

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**
Facultad de Filosofía y Letras

Las pinturas murales del siglo XVI en el convento
agustino de Metztlán, Hidalgo: el programa
iconográfico, sus posibles modelos e
implicaciones teológicas

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Historia
PRESENTA
Martín Olmedo Muñoz

Asesor: Dr. Pablo Escalante Gonzalbo

Noviembre 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Gloria, Alberto, Isabel,
Mónica, Iliana y Roberto.*

*La incomprensión del presente
nace fatalmente de la
ignorancia del pasado.
Pero tal vez no es menos vano
afanarse por comprender el pasado
cuando nada se sepa del presente.*

Marc Bloch

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. La pintura mural en la portería del convento

1. Descripción formal y fuentes grabadas.....p. 1
2. ¿Árbol de la vida, *Fons pietatis* o Fuente de la sangre divina?.....p. 4
 - a) Descripción iconográfica.....p. 5
 - a. 1 Centro.....p. 5
 - a. 2 Lado Izquierdo.....p. 10
 - a. 3 Lado Derecho.....p. 12
 - b) Sentido del grabado al finalizar el Concilio de Trento.....p. 14
 - b. 1 La gracia.....p. 14
 - b. 2 Los sacramentos. Una expresión teológica en la reforma católica.....p. 15
 - c. 3 La doctrina de la Justificación.....p. 16
3. La Virgen *Tota pulchra* de la porteríap. 18
 - a. Descripción iconográfica.....p. 18
 - a. 1 La zona central.....p. 19
 - a. 2 Los atributos iconográficos alrededor de la virgen.....p. 20
 - a. 3 La parte inferior de la imagen.....p. 23
 - b. Los vínculos con la otra imagen de la portería.....p. 24
 - b. 1 María la *llena de gracia* y la tradición de la limpieza del pecado.....p. 24
 - b. 2 El papel de María en la *salvación* y el Concilio de Trento.....p. 29

CAPÍTULO II. Los evangelistas y los padres de la Iglesia en las esquinas del claustro bajo.

1. Descripción e influencias formales del siglo XVI.....p. 32
2. San Mateo y San Jerónimo.....p. 46

- a. 1 La relación teológica entre San Jerónimo y el evangelista Mateo.....p.46
- 3. San Marcos y San Gregorio Magno.....p. 52
 - a. 1 La relación teológica entre San Gregorio Magno y el evangelista Marcos.....p. 52
- 4. San Lucas y San Ambrosio de Milán.....p. 53
 - a. 1 La relación teológica entre San Lucas y el padre de la iglesia San Ambrosio de Milán.....p. 53
- 5. San Juan evangelista y San Agustín de Hipona.....p. 60
 - a. 1 La relación teológica entre el evangelista Juan y San Agustín.....p. 60

CAPÍTULO III- La pintura mural del claustro alto, las prefiguraciones cristológicas y su función en el convento agustino.

- 1. Relación entre las imágenes, análisis y posibles modelos grabados del siglo XVI.....p. 66
 - a. La entrega de Jesús y la traición.....p. 66
 - b. El camino al calvario y el sacrificio.....p. 71
 - c. La crucifixión y la destrucción de los ídolos.....p. 77
 - d. La resurrección y la expulsión por la fe.....p. 81
- 2. Tipología y uniones teológicas entre el Antiguo y Nuevo Testamento en las esquinas del claustro alto.....p. 85

CAPÍTULO IV- La visión del mundo agustino en el convento de Metztlán. Sus ideales y virtudes en el programa iconográfico.

- 1. Los frailes eremitas agustinos adoran a Cristo en tierras novohispanas: la imagen del refectorio.....p. 95
 - a. Descripción iconográfica.....p. 95

b. El tema de la pintura.....	p. 99
c. El paisaje en la pintura del refectorio.....	p. 103
d. La flagelación en el ámbito de los frailes	p. 105
e. El ascetismo y el eremitismo agustino.....	p. 110
2. Los Triunfos de la castidad y la paciencia en el cubo de la escalera: un par de virtudes del eremita agustino en el convento.....	p. 112
a. El Triunfo de la castidad.....	p. 112
b. El Triunfo de la paciencia.....	p. 118
c. Las virtudes agustinas y la emblemática cristiana en la escalera.....	p. 122
CONCLUSIONES.....	p. 127
FIGURAS.....	p. 136
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 142

INTRODUCCIÓN

La orden de ermitaños de San Agustín llegó al antiguo señorío de Metztitlán después de celebrar su capítulo en 1536; en el que se delimitaron los puntos de la evangelización de los otomíes y la Sierra Alta. El dirigente del contingente sería fray Alonso de Borja, junto con fray Juan de Sevilla y Antonio de la Roa. Las fundaciones se sucedieron con bastante constancia: Molango (1538), Acolman y Metztitlán (1539), Epazoyucan, determinada en el capítulo de 1540; Huauhchinango (1543), Tlachinol y Huejutla (1545).¹ Después del capítulo de 1550, los agustinos fundaron Actopan, Ixmiquilpan y Xilitla, este último en los linderos de la Sierra Gorda. Con esto los frailes consolidaron una cadena de conventos dentro de la región que servían de cabeceras y visitas para el contacto con los indios y como focos de evangelización.

La llegada de los frailes a la región de Metztitlán comenzó con dos iglesias iniciales: San Pedro Tlatemalco y San Agustín Tepatetipa. Hoy en día, entre los investigadores existe la discusión acerca de la primera fundación agustina en la zona.² Sin embargo, pensamos que esas dos edificaciones pueden ser las primeras por sus características arquitectónicas y su localización. Asimismo, es posible que a partir de esos dos edificios, la misión evangelizadora agustina se haya movido hacia una zona más cercana al río de la vega –hacia el actual pueblo de Metztitlán. Independientemente de la fundación inicial, todavía no hay un acuerdo claro acerca del cambio de población y las causas del asentamiento de la capital eclesiástica en el actual pueblo de Metztitlán.

El primer convento que los misioneros construyeron en el pueblo es llamado actualmente La Comunidad. Según el investigador Juan Benito Artigas, los frailes habitaron ahí hasta la década de los

¹ Ana Sohn, *Entre el humanismo y la fe. Los murales de Atotonilco el grande*, México, Universidad Iberoamericana /Dep. de Arte, 1993, p. 25.

² Para más información al respecto ver el artículo de Pablo Escalante, “La iglesia sumergida. Hallazgos y nuevas ideas sobre las primeras edificaciones agustinas en la zona de Metztitlán” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, año 1994, UNAM, p. 47-76. También Federico Fernández Christlieb y Gustavo Garza Merodio *et al.*, “El altepetl de Metztitlán y su señorío colonial temprano”, en Federico Fernández y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, México, FCE/UNAM/IIG, 2006, 2006, p. 330 ss.

sesenta del siglo XVI.³ En los primeros estudios de la historia arquitectónica de la región, los investigadores consignaron que la construcción del segundo convento –de los Santos Reyes– se debió a la inundación del primero. Actualmente esta teoría está totalmente desechada. Con base en el artículo de Pablo Escalante, puedo deducir las razones del cambio de convento: “[En el convento de la Comunidad] ni siquiera hay espacio para el atrio [...]. Al cabo de muchos años de trabajo, se emparejó una superficie lo suficientemente grande como para crear un atrio a la altura de la ambición de los mendicantes, y allí se empezó a construir el gran conjunto de los Santos Reyes...”.⁴ De esta manera se tuvo que hacer el cambio, era más fácil para los frailes hacer las labores evangélicas en un piso plano que en el suelo accidentado que rodea al primer convento.

Las ceremonias religiosas se llevaban a cabo con los indios en el primitivo convento de los Santos Reyes, el cual en un inicio, era una capilla abierta con un “arco de gran amplitud [que] se abre hacia el frente y origina hacia el interior una bóveda de cañón corrido sobre planta cuadrada, para limitar un muro [...] de tímpano semicircular”.⁵ En la opinión del arquitecto Artigas, esta base primitiva tuvo que tener cierta similitud con la capilla abierta de San José de los Naturales.⁶

El atrio se encontraba amurallado como en el dibujo de Artigas. Hoy, todavía vemos en el atrio del convento “restos visibles de dos capillas posas; dos capillas más, una frente a la entrada de la iglesia y otra en la esquina noroeste...”.⁷ Según el arquitecto Artigas, las últimas dos capillas posas, antes mencionadas, son posteriores al esquema de la construcción inicial y posiblemente sean del siglo XVII. Al parecer, en esa primera etapa, los frailes realizaban los servicios litúrgicos en la capilla abierta y vivían en el convento de la Comunidad.

³ Juan Benito Artigas, *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM/Facultad de Arquitectura, 1996, p. 173.

⁴ Escalante, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Artigas, *op. cit.*, p. 87.

⁶ El arquitecto Artigas hizo una reproducción con base en Cervantes de Salazar del lugar antes mencionado e indica con mucha seguridad que el antiguo convento de los Santos Reyes tuvo una distribución muy parecida. Enfrente de la capilla se extendía una base aplanada con cuatro capillas posas en las esquinas.

⁷ Artigas, *op. cit.*, p. 84.

La segunda etapa de construcción de la iglesia de los Santos Reyes es posterior a la primera mitad del siglo XVI. Desconozco las causas puntuales de la nueva construcción, aunque concuerdo con Escalante en que las razones estuvieron en la facilidad y ampliación del espacio litúrgico. Además, ese lugar tenía una larga tradición de espacio sagrado pues ahí se celebraban algunos rituales relacionados con el *altepetl*.⁸ Por ende, el nuevo espacio permitía una conexión mayor entre los indios y los frailes.

Algunos historiadores del arte han fechado la iglesia de los Santos Reyes y coinciden en que los agustinos hicieron el edificio después de 1550 y antes de 1568-69. Las fechas más exactas las da McAndrew; este investigador menciona que la estructura base del edificio estaba terminada en 1569.⁹ Escalante dice que “... los Santos Reyes fue construida indudablemente después de 1550, [...] la portada de la iglesia no quedó terminada [...] después de 1560 y la portería de la iglesia parece haberse construido en 1567...”.¹⁰ Mientras tanto, los frailes agustinos habitaban, como se mencionó anteriormente, en el convento de la Comunidad.

En términos generales, la iglesia es de una sola nave, que junto con el coro, está techada con una bóveda de cañón, mientras que el presbiterio se cubre con una cúpula y una bóveda de nervaduras.¹¹ En la figura 1 –el plano del convento y la iglesia– vemos la distribución de los principales lugares del templo, sus dos capillas abiertas y su esquema final hacia el año de 1569.

Respecto a los objetivos de esta tesis, es conveniente precisar que esta investigación no busca ser una monografía del convento hidalguense. La mayoría de los trabajos de conjuntos conventuales del siglo XVI buscan esta línea interpretativa. Este estudio sólo se enfocará en la pintura mural de gran formato. No trataré ningún tema relacionado con la arquitectura o escultura del convento. Incluso, debido a la extensión de la tesis, no menciono los grutescos de las cenefas, ni de los restos de algunas cartelas en los pasillos que requieren una investigación profunda para ubicar su sentido y uso en el

⁸ Fernández Christlieb y Garza Merodio, *op. cit.*

⁹ Jonh McAndrew, *The open-air churches of sixteenth century Mexico*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p.122.

¹⁰ Escalante, *op. cit.*, p. 61.

¹¹ Artigas, *op. cit.*, p. 92.

convento. Por lo tanto, el objetivo principal de la tesis será estudiar la iconografía de las pinturas y, con base en estos elementos, buscar su relación conceptual con la teología católica de los agustinos.

La pintura mural del siglo XVI en la Nueva España es uno de los temas más complicados de la historia del arte novohispano, debido a la gran cantidad de factores que confluyen en ella. Para el investigador del siglo XXI hay un gran problema pues debe tomar en cuenta tres categorías perceptivas: el fraile que manda el mensaje, los pintores y los destinatarios –indio, español y fraile–; en este caso, de las imágenes del convento de Metztlán, sólo mostraré la postura de los religiosos y la relación con varios grabados y pinturas de la segunda mitad del siglo XVI. Comenzaré mi análisis con las imágenes de la portería: *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos* y la *Virgen Tota pulchra*. Después explicaré la iconografía y las relaciones teológicas del claustro bajo con el ciclo de los padres de la Iglesia Latina y los evangelistas. Continuaré el estudio con las pinturas del claustro alto, donde se pintaron escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Finalmente, cerraré esta tesis con la iconografía de una pintura ubicada en el refectorio y dos imágenes del cubo de la escalera.

Varias se encuentran muy deterioradas –como la pintura de la *Expulsión de Jonás* en el claustro alto¹² aunque quedan en la mayoría de las imágenes algunas figuras y colores, sobre todo el rojo y las tonalidades de las encarnaciones. Probablemente hayan tenido más tonos, aunque se necesita una investigación de materiales más detallada en ese aspecto.

En las esquinas del claustro bajo, los frailes decidieron representar, de un lado a un evangelista y del otro, en contraesquina, a un doctor de la Iglesia. Su distribución en la siguiente: san Gregorio con san Marcos, san Jerónimo con san Mateo, san Juan Evangelista con san Agustín, san Lucas con san Ambrosio. Arriba los temas corresponden a pasajes del Antiguo y Nuevo testamento; uno está destruidos y el resto corresponde a: *El prendimiento*, *El sacrificio de Isaac*, *El camino hacia el calvario*, *La destrucción de la Serpiente de Bronce*, *Jesús muere en la cruz*, *La expulsión de Jonás* y *La Resurrección*.

¹² Vid., capítulo 3.

Algunos autores relacionan las pinturas con grabados manieristas flamencos; sobre todo, la escena del sacrificio de Isaac, pues mencionan que la musculatura de Abraham “es plenamente manierista y su alargamiento, la barba y el gorro lo relacionan [...] con Flandes”.¹³ A lo largo de la tesis mostraré que las influencias pueden ser múltiples, pues los modelos pueden tener relación con Biblias ilustradas de Lyon, grabados italianos, alemanes y flamencos.

En el último capítulo analizaré la iconografía de dos pinturas ubicadas en la escalera, de tema muy particular. Ahí se encuentran los triunfos de la Castidad y la Paciencia. Se conocen los grabados de donde fueron copiadas las imágenes del convento hidalguense. Los dos son parte de un ciclo de Martín de Heemskerck “concebidos en 1559 y grabados por distintos grabadores en 1562”,¹⁴ cuya fuente de inspiración fue una obra literaria de Hadrianus Junius, quien, “al reunir epigramas sobre los triunfos de Petrarca con otros sobre las virtudes cristianas, revela ser la fuente de toda la Contrarreforma que sirve de programa común para los murales de Metztitlán y de la Casa del Deán de Puebla”.¹⁵ La incorporación de imágenes tomadas de grabados a la iconografía de la escalera del convento nos da muchas pistas respecto a la jerarquía del conjunto arquitectónico; por ejemplo, la importancia de estos valores representados en los dibujos para los frailes agustinos.¹⁶ Asimismo, nos presenta varias claves para identificar el programa pictórico general. En los capítulos siguientes, veremos que estas diferencias temáticas en el claustro bajo, alto y escaleras corresponden a diversos mensajes en función a quiénes fueron destinados.

Junto con estas dos imágenes analizaré una pintura ubicada en el refectorio del convento, arriba de la puerta de acceso. Se alcanza a observar el tema de la pintura, aunque es muy difícil distinguir a los personajes. Hasta ahora no he encontrado un análisis de esta imagen. Por lo tanto este punto en el último capítulo es una de las principales aportaciones de este estudio.

¹³ José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la sierra alta. Siglo XVI*, México, UNAM/IIIE, 1985, p. 137.

¹⁴ E. W. Palm, “Los murales del Convento Agustino de Metztitlán”, en *Comunicaciones*, núm. 13, Fundación Alemana para la Investigación Científica/Proyecto Puebla-Tlaxcala, México, 1976, p. 1.

¹⁵ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶ *Vid. supra*, capítulo 3.

Respecto al análisis teológico, otro elemento fundamental de este trabajo es debatir la idea, de la historiografía del siglo XVI, que los frailes creaban los programas de pintura mural para la enseñanza, para la catequesis de los indios. Evidentemente toda imagen busca “enseñar”, pues siempre remite a un mensaje y hay varios programas de instrucción en los conventos agustinos como lo han demostrado varios autores.¹⁷ Sin embargo, en el caso de las pinturas de Metztitlán y, con base en el análisis teológico, observé que el problema reside en la dificultad de lectura de las imágenes, es decir, la necesidad de códigos culturales para comprender y entender el sentido de la iconografía. A lo largo de este estudio, veremos cómo la relación con la teología nos muestra que el programa pictórico presenta mensajes muy complejos tanto en ámbitos de la construcción a los que todo el pueblo tenía acceso (como portería o claustro bajo), como en aquellos reservados para los frailes, personas instruidas y con conocimientos avanzados de la religión.

La historiografía menciona que el programa iconográfico del conjunto conventual es muy complejo. Varios investigadores (Sebastián, Estrada de Gerlero, Victoria, Sigaut) han hecho análisis de estos elementos y coinciden en que hubo dos programas iconográficos: uno destinado a los fieles, o sea, a los indios –*Tota pulchra, Árbol y fuente de la gracia...*–, y otro dirigido exclusivamente a los frailes –escalera y claustro alto. Concuero con su opinión, sin embargo no estoy de acuerdo con la división radical de programas que hacen algunos investigadores como Victoria:

...puede advertirse [...] el sentido didáctico y de recordación de este programa [Claustro alto y escalera], *sólo que dirigido a los frailes*, conocedores de la tradición clásica y la teología cristiana. Ellos sí podían entender los triunfos de la castidad y la paciencia; ellos también eran capaces de relacionar los pasajes de la vida de Cristo y su prefiguración tal como se deducía del Antiguo Testamento. [...] Véase entonces cómo el ámbito de los indios estaba *perfectamente limitado* a la portería y al claustro bajo, adonde seguramente se les permitía el acceso; igual ocurría con el de los frailes que empezaba en la escalera para unirse al claustro alto.¹⁸

¹⁷ Por ejemplo la Mtra. Estrada de Gerlero en el caso de la capilla abierta de Actopan. Vid. Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana”, *Traza y baza. Cuadernos hispánicos de simbología, arte y literatura*, Barcelona, Universidad de Barcelona, p. 71-78.

¹⁸ Victoria, *op. cit.*, p. 144. *Cursivas mías.*

La división no puede ser tan tajante, sobre todo usando términos culturales como *indios*. Es probable que algunos de los fieles –principalmente caciques o fiscales de indios– tuvieran acceso al claustro alto, pues algunos de los temas desarrollados tienen que ver con ciclos cristológicos comenzando con el Antiguo Testamento y finalizando con la victoria bíblica de Cristo, es decir, su resurrección. Igualmente, en el programa del claustro alto y de la escalera de Metztlán se mantiene el sentido didáctico de las principales prefiguraciones de la llegada de Cristo y las principales escenas de su redención. Asimismo no se puede asegurar que algunos “indios” más instruidos en la Biblia o la emblemática no aprehendieran esos mensajes. Se verá en los próximos capítulos que la teología de las pinturas de la portería no es menos compleja que el programa de prefiguraciones del claustro alto, que el de los doctores de la iglesia del claustro bajo o el de las relaciones emblemáticas de los triunfos de la escalera. De igual forma, en la villa, en otro edificio del siglo XVI (la Tercena) tenemos vestigios de una imagen, donde está pintado un emblema de Alciato. Éste muestra un águila y en el hocico un escorpión con la inscripción: *IVSTA VULTIO* [justicia final]; “lo cual se relaciona con [...] la justicia que los débiles acaban tomando del abuso de los poderosos”.¹⁹ La estructura, según el arquitecto Artigas, era el centro de reunión del cabildo indígena del pueblo –constituido de principales. Si en un edificio de estas características existía una pintura que requería conocimientos de la emblemática del siglo XVI, ¿por qué no es posible que los frailes enseñaran a ciertos grupos de indios cosas de emblemática o conocimientos más “avanzados” en teología? La respuesta sigue en el aire. No obstante, con base en los elementos presentados en esta tesis, sostengo que los agustinos de Metztlán buscaron presentar por medio de sus imágenes conventuales más conocimientos teológicos que el padre nuestro o el credo.

La importancia de este trabajo radica en la aportación de nuevos elementos de análisis de la pintura mural del siglo XVI, tanto en lo tocante a sus características formales, como a sus mensajes.

