica, que se presenta en los conventos menores o "visitas", en las parroquias, iglesias de hospital y capillas de la sierra, las más discretas y a la vez interesantes, las de mayor tipicidad en su humildad, donde el estilo se manifiesta básicamente en las portadas, ya que los retablos

que debieron tener, han desaparecido en su mayoría para ser sustituidos por otros barrocos o neoclásicos. Estas portadas, a veces las complementa una portería o claustro, pero normalmente hacen el bello rostro de iglesias con interiores sencillos, de una sola nave, de muros rústicos de mampostería o adobe, con cubierta en su mayoría en forma de alfarje mudéjar, notables algunos de ellos como anotamos en otro capítulo de este libro; o también con frecuencia, con bóvedas simuladas en tablón y pólicromadas, con grutescos y jaspes, y estas últimas en su mayor parte datan de época neoclásica y han seguido repitiéndose al grado de adquirir, a su vez, título de tipicidad.

En las más características portadas platerescas michoacanas, dos presencias aportan el más inconfundible sello regional: la primera es la composición mudéjar a base de uno o más alfices que enmarcan arcos de ingreso, ventanas de coro o aun toda la fachada, tendiendo a delimitarlas en un cuadrado o rectángulo dentro del cual se abre el arco, tomando como centro de trazo el cruce de las diagonales, y lo segundo y más típico es que dentro del cuadrado así marcado se aloje una variada ornamentación, entre cuyos elementos lo que más destaca son grandes imitaciones de conchas o veneras —símbolos del bautismo—, que también con frecuencia brotan sobre acantos y entre foliaciones, como si con ello se indicara claramente el florecimiento debido a la gracia divina. Las grandes veneras alternan con querubines y flores, y de esta manera la ingenuidad y la alegría se dan la mano y guían al cincel para que plasme tiernos paraísos pétreos, florecidos al contacto del agua bautismal, dejando en estas portadas algunos de los más hermosos, variados y representativos ejemplos del arte para la evangelización.

Cuitzeo. Fachada de la iglesia conventual.

El convento agustino de Santa María Magdalena, en Cuitzeo, fue fundado alrededor del 1550, por Fray Diego de Chávez. Se atribuye la construcción al padre Francisco de Villafuerte y también se ve en ella la posible intervención de Pedro del Toro. (Angulo Iniguez Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Tomo I, p. 352.)

La fachada del templo luce dos méritos principales: el primero, ser la fina obra más monumental de lo que podríamos llamar plateresco culto o académico, en Michoacán y en todo el país, pudiendo sólo rivalizar con ella la del vecino templo de Yuriria, en Guanajuato, y la del de Acolman, en México; el segundo, su composición en tres cuerpos decrecientes y superpuestos, enmarcados cada uno por dos columnas candelabro o abalaustradas, que rompe con el usual esquema renacentista del arco triunfal con cuatro columnas y dos calles con nichos para flanquear la portada, de manera que esta aguda triangulación vertical es original para su tiempo y, sin duda, el antecedente directo de posteriores portadas barrocas regionales compuestas, así, con una sola calle arquitectónica decreciente, con el arco de ingreso como base, ventana coral en medio y nicho, o relieve del patrocinio, como cúspide.





Cuitzeo. Detalle de la portada en el templo conventual.

La inscripción Fr. : lo . MEtl : ME FECIT : —o sea “Francisco Juan Metl me hizo”— que aparece en la cartela a mano derecha, sobre la cornucopia, nos deja saber que fue cincel indígena el que labró esta fachada. Sin embargo, la “influencia indígena” no se deja sentir en la inspiración, aunque evidentemente la ejecución es prueba elocuente de la habilidad manual autóctona para asimilar y plasmar conceptos plásticos europeos entre los que, si acaso, se imponen algunos elementos de flora y fauna que dan el matiz local.

Las dos grandes columnas “candelabro” que tipifican el estilo y limitan esta portada son, también, las de mayor proporción y riqueza en lo que el plateresco dejó en Michoacán.



Cuitzeo. Abside en el templo conventual.