¹⁹ José Pascual Buxó, *Presencia de Alciato en la literatura y en el arte novohispano del siglo XVI*, México, Primer Simposio Internacional de Literatura Novohispana/UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993. *Apud* en Artigas, p. 67.

Resaltar los aspectos teológicos en la historia y su relación con el arte, puede ayudar a comprender las características culturales de una corporación como los agustinos. Del mismo modo, el uso de la imagen para recrear procesos históricos es fundamental cuando los documentos no aportan información suficiente. Este trabajo, más allá de un estudio de la imagen, puede ayudar a futuros investigadores que se adentren en cuestiones de historia de la lectura, de la emblemática y cultura oral en Nueva España, historia intelectual del pensamiento analógico, entre muchos otros campos que nos ofrece la historia cultural.

Para la elaboración de esta tesis se utilizaron algunas de las principales doctrinas confirmadas en el Concilio de Trento y su traslado al lenguaje visual. En particular, la manera en que grabados, Biblias y otros libros pasaron a la Nueva España, cómo sirvieron como modelos para crear un discurso propio en los conventos y cuál fue el sentido que les otorgó la orden de ermitaños de San Agustín en la Sierra Alta de México.

Los capítulos de la investigación se dividieron en dos partes principales: el análisis formal y la representación teológica. En la primera parte se buscaron los posibles modelos estilísticos de las pinturas, así como sus influencias en estampas y libros del siglo XVI. Se localizaron varias fuentes iconográficas cercanas a algunas pinturas y, en otros casos, se buscaron posibles influencias pues no encontré ningún modelo afín. Para lograr este objetivo revisé las colecciones de grabados de *El Escorial*, *Bartsch*²⁰ y *Hollstein*.²¹ Al no encontrar modelos cercanos en las compilaciones continué mi

²⁰ En el caso del Bartsch se revisaron los volúmenes 1, 2, 2 parte 1, 3, 3 parte 2, 4, 5 parte 1, 5 parte 2, 6 parte 1, 7 parte 2, 7 parte 3, 7 parte 4, 8 parte 3, 8 parte 4, 9 parte 1, 9 parte 2, 9 parte 3, 11 parte 2, 12 parte 3, 13 parte 4, 14 parte 1, 15 parte 4, 16 parte 1, 16 parte 2, 16 parte 3, 17 parte 2, 17 parte 3, 17 parte 4, 18 parte 1, 18 parte 2, 19 parte 2, 20 parte 1, 20 parte 2, 20 parte 3, 31, parte 4, 32 parte 1, 33 parte 2, 34, parte 1, 35 parte 2, 38 parte 5, 52, 53, 55 y 56. Los criterios de selección de los volúmenes fueron las fechas de los grabadores y el acceso a los materiales pues esta colección está microfilmada en el Instituto de Investigaciones Estéticas, lo cual provoca problemas para revisar con detenimiento los grabados y reconocer posibles influencias.

²¹ En el caso del Hollstein, revisé el *The New Hollstein. Maarten Van Heemskerck*, parte 1, 2. Del *Hollstein's Dutch engravings...*, consulté los volúmenes 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62 parte 4, 63 parte 5, 64 parte 6, 65 parte 7, 66 parte 8, 67 parte 9, 68 parte 10, Del *Hollstein's German engravings...* los volúmenes 12, 13, 13a, 14, 14a, 14b, 15, 15a, 15b, 21, 22, 23, 24, 24a, 25, 26, 26a, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 50a, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 63 parte 1, 64 parte 2, 65 parte 3. Los criterios de selección de los volúmenes fueron las fechas de los grabadores y el acceso a los materiales pues la colección no está completa en el Instituto de Investigaciones de Estéticas.

búsqueda en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Ahí localicé algunas Biblias ilustradas y portadas de libros con imágenes similares a las pinturas murales del convento, incluso localicé un grabado muy cercano a una imagen del claustro alto. A partir de ese hallazgo busqué relaciones estilísticas con esa Biblia en particular publicada en Lyon en 1569, pues demostraba una influencia con las imágenes novohispanas. Antes de comenzar con la lectura de la investigación, cabe señalar al lector que los resultados de la búsqueda de los modelos formales se limitó a las colecciones antes mencionadas y a los libros antiguos de la Biblioteca Nacional y que, en los casos donde el parecido con las pinturas resulta cercano (por ejemplo figs. 34, 35 o 59 y 60), debió existir un tercer grabado o una estampa suelta con mayores detalles formales y estilísticos que fueron retomados en el convento; es decir, debido a que en los libros del siglo XVI se utilizaban simplificaciones de estampas más complejas para ilustrar los textos, es muy factible que haya existido otro modelo, el cual todavía necesita una localización precisa. Frente a este problema me topé con la dificultad de acceso y ausencia de acervos de grabados en México. No obstante, este trabajo es un primer acercamiento a estas complejas pinturas.

Finalmente, se realizó una búsqueda documental en el Archivo General de la Nación, donde no se halló ningún documento de utilidad para la hipótesis y planteamiento de esta tesis. Para todas las citas bíblicas del texto use la edición de la *Sagrada Biblia*, trad. Eloino Nácar y Alberto Colunga, 4ª ed., Madrid, BAC, 1985.

Finalmente, agradezco enormemente a mis sinodales la Dra. Magdalena Vences, la Dra. Marcela Corvera y la Mtra. Elena Estrada de Gerlero, quienes me brindaron sus valiosas aportaciones y comentarios, y me ayudaron considerablemente a componer y reconfigurar muchos de los conceptos históricos y artísticos desarrollados en este texto. Mi más sincera gratitud al revisor Dr. Antonio Rubial García por sus acertadas consideraciones y su amabilidad al proporcionarme uno de sus textos inéditos para robustecer la interpretación y el análisis iconográfico. Por último, expresé mi agradecimiento al Dr. Pablo Escalante por su asesoría, lectura minuciosa, críticas y recomendaciones

durante el proceso de redacción e investigación de esta tesis; y, sobre todo, por orientar mis intereses por la historia de la imagen del siglo XVI novohispano. Este trabajo de maestría representa el inicio de un estudio extensivo de la iconografía agustina del siglo XVI; que estas páginas sirvan para encausar una futura investigación más detallada y exhaustiva de los conceptos teológicos en el primer siglo de la Nueva España y su unión con la pintura mural conventual.

CAPÍTULO I. La pintura mural en la portería del convento.

1. Descripción formal y posibles fuentes grabadas.

Comenzaré este capítulo analizando las imágenes de la portería del convento (fig. 1). Primero haré un breve estudio formal basado en los posibles modelos grabados y, finalmente, mostraré la relación entre las dos imágenes partiendo de su sentido iconográfico (fig. 2).

Gracias al investigador Santiago Sebastián, ahora sabemos cuál fue el modelo de la pintura de *Cristo con la fuente y los sacramentos*, y dónde se encuentra actualmente. El año del grabado es 1569, el autor Bartolomeo de Brescia y el impresor veneciano Luca Bertelli. Actualmente tres copias se encuentran en la colección de estampas del monasterio del Escorial en España (figs. 3 y 4); las otras dos copias son del mismo año editadas en Venecia pero de editores diferentes: Antonio Pin'Argenti y Domenicus Zenoi.¹ Felipe II reunió estos grabados con el objetivo de resguardar y controlar los diseños artísticos que se hacían en la península y sus dominios, así como los temas iconográficos que a la corona le interesaba representar. A pesar de que el grabado está impreso en Italia en el año de 1569, suponemos que llegó a la Nueva España en la década de los setenta, debido a una fecha visible en la pintura del convento novohispano, que marca el mes de noviembre y el año de 1577, probable fecha de terminación de las obras.

Los restos de la pintura mural en el muro oriente de la portería tiene las mismas características que el grabado (fig. 3). Aunque hay varios cambios visibles de gran relevancia. El más importante es la adaptación al espacio. El sentido de la composición del grabado es vertical y en el convento novohispano es horizontal. Se utilizaron las escenas de los medallones y se realizaron con los mismo elementos pictóricos y, como veremos más adelante, se copiaron las mismas inscripciones. Se mantuvieron el movimiento y sentido de la banda a un lado de Cristo, la decoración de la fuente de agua y la distribución de los sacramentos. En la zona inferior, los pintores respetaron la vestimenta de

¹ *Real colección de grabados de El Escorial*, t. II Vitoria, edición de Jesús María González de Zarate, País Vasco, Universidad del País Vasco/Patrimonio cultural, 1993, p. 85.

los personajes, la distribución de éstos e, incluso, sus movimientos –como en el caso del grupo de hombres donde un personaje voltea hacia la derecha. También, en este caso, se reprodujeron las frases y el movimiento de las filacterias con las oraciones.

A diferencia de las figuras inferiores, en las cuales se mantuvo la relación compositiva, los pintores del convento modificaron la primacía de Cristo en la portería. Mientras que el grabado mantiene un “equilibrio” entre los medallones y la figura central, en la imagen agustina Cristo es fundamental y aumentaron enormemente su proporción. Del mismo modo, todo parece indicar que se quitó al Espíritu Santo y Dios Padre. Aunque la pintura no está en buen estado, se puede observar arriba de Cristo, casi inmediatamente, la cenefa; por lo tanto, no habría espacio para más figuras. Otro aspecto importante es el paisaje a los lados de los personajes, aunque se repitió el aspecto montañoso del grabado, en la portería –debido a la forma horizontal– los pintores crearon un paisaje lateral, unos trazos marcados, con líneas gruesas negras que dan el aspecto de un monte de piedras, así como varios árboles. Lamentablemente el estado de la pintura no nos permite ahondar más en esa sección; sin embargo, se establece que hubo un añadido en la composición. Un punto más de modificación fue en el sacerdote del sacramento del bautismo, quien, en la pintura novohispana, tiene la tonsura de los frailes mendicantes.

Respecto a la aplicación del color quedan algunos restos en ciertas áreas de la pintura. Se alcanzan a notar rasgos de azul en el agua de la fuente, mientras en las encarnaciones de Cristo y los rostros, manos y piernas de los asistentes están rellenos con color carne. También se utilizó un café rojizo para las ramas del árbol-cruz que sostiene a Jesús y los medallones, de igual forma, restos de rojo quedan en el altar del medallón de la eucaristía y en el piso de la extremaunción. Finalmente, observamos algunos trazos de rojo muy difuminado en el fondo de la imagen así como en la zona superior, son unas leves pincelas, no se puede distinguir que todo el fondo haya estado pintado de ese color.

En el lado derecho de la imagen, *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos*, está la Virgen *Tota pulcra* (fig. 5). Después de una revisión minuciosa en los volúmenes de grabados de la colección conocida como *Hollstein*, encontré el grabado de donde se reprodujo la zona central y con algunos grabados de la Real Colección de estampas de El Escorial se pueden dilucidar algunos elementos comunes a pinturas y grabados del siglo XVI. El grabado (fig. 6) no tiene fecha aunque sabemos quién fue el grabador y el inventor de la imagen. El creador de la composición fue Joannes Stradanus, después lo copió Hieronymus Wierix (c. 1553-1619) y en el caso de nuestra imagen Phillipus Galle (1537-1612) lo grabó. Con base en estos elementos podemos fechar el grabado entre 1570 y 1590 periodo de mayor actividad de Galle después de tomar el puesto de Jerónimo Cock (c. 1510-1570) (figs. 5 y 6).

La mujer tiene un movimiento de cabeza igual a la del convento agustino novohispano, la tela del lado izquierdo vuela en el mismo sentido, el paño debajo de su mano derecha, la forma del cuello del vestido, la tela agrupada atrás de la cabeza, la división de los paños entre las piernas de la Virgen y el tamaño de las manos coinciden. Estos elementos nos permiten pensar que el grabado de Galle fue la fuente iconográfica de la pintura. En ese sentido, el monstruo inferior mantiene las similitudes, aunque se modificaron algunos aspectos por el espacio de la portería. Primeramente, el animal dirige su mirada en la misma dirección, los dientes, la lengua en forma puntiaguda, el ojo en forma de óvalo, los dos picos en la cabeza e, incluso, el pequeño pico que sale de la punta de la boca, se reprodujeron en la pintura mural. También las patas tienen una relación inmediata así como la cola peluda cuyo movimiento se mantuvo. La única diferencia es una especie de ala. En el grabado parece que las patas tienen escamas, en el caso de la pintura, los pintores novohispanos colocaron esas protuberancias como un tipo de ala. Igualmente, nos encontramos que la Virgen tiene su corona unida por varios círculos –a diferencia del grabado, donde se representan varias estrellas. También se usaron colores rojizos para el fondo y un tipo de amarillo para el pelo suelto de color brillante. Como mencionamos antes se pintó el manto de azul y se empleó un gris claro para el rostro, que podrían ser retoques posteriores.

Otra diferencia evidente entre el grabado y la imagen es la Trinidad de la zona superior. Evidentemente, los creadores de la imagen quitaron intencionalmente al Espíritu Santo y Dios Hijo. Además añadieron la cartela con la inscripción superior. Un grabado de Martin de Vos tiene más cercanía con el Dios Padre de la pintura mural que el grabado de Wierix (fig. 8). Por lo tanto, puedo inferir que se tomaron elementos de diversas fuentes para crear el mensaje, sobre todo, como veremos más adelante, los atributos de la Virgen no concuerdan con los del grabado, se quitaron unos para añadir otros o se modificó su distribución.

Un marco rodea la imagen de la Virgen y sus atributos. De la base café salen dos columnas rojizas, ambos elementos están unidos por un arco y en las esquinas, con fondo café de los lados, se forman un par de nudos con dos listones blancos y follaje azul. En lo alto, donde se localizan las cintas blancas y las hojas del arco, está dada una continuidad a los adornos enrollados que introducen la parte superior y central de la pintura. Este marco da la sensación de un nicho y tomando en cuenta el estilo del adorno nos lleva a pensar que pudo ser un añadido posterior junto con el color del rostro.

2. ¿ÁRBOL DE LA VIDA, FONS PIETATIS O FUENTE DE LA SANGRE DIVINA?

En Europa en la segunda mitad del siglo XVI, los árboles con los sacramentos formaban parte de ciclos temáticos contrarreformistas que combatían muchos de los dogmas negados por los reformistas. Resulta complicado saber su contenido preciso ya que hay muchas posibilidades de interpretación. A continuación, mostraré algunas de las principales explicaciones de la pintura. El arquitecto Artigas dice que la figura “tiene la alegoría de una fuente, el árbol de la vida, el crucifijo y los medallones ovalados a los lados, con la representación de los sacramentos”.² José Guadalupe Victoria sigue la interpretación de Santiago Sebastián y menciona que es un tema cristológico con el *Árbol de la vida*, “con Cristo

² Juan B. Artigas, *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM/Facultad de Arquitectura/Gobierno de Hidalgo, 1996, p. 80.

como fuente de gracia de la iglesia, que llega a los fieles a través de los sacramentos”.³ Nelly Sigaut, con base en la descripción de Elena Estrada de Gerlero, hace un análisis más cercano a mi búsqueda y, en un pequeño artículo, se detiene en cada uno de los medallones de los sacramentos explicando su contenido e imagen. Ella dice que “la portería aloja en el muro [...] a la Inmaculada Concepción y en el muro sur *el árbol de la redención*, ‘de carácter vitiforme y con seis ramificaciones con medallones sacramentales, crece de la *Fuente de la Vida*, junto a la cual tiene lugar el bautismo”.⁴ Linda Báez en el estudio más reciente de dicha imagen, aporta nuevos datos respecto a los grabados y lo une con la tradición nemotécnica del siglo XVI, aunque mantiene la referencia iconográfica del *Árbol de la vida*.⁵ Otro aspecto importante de este estudio es la relación de esta imagen con el Concilio de Trento, pues la autora localizó una recopilación de los cánones tridentinos con ilustraciones donde está la composición.⁶ En general, la mayoría de los historiadores del arte concuerdan en el tema y sentido del dibujo; no obstante, quedan algunos huecos como el análisis detallado de las inscripciones y, sobre todo, de la relación con la teología tridentina –más allá de la composición– para definir exactamente el sentido iconográfico de la imagen.

a) Descripción iconográfica.

a.1 Centro

Ya que el grabado es la fuente directa de la pintura comenzaré mostrando los elementos iconográficos del grabado, su sentido e inclusión en las ideas contrarreformistas. Los rasgos principales que

³ Santiago Sebastián, “Iconología del claustro monacal de la Nueva España durante el siglo XVI”. Estudio mecanuscrito, 1977. *Apud.*, José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la sierra alta. Siglo XVI*, México, UNAM/IIIE, 1985, p. 142.

⁴ Elena Estrada de Gerlero menciona que los agustinos pintaron este tema también en la portería de Acolman, aunque actualmente no queda ningún rastro. De igual forma los franciscanos utilizaron la misma composición en una posible capilla de visita: San Francisco Mazapa. Elena Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el virreinato” en *El arte mexicano. Arte colonial III*, México, SEP-Salvat, 1986, 2ª ed., vol. VII, p. 1019. *Cfr.* Nelly Sigaut, “El árbol de la vida en el convento de Metztlán”, en *Relaciones*, núm 47, verano, año 1991, Colegio de Michoacán, p. 12. Cursivas mías.

⁵ Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispana. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM/IIIE, 2005, pp. 306-317.

⁶ *Ibidem*, p. 311.

conforman el grabado son tres (ya que la composición del dibujo está en tres secciones en sentido vertical) (figs. 4 y 7). Mi lectura comienza por la parte superior central. Dentro de las nubes vemos a Dios Padre bendiciendo con su mano derecha y en la otra una esfera. Podemos identificarlo por medio del atributo antes mencionado y la aureola en forma triangular. Abajo, el Espíritu Santo como paloma irradia la zona de luz, representada como un espacio en blanco a su alrededor. Abajo está Cristo crucificado con la herida en el costado de la que sale un chorro de sangre con la inscripción INRI.

Entre Dios Padre y el Espíritu Santo localizamos la primera inscripción: *MISIT VERBUM SUUM ET SANAVIT EOS, PS. CVI*. La frase está en el Salmo 106, versículo 20 y significa “Les envió su palabra y los sanó...”. A este Salmo se le conoce como *confitemi domini* y da gracias a Dios por la providencia divina que da a los hombres. Con base en esta frase podemos identificar el planteamiento inicial de la imagen; es decir, observamos como el Dios Trinio, manda o envía su palabra. En un primer acercamiento puedo decir que el grabado establece la *transmisión* de algo.

Segundamente, junto a la sangre que sale de la herida está una inscripción que en el esquema es la número 2) *HIC EST SANGUIS FOEDERIS QUOD PEPIGIT D(OMI)NUS. VOBISCUM SUPER CUNCTIS SEMONIBUS HIS. EXO XXIII*. El pintor tomó la inscripción del libro del Éxodo, capítulo 24, versículo 8: “...ésta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yahvé, sobre todos estos preceptos”. Con este acontecimiento se forma un pacto entre el pueblo de Israel y Dios. En ese mismo capítulo Moisés escribe su ley y por medio de esta sangre asperjada formó el convenio con la comunidad. Hasta aquí encontramos dos elementos; por un lado, la *transmisión* y la *unión* o *acto de Alianza* con Dios fundamentado en el pacto de Israel por medio de la sangre rociada. Aquí debemos detenernos un momento. En esta parte del grabado Cristo está unido con la vid que rodea a los sacramentos y al cuerpo yacente en la cruz. En el evangelio de Juan 15, 1, Cristo menciona: “yo soy la verdadera vid”. Con esta frase se establece la relación entre la planta, el sacrificio de Cristo por la

humanidad y la sangre de la Alianza.⁷ En esta parte se incorpora otro concepto muy importante en la teología del siglo XVI: la vida de la *salvación*.

A continuación, en la parte superior de la fuente del lado derecho vemos la inscripción: *FONS DE DOMO DOMINE EGREDIETUR IOLELIS III, PS XXXV*. Estas palabras muestran el pasaje del Salmo 35, 10 que dice: “en tí se halla la fuente de la vida”. Con esta inscripción se incorporan otros elementos iconográficos: Cristo, la fuente divina y la vida de la salvación.