Como es característico en la arquitectura conventual del siglo XVI, en México, la gran nave del templo concentra su espacio sin la fuga de cruceros y sin la cúpula. Así, el gran arco triunfal renacentista enmarca al ábside gotizante, en tanto que los retablos neoclásicos, añadidos en el siglo XIX, dan textura a la sobriedad de los muros laterales y al presbiterio.



Cuitzeo. Portería del Convento.
La bella portería, cuyos arcos danzan entre molduras y cánones arquitectónicos dictados por el renacimiento, antecede dignamente a la capilla abierta y al acceso al convento.



Cuitzeo. Portería del Convento.
El fino tratamiento dado tanto al intradós como al extradós de los arcos y sus apoyos, por medio de rehundidas y pareadas franjas, a manera de prolongados casetones, aligera los volúmenes, intensifica el clarosouro y acentúa la rítmica gracia de esta portería en la que la pintura mural otorga, a su vez, riqueza e interés a los paramentos complementarios.



Cuitzeo. Angulo del Claustro.
Entre contrafuertes de vigoroso sabor medieval, se abren los huecos con arcos y columnas de filiación renacentista.

Cuitzeo. Angulo interior del claustro alto.

La sabia relación de huecos y macizos en que se apoya la bóveda de cañón corrido, produce un agradable equilibrio entre fuerza y ligereza.



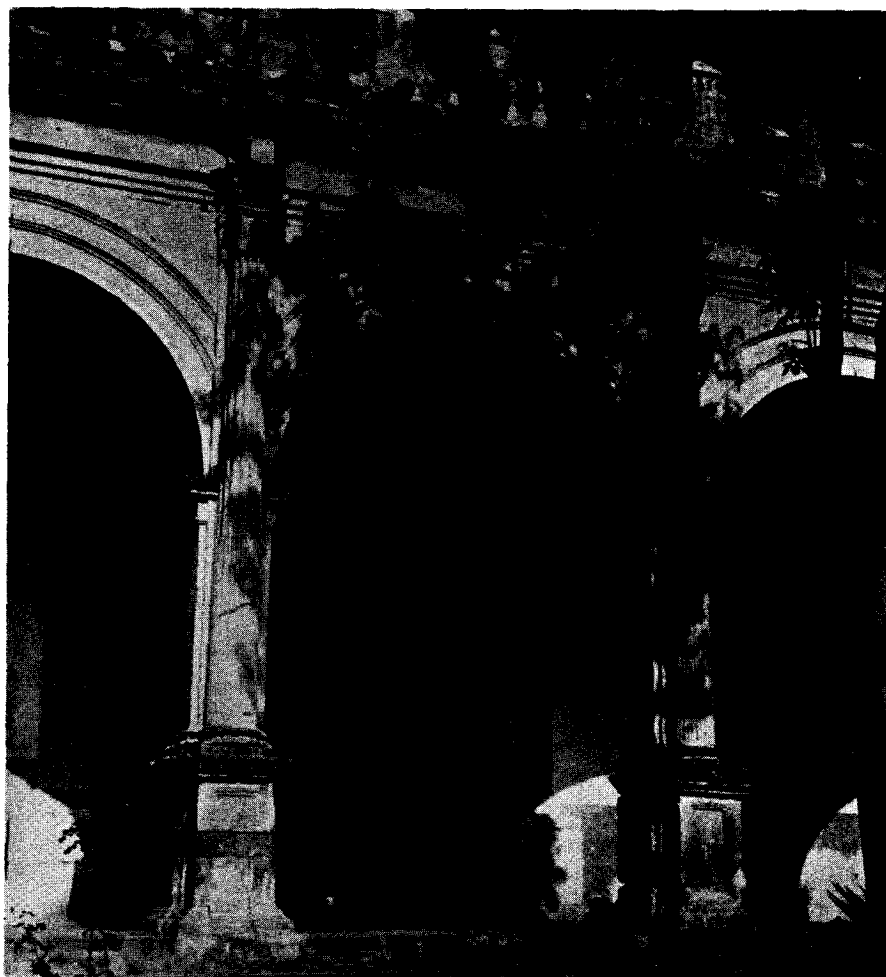
Cuitzeo. Bóveda en un ángulo del claustro alto.

La pintura se encarga de llenar, en forma tanto decorativa como didáctica, los paños lisos que deja la estructura arquitectónica. En este caso la bóveda de arista se acentúa con nervios góticos y se puntualiza en sus claves con bellos pinjantes.

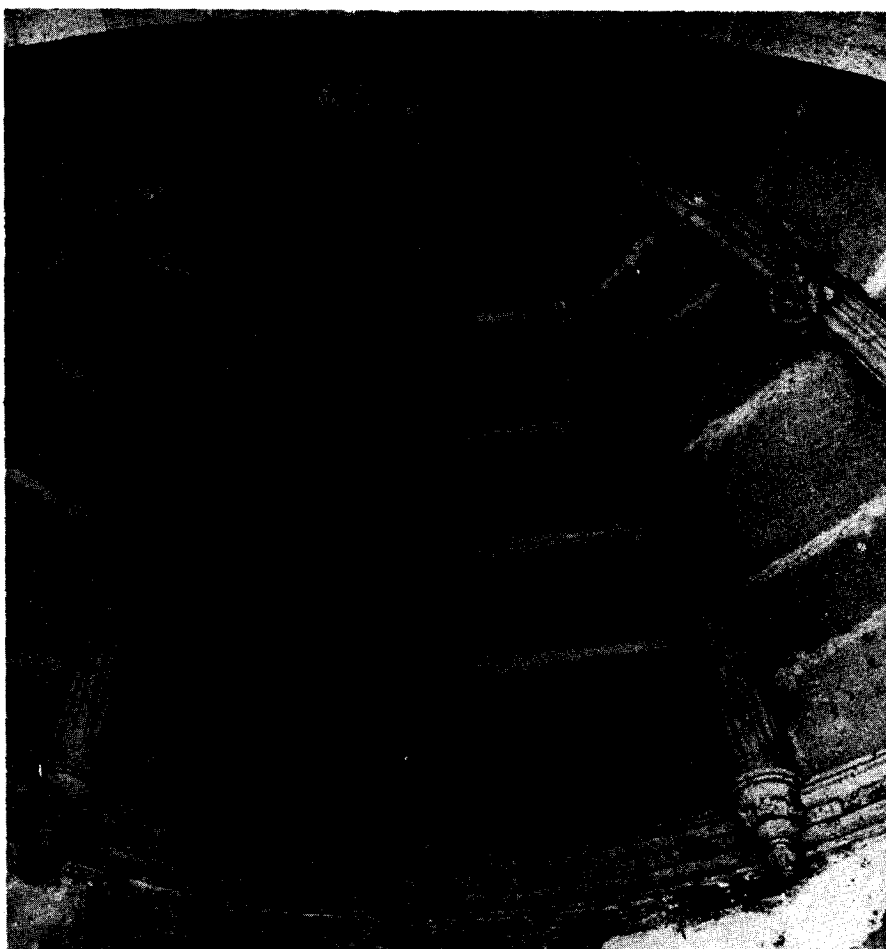


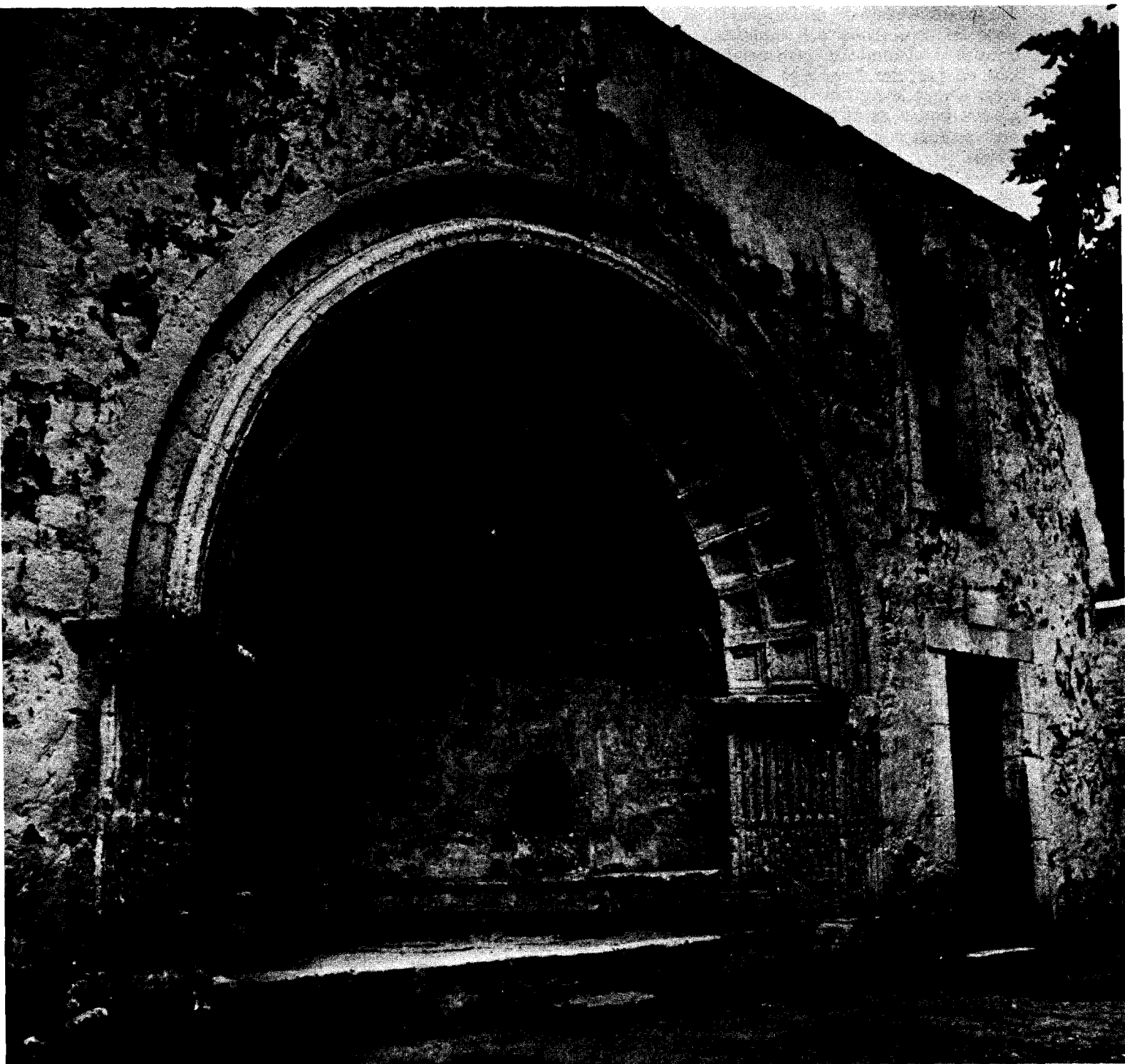
Cuitzeo. Capilla abierta.

La capilla abierta lo está como nicho-ábside al que protege la portería y da mejor visibilidad el marcado esviaje de su arco y jambas.



Cuitzeo. Bóveda de la capilla abierta. Como florecidos dedos de una mano, cinco gruesas nervaduras se abren para cubrir el espacio ritual de la airosa capilla.