El pintor tomó la cuarta inscripción ubicada en la base de la fuente del libro de Ezequiel, capítulo 36, versículo 25, donde se habla de la restauración del pueblo de Israel, no por sus méritos sino por la gracia de Dios. Asimismo, según la teología medieval, es la prefiguración del bautismo de Cristo: *EFFUNDAM SUPER VOS AQUAM MUNDAM ET MUNDABIMINI. AB. ÓMNIBUS IN QUINAMENTIS. BARTOLOMEO DA BRESIA. LULMO. FE 1569. LUCA BERTELLI*. En castellano la frase dice: “os rociaré con agua pura y quedaréis purificados”. Asimismo, la inscripción presenta al autor del grabado –Bartolomeo da Bresia–, al impresor –Luca Bertelli– así como el año de realización. El pasaje bíblico relata la profecía de la nueva era mesiánica en la que los creyentes quedarán limpios de toda falta y se verán renovados. “Esta purificación no sólo hará desaparecer los pecados tradicionales pasados, sino que transformará interiormente a los nuevos ciudadanos de Israel”.⁸ En esta sección la inscripción se asocia con el sentido purificador del agua. “La imagen del derramamiento de ‘agua pura’ sobre el pueblo de Israel llega hasta sanar, purificar y perdonar: habla del don de un corazón nuevo, de la comunicación del espíritu divino, de una renovada vitalidad y gozo en la tierra prometida”.⁹ Los personajes que se relacionan con este texto son tres hombres, una mujer y dos niños. Del lado izquierdo podemos localizar a un sacerdote debido a su indumentaria litúrgica. Junto a él, un monaguillo porta la vestimenta del ritual cristiano y una vela para complementar la acción. Reconocemos en la escena al

⁷ En ese sentido, el teólogo medieval franciscano San Buenaventura fue uno de los primeros en relacionar la cruz de Cristo con el árbol con las uvas: “Cristo, en la cruz, es el libro abierto escrito por dentro y por fuera, donde se encierra toda la ciencia de la salvación”. San Buenaventura, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1978, t. 2, p. 660.

⁸ Sigaut, *op. cit.*, p. 19.

⁹ Theodor, Schneider (dir.), *Manual de teología dogmática*, Barcelona, Herder, 1996, p. 850. (Biblioteca Herder, 199).

sacramento del bautismo. Este ritual de iniciación a la iglesia católica está en la parte central y muy a la vista del espectador, por lo cual podemos decir que es fundamental en la composición de la obra.

La quinta inscripción está íntimamente relacionada con el bautismo: *VADE ET LAVARE SEPTIES IN IODANE ET RECIPET SANITATEM CARO TUA AT QUE MUNDABERIS*, “Vete y lávate siete veces en el Jordán y tu carne se volverá limpia”.¹⁰ La frase se presenta en su sentido teológico de limpieza y conversión, es decir, perdón de los pecados y salida del estado de corrupción. El pintor buscó una comparación entre la forma impura física y la espiritual. También el apóstol Pablo hace esta relación con el simbolismo de la purificación: los pecados se lavan y se limpian.¹¹

Ahora, con base en estos elementos iconográficos, podemos localizar el tema central del grabado, el cual se complementa con las imágenes e inscripciones laterales e inferiores. Sabemos, por medio del catecismo la importancia del Dios trino y de la sangre de Cristo, y su papel en el sacramento bautismal. Este texto de la Iglesia católica expone que la gracia del Espíritu Santo, por medio del bautismo, tiene la capacidad de santificarnos, o sea, de quitar los pecados e incorporar la benevolencia de la justicia divina, la cual expresa uno de los temas más complicados de la teología: la justificación. Santo Tomás de Aquino es de los primeros en definir esta “situación corporal” y se basa en un cambio de “estado”, en el cual el hombre busca constantemente cambiar su disposición de pecador, de corruptor de la naturaleza, a un condición de gracia natural, es decir, a una etapa de justicia.¹² Por ende, el grabado muestra la llegada de la gracia divina por medio del bautismo y cómo debe actuar el hombre después de la remoción del pecado; es decir, presenta la tradición tomista del *processus iustificationis*: 1. El recibimiento de la gracia; 2. El movimiento del libre albedrío dirigido hacia Dios

¹⁰ 2 Reyes 5, 10.

¹¹ Act 22, 16. San Agustín, “Necesidad de la gracia”, en *Obras completas de San Agustín. Sermones*, t. VII, trad. y pról. de Amador del Fueyo, Madrid, BAC, 1958 p. 590 ss.

¹² Alister E. McGrath, *Iustitia Dei. A history of the Christian doctrine of justification*, 2a ed., Cambridge, University Cambridge Press, 1998, p. 46.

por medio de la fe; 3. El movimiento de conformación del libre albedrío dirigido directamente contra el pecado; y finalmente 4. La limpieza o remoción del pecado.¹³

La primera obra de la gracia del Espíritu Santo es la *conversión* de la humanidad donde actúa la justificación; por ende, el hombre, ayudado por la gracia, se dirige a Dios y se aleja del pecado, tomando la benevolencia y la justicia de lo divino. La justificación fue dada a los hombres por la pasión de Cristo, cuya sangre apareció como el instrumento de sacrificio por los pecados de todos los hombres; por lo tanto, la gracia es una *participación en la vida de Dios*. Une a la comunidad católica con la vida trinitaria y, por medio del Bautismo, forma parte de la gracia de salvación; la cual es principalmente el don del Espíritu que justifica y redime las culpas. Los dones del Espíritu Santo, necesarios para la colaboración en la *salvación* y el crecimiento del Cuerpo de Cristo, son las *gracias sacramentales*, es decir, los dones proporcionados de los siete sacramentos. Junto con estos beneficios, se tienen las *gracias especiales*, que abarcan el favor o don gratuito del Dios trino. En resumen, en la parte central de la imagen tenemos la donación de la gracia concedida por el bautismo por medio del sacerdote. Cristo en su sacrificio y con su sangre, aproxima al Dios benevolente y a su justicia por medio del envío de la gracia.

Del mismo modo, la representación de la sangre de Cristo –que se expande hacia los sacramentos por medio de las ramas del árbol– cuenta con una importante tradición en el arte y también está relacionada con la gracia. Surge en la Edad Media la representación de la *Fons pietatis* o fuente de la sangre divina y el tema iconográfico de la *Prensa mística*. Una miniatura alemana del siglo XVI muestra la *Prensa...* y la sangre de Cristo repartida entre los sacramentos (fig. 9). Es claro que este tema iconográfico es distinto al de Metztlán, a pesar de eso, se mantiene un común denominador: la repartición de la gracia en el proceso sacramental por medio del sacrificio de Cristo y su sangre.

¹³ *Ibidem*, p. 44.

a.2 Lado izquierdo

En el lado izquierdo continúa la relación del hombre con la justificación y la gracia divina. Ahora se expresa por medio de las *gracias sacramentales* y la manera en que el hombre puede obtenerlas. Éstas ayudan a recuperar la gracia perdida. Junto con las imágenes encontramos los argumentos bíblicos de los distintos rituales católicos.¹⁴

En el medallón superior está el sacramento de la extremaunción o última comunión, en el diagrama tiene el número 6, y la frase que lo acompaña dice: *ORENT SUPER EUM UNGENTES EUM OLEO IN NOMINE DOMINI ET ORATIO FIDEI SALVABIT INFIRMUM. IAGO, V*. En castellano: “y le unjan con óleo en nombre del señor y la oración de la fe salvará al enfermo...”, la frase fue tomada de Santiago 5, 14. Aquí se demuestra la institución por Cristo de este sacramento. “El efecto principal de la unción es el de conferir al enfermo de salud eterna; es el alivio que Dios le dará al enfermo y por último, es el perdón de los pecados”.¹⁵ La discusión sobre este sacramento se remonta al siglo V, cuando el Papa Inocencio I (402-417) hizo una carta citando el texto de Santiago antes mencionado con el fin de institucionalizar el sacramento entre los fieles enfermos, los cuales podrían ser ungidos en adelante con el santo “óleo del crisma”.¹⁶

A comienzos de la Edad Media, los escritos teológicos mencionaban el *oleum infirmorum* (óleo de los enfermos). En el siglo XII, Pedro Lombardo (+1160) acuñó la idea de “unción de los enfermos que se da al final” y Tomás de Aquino (+1274) la llamó “extremaunción”.¹⁷ El Concilio de Trento utilizó la tradición de Tomás y decidió que esta unción debía proporcionarse a los enfermos y en particular a los que estaban en riesgo de muerte. Dicho concilio expone que el *ministro proprio* de la

¹⁴ Respecto a la representación de los sacramentos, existe una tradición medieval muy arraigada en Europa desde el siglo XIV. Aunque la propagación de sus representaciones tuvo su mayor auge a finales del principio del siglo XVI. Existen unos vitrales de Doddiscombsleigh en Devon hechos hacia 1500, muestran las representaciones de los sacramentos. *Vid.* Robert Bartlett, *Panorama medieval*, Barcelona, Blume, 2002, pp. 62-63.

¹⁵ Sigaut, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ Schneider, *op. cit.*, p. 970.

¹⁷ *Sent.*, IV, d. 23, c. 1 y *In. Sent.* IV, d. 23, *passim*; *Apud*, Schneider, *op. cit.*, p 971.

extremaunción es *sólo el sacerdote* y lo hace con base en el texto de Santiago 5, 14. Una vez más el concilio ratificó la importancia del sacerdote y su monopolio en el proceso de obtención de la gracia.

En el círculo de en medio, con el número 7, se encuentra la eucaristía con la inscripción tomada del evangelio de Mateo 26, 26: *ACCIPITE MANDUCATE. HOC EST CORPUS MEUM. MAT XXVI, LXXX II, MARC XIII*. En castellano: “Tomad, comed, éste es mi cuerpo”. La eucaristía fue parte del rito clave en el proceso de alianza entre Jesús y sus apóstoles, y fue muy representada en el periodo postridentino. El pan se convierte en el elemento de salvación de la comunidad; asimismo, inmediatamente después el vino se transforma en la sangre, la cual recuerda la unión con Yahvé y la crea una Nueva Alianza. El Concilio de Trento defendió el carácter de sacrificio del proceso eucarístico y la doctrina de la presencia real de todo el cuerpo físico en la ostia, y así, recalcó la doctrina de la transustanciación, es decir, la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en el ritual.

El siguiente sacramento (número 8) es la confirmación, representada por medio de un niño frente al obispo recibiendo la gracia. La inscripción se refiere a un suceso de la vida de Pedro y Juan, el cual es la única cita bíblica que confirma este sacramento: *PETRUS ET IO IMPONEBANT MANUS SUPILLOS ET ACCIPIEBANT SPIRITUM SANCTUM, ACT*. Aparece en los Hechos de los apóstoles, capítulo 8, versículo 17. “Entonces les imponían las manos y recibían el Espíritu Santo”. En los textos bíblicos la imposición de las manos estaba unida al sacramento del bautismo, sin embargo en los primeros años del cristianismo se le reconoció como un sacramento particular. “La teología neoescolástica vio en este texto la prueba de la existencia de una acción reservada a los apóstoles y a sus sucesores en el Nuevo Testamento, y que no se identifica con el bautismo, para conferir el Espíritu Santo”.¹⁸ En el periodo de Trento, sólo se refrendó su igualdad respecto a otros sacramentos y la necesidad del obispo para otorgarla.

Los hombres, en la zona inferior con el número 9, expresan una parte del Salmo 105, 47: *SALVA NOS DOMINE*, “sálvanos Yahvé, Dios nuestro”. En general, está relacionado con el recuerdo

¹⁸ Schneider, *op. cit.*, p. 884.

de los pecados. Los personajes piden a Dios que, a pesar de sus errores y los de sus padres, puedan acceder a la gracia eterna. Los hombres cooperan con Dios en el proceso mediante sus rezos, pues, sin *cooperación* no hay gracia.

La inscripción de la parte inferior complementa las imágenes y es una guía explicativa del sentido de éstas con base en referencias bíblicas. La número diez: *[UT QUID ENIM CHRISTUS] CUM ADHUC INFIRMI ESSEMUS SECUNDUM TEMPUS PRO IMPIIS MORTUS EST. PAUL AD. ROM, V.* “Cristo murió por los pecadores, cuando llegó el momento, en un tiempo, en que no servíamos para nada”. Esta inscripción fue tomada de la Carta a los Romanos 5, 6 de Pablo. Una vez más reafirma la idea redentora de Jesús y, sobre todo, su benevolencia con el sacrificio.

a.3 Lado derecho

El lado derecho continúa la descripción de los sacramentos con el número 11. La parte superior presenta al matrimonio con la imagen de la unión de las manos. *ERUM DUO QUOD ERGO DEUS CONIUXIT HOMO NON SEPARET*, frase del evangelio de Marcos 5, versículos 8 y 9; “pues bien, lo que Dios ha unido, que el hombre no lo separe”. Trento defiende el carácter sacramental del matrimonio, “el efecto de gracia del sacramento del matrimonio lo ve insinuado en Ef. 5, 25 y 33. [Además], defiende la potestad eclesiástica para establecer impedimentos”¹⁹ y, por supuesto, la doctrina de la indisolubilidad con base en Mateo 5, 32; Marcos 10, 11 *ss* y Lucas 16,18.²⁰

En el medallón de abajo vemos el sacramento del orden sacerdotal, número 12: *NEC QUISQ(UE) SUMIT SIBI. HONOREM SED QUI VOCATUR A DEO TANQ(UE) AARON/HEB V.* “Pero nadie se apropia de esta dignidad, sino que debe ser llamado por Dios, como lo fue Aarón”. Esta

¹⁹ *Ibidem*, p. 1004.

²⁰ Del mismo modo los padres de la Iglesia hacen constantes referencias al poder salvador del matrimonio y su papel en la vida de los fieles. *Vid.* San Agustín, “Del bien del matrimonio”, en *Obras completas de San Agustín. Tratados morales*, t. XII, trad. e intro. Lope Silleruelo, Ramiro Florez y Félix García, Madrid, BAC, 1954, p. 41 *ss*.

cita bíblica incorpora a los sacerdotes dentro de los elegidos del señor. Por ende, los sacerdotes tienen mucha responsabilidad y potestad para transmitir los elementos de la gracia. Para los reformadores protestantes la base sacramental de la ordenación sacerdotal carecía de fundamentos bíblicos. Pero los católicos vieron en este sacramento una oportunidad más para reafirmar la injerencia de los clérigos en los rituales y, en los familiares de Aarón, los antepasados de los clérigos.

El último sacramento de la descripción es la penitencia con la inscripción 13: *QUORUM REMISERITIS PECC. REMITTUNTUR EIS ET QUORUM RETINVERITIS DETENTA SUNT, IO, XX.* “[Reciban el Espíritu Santo]; a quienes descarguen sus pecados, serán liberados, y a quienes se los retengan, les serán retenidos” de Juan 20, 22. El Concilio de Trento reafirmó que este sacramento fue instituido por el propio Cristo en el pasaje que aparece en el grabado, cuando, después de su resurrección, juntó a sus discípulos y les dijo lo anterior.²¹ Una vez más podemos observar la relación estrecha entre el dibujo y el Concilio tridentino.

En el número 14, las mujeres del grabado tienen entre sus manos la frase *MISERE NOSTRI DOMINE*, que proviene del salmo 122, 3-4 “ten piedad de nosotros, OH Yahvé”. Es una petición unida de una súplica. Las mujeres requieren del apoyo divino para participar en este círculo de gracia que tienen ante sus ojos; igual que los hombres, las mujeres participan y favorecen la transmisión de la gracia con sus plegarias y colaboración.

Por último la quinceava frase, [*QUI PROPITIATUR CUNCTIS INIQUITALIBUS TUIS*] *QUI SANAT OMNES INFIRMATES TUAS, PS CII, 3.* “[Él perdona todas tus ofensas] y te cura de todas tus dolencias” del Salmo 102, 3; los teólogos explican que con este salmo el señor nos llena de todas sus bendiciones y le agradecemos por toda su misericordia.

Las tres columnas nos otorgan los ejes temáticos de la imagen: La transmisión de la gracia por medio de la Trinidad, la unión con Cristo y su comunidad de creyentes, el sacrificio de Cristo para la

²¹ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta Real, 1785, sesión XIV, “De los Sacramentos”, capítulo 1, p. 165.

salvación, el bautismo como elemento clave de limpieza de las faltas y su posterior remoción por medio de las gracias sacramentales. El concepto de la gracia es fundamental y una de las bases de la religión católica, en especial, por la donación de Dios en tres ideas claves: pecado, redención y gracia; y tiene el papel de lograr la emancipación de los males y llevar al hombre al destino eterno de la salvación a través de Cristo. El grabado contiene muchas imágenes que incluyen varios conceptos dando una base teología muy importante y, al mismo tiempo, una capacidad didáctica clave para entender varias verdades de la fe y su fundamento bíblico. En el siguiente apartado completaré, en rasgos generales, la relación de este complejo grabado y el Concilio de Trento.

a) *Sentido del grabado al finalizar el Concilio de Trento*

b.1 *La gracia*

Como mostré en la sección anterior, los sacramentos participan en el grabado dentro de la obra de obtención de gracia. Sabemos que el Concilio de Trento retomó muchos de los postulados de Santo Tomás de Aquino, sobre todo, en las premisas de la *causa de la gracia* por medio de los sacerdotes. “Tomás defiende la idea de la *causalidad instrumental*: los sacramentos son instrumentos [...] en manos de Dios”;²² es decir, preparan el alma para la obtención de la gracia.

La posición de los seguidores de Lutero del siglo XVI era muy distinta. Ellos veían en el Espíritu Santo la clave de la gracia y al único responsable de la transmisión de la salvación. La doctrina *sola fide* era el punto de partida. Junto con esto, ellos luchan contra la mediación institucional y jerárquica de los sacerdotes en el proceso de obtención de gracia ya que la *palabra* es el entorno fundamental para obtenerla: “El encuentro salvífico con el Espíritu de Dios ocurre a través de la palabra de la predicación y de tal modo que en la palabra exterior (de la letra, de la ley) actúa la palabra interna (del evangelio,

²² Schneider, *op. cit.*, p. 821.

de la gracia)”.²³ Por otro lado totalmente distinto, los teólogos tridentinos exponían que la salvación estaba operada por Dios en Jesucristo como el único mediador junto con los otros dos elementos trinitarios.

b. 2 Los Sacramentos. Una expresión teológica en la reforma católica.

El Concilio de Trento resaltó la igualdad de los sacramentos y reafirmó la obtención de la gracia por medio de estos. Junto con el proceso de la *causa instrumentalis*, el grabado busca transmitir una de las teorías de mayor controversia en la teología medieval y tridentina: la doctrina *ex opere operato*. Todos los sacramentos son iguales, además la fe personal de quien los recibe no afecta su eficacia; sólo la acción de Dios puede decidir si vale o no; es decir, los rituales actúan en virtud de la obra y no por la virtud de quien realiza el acto: “...la validez del bautismo no depende ni de la fe recta ni de la integridad moral del bautizante, y por ello porque el verdadero actuante en el sacramento es Dios o Jesucristo”.²⁴ El actuante en el sacramento no es el hombre sino Dios por medio de Cristo: “... el acontecimiento bautismal descansa por completo en la actuación de Dios [*ex opere operato*]. En cualquier caso, el hombre puede oponer un impedimento acercándose al bautismo como *fictus* [fingimiento]..., pero, incluso en ese caso, el bautismo logrará su efecto más tarde, tan pronto como se elimine el impedimento”,²⁵ que puede ser la ausencia de fe o el desprecio del sacramento.

Asimismo, el Concilio de Trento dice en la sesión siete: “can. VIII. Si alguno dixere, que por los mismos Sacramentos de la nueva ley no se confiere gracia *ex opere operato*, esto es por la misma acción de administrarlos sino que basta para conseguirla sola la fe en las divinas promesas; sea excomulgado”.²⁶ Pedro de Poitiers utilizó en un principio la frase *ex opere operato* en 1205, después

²³ *Ibidem*, p. 585.

²⁴ *Ibid.*, p. 821.

²⁵ *Ibidem*, p. 866.

²⁶ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, sesión VII, “De los sacramentos en común”, can. VIII, pp. 86.

santo Tomás la utilizó en las *Sentencias*. En general, la expresión significó que la eficacia de la acción de los sacramentos no dependía de ninguna fuerza humana, solamente del deseo de Dios expresado por la institución de Cristo y su promesa redentora. “Si alguno dixere, que los Sacramentos de la nueva ley no contienen en sí la gracia a los que no ponen obstáculo; como si solo fuesen señales extrínsecas de la gracia o santidad recibida por la fe, y ciertos distintivos de la profesión de cristiano, por los quales se distinguen entre los hombres los fieles de los infieles; sea excomulgado”.²⁷

b. 3 La doctrina de la Justificación.