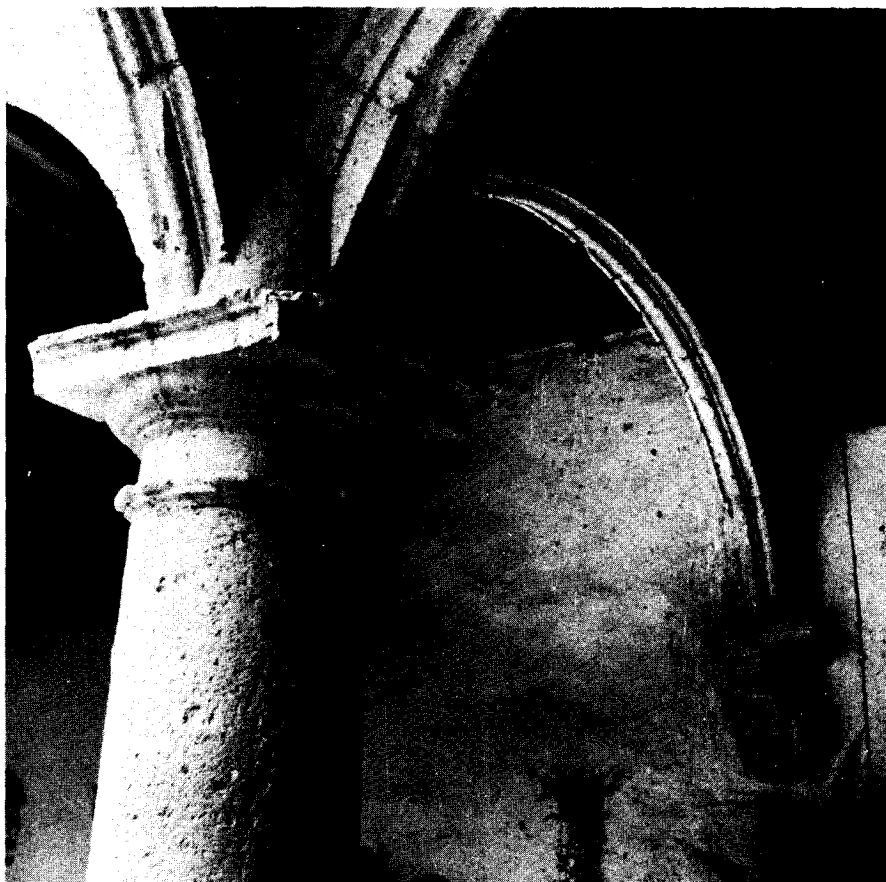




Tarímbaro. Capilla abierta.

El convento franciscano de Tarímbaro fue construido en el último tercio del siglo XVI y su iglesia allá por 1586 (Kubler, George. Op. cit. p. 492). Su capilla abierta se relaciona directamente con la de Cuitzeo al grado que parecen ser del mismo autor; sólo que en Tarímbaro es más ancha que alta, con nervios más sencillos y con case-
tones, en el esviaje del arco, que acentúan más la nota renacentista que la gótica. Esta capilla, hoy expuesta direc-
tamente a la intemperie, tuvo también una portería protectora de la que aún quedan huellas.

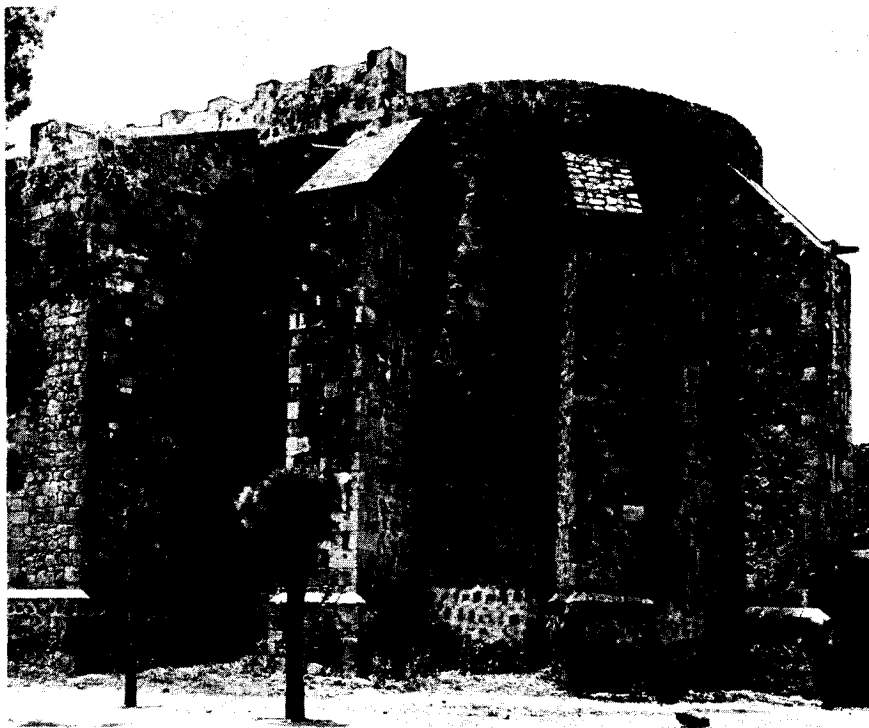
Tarímbaro. Angulo del claustro bajo. Poco ha sobrevivido del primitivo claustro de Tarímbaro; pero queda aún en pie este fragmento donde arcos que se adelgazan con perfiles góticos, brotan de capiteles toscanos más acordes con el mundo de lo clásico.



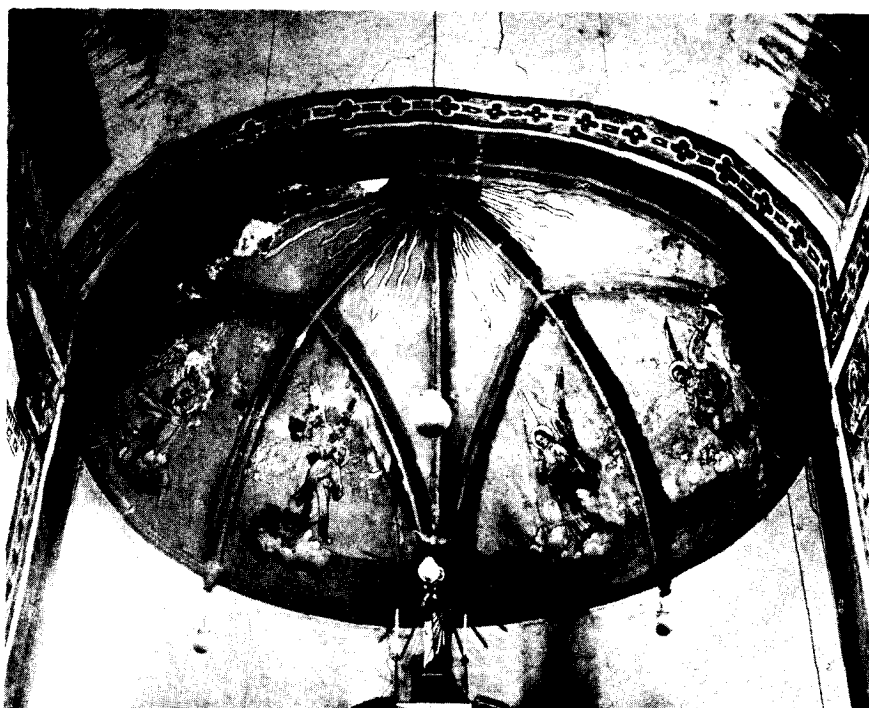
Copándaro. Torre de la iglesia. El pequeño convento agustino de Santiago Copándaro fue edificado entre 1560 y 1567. (Rojas, Pedro. "Copándaro". Anales IIE No. 22 pp. 116-117). Aunque maltrecha, destaca la robusta torre que es de las pocas sobrevivientes, aparte de escasas, construidas en el siglo XVI.