En el proceso de la justificación debemos reconocer dos momentos: 1. la preparación de la persona por medio de actos sacramentales, y 2. la disposición del creyente para disponerse a recibir la justificación, pues, por medio de estos sucesos el pecador recibirá la gracia divina. Según la teología, el acercamiento a la divinidad comienza por medio de la fe, la esperanza y la caridad –junto con las virtudes cardinales– las cuales limpian los pecados.

Los textos claves para entender el grabado son dos; ambos aparecen en los cánones del Concilio de Trento en la sesión VII, tocante al bautismo, su eficacia e introducción en el proceso justificador: “Can 4. Si alguno dixere, que los Sacramentos de la nueva ley no son necesarios, sino superfluos para salvarse; y que los hombres sin ellos, o sin el deseo de ellos, alcanzan a Dios por sola la fe, la gracia de la justificación; bien que no todos sean necesarios a cada particular; sea excomulgado”.²⁸ Y, en el ámbito de la justificación en la sesión VI, capítulo VII:

A esta disposición o preparación se sigue la justificación en sí misma, que no sólo es el perdón de los pecados, sino también la santificación y renovación del hombre interior por la voluntaria admisión de la gracia y dones que la siguen[...]. Las causas de esta justificación son: la final, y es la gloria de Dios y de Jesucristo, y la vida eterna. La eficiente, es Dios misericordioso, que gratuitamente *limpia y santifica*, sellándonos y ungiéndonos *por el Espíritu Santo que nos está prometido*, y que es prenda de la

²⁷ *Ibidem*, sesión VII, can VI, pp. 85-86.

²⁸ *Ibidem*, session VII, can IV, p.85.

herencia que hemos de recibir. La causa meritoria, es su muy amado unigénito Jesucristo, nuestro señor, quien por la caridad excesiva con que nos amó, siendo nosotros enemigos, nos mereció con su santísima pasión *en el árbol de la Cruz* la justificación, y satisfizo por nosotros a Dios Padre. La instrumental, además de éstas, es el sacramento del Bautismo, que es sacramento de fe, sin la cual ninguno jamás ha logrado la justificación. Últimamente la única causa formal es la santidad de Dios, no aquella con que él mismo es santo, sino con la que nos hace santos; es a saber, con la que dotados por él, somos renovados en lo *interior de nuestras almas*, [...] participando cada uno de nosotros la santidad según la medida que le reparte el Espíritu Santo, como quiere, y según la propia disposición y cooperación de cada uno.²⁹

Con esto podemos entender el sentido iconográfico de la imagen. En los capítulos siguientes se mostrará la relación con las otras imágenes del convento y sobre todo cómo se insertó ésta imagen en el programa iconográfico del convento. La lectura de esta imagen nos revela muchos de los propósitos de la evangelización agustina en la Sierra Alta. Sigaut menciona que esta pintura presenta todo un pensamiento alrededor del papel del sacramento del bautismo en la Nueva España en el siglo XVI. No obstante, además de la importancia del sacramento bautismal, con esta lectura iconográfica se ha intentado demostrar que esta imagen tiene hondas raíces en la teología del siglo XVI y, en particular, una relación fundamental con el Concilio de Trento a unos años de su terminación. Por lo tanto, parecería atinado referirse a esta imagen ubicada al este de la portería con el título de: *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos*.

²⁹ *Ibidem*, sesión VI, “Qué sea la justificación del pecador, y cuáles sus causas”, capítulo VII, pp. 45 y 46.

3. LA VIRGEN *TOTA PULCHRA* DE LA PORTERÍA.

Después de conocer la fuente grabada, en este apartado haré una breve descripción de la imagen, deteniéndome en la colocación de sus atributos, asunto fundamental para reconocer su sentido iconográfico; finalmente, explicaré el sentido de la pintura mural relacionándola con los planteamientos teológicos de finales de la Edad Media y principios del siglo XVI, para ahondar en la comprensión de la imagen relacionada con programa de la portería del convento.

a) Descripción iconográfica.

Como mencioné arriba, la segunda imagen de la portería del convento de Metztlán en el estado de Hidalgo, es parte de un programa iconográfico, que debido a su localización, debió haber sido dirigido a todos los feligreses del pueblo en el siglo XVI.

La imagen es una Virgen *Tota pulchra*, diseño muy relacionado con el inmaculismo del siglo XVI, si bien su fuente literaria proviene de las letanías medievales y las tipologías bíblicas que relacionaban la vida de la Virgen con pasajes y personajes del Antiguo Testamento. Uno de los primeros teólogos en presentar algunos párrafos del Cantar de los Cantares como prefiguraciones de la Virgen fue san Bernardo, en particular la frase del capítulo 4, versículo 7: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*³⁰ La fuente iconográfica de este tema, según la investigadora Suzanne L. Stratton, proviene de un grabado alemán de mediados del siglo XV (aprox.1450-60).³¹ Una de las primeras imágenes españolas con el tema (fig. 10)³² se encuentra arriba de la oración de la concepción de la Virgen en un *Libro de horas* (1502) de Lyon del impresor Thielman Kerver. Actualmente el texto se ubica en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque todavía está en duda su origen iconográfico y continúa el debate entre los especialistas.

³⁰ Suzanne L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 17, 40. Vid., Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, s.f., p. 149 ss.

³¹ Stratton, *op. cit.*, p. 40.

³² Agradezco mucho a la Mtra. Elena Estrada de Gerlero que me haya proporcionado la ubicación precisa, el impresor y el año de esta imagen de la *Tota pulchra*.

La pintura del convento agustino, enmarcada con una base y dos columnas corintias a los lados, se encuentra dividida en tres (fig. 5): 1. La zona central de la mujer con las manos juntas y sus pies sobre la luna; 2. El grupo de pequeñas imágenes laterales que incluyen la inscripción superior y a Dios Padre bendiciendo; y posteriormente, 3. La zona inferior del animal con colmillos, garras y lengua en forma de punta.

a. 1 La zona central.

En primer lugar, vemos a la Virgen sobre la luna rodeada de una serie de nubes. Este elemento iconográfico tiene su fuente literaria en el Apocalipsis 12, 1, en donde se describe a una mujer vestida de sol con la luna bajo sus pies. La relación de la Virgen con la mujer del Apocalipsis proviene desde el siglo IV, cuando se vio a la joven como imagen de la Iglesia católica y su triunfo sobre Satán.³³ San Bernardo, en el siglo XII, hizo la relación entre la mujer del Apocalipsis y la Virgen María y, en particular, su triunfo sobre el pecado en el sermón *Domenica infra octavan Assumptionis*.³⁴

Entre el siglo XII y el XVI se utilizó a la mujer del Apocalipsis para las representaciones de la reina del cielo, de la Virgen de la humildad, del Rosario, la Asunción y la Inmaculada Concepción.³⁵ En el medioevo la asunción ocupaba un segundo lugar con relación a la coronación y fue hasta el siglo XV cuando el tema tuvo una relevancia iconográfica, sobre todo en España por influencia del arte flamenco; se puede considerar que a finales del siglo XV la representación más común de la también llamada *amicta sole* fue la Asunción.³⁶

³³ Uno de los usos más comunes que tuvo la Virgen apocalíptica en el medioevo fue para iluminar el comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana, como en el caso del *Beato de Fernando I y doña Sancha*, fs. 186v-187; el *Beato de Lorvao*, f. 43; o el *Beato de Las Huelgas*, fs. 101v.-102. Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, Moleiro Editor, 1998, pp. 177-178, 269, 302-303.

³⁴ Stratton, *op. cit.*, p. 48.

³⁵ Sin embargo, los elementos apocalípticos (la luna creciente, los rayos de sol y las doce estrellas) aparecen más comúnmente en la madona de la humildad, donde la Virgen está sentada con el niño. *Ibidem*, pp. 48, 50.

³⁶ Stratton menciona que en el siglo XVI existen representaciones de la Virgen como la mujer apocalíptica; no obstante, en pocos casos éstas son parte de la doctrina de la inmaculada concepción, ya que los contemporáneos de esas imágenes las entendían simplemente como una imagen de nuestra señora...*sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*. *Ibid.*, p. 52, 55.

Los fundamentos doctrinales de la Inmaculada se establecieron, primordialmente, después del Concilio de Trento, donde se mencionó que durante la vida de la Virgen no había habido actos de pecado ni corrupción de la carne, conjuntamente había nacido sin la mancha del pecado original, por lo tanto su concepción fue inmaculada. El Concilio aceptó como “tradicción de la iglesia” la asunción en cuerpo y alma.³⁷ A partir de ese momento surgió la mezcla iconográfica entre la asunción y la inmaculada que continuó hasta finales del siglo XVI cuando a la imagen de la Virgen *Tota pulchra* se le incorporaron los elementos iconográficos de la mujer apocalíptica –la media luna sobre sus pies, las estrellas o el monstruo– que a la larga representaron la doctrina de la inmaculada concepción.³⁸ En el siguiente apartado veremos que la pintura de la portería, aunque contiene elementos apocalípticos, su sentido iconográfico se encuentra más relacionado con el inmaculismo.

a. 2 Los atributos iconográficos alrededor de la Virgen.

En la zona número tres, observamos por encima a Dios Padre calvo, con barba y con el globo terráqueo. La ubicación de Dios Padre se atribuye a la tradición medieval y en especial a la exégesis que concierne a la glorificación de la Virgen en el cielo. Hacia el siglo XV, este punto teológico tuvo varios sentidos en la iconografía, en algunos cuadros, libros y grabados se observa a Cristo bendiciendo a la Virgen después de su coronación mientras los ángeles le colocaban la insignia en la cabeza y, en otras, mientras Cristo mismo se la colocaba, ascendía en cuerpo y alma al reino de los cielos;³⁹ por esa razón hacia 1400, la imagen más común de la glorificación de la Virgen incluirá a la Trinidad. Sin embargo, Stratton menciona que a mediados de ese siglo comienzan las representaciones de la

³⁷ *Ibidem*, p. 58.

³⁸ Stratton propone que esta asimilación entre las dos imágenes se pudo deber a la propagación de grabados flamencos, como en el caso de Martín de Vos, quien también realizó muchos grabados religiosos para mecenas españoles, especialmente en Sevilla. *Ibid.*, p. 60.

³⁹ *Ibidem*, p. 42. Para más información Vid. Jean-Claude Schmitt, “L’Exception corporelle: à propos de l’Assomption de Marie”, en Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, *The mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 149-185.

Inmaculada sola con Dios Padre y la inscripción *Tota pulcra est...* debido a un cambio teológico, que buscaba preponderar la espiritualidad de María en contraposición a su nacimiento físico y enfatizar la creación de María en la mente de Dios Padre para cumplir su misión escatológica.⁴⁰ Es fácil constatar que, para completar el cuadro inmaculista inmediatamente abajo, está en una cartela la inscripción más usada en este tipo de composiciones del siglo XVI: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*; como se mencionó arriba la tradición teológica ha relacionado esta frase con la virginidad de María y su unión con el salvador católico.⁴¹

Acompañando a la cartela con la inscripción se encuentran los primeros y principales atributos de la imagen central. En la zona izquierda está la luna: *Pulcra ut Luna* del cantar de los cantares 6, 10; la pureza del astro celeste se conecta con la madre de Dios Hijo. Del lado derecho el sol con la frase: *Electa ut Sol*, “escogida como el sol” cuyo fundamento bíblico proviene del Cantar de los Cantares 6, 10; elemento muy relacionado con la limpieza espiritual de María.⁴²

Debajo de lado izquierdo está la estrella rodeada de nubes: *Stella Maris*, el atributo “estrella de la mañana” fue tomado de un himno litúrgico medieval y puede estar relacionado con la estrella mencionada en el Apocalipsis 22, 16; este elemento estaba muy unido con Dios Hijo, pues Jesús se muestra como descendiente de David, “la estrella radiante de la mañana”.⁴³ Con esto se incorpora a la Virgen entre los elegidos de Dios, aquellos que mantienen el linaje de los favorecidos. Este atributo está muy relacionado con el árbol y el agua de la vida del Apocalipsis 22, 17-19; con la lucha de Dios contra la impureza y los mentirosos, con la Virgen que participa en ese proceso de enfrentamiento y batalla entre el bien y el mal.

En el mismo nivel se encuentra la escalera, del lado derecho, con la inscripción: *Scala Coeli*, este aspecto estuvo relacionado con la escalera de Jacob del sueño bíblico del Génesis 28, 12; la Virgen

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹ *Vid.*, Miguel Ponce Cuellar, *María, Madre del redentor y madre de la Iglesia*, 2ª ed., Barcelona, Herder, 1996, p. 356 ss.

⁴² Stratton, *op. cit.*, p. 42.

⁴³ Apocalipsis 22, 16.

es la transmisora entre el cielo –cuyos elementos pueden estar relacionados con el sol, la luna y la estrella– y la tierra, como en el caso de la escalera antigua “por *ella* subían y bajaban ángeles de Dios”.⁴⁴ A pesar de ser un elemento importante en la imagen, en otras representaciones que he consultado, incluidos el grabado de Wierix (fig. 6), y el lienzo de finales del siglo XV y principios del XVI del libro de la investigadora Stratton, no aparece este atributo (figs. 11 y 12). No obstante, en dos grabados de Cornelius Cort de mediados del siglo XVI de la colección de El Escorial ya aparece como un elemento principal pues “conecta” visualmente con Dios Padre (figs. 13 y 14). A continuación, en el nivel medio de la imagen, se encuentra la puerta del cielo o *Porta Coeli*; la descripción de la puerta fue tomada también del sueño de Jacob en el Génesis 28, 17, quien al despertar, descubre que Yahvé había estado a su lado por lo que bendijo el lugar donde había dormido. La puerta se presenta en la imagen como un elemento de tránsito para acceder al nivel superior y por consiguiente, a la divinidad; la Virgen se presenta así como un elemento del tránsito divino.

Del lado derecho de la *Porta*, después de mostrar los transmisores de la pulcritud de María con los elementos “celestes”, se encuentran los atributos relacionados con la pureza “terrenal” de la Virgen. Los componentes tangibles y asequibles al “tacto humano”. En medio de la imagen a lado derecho está el *Speculum sine macula*, espejo sin mancha tomado de Sabiduría 7, 26; donde se menciona que es “ella el reflejo de la luz eterna, el espejo sin mancha del trabajo de Dios y una imagen de su santidad”.⁴⁵

En el punto derecho, debajo de la *Porta Coeli*, se encuentra la *Puteus Aquarum Viventium* cuya base bíblica es el Cantar de los Cantares 4, 15: “fuente de los jardines, manantial de aguas vivas”. A su lado, casi pegado a la columna se encuentra otro atributo, sin embargo, debido al deterioro de la obra no se alcanza a distinguir, sólo se observa una pequeña inscripción con las letras *sin*.⁴⁶ Debajo de esta

⁴⁴ Génesis 28, 17.

⁴⁵ Sabiduría 7, 26.

⁴⁶ Podría ser el atributo *Oliva speciosa in cam...* es del Eclesiastés 24, 19. El olivo era un símbolo medieval de la paz y en varias pinturas de la anunciación Gabriel tiene una rama de olivo para la Virgen. Stratton, *op. cit.*, p. 42. También podrían

figura faltante se encuentra la *Turris David cum propugnaculis* del Cantar de los Cantares 4, 4: “Tu cuello es como la torre de David, levantada para dominar”, es decir, la Virgen como esposa perenne de Cristo y de la Iglesia; esto tiene una relación directa con la lucha de María contra el mal ya que se observa a la torre como símbolo militar. A su lado está la *Plancto Rose* (rosa sin espinas) imagen medieval de la pureza de la Virgen;⁴⁷ inmediatamente abajo se observan varios edificios, podemos deducir que se trata de la Ciudad de Dios o *Civitas Dei*, sin embargo, esta es una suposición ya que no tiene inscripción. La fuente escrita probablemente haya sido tomada del Salmo 86, 3 relacionado con la fundación de la ciudad de Sión –“de ti se dicen cosas admirables, Ciudad de Dios”.

En contraposición a estos atributos, del lado derecho está una estructura blanca con dos columnas, y una cartela en la que se alcanzan a distinguir las letras *te... dei*, según un grabado alemán de Cornelio Cort la figura más similar es el *Templum dei* (fig. 16) “templo del Espíritu Santo” de la carta a los 1 Corintios 3, 16: “¿No saben que son el templo de Dios y que el Espíritu de Dios habita en ustedes?”. Según la teología dogmática, Jesús eligió a la Virgen para estar en su vientre, se le representa como la edificación donde moró Dios hijo para lograr sus futuros objetivos salvadores.

Del lado derecho se encuentra el *cedrus exaltata* que, según Suzanne L. Stratton, es una reflexión que proviene de la profecía de Ezequiel descrita en el Eclesiastés 24, 17;⁴⁸ en la imagen sólo se alcanzan a distinguir las letras *edr*. Abajo parece que está el *ortus conclusus* o “jardín cercado”; aunque se colocó del lado contrario en comparación a la fuente grabada (fig. 6), se modificó totalmente el sentido visual de la imagen. La fuente escrita pertenece al Cantar de los Cantares, 4:12-15 y tiene relación con la pureza de María.

ser las palabras: *inter spinas* que provienen de la frase: *Sicut lilium inter spinas* del Cantar de los Cantares 4, 4: “como la lilia sin espinas, así es mi amor a mis hijas”.

⁴⁷ Para más información del papel de la rosa en la iconografía medieval ver: Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose. The making of the Rosary in the Middle Ages*, 2 ed., Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 31 ss.

⁴⁸ Stratton, *op. cit.*, p. 42.

a. 3 La parte inferior de la imagen.

La cuarta sección del cuadro nos muestra a un animal parecido a un dragón. Este animal con garras, alas y colmillos se puede relacionar con la descripción del Apocalipsis 12, 9 y Stratton menciona que puede representar: la serpiente del demonio, el pecado o la herejía.⁴⁹ La tradición pictórica e historiográfica le ha dado múltiples significados al animal,⁵⁰ según la doctrina immaculista y, con base en la relación directa con los otros elementos iconográficos de la figura, yo considero que el sentido del dragón en la imagen es el pecado.

Después de observar las otras secciones de la imagen queda establecido que el propósito de los atributos alrededor de la Virgen fue resaltar su pureza original. Todos esos elementos de la “madre de Dios” rodean al animal, los cuales en términos de la composición no lo dejan salir del nicho y, a pesar de su aparente peligrosidad, lo tienen controlado. Los atributos de la obra se dirigen hacia él, mientras la actitud de tranquilidad o serenidad de la Virgen contrasta con el movimiento del animal, quien con las fauces abiertas se observa inmóvil ante la “jaula” simbólica de la naturaleza doctrinal mariana.

b) Los vínculos con el programa iconográfico de la portería.

Después del análisis de la imagen y sus atributos, se puede buscar su sentido propio y su relación con la otra pintura de la portería: *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos* (fig. 3). La Virgen *Tota pulchra* como se mencionó arriba, está muy relacionada con la immaculada concepción de María, su iconografía se empleó para crear un discurso iconográfico acerca de la pureza de la madre de Cristo. Por ello, es importante resaltar algunos elementos de la teología en el siglo XVI, su significado y la relación con la portería del convento novohispano para comprender el programa general.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁰ Trens, *op. cit.*, p. 175 ss.

b. 1 María la llena de gracia y la tradición de la limpieza del pecado.

En el siglo XVI se considera a María como la “llena de gracia”, es el vehículo por el que Dios proyectó la salvación de los hombres. Como explicamos en la sección anterior, la gracia es el único elemento de salvación ya que justifica y tiene la capacidad de “limpieza” del pecado original, del que todos los hombres han participado debido a sus padres Adán y Eva. Estos elementos de “pureza” los localizamos desde la anunciación (Lc 1, 26-28) del ángel a María donde se dirige a ella como la “llena de gracia” y el arcángel le anuncia la concepción del mesías por orden de Dios Padre.⁵¹ El primer integrante de la Trinidad reconoce en María su “misión salvífica” por medio de la concepción de Jesús; en la imagen de la *Tota pulchra* se observa manifiestamente esta noción al mostrar en la parte superior a Dios Padre bendiciendo y otorgando la “limpieza espiritual”.⁵²

En la tradición evangélica, Mateo (Mt 1, 1-16) presenta el árbol genealógico de Jesús que ubica a la Virgen como esposa de José emparentando con ello con una serie de figuras maternas veterotestamentarias⁵³ que Dios escogió para llevar a cabo el proceso de salvación y justificación. Los teólogos de la era patrística, según mencionan los investigadores Alois Müller y Dorotea Sattler, establecieron la relaciones tipológicas entre los relatos veterotestamentarios, donde la acción “salvífica” de Dios está articulada con el nacimiento de un niño y el evento operado *en María y por María*.⁵⁴

El alumbramiento “sin mancha” –*sine macula*– y sin dolor de María lo patrocina visiblemente sobre todo Gregorio de Nisa (+ 394), él “relaciona la imagen de la zarza que ardía sin consumirse (Éx 3, 2) con el acontecimiento milagroso de María, la cual alumbró el fuego y, sin embargo, permaneció

⁵¹ Alois Müller y Dorotea Sattler, “H. Mariología”, en Theodor Shneider (dir.), *op. cit.*, p. 779.

⁵² San Agustín, “Sobre la santa virginidad”, en *Obras completas de San Agustín. Tratados morales...*, p. 145 ss.

⁵³ Por ejemplo Sara (Génesis 18), Rebeca (Génesis 27), Débora (Jueces 4s), Rut, Ester y Judit, entre otras figuras femeninas del Antiguo Testamento.

⁵⁴ Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 784.

ilesa (Gregorio de Nisa, *Or, dom I*)”.⁵⁵ En ese sentido, el paralelismo establecido por san Pablo entre Adán y Cristo dará pie para que los primeros padres propongan otro entre Eva y María, en el cual se destaca el papel de la *nueva Eva* (María) junto al *nuevo Adán* (Cristo).⁵⁶

También Zenón de Verona (+ c.372), Ambrosio (+397), Jerónimo (+420) y Agustín (+430) consolidaron la idea de la virginidad de María. Ambrosio y Agustín, siguiendo su planteamiento del pecado hereditario, vieron en la concepción y el nacimiento virginal de Jesús una muestra fundamental del plan justificador en su propuesta de historia providencial.⁵⁷ Ambrosio en su escrito *De Virginitus* explica la doctrina de la santidad de María, y “no reduce ésta a la virginidad [...] para él la Señora es Virgen no sólo en el cuerpo sino también en el *alma*, modelo de todas las virtudes, que practica con perfección. Afirma que María es ‘una virgen libre, por la gracia, de toda mancha de pecado’ (*Expositio in Psal, 118, 22, 30*)”.⁵⁸ Aunque Agustín fue más reservado y no se preocupa por dar una solución directa a la limpieza de María del pecado original, en alguno de sus escritos “puntualizará que la Virgen es santa como fruto de la gracia de Dios; [pero fue] redimida por Jesucristo [como todos los otros santos y humanos], y en este sentido no representa una excepción de la redención universal”.⁵⁹ Este es un elemento clave que usarán los posteriores maculistas y Lutero para contrarrestar a los defensores del *sine macula* de María.

En la baja Edad Media, los puntos de discusión teológicos se dirigieron hacia la asunción corporal de la Virgen al cielo (doctrina de la asunción) y la concepción exenta del pecado hereditario (doctrina de la inmaculada). En la cristiandad oriental se comenzó a expandir la idea de la pureza total de la Virgen, sin embargo parecía inconciliable con la doctrina de la universalidad del pecado original y, por ende, la necesidad de redención de todos los hombres defendida por la escuela agustiniana. La primera Orden occidental que adoptó la doctrina de la inmaculada fue la de los benedictinos pues,

⁵⁵ *Ibidem*, p. 787.

⁵⁶ Ponce, *op. cit*, p. 361.

⁵⁷ San Agustín, “Sobre la santa virginidad”, p. 169 ss; Müller y Sattler, *op. cit*, p. 787-88.

⁵⁸ Ponce, *op. cit*, p. 366.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 367.

como se mencionó arriba, san Benito relacionó el discurso de María en Lucas 1, 46-49 con la frase del Cantar de los cantares: *Tota pulchra est...*⁶⁰

En los siglos XII y XIII, Bernardo (+1153) y Tomás de Aquino (+1274) atacaron la doctrina de la inmaculada que cuestionaba el precepto cristológico que Dios había redimido a *todos* los hombres. “Creaba además dificultades la aceptación general de la doctrina agustiniana sobre la transmisión del pecado original a través del acto procreativo de los padres”.⁶¹ No obstante estos planteamientos, el discurso de María en Lucas 1, 46-49⁶² comenzó a relacionarse con los apócrifos de la ascensión o del “tránsito” junto con otros planteamientos del Protoevangelio apócrifo de Santiago donde Ana queda embarazada sin tener contacto físico, de donde se comprueba la “pureza” de María en el nacimiento.⁶³ Junto con las tradiciones populares, que desde el siglo XI ya celebraban la fiesta de la inmaculada el 8 de diciembre,⁶⁴ los teólogos buscaron e interpretaron las escrituras para buscar una consistencia entre los dos postulados. Los teólogos medievales usaron principalmente dos elementos: 1. el paralelismo opuesto entre Eva y María, y 2. la santidad de la Virgen por medio de su *maternidad divina*.⁶⁵ Por

⁶⁰ Stratton, *op. cit.*, p. 2, 17.

⁶¹ Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 790.

⁶² “Dijo María: Mi alma engrandece al Señor y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, mi Salvador, porque ha mirado la humildad de su sierva; por eso todas las generaciones me llamarán bienaventurada, porque he hecho en mí maravillas el Poderoso, cuyo nombre es Santo. Su misericordia se derrama de generación sobre los que le temen. Desplegó el poder de su brazo y dispersó a los que se engrían con los pensamientos de su corazón. Derrubó a los potentados de sus tronos y ensalzó a los humildes. A los hambrientos los llenó de bienes y a los ricos los despidió vacíos. Acogió a Israel, su siervo, acordándose de su misericordia. Según lo que había prometido a nuestros padres, Abraham y a su descendencia para siempre”. Lucas 1, 46-55.

⁶³ Protoevangelio de Santiago 4, 4.

⁶⁴ Varios autores mencionan que la fiesta de la inmaculada concepción pasó de oriente a occidente, a las regiones italianas que estaban bajo el influjo bizantino, tal vez a principios del siglo IX. Pero es en Inglaterra, en las iglesias de Winchester y Canterbury alrededor de 1120, donde se celebraba la fiesta de la concepción de Ana bajo la advocación *Conceptio sanctae Dei Genitricis Mariae*, *Conceptio sanctae Mariae*. De las islas británicas pasó a Francia, donde encuentra la clara oposición de san Bernardo. Suzanne Stratton menciona que la fecha más exacta es 1128 cuando los canónigos de Lyon, Francia, decidieron celebrar el 8 de diciembre (día de la concepción de santa Ana) como sagrado en la liturgia de la catedral. En el siglo XIV, después de la defensa de la doctrina inmaculista por Duns Escoto llega a ser una celebración europea. Stratton menciona que la primera noticia de la fiesta de la Concepción en España fue en la catedral de Barcelona en 1281. Varios años después en 1333 se estableció una cofradía real de la Inmaculada Concepción en Zaragoza con el apoyo de Alfonso IV. Más allá del culto popular, la inmaculada recibió el apoyo de la corte española y de ahí recibió grandes recursos para propagar y aumentar la devoción. En el siglo XIV, se oficializó el culto en otras catedrales de la península ibérica: 1309-Santiago de Compostela, 1361-Burgos y Orense, 1369-Sevilla, 1378-Zaragoza. 1400-Mallorca y Urgel. Sixto IV aprobó el Oficio y la misa de la Inmaculada en 1477 y condena a quienes predicaban en contra de ella. Inclusive a finales del siglo XV muchas universidades introdujeron la costumbre de no conferir grados académicos sino a aquellos que juraban defender esta doctrina. Ponce Cuellar, *op. cit.*, p. 372; y también Stratton, *op. cit.*, p. 2, 5.

⁶⁵ Ponce Cuellar, *op. cit.*, p. 363.

ejemplo, Duns Escoto (+1308) profundizó en las ideas de su maestro Guillermo de Ware sobre la Inmaculada Concepción al hilo del *Comentario a la suma de Pedro Lombardo* e “intentó resolver la problemática soteriológica de la doctrina de la inmaculada mediante el desarrollo de la idea de una ‘prerredención’ (*praeredemptio*) o redención preventiva de María en consideración a los méritos de Jesucristo y en forma de ‘preservación’ (*praeservatio*) del pecado original”.⁶⁶ El argumento de la *redención previa* atribuida a la “perfección del redentor” y a los méritos de Jesucristo desarrollado por Duns Escoto y otros inmaculistas,⁶⁷ junto con el argumento de la *maternidad divina*, lograron que la doctrina de la inmaculada concepción luciera compatible con las ideas de la necesidad de redención, salvación universal y escatológica obtenida por Jesucristo, presentadas por los padres de la Iglesia.⁶⁸

Duns Escoto escribe:

María, procedente por vía natural de Adán, habría contraído el pecado original en virtud de la propagación común, a no ser que fuera *prevenida* por la gracia del Mediador; y así como lo otros tuvieron necesidad de Cristo para que por su mérito les fuera remitido el pecado ya contraído, así y mucho más, necesitó ella del Mediador que la *previniera* del pecado, a fin de que no lo llegara a contraer y para que no lo contrajera de hecho.⁶⁹

Dios infundió la gracia en María al ser la madre del redentor, elemento fundamental que relacionó el dogma de la inmaculada con la cristología y la soteriología;⁷⁰ con esto, los teólogos franciscanos resolvieron el problema de la universalidad del pecado original y de la necesidad de redención en la figura de María. Por esa razón, a partir de los defensores medievales del inmaculismo, la unión de imágenes de Cristo crucificado con su madre no representaron planteamientos opuestos, pues, los dos personajes no eran parte del pecado original universal y, por ende, se complementaban en el discurso teológico e iconográfico.

En el caso de España, la doctrina de la Inmaculada devino en un tema político y de principal importancia para los monarcas, sobre todo a partir de la unificación de reinos con los Reyes Católicos

⁶⁶ Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 790.

⁶⁷ Ponce, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁸ Vid. San Agustín, “Sobre la santa virginidad”, p. 153. Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 793.

⁶⁹ Duns Escoto, *Opus Oxox* III, d. 3, q. 1[Balic, Textus 16] *apud*, Ponce Cuellar, *op. cit.*, p. 376. Cursivas mías.

⁷⁰ La soteriología es la doctrina católica referente a la salvación.

y, en particular, con la influencia de la Corona de Aragón, cuyas ideas habían estado muy apegadas a Ramón Llull y sus seguidores franciscanos. La propagación de la doctrina continuó con el apoyo oficial hasta principios del siglo XVI, cuando Fernando II e Isabel la católica patrocinaron la celebración de fiestas de la Inmaculada en las cortes de Barcelona, y fomentaron la publicación de libros relacionados con el tema; por ejemplo el de Isabel de Villena, la *Vita Christi*, o el *Tratado del santísimo sacramento* del fraile Antonio de Montesinos publicado en 1497; igualmente, apoyaron a varios franciscanos inmaculistas como los de Toledo con la formación de la orden de la concepción para monjas, reconocida en 1491 por Inocencio VIII.⁷¹

En el siglo XVI, Lutero retomó los elementos tomistas y consideró que María era un modelo para la fe, pero no mediadora “salvífica de gracia”, dada la inexistencia de los testimonios bíblicos al respecto.⁷² En el caso de la virginidad y la maternidad divinas no mostró ningún rechazo debido a su fundamento evangélico y su base en los concilios de la Iglesia; sin embargo sus planteamientos siempre se observaron desde las cuestiones cristológicas. Lutero “vio en María el tipo del cristiano confiado y creyente, acentuando así la función antropológica y ejemplar de la piedad mariana”; por ende, el planteamiento de la Reforma observó a María sólo como una santa más elegida por Dios, debido a su actitud ejemplar y su alianza con la Trinidad.⁷³

b. 2 El papel de María en la salvación y el Concilio de Trento.

Es indudable que el Concilio de Trento debía actuar y fomentar la devoción a la inmaculada concepción de María y, en particular, desmentir los postulados de Lutero otorgándole la capacidad fundamental de transmisora de la gracia por medio de sus características *sine macula* y para ellos recurrió a una serie de prefiguraciones del Antiguo Testamento –que en la imagen del convento

⁷¹ Stratton, *op. cit.*, p. 4-10.

⁷² Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 791.

⁷³ *Ibidem*, p. 791.

agustino aparecen como atributos– que validan a María en el proceso justificador de la reforma católica.⁷⁴ Aunque no hubo una sesión explícita acerca de este espinoso tema teológico en Trento, el Concilio ecuménico revalidó en su quinta sesión del 17 de junio de 1546 la bula de Sixto IV de 1477, aprobó el Oficio y la misa de la Inmaculada y condenó a quienes predicaban en contra de ella.⁷⁵ También podemos decir que los grupos católicos buscaron fomentar el inmaculismo a través de la difusión de imágenes, sermones y fiestas. Alois Müller y Dorotea Sattler mencionan que Trento retomó las ideas de Hipólito de Roma (+235), quien escribió en repetidas ocasiones que María había estado libre de pecado personal;⁷⁶ esto provocó una discusión teológica a finales del siglo sobre la naturaleza del pecado, sus medios de transmisión y “limpieza” –postulados esenciales del planteamiento justificador del concilio tridentino.

Los teólogos han presentado al pecado como una ruptura en la unión entre Dios y la humanidad. Jesús fue la expresión escatológica y definitiva de la voluntad de Dios Padre de relacionarse con la humanidad pecadora. Por ende, Dios ofreció a los humanos la limpieza de sus pecados a través de la gracia divina por medio de los sacramentos.⁷⁷ El discurso inmaculista relacionó a la Virgen en este proceso y la integró al transcurso escatológico de Cristo. La actuación de Dios Padre y el Espíritu Santo –en su nacimiento *sine macula* y su papel en la procreación de Jesús– confirmaron el sentido redentor de su “labor” y reforzó el planteamiento dogmático de la encarnación del “salvador” por su obra y

⁷⁴ De igual forma aparecieron discursos escritos relacionados con la inmaculidad de María que se relacionaron con el discurso visual que tenía una tradición medieval; por ejemplo David Brading nos menciona el texto de *Apocalipsis Nova*, escrita en latín por Joannes Menesius da Silva (1531-1582), “un visionario y reformista franciscano mejor conocido como el beato Amadeo de Portugal. Ampliamente conocido por su predicción del inminente advenimiento de una Papa angélico y por su defensa de la Inmaculada Concepción de María. Amadeo también reveló que, próximo el fin del mundo, la Virgen había manifestado que ella estaría de cuerpo presente en aquellas imágenes por las cuales obrara milagros, del mismo modo que Cristo en la Eucaristía”. David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, trad. Aura Levy y Aurelio Major, México, Taurus, 2002, p. 22.

⁷⁵ Concilio de Trento, sesión 5, 17 de junio de 1546, decreto concerniente al pecado original: El Concilio de Trento “declara no obstante el mismo santo Concilio, que no es su intención comprender en este decreto, en que se trata del pecado original, a la bienaventurada, e inmaculada Virgen María, madre de Dios; sino que se observen las constituciones del Papa Sixto IV de feliz memoria, las mismas que renueva, baxo las penas contenidas en las mismas constituciones”. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁶ Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 802.

⁷⁷ San Agustín, “Sobre la santa virginidad”, p. 215 ss.

gracia. En consecuencia, en la imagen del convento de Metztlán se observa la “autorización” de Dios Padre quien otorga una limpieza del pecado original de la madre de Cristo.

El tercer elemento que se podría relacionar con la imagen de la *Tota pulchra* es la unión que desde principios del cristianismo se hizo de María como la Iglesia. Por ejemplo, Ireneo de Lyon (+ c. 202) “establece un paralelismo entre la Virgen María y el ser y el obrar de la Iglesia, la cual es *madre* de quienes en el *bautismo* han renacido a una vida nueva e imperecedera (Ireneo, *Adv, haer.* IV, 33, 4)”.⁷⁸ La Virgen representa la maternidad de todos aquellos que por medio del sacramento se incorporaron al proceso de salvación católico. María nació en el ámbito de la gracia y ella, asociada a Cristo en el plan divino, es *el prototipo del redimido*, que confirma la acción gratificante del Espíritu con la comunión con Dios Padre.⁷⁹ El pecado tiene un sentido disgregador de separación y desunión, (como la representación gráfica del dragón en la pintura de la *Tota pulchra*) (figs. 5 y 6) mientras que la gracia sacramental busca la comunión, la unión de los creyentes, como en la imagen de *Cristo como árbol...* donde toda la comunidad de creyentes, hombres y mujeres con sus plegarias son parte del acto de remisión del pecado por el bautismo y el proceso justificador (figs. 3 y 4).

En general, el sentido de la *Tota pulchra* es, en opinión de muchos especialistas como Victoria o Sebastián, fomentar el culto dentro del ámbito indígena, porque, aunque era un tema defendido por los franciscanos, los agustinos se interesaron en propagarlo en la región.⁸⁰ No obstante, la relación con la teología del siglo XVI es muy importante e implica dogmas fomentados por la orden que deben ser explicados; de igual forma, se debe hacer una relación con los otros elementos del programa. La colocación de la Virgen *Tota pulchra* en la portería junto a Cristo como distribuidor de la gracia, va más allá de la propagación de la devoción y, sobre todo, más allá de un proceso de enseñanza de fe, como otros investigadores han observado en esta iconografía.

⁷⁸ Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 786. Cursivas mías.

⁷⁹ Ponce, *op. cit.*, p. 385. Subrayado mío.

⁸⁰ Victoria, *op. cit.*, p. 129.

CAPÍTULO 2. Los evangelistas y los padres de la Iglesia en las esquinas del claustro bajo.

1. Descripción e influencias formales del siglo XVI.

En este capítulo analizaré las imágenes de los lunetos de las esquinas del claustro bajo del convento de Metztlán. A partir del plano arquitectónico del convento, cruzando la anteportería, en los arcos que rodean al patio central, encontramos la siguiente distribución (fig. 17). Ocho hombres sentados con diferentes atributos están pintados en el claustro bajo, el esquema muestra a los personajes en el siguiente orden: a- San Mateo, hace pareja con b- San Jerónimo; c- San Marcos y en la contraesquina d- San Gregorio Magno; los siguientes son con la letra e- San Lucas y f- San Ambrosio; finalmente en la última g- San Juan evangelista y en contraesquina h- San Agustín. Comenzaré la lectura de las esquinas del claustro bajo con ese orden pues sigue el orden de los textos bíblicos; la entrada al claustro desde la iglesia (fig. 17) marca el punto de inicio de la lectura.¹

En primer lugar haré una descripción de los hombres y mostraré sus características iconográficas así como sus principales motivos. En segundo lugar plantearé la relación teológica entre las pinturas dependiendo de su ubicación en el claustro bajo. Finalmente, mostraré la unión de las imágenes, relacionando los planteamientos teológicos incorporados en la iconografía y el significado del programa iconográfico.

El evangelista Mateo

El análisis comienza del lado izquierdo a partir de la entrada de la anteportería y a lado de la puerta que comunica con la iglesia. Podemos observar al evangelista Mateo con barba y aureola (fig. 18). El personaje se encuentra sentado sobre varias nubes que lo rodean, al lado izquierdo está un hombre alado quien dirige su mirada a la esquina contraria y con su mano rosa la cabeza del evangelista.

¹ La Dra. Magdalena Vences me recomendó la posibilidad de una lectura en sentido contrario a las manecillas del reloj, por ser éste el orden de las procesiones de los claustros bajos en los conventos del siglo XVI. *Vid.* Magdalena Vences Vidal, *Evangelización y arquitectura dominica en Coixtlahuaca (Oaxaca) México*, Salamanca, Ed. San Esteban, 2000, p. 156-157. Sin embargo, opté por seguir la lectura iconográfica con base en el orden evangélico bíblico para facilitar el análisis teológico de las imágenes y la unión entre Padres de la Iglesia y evangelistas.

El santo está escribiendo con su mano derecha y con la otra sostiene una tabla, su pie derecho desnudo, reposa sobre un libro cerrado, mientras que las nubes sostienen al otro. El pintor utilizó varios recursos para crear las formas, utilizó líneas más o menos gruesas para dar los efectos de volumen, movimiento y perspectiva de la imagen; esto se observa en el ropaje del evangelista, donde se pueden reconocer los contornos negros para formar los dobleces de la vestimenta. De igual forma, el uso de la mezcla del blanco y negro, junto con varios tonos grisáceos, permitió al pintor desvanecer la zona inferior para sombrear las nubes y dar el efecto de volumen del ámbito celestial. Se emplearon algunos tonos rojizos para simular el color de las figuras humanas, aunque podría ser el mismo color carne usado en las pinturas de la portería. El hombre alado y el evangelista tienen en sus brazos, rostros, cuellos, orejas y pies algunas pinceladas para marcar los contornos y dar volumen a las figuras. Del mismo modo el pintor colocó un color anaranjado para resaltar la aureola del santo.

La imagen del evangelista Mateo nos muestra varios planteamientos. En primer lugar, la intervención divina en la escritura del evangelio, el ambiente nebuloso y la actitud del ser alado, en contacto directo con el hombre. La composición de la imagen lleva la mirada al centro del cuadro donde la figura de Mateo predomina. En segundo término, Mateo se incorpora a la composición por medio de la escritura, se encuentra sentado y escribiendo, su postura muestra el proceso de elaboración del evangelio.

Con base en el mensaje de la iconografía, la tablilla nos remite al proceso inicial de la escritura la palabra divina escrita por el evangelista. Después del registro, la palabra de Dios, transmitida por su apóstol y dictada por el ángel, se fijó en un libro. El pie se sostiene con el texto encuadernado con sus amarres; por lo tanto la composición busca presentar la consolidación del escrito en la tabla y el producto de la palabra de Dios en el volumen encuadernado, es decir, el evangelio, a pesar de su origen divino, existe en la tierra en forma de libro. El objeto está en la zona inferior de la imagen, casi en contacto con la cenefa y, junto al hombre alado, el evangelista y las nubes; por lo tanto, es una de las partes más importantes de la composición.

Localicé una posible influencia formal en una Biblia editada en Lyon de 1569.² Respecto a la pintura del evangelista Mateo (fig. 18) encuentro una relación con el grabado del evangelista Lucas (fig. 19). Los dos personajes miran hacia el lado derecho (fig. 20), su pie diestro está sobre un objeto y ambos evangelistas sostienen con su mano derecha la pluma para escribir el evangelio. La pierna izquierda, aunque tiene una posición diferente en las dos imágenes, cae por atrás del cuerpo, una más elevada –en el grabado– y la otra más al ras del suelo –en la pintura. Se reconoce una influencia formal por medio de la postura, el sentido del cuerpo, los pies y las manos. Es evidente que el grabado no es el modelo exacto, pero el objetivo de la comparación, y de las siguientes, será mostrar las influencias en el tipo de posición y la construcción de las formas, como en el caso del evangelista Mateo.

San Jerónimo

Del lado derecho del evangelista Mateo, se encuentra el padre y doctor de la Iglesia latina san Jerónimo (c. 350-420). Está representado sentado sobre un banco grande con respaldo (fig. 23) y, a diferencia de la imagen de la contraesquina, él está leyendo; el libro es pequeño y lo sostiene con las dos manos. Jerónimo aparece como un anciano tocado con un capelo, una vestimenta larga y una capa amarrada por el frente y con dos broches a los lados que cae sobre el banco por el lado derecho;³ a su lado derecho reposa una cruz de tres travesaños, Generalmente aparece traduciendo la Biblia, pero en el caso de este convento está leyendo un libro, no es intérprete de la palabra divina, sino lector.⁴ La fuente principal de su iconografía “es la compilación de un jurisconsulto de Bolonia en 1348. Giovanni

² En el capítulo tercero veremos como este texto editado en Lyon tuvo mucha influencia en la iconografía de este convento agustino, pues una de las imágenes del claustro alto se copió de los grabados de esta Biblia. *Vid. infra*, cap. 3, p. 67 ss.

³ Entre los motivos del santo traductor figura el capelo a partir del siglo XIV. Esta iconografía se utilizó a partir de la formación de la orden de los jerónimos quienes utilizaron esa vestimenta y ese tipo de sombrero. *Ibid.*

⁴ Algunos autores, como Réau, consideran que la representación iconográfica más común es Jerónimo colocado al lado de san Marcos por su relación con el león, en el caso del convento novohispano no se buscó esa unión conceptual. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Serbal, 1997, t.2, v.4, p. 144.

d'Andrea (Johannes Andreas), que en su *Hieronymianus*, impreso en Basilea en 1516, reunió todos los textos relativos al [...] doctor".⁵

El tercer elemento de la composición es el ambiente que rodea al traductor. Se encuentra en un espacio cerrado con el piso cuadriculado blanco y negro. y sentado sobre un gran banco con respaldo. En el fondo se observan dos columnas y una cortina doblada que, a manera de marco, rodean al personaje. Del lado izquierdo se observan dos columnas que evidentemente dividen el espacio. Esta división podría ser una ventana de donde Jerónimo obtiene la luz necesaria para realizar su lectura. Uvas y follajes son parte de la decoración. En este caso, el pintor no quiso representar un estudio por lo que Jerónimo no tiene a su alrededor libros u objetos para escribir. Las líneas del espacio que rodean al personaje principal son definidas y se usaron las mezclas entre los colores para crear la perspectiva del cuadro, parece que la zona más próxima a la ventana es la más iluminada –o cercana a los blancos–ya que se alcanzan a notar algunas sombras detrás del banco y en la cortina del fondo; de igual forma el piso parece más iluminado conforme se acerca al ventanal. Respecto a los colores, se usaron los tonos rojizos para resaltar los rasgos de Jerónimo y mostrar sus manos sosteniendo el texto; su aureola es de color naranja y, todo indica, que este elemento se usó para resaltar la santidad del traductor en medio de diversos tonos de blancos y negros del cuadro.

Localicé algunas influencias en la composición de este personaje en la portada de un libro del siglo XVI (fig. 21) editado por Juan Soter, *D. Dionysii Carthusiani Operum Minorum Tomus Primus...* Apud Sanctam Ubiorum Coloniam Iohannes Soter excudebat, año 1532. Podría ser el primer libro donde se utilizó esta portada, no obstante sabemos que se usó en otros impresos como Biblias y tratados evangélicos (fig. 22).⁶

La imagen del convento se relaciona con el san Jerónimo de la portada del libro (fig. 24). La posición de los personajes es muy parecida aunque cambia la forma iconográfica de representación. En

⁵ *Ibidem*

⁶ Las imágenes que utilicé provienen de la portada del libro de Pedro Irurozqui, *Serie totius historiae sacri Evangelii Iesu Christi...*, Estella, Adrián Anvérez, a expensas de Miguel Zapila, 1557.

el caso del libro, san Jerónimo fue grabado como ermitaño en el desierto, mientras en la pintura, muestra los elementos propios de una cardenal. No obstante esta libertad interpretativa del creador del programa, las figuras mantienen una unión. Debemos observar la posición de las piernas, las dos dobladas hacia el lado derecho, los brazos, sobre todo el izquierdo, la postura tiene la misma dirección y la cabeza –aunque se modificó la posición del rostro. Como mencioné arriba, las imágenes no son iguales pero muestran influencias.

San Marcos evangelista

Del lado izquierdo de los primeros personajes, siguiendo el pasillo del claustro bajo, se puede localizar a la siguiente pareja (fig. 17): el evangelista Marcos y San Gregorio Magno. La imagen de Marcos tiene tres partes, él en la zona central, (fig. 25) el león atributo del evangelista y las nubes que rodean a ambos. Al igual que en el caso de Mateo, el grosor de la línea ayudó al pintor para marcar los dobleces en la ropa del evangelista, por medio de este recurso estilístico se pueden observar claramente los pliegues de la manga del personaje, así como el movimiento de sus paños. En esta imagen se usaron algunos tonos rojizos para resaltar las facciones de Marcos y reafirmar el volumen de las manos. La aureola del evangelista es de color naranja, igual que la de Mateo; además en la zona superior de esta imagen se alcanzan a distinguir algunos residuos de color naranja que se pintaron levemente alrededor del personaje central.

Marcos, al contrario que su antecesor evangelista, se encuentra de pie escribiendo sobre una tablilla, también tiene barba, el cabello largo y aureola. El trazo de la mano está mejor realizado y, en este caso, se observan algunas palabras en latín dibujadas sobre la tablilla. Se alcanza a distinguir la inscripción: AN...LIIES...CHISTIF...IIDEI. La inscripción se extendía hasta la zona superior aunque actualmente ha desaparecido. La frase proviene de la Biblia Vulgata, es la primer frase del evangelio de

Marcos y es probable que completa haya sido: **INITIUM EVANGELII IESU CHRISTI FILII DEI.**⁷ El planteamiento inicial de cada evangelio es fundamental para entender su contenido, por ello la tradición patristica ha separado cada uno de los evangelios y los ha dotado de importancia dependiendo de su frase inicial pues ésta pone el énfasis en tales o cuales acciones de Jesús.⁸

Abajo del personaje se encuentra el atributo más común del evangelista, el león. El animal está echado a sus pies y lo observa fijamente mientras Marcos escribe el texto. El felino cubre con sus patas un libro, probablemente el evangelio producto de la escritura del santo.

Una vez más la imagen deriva en el libro, el producto “terrenal” de la palabra divina debe ser protegido por el león quien lo cuida con sus garras. El libro se vuelve el contacto entre lo divino y lo terrenal, la palabra es celestial y debe ser respetada como tal.⁹ Las nubes alrededor de las figuras refuerzan la santidad de la palabra escrita por el evangelista, estos textos no se realizaron en un estudio o en un convento, la palabra de Dios sólo puede hacerse en el cielo en un ambiente de santidad.

La posible influencia formal de esta figura también proviene del texto bíblico impreso en Lyon (fig. 26). En este caso observo una relación formal con el grabado del apóstol Pedro, (fig. 27) pues se repiten la posición del brazo, de la cabeza y del cuerpo. También puede existir una unión con el cuello redondeado de los dos personajes, la pierna derecha doblada y, llama particularmente la atención, la manera de sostener la pluma. Los dos usan los mismos dedos y se dirigen en la misma dirección; tal vez fue este un recurso estilístico común pero resulta importante para reconocer la influencia formal de la pintura mural.

⁷ *Biblia Sacra Vulgatam Clementinam*, edición de Alberto Colunga y Laurentio Torrado, 11 ed., Madrid, BAC, 2005, Secundum Marcum, 1,1.

⁸ En el caso de Juan es muy evidente esta relación ya que Agustín parte de su interpretación con base en la primera frase del evangelio: IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, ET VERBUM ERAT APUD DEUM ET DEUS ERAT VERBUM. *Ibidem*, Secundum Ioannem, 1, 1. *Vid. infra*, página 60.

⁹ *Vid.* Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, FCE, 2004, p. 74 ss y 117 ss.

San Gregorio Magno

San Gregorio Magno (540-604) fue Papa y el cuarto y último de los cuatro originales Doctores de la Iglesia Latina. Defendió la supremacía del Papa y trabajó por la reforma del clero y la vida monástica. El 20 de septiembre de 1295 el papa Bonifacio XIII proclamó doctor a Gregorio al igual que a los otros tres principales padres de la Iglesia latina.

Esta imagen del padre de la Iglesia (fig. 28) tiene dos partes, la figura central donde está Gregorio Magno escribiendo sobre un libro con algunas líneas dibujadas. Enfrente del texto está un atril que prefiere no usar, al lado de éste hay un tintero y en el extremo de la mesa un reloj de arena. La segunda zona es el ambiente que rodea al personaje principal. En el fondo están dos columnas con un decorado vegetal y una cortina en la parte superior del lado derecho. En ese mismo lado, una columna entre dos paredes con unos trazos, que no forman una figura o un paisaje definido, divide la escena y el espacio. Del lado izquierdo se alcanza a observar una ventana y abajo otra columna con el mismo diseño de su contraparte del punto opuesto.

La imagen de Gregorio Magno o Gregorio I el Grande se reconoce principalmente por su tiara y capa papales, por la cruz pontificia de tres travesaños y su rostro sin barba. Está escribiendo pues este personaje fue fundamental para las reformas de la Iglesia en el siglo V; tiene varias obras como las *Homilías sobre Ezequiel*, el *Liber regulae pastoralis* o *Pastoral*, los *Libri morales* o *Moralia*, también llamados *Diálogos*; realizó y codificó varios comentarios a oraciones y cánticos de la misa en el *Sacramentario* y el *Antifonario*. La Leyenda Dorada menciona que Gregorio escribió sus *Homilías* inspirado por el Espíritu Santo. “El origen de esta tradición es un pasaje de las *Homilías sobre Ezequiel*, donde el Papa admite que con frecuencia, las ideas que expresaba en sus sermones le vienen por escuchar: *audio quod dico*. La expresión *audio* fue tomada por los hagiógrafos al pie de la letra, que le concedieron como inspirador al Espíritu Santo”.¹⁰

¹⁰ Réau, *op. cit.*, t. 2, v.4, p. 50.

El acto de escribir nos da ciertas pautas de la lectura de la imagen, a diferencia de Jerónimo, Gregorio Magno redacta un texto, sus atributos además de mostrar sus cargos eclesiásticos, también presentan su altura intelectual. La silla de caderas era un símbolo de poder fundamental en el siglo XVI así como otros elementos que muestran su primacía intelectual. Todos los objetos de la mesa tienen un simbolismo relacionado con su papel de escritor y lector: el atril, el tintero y, sobre todo, el reloj de arena (que muestra su capacidad de medición del tiempo, aspecto fundamental para el *studio*). Este personaje es padre de la Iglesia y además es un hombre de letras.

Para encontrar la probable influencia formal de la pintura debemos regresar a las portadas de los libros (figs. 21 y 22). En este caso el parecido es mucho más cercano, aunque una vez más los pintores o creadores del programa cambiaron la iconografía de los personajes. En la portada del libro, debajo de San Jerónimo, observamos a san Ambrosio de Milán (fig. 29), lo reconocemos por su mitra obispal en la cabeza, a diferencia de Gregorio Magno, quien fue Papa. Se utilizó la figura donde aparece Ambrosio para crear la pintura, aunque los pintores modificaron los atributos y al personaje. En ese sentido, los artífices, como lo han hecho en otras ocasiones, cambiaron la postura del cuerpo y añadieron más decoración. Los puntos de unión más evidentes son los objetos alrededor de Gregorio Magno, los acabados de las patas de la mesa tienen la misma forma, la silla de caderas es igual –la unión de las dos partes es un círculo, el respaldo tiene la misma decoración, hasta se pintó la pata trasera más oscura para dar la perspectiva necesaria a la forma. En ese sentido, la silla mantiene la dirección del grabado, incluso este elemento pudo haber sido uno de los factores del cambio en la postura del cuerpo. Aunque el pie izquierdo se pintó igual que el del grabado, se marcó la separación de la ropa y se extendió casi hasta perder su forma. Por lo tanto, se puede afirmar que los pintores utilizaron un tercer grabado más complejo en detalles. Aunque se puede entender el sentido de la posición corporal de la pintura del convento novohispano.

San Lucas

La imagen de Lucas (fig. 30) en el arco siguiente mantiene las mismas características de composición que la de los otros dos evangelistas. La pintura tiene una imagen central: Lucas sentado sobre su atributo taurino con su aureola y su barba. Sin embargo, en esta imagen existe una diferencia importante con respecto a las otras. El evangelista copia un libro abierto que tiene a sus pies, mientras el toro no participa activamente en el resguardo del libro (como en el caso del león de Marcos o en el contacto del ángel en la imagen de Mateo). En esta pintura, el toro se integra como un respaldo, es el apoyo que Lucas necesita para copiar el texto del libro en su tablilla. No obstante, los elementos de la composición central derivan en una obra cerrada, una vez más el apóstol ofrece la palabra divina a la vida terrestre por medio del objeto, donde consolidó todos sus apuntes “sagrados”. Respecto al uso de la línea en la imagen, es muy similar a los otros evangelistas; los contornos de las figuras están marcados por trazos muy gruesos y, los volúmenes y perspectivas se logran por medio de los contrastes entre los colores blanco y negro; el efecto en el toro es muy esclarecedor ya que el pintor difuminó el negro y, gracias ciertos tonos grisáceos, logró definir los músculos y formas del animal así como el volumen de las nubes que rodean a las dos figuras. Se usó un ligero tono color rojizo, al igual que en las otras imágenes, en el rostro y en las manos del evangelista, así como el anaranjado en su aureola.

El ambiente para este copista es el cielo, las nubes dan la sensación de una ámbito sagrado, como en los otros casos, su palabra escrita proviene del cielo y logra descender con los hombres en forma de libro; la copia que realiza Lucas permitirá finalmente darle la forma del texto empastado que tiene a sus pies para la futura lectura de los hombres ya que, como veremos más adelante, la virtud terrenal se consigue por medio de la lectura de los textos bíblicos.

Las influencias formales de esta pintura están relacionadas con dos grabados de Biblias del siglo XVI, ambas publicadas en Lyon aunque con diferentes grabadores. La primera relación deriva del soporte del evangelista, es decir, el toro. En el grabado de San Lucas de la *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata* de 1581 aparece un

animal muy similar (fig. 32): la forma de los cuernos, el pelo sobre la cabeza y el movimiento de la pata izquierda tienen una unión entre las dos figuras. La segunda influencia la encontré en la Biblia antes mencionada, en el grabado del evangelista San Marcos (figs. 31 y 33). En este caso, hay varias diferencias entre los personajes, no obstante resalta la posición hacia el lado derecho, así como el movimiento de la cabeza que mira a un objeto más abajo hacia el lado contrario. Indudablemente la diferencia más vistosa es la posición de las manos, sin embargo fue necesario el cambio, ya que en la pintura mural Lucas debe sostener la tablilla; incluso el movimiento de la mano derecha queda un poco forzado debido a la necesidad de adaptar la posición del cuerpo. Por otro lado, en el grabado Marcos puede extender sus manos porque copia un libro que se adapta a la forma de su pierna. En ese sentido, el toro también modificó la postura del cuerpo de San Lucas, pues al colocarlo en un soporte más elevado era necesario alterar el sentido de la pierna izquierda, lo cual contrasta con el grabado de San Marcos, quien cómodamente reposa su pie izquierdo sobre el otro. En general, las influencias más cercanas son el torso, los hombros y la posición de la cabeza, por ello llama la atención que este evangelista es el único del claustro bajo cuyo cuerpo apunta hacia el frente, no tiene una postura lateral.

San Ambrosio de Milán

San Ambrosio (c. 340-397) es otro de los cuatro tradicionales doctores de la Iglesia Latina, fue obispo de Milán y fue muy cercano a otro doctor y padre de la Iglesia San Agustín de Hipona. El Papa Bonifacio VIII lo nombró doctor, al igual que a los otros padres de la Iglesia, el 20 de septiembre de 1295.

En la imagen del convento de Metztitlán, (fig. 34) Ambrosio está sentado sobre una silla de caderas, tiene un traje largo y una capa sujetada por un broche, la cual tiene muchos y diferentes adornos, y contrasta con la vestimenta frugal de Jerónimo o la capa papal de Gregorio Magno. En la cabeza, junto con su aureola, Ambrosio tiene su mitra diocesana, su rostro carece de barba y tiene la mirada fija en el tintero al que parece introducir suavemente su pluma. En la parte de atrás del

escritorio, está el báculo o bastón dividido en tres partes. La iconografía de san Ambrosio se fundamenta con la mitra y el báculo, las cuales remiten a su función episcopal en Milán. También se le representa con un enjambre de abejas, ya que en la *Leyenda Dorada* se menciona que cuando era pequeño dormía con la boca abierta y que un grupo de abejas se acercó para hacer un panal en la cavidad y allí producir miel. También se le representa con un látigo de tres puntas, pues con esta arma, cuenta la tradición lombarda, ayudó a los milaneses en 1338 contra las tropas del emperador Luis de Baviera.¹¹

La parte de atrás de la imagen es muy similar a las de los otros dos padres de la Iglesia; una vez más se resalta el mundo terrenal del santo ya que su medio es un estudio, tiene su atril, su tintero y frente a él hay otro libro; este personaje no tiene reloj de arena pero su mesa es más amplia y ahí el pintor colocó otra obra. Respecto al ambiente podemos decir que es muy parecido a los otros, tiene el piso cuadriculado blanco y negro, en la parte posterior hay dos columnas con un fondo y diversos adornos. En este caso la ventana está más lejos, la posición del escritorio no parece estar dirigida hacia allá y el espacio es más cerrado. Las líneas son constantes y no marcan una diferencia clara en la creación del volumen. Los efectos de perspectiva están marcados por los cambios de colores y tonalidades. El pintor utilizó la relación entre el negro y el blanco para crear la composición, así como un leve color rojizo en el rostro y las manos.

Para localizar la influencia formal del siglo XVI, debemos regresar a la portada del libro de Dionisio de Leuwis, donde, en la columna derecha se representó a san Gregorio Magno con las mismas características estilísticas (fig. 35). Una vez más los pintores cambiaron el sentido iconográfico del grabado, el aspecto más importante es la tiara Papal, que en el caso del convento agustino se pintó como mitra obispal, cambiando los atributos para buscar otro discurso. Este elemento nos demuestra que el creador del programa buscaba modelos para resaltar las posiciones corporales, pues se podían modificar los atributos continuamente.

¹¹ Réau, *op. cit.*, t. 2, v. 3, p. 68 ss.

Respecto a los objetos del grabado los puntos de unión son iguales. La silla de caderas posee exactamente la misma decoración que el mueble de la pintura: dos círculos unen las partes, arriba de la unión hay una especie de tela con la misma forma dividida en tres partes, la mesa tiene las mismas divisiones y soportes, y sobre ella están el atril con la misma estructura triangular y el tintero. En este caso se mantuvo la posición del cuerpo, en una postura de tres cuartos, con la mano izquierda reposando en la mesa y la derecha preparando la pluma para escribir. Podemos observar que el uso de la tela es mucho más independiente en la pintura mural, los pliegues se respetaron en aspectos básicos como la caída y el volumen en el paño de la rodilla a la pantorrilla derecha, pero en la manga y cuello se realizaron cambios sustanciales tanto en la decoración como en los dobleces. Además se agregaron la ornamentación del piso y las paredes, como mencioné arriba.

San Juan evangelista

El último par de imágenes del claustro bajo del convento de Metztitlán son el evangelista Juan (fig. 36) y el padre de la iglesia san Agustín de Hipona (fig. 39). La imagen de Juan muestra la misma distribución que las otras imágenes de evangelistas, al centro vemos al santo junto con su atributo más reconocido: el águila. El joven imberbe escribe con la mano derecha sobre la tabla que tiene en sus rodillas, mientras, el animal observa atentamente como Juan redacta el texto bíblico. En la zona inferior está un libro cerrado, como en los otros casos, probablemente el escrito definitivo plasmado en papel que heredó el evangelista a todos los hombres; se marca una vez más la división entre el mundo terrenal y el mundo celeste, entre la tabla y el libro como elemento que permanecerá para su futura interpretación; todos estos atributos están rodeados del ámbito celestial representado por medio de las nubes. Entre las divergencias que podemos encontrar con los otros evangelistas del claustro bajo están los pies de Juan, que a diferencia de los otros tienen unas sandalias sujetadas por el tobillo.

Respecto a los aspectos estilísticos, los recursos figurativos son muy similares a las otras imágenes del claustro bajo, la composición es parecida, el uso de la línea marca los contornos de las

vestimentas y define las figuras como en el caso del águila, del mismo modo la utilización de sombras crea la sensación de volumen y perspectiva en los planos.

La referencia formal (figs. 37 y 38) la encuentro en la misma Biblia de Lyon de 1569 y observo una relación con el grabado del apóstol Santiago. Los dos personajes miran hacia el mismo lado, escriben con su mano derecha, sostienen la tablilla con la pierna derecha, están sentados hacia la misma dirección y una tela larga cubre su torso. La diferencia más perceptible se encuentra en la posición de los pies. En el grabado Santiago dobla su pierna izquierda hacia atrás, mientras que Juan en la pintura la extiende. Esta modificación puede tener un sentido iconográfico, pues, como mencione arriba, es el único evangelista que porta unas sandalias.¹² Esa puede ser la razón por la que se prefirió extender el pie y mostrar la sandalia.

San Agustín de Hipona

San Agustín (c. 354-430) fue obispo de Hipona (fig. 39) se le conoce en los textos teológicos como *Doctor de la Gracia*. La representación del convento de Metztitlán tiene los atributos más comunes de este padre; el santo está sentado y leyendo, aunque enfrente de él hay un tintero sobre un escritorio. Agustín aparece con barba y con la mitra obispal y una capa unida por un broche. Uno de los aspectos más singulares de la imagen de Agustín es el espacio que rodea a la figura del santo. Aunque el mueble donde está sentado el doctor de la Iglesia latina y el escritorio parecen situarse en un espacio cerrado, el ambiente que rodea al personaje principal es muy complejo y diferente al de las otras representaciones de los padres. Primeramente del lado izquierdo de la imagen, exactamente atrás de Agustín, se observa una ventana donde se distingue un paisaje con un edificio de planta redonda y otras construcciones. Enfrente de Agustín se localizan dos columnas está decoradas con unos listones y parece que tienen unos anillos que sostienen un arreglo hecho con un nudo; éstas dividen al interior del exterior donde figuran piedras, plantas y árboles. El espacio cerrado que alojaba a los otros padres se modifica, el piso

¹² Más adelante propondré la existencia de una relación teológica entre el calzado y el santo *Vid. infra* pp. 59-60.

cuadrulado ha desaparecido y un decorado con hojas de acanto y uvas cubre el muro del lado izquierdo, aunque por el tipo de línea y la finura del trazo pienso que esta zona pudo haberse pintado en época posterior a la composición central, al igual que ocurriera en la imagen de san Jerónimo; incluso los dos decorados se notan más oscuros en comparación al resto del conjunto.¹³

Respecto a las influencias formales, encuentro en la portada del libro antes mencionado una unión con el San Agustín de Metztitlán (fig. 40). Como mencioné en los otros casos, la postura del cuerpo indica una relación, así como el uso de los paños en la manga y hombros del personaje. No obstante, en el convento novohispano, igual que en el caso de San Jerónimo, se modificaron la iconografía y los muebles. El Agustín del grabado es un fraile –aunque tiene mitra obispal– y está escribiendo; en contraste, el Agustín pintado no tiene el hábito de fraile, en su lugar, se colocó una especie de capa que cubre sus hombros como a los otros padres latinos. A pesar de que tiene el tintero frente a él, está leyendo, en contraposición del grabado donde tiene la pluma en la mano izquierda (fig. 21).¹⁴ Otro aspecto relevante es la barba de San Agustín, pues en el grabado aparece sin ella.¹⁵

En conclusión, este análisis nos lleva a encontrar una relación formal entre las Biblias del siglo XVI y las pinturas del convento, por lo tanto, podemos fechar las pinturas alrededor de la década de los setenta y principios de los años ochenta. Es muy importante resaltar la relación entre el conjunto arquitectónico y las imágenes tomando en cuenta, muy particularmente, la posición de los cuerpos. Si observamos la distribución de los personajes (fig. 17) vemos que, en la primera esquina entrando por la puerta de la iglesia, Mateo y Jerónimo orientan su posición hacia su “pareja”. La misma constante la encontramos en las esquinas de Marcos y Gregorio Magno, Juan y Agustín; el único cambio importante aparece en la pintura de Lucas (fig. 30). El evangelista mira hacia el frente, su rodilla se dirige, en el

¹³ Del mismo modo esta decoración coincide con el marco de la virgen *Tota pulchra* de la portería del convento. En estos casos se usaron los listones, borlas y hojas de acanto para decorar espacios o, en el caso de la Virgen, para enmarcar la figura la central.

¹⁴ Ver la fig. 21, la portada del libro de Juan Soter, *D. Dionysii Carthusiani Operum Minorum Tomus Primus...*, Apud Sanctam Ubiorum Coloniam Iohannes Soter excudebat, 1532; en el recuadro San Agustín porta una pluma en la mano izquierda.

¹⁵ El trazo –de barba rizada– se repetirá en el claustro alto del convento con las imágenes de Jesús *Vid. infra*, capítulo 3. El rostro de Jesús en el camino al calvario (figs. 47 y 49).

conjunto arquitectónico, hacia la escalera. Por lo tanto, el creador o creadores del programa privilegiaron a este personaje que nos dan ciertas pautas para la lectura del programa, es éste un “guía pictórico” que nos señala el camino hacia otro lugar muy relevante en los edificios agustinos: la escalera. Además queda establecida la necesidad en encontrar los modelos exactos para definir la maestría y las modificaciones que convinieron al discurso pictórico.

2. *San Mateo y san Jerónimo.*

a.1 La relación teológica entre san Jerónimo y el evangelista Mateo.

Jerónimo retoma el planteamiento del libro de Ezequiel respecto a la relación de los animales con los evangelistas:

La primera cara de hombre simboliza a Mateo, que comenzó a escribir como de un hombre: *Libro de la generación de Jesucristo hijo de David, hijo de Abrahán* (Mt 1, 1); la segunda, a Marcos, en el que se oye la voz de un león que ruge en el desierto: ‘Voz del que grita en el desierto: Preparad el camino del Señor, trazad rectos sus senderos’ (Mc 1, 3); la tercera, la del becerro, es la que prefigura que el evangelista Lucas situó el comienzo de su relato a partir del sacerdote Zacarías (Lc 1, 5-21 y 57-80); la cuarta simboliza al evangelista Juan, quien, tomando las alas de águila y lanzándose con prontitud a las mayores alturas, razona sobre el Verbo de Dios.¹⁶

La iconografía posterior a este tratado usará esta descripción, colocará a estos animales como atributos de los evangelios y como veremos más adelante los demás padres repetirán esta idea con diferentes matices teológicos.

La relación de Mateo y Jerónimo parte del comentario que realizó el traductor de la Biblia al evangelio que lleva ese nombre. De este punto parte el análisis iconográfico del convento porque es probable que los agustinos novohispanos hayan buscado este orden en las figuras debido a la relación entre los personajes. Jerónimo escribió el texto hacia el año 398 y presenta varios puntos del dogma

¹⁶ San Jerónimo, *Obras completas II. Comentario a Mateo, prólogos y prefacios a diferentes tratados, vidas de tres monjes, libro de los claros varones eclesiásticos*, intro, trad. y notas de Virgilio Bejarano, Madrid, BAC, 2002, Prefacio, 3, p.15.

cristiano que pueden ayudar para encontrar un sentido al programa iconográfico del claustro bajo de Metztitlán.

Este padre de la Iglesia comentó dicho evangelio pues consideraba a Mateo como la base de los evangelistas debido al orden bíblico, el segundo era Marcos, quien, según Jerónimo, contó más de acuerdo con la fidelidad que con el orden de los sucesos y fue el intérprete del apóstol Pedro. El tercero es Lucas y el último es Juan, quien, “recostado sobre el pecho del Señor, bebió las más puras aguas de las divinas enseñanzas”.¹⁷

Primeramente, es importante resaltar la influencia que tuvo este *Comentario a Mateo* en la iconografía del evangelista, de la cual se puede localizar una influencia en la pintura de Metztitlán. En el texto de Jerónimo se considera a Mateo como un hombre humilde con un gran sentido de la divinidad: cuenta el evangelio que este apóstol siguió a Jesús desde el momento en que lo encontró; Jerónimo justifica esa aseveración por “el resplandor mismo y la majestad de la divinidad que brillaba también oculta en su rostro humano podían, nada más verlo, atraer hacia Él a quienes lo miraban”.¹⁸ A partir de ese momento, según Jerónimo, Mateo entendió el sentido de la penitencia y el rechazo al pecado, debido a eso generó la santidad suficiente para escribir el texto evangélico y, como se muestra en nuestra imagen del convento, su escritura evangélica en el cielo.

Una de las influencias más importantes en la exégesis divina de Jerónimo es la lectura constante de las escrituras, es probable que por esa razón se le represente en el convento leyendo no como en el caso de Gregorio y Ambrosio a quienes se les pintó escribiendo. Jerónimo busca influir a sus oyentes para que lean el texto evangélico porque es predominante en la vida ya que supera la Ley, a los profetas o al salterio; y, al igual que san Agustín, opina que sólo a partir de la llegada de Jesús por medio del

¹⁷ *Ibidem*, Prefacio, 1, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, Libro 1, 55, cap. 9, p. 95.

texto evangélico se “abrió la puerta del cielo”.¹⁹ El evangelio es la fe corroborada con la verdad del Verbo encarnado y las acciones de Jesús que se describen en él.

Un punto teológico fundamental para entender el programa iconográfico del convento es la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.²⁰ Jerónimo, al igual que los otros padres se muestra preocupado por las prefiguraciones de Cristo en el Antiguo Testamento y busca los puentes de unión entre las dos tradiciones. “Yo [Jerónimo], cuando leo el Evangelio y descubro allí el testimonio de la ley y los profetas, pongo mi atención solamente en Cristo: veo a Moisés y veo a los profetas, de manera que los comprendo, en tanto hablan de Cristo”.²¹ Los Padres de la Iglesia buscan constantemente la relación entre los textos y las raíces teológicas de la llegada y resurrección de Jesús. Jerónimo presenta, entre sus principales puntos, una refutación contra algunos aspectos del Antiguo Testamento, pues el evangelio de Mateo muestra el derrumbe de la ley judaica: “Decaída la ley, nace, en consecuencia, el Evangelio. Y si el Salvador predica lo mismo que Juan el Bautista había dicho, muestra que Él es el hijo del mismo Dios de quien aquél es profeta”.²² Sin embargo, Jerónimo opina que Jesús es un complemento de la ley, las profecías del Antiguo Testamento se complementan con sus enseñanzas, “suprimiendo la ira vengativa y excluyendo la ley del tali3n, pero incluyendo y condenando la concupiscencia oculta en la mente”.²³ En la ley, considera el santo traductor, hay justicia redistributiva, pero en el Evangelio hay perd3n: allí se enmienda la culpa, se purifica el alma y se alejan los pecados – hay *justificaci3n*–, porque en los evangelios y, en particular en el de Mateo, se mostr3 la s3ntesis de la ley jud3a con los a3adidos de Cristo.

Jerónimo busca mostrar los atributos del evangelista y su papel en la creaci3n del escrito divino; como mencion3 arriba, el Padre de la Iglesia resalta el car3cter humilde del evangelista en el pasaje:

¹⁹ San Agust3n, *Obras de San Agust3n. Tratados sobre el evangelio de Juan*, trad. e intro. Te3filo Prieto, Madrid, BAC, 1955, trat. 2, 2, p. 34

²⁰ *Vid. supra*, cap3tulo 3 donde se analizar3 el claustro alto del convento.

²¹ San Jer3nimo, *Comentario al evangelio de san Mateo*, trad. Joaqu3n Pascual Torr3, Madrid, Ciudad Nueva, 1989, Libro VI, p. 75

²² San Jer3nimo, *Obras completas II...*, Libro I, 23, cap. 4, p. 43.

²³ *Ibidem*, Libro I, 26, cap. 4, p.49.

“Detrás de mí viene el que es más fuerte que yo, y no soy digno de desatarle, inclinándome la correa de sus sandalias”.²⁴ Otro aspecto relevante del texto de Mateo se encuentra en la tentación diabólica de Cristo: “*No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que procede de la boca de Dios. [...] si alguien no se alimenta con la palabra de Dios, ése no vive*”.²⁵ Jerónimo explica que el Espíritu Santo llevó a Cristo al desierto para realizar los planes y enfrentar las tentaciones. A partir de esto se puede rastrear la intención temática del claustro bajo del convento, es decir, mostrar la importancia de los evangelios y de su interpretación exhibe la necesidad de los agustinos por llevar la lectura divina a la Nueva España porque la palabra divina de las Escrituras es el “alimento del alma”.²⁶

Como se puede leer, uno de los papeles más importantes del comentario de Jerónimo lo tiene el Espíritu Santo. El evangelio es Él y, por lo tanto, es una muestra escrita de la gracia divina; para demostrar esto pone el ejemplo de Juan Bautista. Él bautizaba con agua, esto es la ley, pero Jesús, como lo muestran los evangelios, bautiza con el Espíritu Santo y con la palabra, realizando un acto de justicia, justificando las acciones de los hombres. En el evangelio se menciona que después del bautismo: “...conviene que cumplamos nosotros toda justicia”.²⁷ Jerónimo explica que se encuentra en esto la justicia de la ley o de la naturaleza, sólo se entenderá la participación del Espíritu por medio de la paloma, el ritual y las palabras enseñadas por Jesús, y así se manifestará el misterio de la Trinidad.²⁸

En la vida de los monjes este aspecto es fundamental en su actuar, Jerónimo explica:

...este mismo Espíritu es el que empuja al desierto a los monjes [...]. El Espíritu Santo es el que les saca de casa y les conduce a la soledad. [...] De ahí que nuestro señor y salvador, cuando quería orar, ‘se retirara sólo al monte –como dice el Evangelio– y allí oraba durante toda la noche’ (Lc 6, 12). Durante el día estaba con sus discípulos, durante la noche se dedicaba a orar más intensamente [...]. Así también nosotros, cuando queremos orar [...], utilizamos la celda, los campos, el desierto. *Podemos poseer los valores comunitarios juntamente con la soledad.*²⁹

²⁴ *Ibid.*, Libro I, 17, cap. 3, p. 35.

²⁵ *Ibidem*, Libro I, 20, cap. 4, p. 39.

²⁶ En la conclusión de este estudio ahondaré más sobre este tema. *Vid. supra*, p. 121.

²⁷ Mateo 3, 15.

²⁸ Jerónimo, *Obras completas II...*, Libro I, 19, cap.3, p. 37.

²⁹ San Jerónimo, *Comentario al evangelio de san Mateo...*, Libro 1, p. 30. *Vid. supra*. Capítulo 4 donde analizaré la imagen del refectorio donde están varios frailes de la orden de ermitaños en un ambiente “natural”.

El Espíritu Santo participa en la vida comunitaria de los monjes y se expresó por medio de los textos evangélicos. Todos intervienen en el proceso de distribución de la gracia divina y forman parte del reparto de las acciones basadas en la vida comunitaria. La luminosidad de la vida se da por medio de la gracia, y así en el evangelio de Mateo 17, 5 se describe la aparición de la nube que cubre a los apóstoles; para Jerónimo no cabe duda que esa nube es la gracia divina por eso en la imagen se representa a Mateo en el ámbito celestial, porque los evangelistas superaron todos los principios terrenales y se expresaron en el ámbito divino de la gracia.

El evangelio es gracia, en comparación de la Ley. Existía un “yugo” de las leyes judaicas antes de la llegada de Cristo. A partir de su llegada la gracia se acrecentó por medio de la palabra del texto. Jerónimo se pregunta “¿Cómo puede ser más ligero el Evangelio que la ley cuando en la Ley se condena el homicidio y en el Evangelio la ira? [...] El Evangelio prescribe lo que podemos, es decir, que rechazamos la concupiscencia, y esto depende de nuestro albedrío; pero la Ley, al no castigar la voluntad, castiga el efecto para que no cometas el [pecado]...”.³⁰ Por lo tanto, la gracia modificó el sentido de limpieza del pecado y logró la salvación de los hombres por medio de la remisión de éste, en contraposición de los textos del Antiguo Testamento que, en opinión de los padres, no consolidaron la misión redentora.

El traductor continúa con su disertación y menciona que las peores ofensas se realizan contra el Espíritu Santo, a partir de esas ofensas se crea el mal del mundo y se fortalece la consumación del pecado. Jesús en el evangelio de Mateo menciona que está permitido el perdón para el pecador y el blasfemo, “pero a quienes hayan blasfemado contra el Espíritu Santo no se les perdona ni en el tiempo presente ni en el venidero”.³¹ Jerónimo opina que las enseñanzas de los filósofos no tienen ningún sentido pues pierden su vigencia en el momento de la muerte; por lo tanto, son como semillas que no crecen y no generan frutos; pero la predicación del Evangelio “que al principio parecía pequeña,

³⁰ San Jerónimo, *Obras completas II...*, Libro II, 87, cap. 11, p. 139-141.

³¹ *Ibidem*, Libro II, 94, cap. 22, p. 153.

cuando ha sido sembrada en el alma del creyente o en el mundo entero, no se transforma en follaje, sino que crece y se hace árbol, de manera que las aves del cielo, las cuales debemos entender que son las almas de los creyentes o las fortalezas [uno de los coros evangélicos] sometidas al servicio de Dios, vienen y habitan en sus ramas”.³² La fe es como el grano de mostaza descrito en la parábola de Jesús en los evangelios.

En general, se puede decir que para Jerónimo las enseñanzas de Jesús plasmadas por medio de la “mano divina” en los textos bíblicos –y en el texto de Mateo–, son un tesoro del que toda la comunidad debe nutrirse. “Este tesoro ‘en el que están escondidos todos los tesoros de la sabiduría y de la ciencia’ (Col 2, 3) [...] es el *Verbo de Dios*, que parece estar escondido en la carne de Cristo, o bien las Santas Escrituras, en las que está depositado el conocimiento del Salvador...”³³

En el proceso de escritura del evangelio, Espíritu y gracia divina se unieron para expresar en texto el mensaje sagrado y las acciones del Verbo de Dios: “En las palabras evangélicas *el espíritu está unido siempre a la letra* y todo lo que a primera vista parece estar frío, si lo has tocado, está caliente”,³⁴ y se puede reconocer por medio del corazón.³⁵ Lo principal del alma, considera Jerónimo, no está en el cerebro “según cree Platón, sino, como dice Cristo en el corazón y, por esta aseveración, hay que refutar a quienes creen que los pensamientos los introduce el diablo y que no nacen de la voluntad propia”.³⁶

En conclusión, el evangelio de Mateo mostró que todos los eventos de Jesús ya habían sido prefigurados en el Antiguo Testamento y está escrito “...todo esto sucedió para que se cumpliesen las

³² *Ibid.*, Libro II, 108, cap. 13, p. 171.

³³ Subrayado mío. *Ibidem*, Libro II, 113, cap. 13, p. 179.

³⁴ San Jerónimo, *Obras completas II...*, Libro II, 120, cap. 13, p. 191.

³⁵ “El Señor, escrutador del corazón y de los riñones (Sal 7,10; Ap.2,23) contempla los futuros pensamientos de cada cual”.

Ibidem, Libro I, 75, cap. 10, p. 125 El corazón considerado sede de la inteligencia; los riñones, la de los sentidos.

³⁶ *Ibid.*, Libro II, 131, cap. 13, p. 207.

escrituras de los profetas”.³⁷ De esta forma, Jerónimo se une a la tradición interpretativa y, a través del evangelio de Mateo buscar reflexionar sobre los puntos de unión de los textos bíblicos.

3. *San Marcos y san Gregorio Magno.*

a.1 La relación teológica entre san Gregorio Magno y el evangelista Marcos.

La expresión del padre de la Iglesia Gregorio respecto a los evangelios se dio por medio de las homilías. De este santo, a diferencia de los otros tres, sólo se conservan los sermones de carácter pastoral de los evangelios, pues no he localizado un texto específico. Sin embargo, en las homilías que realizó Gregorio podemos encontrar algunas de sus ideas teológicas alrededor del evangelio de Marcos.

Gregorio Magno, en varios sermones, explica que Jesús después de la resurrección triunfó sobre la muerte, el hecho es de gran repercusión para la teología católica ya que culmina el ciclo de la Pasión por medio de la redención y marca el inicio de la misión justificadora de Cristo.³⁸ La resurrección implicó para Gregorio una *transmigración* realizada en la tierra, Jesús “ya había pasado de la Pasión a la resurrección, de la muerte a la vida, de los sufrimientos a la gloria, de la corrupción a la incorrupción”.³⁹ Gregorio define su concepto como el paso de la carne al espíritu, la resurrección demostró la trasmigración del alma, la victoria de la inmortalidad de Jesús y su poder para la futura resurrección del alma.

La nube que cubre al evangelista, en el caso de la explicación de Gregorio, puede relacionarse con la serenidad celestial que trae consigo la palabra divina. Para justificar esto el padre de la Iglesia

³⁷ Mateo, 26,56. Por ende, había un cúmulo de prefiguraciones en el Antiguo texto bíblico: “¿Cuáles son las escrituras de los profetas? ‘Agujerearon mis manos y mis pies’ (Sal 21, 17), y en otro sitio: ‘Como oveja fue llevado para víctima’ (Is 53, 7), y en otro lugar: ‘Por las injusticias de mi pueblo fue llevado a la muerte’ (Is 53, 2)”.San Jerónimo, *Obras completas II...*, Libro IV, 259, cap. 61, p. 387.

³⁸ San Gregorio Magno, *Obras de San Gregorio Magno. Regla Pastoral. Homilías sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilías sobre los Evangelios*, trad. Paulino Gallardo, intro. Andrés Melquíades, Madrid, BAC, 1958, Libro II, h.I[21], 2, p. 634.

³⁹ *Ibidem*, Libro II, h.I[21], 5, p. 635.

relaciona el actuar del evangelista con el pasaje del Antiguo Testamento del libro del Éxodo, versículo 13 cuando una nube divina guió a los judíos que caminaban por el desierto.⁴⁰

Cuando se anuncia en el evangelio de Juan que el Verbo encarnó también se enuncia la unión de los dos testamentos, los cuales, para Gregorio, “están unidos uno a otro por el lugar del cuerpo del Señor, ya que, en verdad uno y otro Testamento, al declarar en igual sentido que el Señor, encarnado y muerto, también había resucitado, es como que el Testamento Antiguo se asienta a la cabecera y el Testamento Nuevo a los pies”.⁴¹ Los contactos entre los textos bíblicos son evidentes ya que uno se complementa con el otro y no podrían entenderse sin la relación que representan, porque no sólo la resurrección está prefigurada en el Antiguo Testamento sino también la ascensión de Cristo se puede localizar en los salmos. Por ejemplo, cita el salmo 8, 2: “*Ascendió Dios entre voces de júbilo, y el Señor al son de clarines*; y de la misma dice nuevamente (Ps 67, 19): *Al subir el Señor a lo alto llevó consigo a los cautivos; dio dones a los hombres*”.⁴² Jesús envió el Espíritu Santo y los dones de interpretación de la palabra ya que la gracia se debía expandir por el mundo.

4. *San Lucas y san Ambrosio de Milán*

a.1 La relación teológica entre Lucas evangelista y san Ambrosio de Milán.

La relación entre estos dos personajes parte de la misma unión entre Jerónimo y Mateo, el padre de la Iglesia escribió un comentario sobre el texto bíblico de Lucas y desde entonces los dos personajes se han aproximado teológicamente. Desde la Edad Media, los monjes utilizaban el escrito de Ambrosio; la edición medieval se encontró del texto en varios edificios como el de Bobbio, Cluny, Corbie, Ratisbona, Montecasino, San Galo, entre otros.⁴³ La iglesia emplea este texto en la liturgia, en particular en el oficio nocturno, “al iniciar la homilía correspondiente al evangelio según San Lucas,

⁴⁰ *Ibidem*, Libro II, h.I[21], 3, p. 634-635.

⁴¹ *Ibid.*, Libro II, h.5[25], 3, p.655.

⁴² *Ibidem*, Libro II, h.10[30], 10, p. 682.

⁴³ Manuel Garrido Bonaño, “Introducción”, en *Obras completas de San Ambrosio I. Tratado sobre el Evangelio de Lucas*, Madrid, BAC, 1966, pp. 34-35.

del mismo modo que, de ordinario, utiliza a San Agustín para el evangelio según San Juan, y a San Jerónimo, para el evangelio según San Mateo”.⁴⁴

Ambrosio reconoce en el texto de Lucas las posibilidades de salvación y, sobre todo, el papel de la gracia divina en la conformación del texto: “Muchos han querido escribir el evangelio; más sólo cuatro, que han merecido la gracia divina, han sido recibidos”.⁴⁵ Los evangelistas, opina Ambrosio, buscaron indicar los aspectos más sagrados de la vida de Jesús para que fueran una guía en el camino espiritual de los futuros lectores u oyentes.⁴⁶ Para nuestro análisis vamos a buscar los puntos más relevantes respecto al planteamiento teológico y así localizar algunos indicios para entender el programa iconográfico general.

Como los otros padres de la Iglesia, Ambrosio consideró que la sapiencia excelsa de los evangelios sobrepasó toda la sabiduría humana y, al igual que San Agustín, explica que el de Juan logró entender en todo su sentido las propiedades del Verbo: “Él subió por encima de las nubes, de las potencias celestes, de los mismos ángeles, para descubrir al Verbo en el principio”.⁴⁷ Por otro lado, considera a Mateo como el mejor moralista por su descripción detallada de las “normas de la vida” y las actividades del hombre; y, al de Marcos como el texto más simple para enseñar las virtudes que deben seguir los católicos, iniciando con “la humildad, la abstinencia y la fe”.⁴⁸ San Lucas, explica Ambrosio, siguió un sentido “histórico” de las actividades de Jesús y “nos ha revelado en mayor número las maravillas realizadas por el Salvador”.⁴⁹ Por mostrar toda la “potencia de esta sabiduría”, este padre de la Iglesia considera que el de Lucas es el mejor texto evangélico.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ San Ambrosio, *Obras de San Ambrosio I. Tratado sobre el Evangelio de Lucas*, Madrid, BAC, 1966, Libro I,10, p. 57.

⁴⁶ *Ibidem*, Libro III, 50, p.185.

⁴⁷ *Ibid.*, Prólogo, 3, p. 43. *Vid.* página 25.

⁴⁸ *Ibidem*, Prólogo, 3, p. 44.

⁴⁹ *Ibid.*, Prólogo, 3, p. 44.

Ambrosio aclara por qué hay una relación entre los textos evangélicos y los animales descritos en el Apocalipsis.⁵⁰ En el caso de Lucas la relación con el toro se mantiene debido a que en el Antiguo Testamento en el Levítico 4, 3, dicho animal es la víctima sacerdotal: “Existe una relación entre el toro y este evangelio, porque comienza por los sacerdotes y termina por el toro que ha recibido los pecados de todos y ha sido inmolado por vida del mundo entero. Él es el toro sacerdotal. Él mismo es a la vez el toro y el sacerdote: el sacerdote porque intercede por nosotros [...], y [el toro] porque su sangre nos ha purificado y redimido”.⁵¹ Del mismo modo que el evangelio muestra la muerte y expiación de los pecados gracias a Cristo, el de Mateo, debido a su moral, tiene como símbolo al hombre ya que las acciones morales son propias del mundo terrenal de los humanos. Por lo tanto, los evangelistas no son otra cosa que el propio Cristo figurado por los símbolos de los cuatro animales. Cristo “es el hombre, el león, el toro y el águila: el hombre, porque ha nacido de María; el león, porque es el fuerte; el toro, porque es la Víctima; el águila, porque es la Resurrección”.⁵²

La importancia teológica del texto de Ambrosio reside en la intervención de Jesús en las obras divinas y en cuatro puntos principales: la participación del Verbo, la relación con la gracia divina y el Espíritu Santo; la correspondencia entre Antiguo y Nuevo Testamento, y la importancia de la predicación para la propagación del evangelio.

En primer lugar, Ambrosio plantea la importancia del *Verbo*. Éste ayuda para discernir la verdadera naturaleza divina de Cristo, “hace discernir lo verdadero de lo falso a los que describen lo que el Señor ha hecho por nuestra salvación o que aplican su corazón a sus maravillas”.⁵³ En el texto de Ambrosio se observa la línea interpretativa del Verbo como personaje relevante en el evangelio, porque las palabras no son las que se muestran sino la potencia salvadora del Verbo. Para la interpretación de

⁵⁰ Voy a colocar la interpretación de Ambrosio ya que en algunos puntos es divergente a la de Jerónimo y esto puede ser útil para definir la iconografía de los evangelistas y sus atributos.

⁵¹ San Ambrosio, *Obras de San Ambrosio I...*, Prólogo, 7, p. 47.

⁵² *Ibidem*, Prólogo, 8, p. 48.

⁵³ En la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos se traduce el término *verbo* como “inteligencia”, prefiero colocarlo en la forma latina ya que muestra una relación del texto evangélico, su difusión por medio del texto escrito y el *verbo* de la palabra de Dios.

las escrituras es fundamental observar con los “ojos del alma”, es decir, con la fe del creyente, como lo hicieron los evangelistas al escribir sus textos, por eso son parte del ámbito celestial y refuerzan su santidad.

La gracia, como mostré en el capítulo primero, tuvo un papel predominante en los planteamientos teológicos católicos. Este padre de la Iglesia, al igual que otros teólogos de su época, enfrentó el problema y lo relacionó con la idea de salvación por medio del bautismo. Ambrosio diserta acerca de la justificación y su sentido en el evangelio de Lucas. Indica que en el Antiguo Testamento había la posibilidad de justificación por medio de la remoción de los pecados (Is 43, 26) ya que se obtenía el don de Dios como ser justo y que “ama la justicia”.⁵⁴ Sin embargo, Ambrosio reconoce en el bautismo de Jesús la posibilidad fundamental de justificación, pues en ese momento la eliminación del pecado se efectuó para todos los hombres: “Dios es, pues, justificado en el bautismo, que lleva consigo la confesión y el perdón de los pecados... [ya que] el designio de Dios se encuentra en el bautismo [a manos] de Juan”.⁵⁵ Se reconoce en el texto de las escrituras el hecho de la ablución de los pecados con el pasaje del Bautista.

En el texto de Ambrosio la gracia está relacionada con la fe y se hace una unión específica entre las ideas teológicas. La misericordia de Dios da la gracia “y el que la posee, por el mismo hecho de poseerla, paga [su fe]; pues dando se tiene, y teniendo se da”.⁵⁶ Para fundamentar su postulado, el padre de la Iglesia toma en cuenta la limpieza que realiza Jesús entre los fieles por medio de la “constancia de fe”. La voluntad del cristiano en su salvación tiene un papel predominante en el planteamiento de Ambrosio; el poder de “sanar” los pecados tiene dos flancos, por un lado, el empeño de Dios, es decir, “la voluntad de Dios por poder”;⁵⁷ y por otro, la conformidad o disposición del creyente, aquel cuya fe busca la “limpieza de su alma”, ya que, a partir de los postulados teológicos, sobre todo en el siglo

⁵⁴ Ps 10, 8.

⁵⁵ San Ambrosio, *Obras de San Ambrosio I...*, Libro VI, 3-4, p. 290.

⁵⁶ *Ibidem*, Libro VI, 26, p. 301.

⁵⁷ *Ibidem*, Libro V, 1-3, p. 231.

XVI,⁵⁸ por medio de la gracia todos serán redimidos *ex opere operato*. Muestra que la gracia está por encima de la ley, por lo tanto, los evangelios describen la forma de obtener este don superior de salvación.

Ambrosio considera que sin los evangelios no se puede tener fe plena “pues si la fe comienza por el Antiguo Testamento, su plenitud se encuentra en el Nuevo”,⁵⁹ ya que los hechos que presentaron los evangelistas tienen una relación directa entre los documentos bíblicos. La mayoría del Antiguo es una prefiguración constante de los hechos de Cristo. La plenitud de la fe para Ambrosio es la cruz de Cristo, su muerte, su sepultura y su posterior resurrección.⁶⁰

La relación entre el Antiguo Testamento y el Nuevo preocupa intensamente a los hombres de la primera etapa de la iglesia católica, Ambrosio no está afuera de esas disertaciones y utiliza varios argumentos para mostrar las prefiguraciones de Cristo y la importancia de la ley judía pero con sus limitaciones teológicas. Explica que la ley judía no purifica el alma porque, aunque muestra algunos elementos de gracia divina, no “hacía penitencia de sus pecados y, por consiguiente, no conocía la gracia [total]”.⁶¹ Por eso fue fundamental la aparición de Dios Hijo, se necesitaba la remisión de los pecados de todos los seres y sobre todo de aquellos que forman parte del evangelio de Cristo. El Verbo provocó las teofanías demostradas desde los textos judaicos, al igual que el Padre se expresó en el texto “es el mismo Hijo el que se ha mostrado en el Antiguo Testamento”.⁶²

La palabra divina es el principal alimento del hombre, ya que, menciona Ambrosio, los hombres deben alimentarse de la lectura divina o *lectio divina* hasta olvidar el hambre corporal, pues “no es posible a quien sigue el Verbo desear el pan de la tierra, cuando ha recibido la sustancia del pan del cielo”.⁶³ Esto se debe unir con el quehacer en la vida del creyente, la relación entre la acción y la palabra. Los evangelistas vieron en los apóstoles esta doble acción y menciona: “La intención se

⁵⁸ *Vid.*, capítulo 1, p. 20.

⁵⁹ San Ambrosio, *Obras de San Ambrosio I...*, Libro V, 102, p. 279.

⁶⁰ *Ibidem*, Libro V, 102, p. 279.

⁶¹ *Ibidem*, Libro VII, 167, p. 431.

⁶² *Ibid.*, Libro I, 25, p. 67

⁶³ *Ibidem*, Libro IV, 20, p. 198.

relaciona con la visión, y la ejecución con el servicio; mas el término de la intención es la ejecución, y el principio de la ejecución es la intención”.⁶⁴ Por lo tanto, la palabra escrita debe llevar a una acción o realización que profundice con mayor fuerza el sentido del evangelio. Dicha disertación pudo ser importante para un fraile que observaba la capacidad reformadora del catolicismo en un territorio con muchas posibilidades de extensión de la palabra del evangelio, y veía a Jesús como la semilla de la que nació el árbol de la predicación. Los judíos jamás comprendieron las posibilidades que les daba ese árbol y, menciona Ambrosio, lo rechazaron. Sin embargo, ese grano para los padres de la Iglesia era un símbolo, “mientras que el árbol representa a la sabiduría, en cuyas frondosas ramas han encontrado su morada segura no sólo el ave nocturna que ya tenía su nido y el pájaro solitario que vivía en el tejado (Ps 101,7), sino también el que fue arrebatado del paraíso (2 Cor 12,4) [...]. Allí descansó Juan, cuando se recostó sobre el pecho de Jesús; y aún mejor es decir que aquél brotó como una rama alimentada con la savia de este árbol”.⁶⁵ La relación entre la predicación del evangelio y el árbol es constante en el planteamiento de Ambrosio de Milán, quien considera las posibilidades de los evangelios como semillas para generar nuevos frutos de salvación, el alma se debe unir al cuerpo como la vid se acopla al árbol, en este caso el árbol es la cruz de Cristo, ya que el alma se alimenta “de aquel árbol de la Cruz”⁶⁶ para que todos gocen de los dones celestiales.

La conversión por medio de la predicación muestra el papel predominante de la gracia en el proceso de expansión de los textos evangélicos. Ambrosio menciona que las multitudes pedían el bautismo lo que “demuestra que [los apóstoles] realizaban un movimiento considerable de conversiones en el pueblo”, ya que no se debe creer en los textos evangélicos, se debe creer en la palabra de Dios y Cristo expresada por ellos.⁶⁷ Por lo tanto, Ambrosio de Milán explica que la predicación y exégesis del Evangelio tienen una relación con la gracia divina y expone que el Espíritu

⁶⁴ *Ibid.*, Libro I, 8, p. 55-56.

⁶⁵ *Ibidem*, Libro VII, 185, p. 442.

⁶⁶ *Ibid.*, Libro IX, 29-30, p. 544-45.

⁶⁷ *Ibidem*, Libro I, 35, p. 74.

Santo llena de gracia a quien le sigue y que quien lo ha recibido “tiene la plenitud de las más grandes virtudes [y en el evangelio se menciona] y *convertirá*, dice, *a muchos de los hijos de Israel al Señor Dios de ellos*”.⁶⁸

Debido a que la palabra de Dios es fundamental para la predicación, Ambrosio presenta otro aspecto relevante para la iconografía de los evangelistas y los padres de la Iglesia. En las imágenes del convento agustino de Metztitlán se observa que los evangelistas aparecen descalzos –excepto Juan–, mientras que los padres de la Iglesia tienen un tipo de calzado, no se distingue exactamente pero no se pintó el pie desnudo como en el caso de los evangelistas. Ambrosio explica que esto se debe a que el calzado representa a Cristo, desde el Éxodo 3, 5, Dios pide a Moisés que deje su calzado “a fin de que los pasos de su corazón y de su alma, libres de las trabas y de los lazos del cuerpo, marchen por el camino del espíritu. En cuanto a los apóstoles, ellos se han despojado del calzado del cuerpo cuando fueron enviados sin calzado, sin bastón, sin alforjas y sin cinto (Mt 10, 9 *