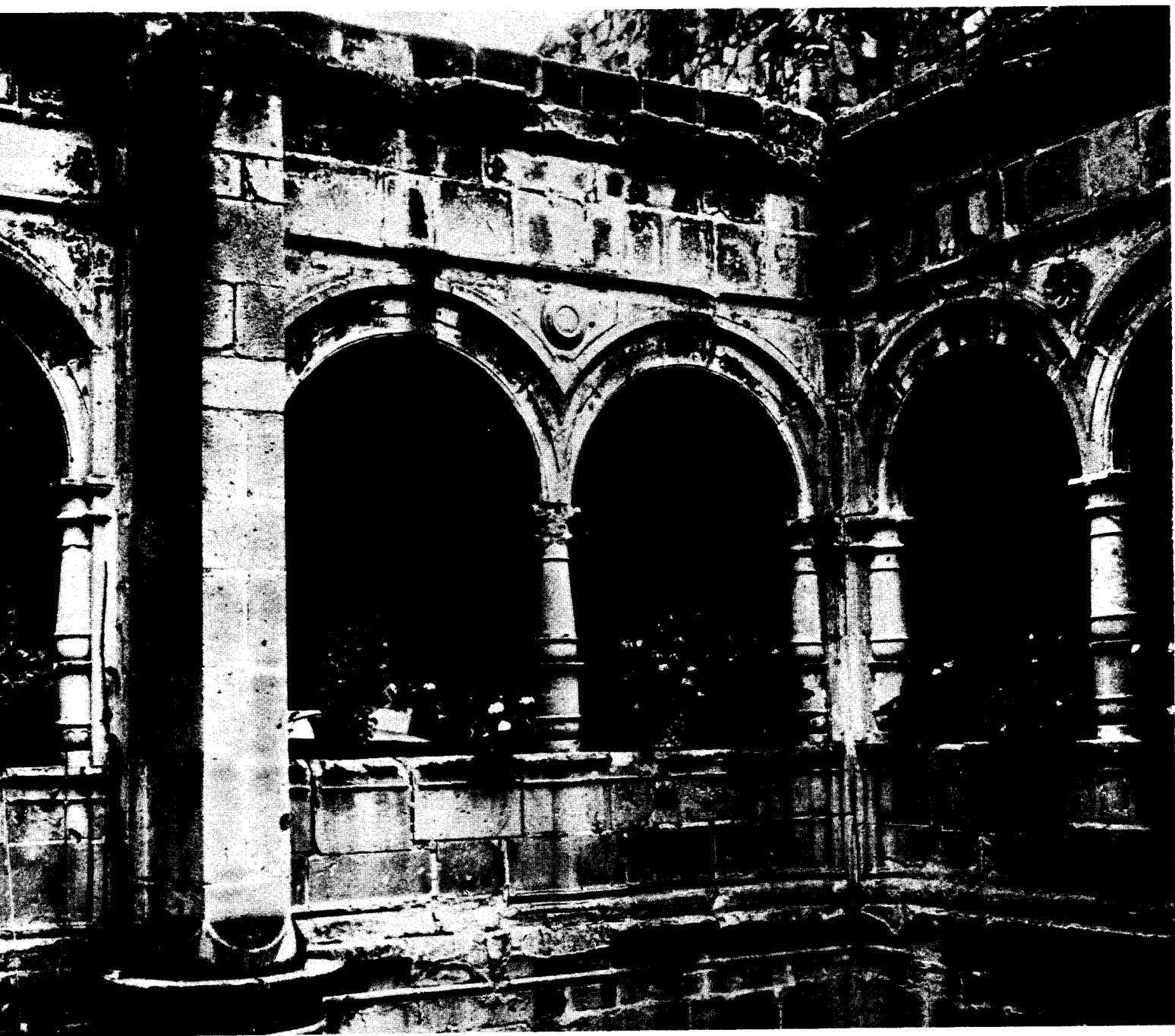


Copándaro. Abside del templo.
Aun sin su militar remate de almenas, la mole maciza del templo copandarense nos deja sentir su carácter de convento-fortaleza.



Copándaro. Bóveda en el ábside del templo.
El tono agresivo y cerrado del exterior contrasta con la sencilla, pero protectora concavidad nervada interior, que, en su goticismo, se asocia a su hermana mayor del ábside del templo de Cuitzeo, distanciadas ambas sólo por la anchura del mismo lago de Cuitzeo en cuyas riberas se levantan.





Copándaro. Angulo del claustro alto.

El pequeño y fino claustro es uno de los más puros ejemplares del estilo plateresco, sobre todo en sus preciosas columnas abalastradas que, en rítmica alternancia de medias-muestras y exentas, reciben los arcos en el claustro alto.

Huango (Villa Morelos). Angulo del claustro.

Perteneciente al grupo de conventos agustinos que bordean el lago de Cuitzeo, el de Huango, dedicado a San Nicolás, es otro caso en el que formas renacentistas, como estos arcos y medias columnas, suavizan y dan cronología a la recia estructura.



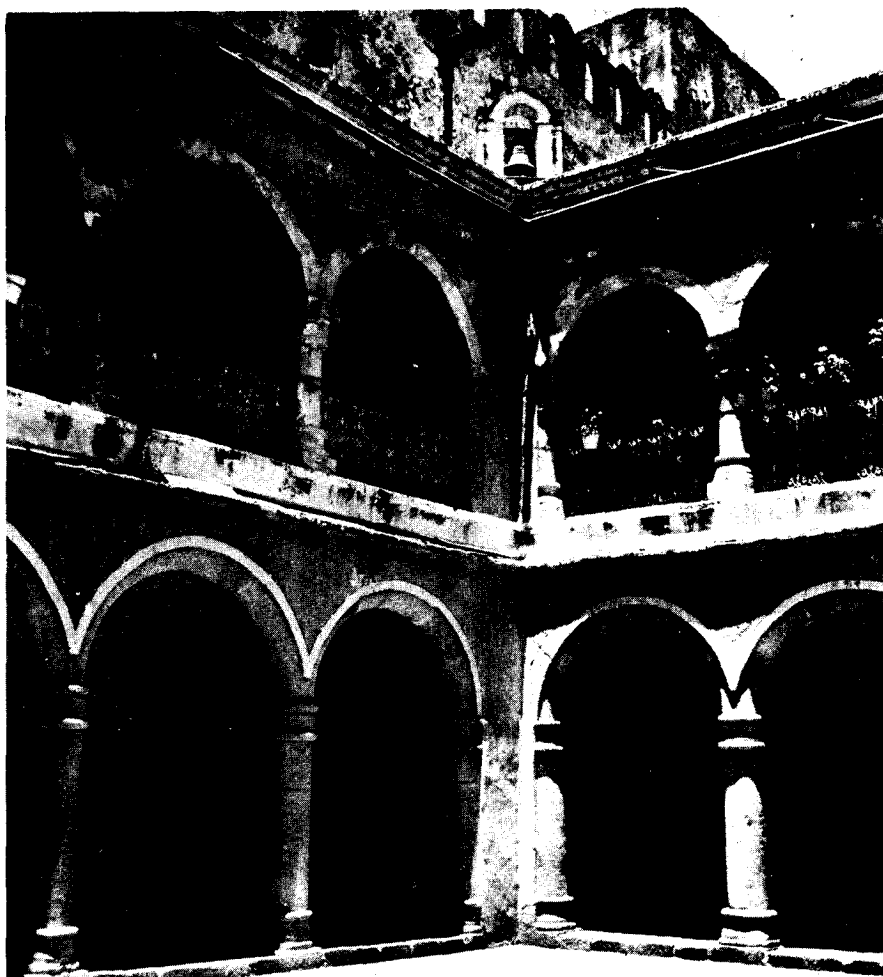
Huango (Villa Morelos). Bóveda del claustro.

En los conventos del siglo XVI es frecuente encontrar esta solución en los ángulos claustrales: dos bóvedas de cañón que se intersectan formando una de arista, la que se delata y refuerza con nervaduras. Cabe añadir, en este caso, el acento michoacano-puesto por la presencia de veneras o conchas que anteceden al rincón.



Zinapécuaro. Claustro del Convento de San Pedro y San Pablo.

El claustro del convento franciscano de Zinapécuaro se levanta ligero y airoso por estar techado, en sus dos niveles, por medio de viguerías, y no con bóvedas que requerirían contrafuertes o soportes más gruesos. Su prosapia decimosexta se delata en las típicas columnas de ambos pisos, de fuste sin éntasis y donde basa y capitel son iguales, sistema que permitió una especie de producción en serie a los lapidarios, a la vez que evitó cometer errores de interpretación a los "órdenes" clásicos.



San José Tajimaroa (Ciudad Hidalgo). Portada de acceso al claustro. El cerramiento de la portada, con apenas insinuado arco conopial, da un toque gotizante a este rincón de la portería en el viejo convento.

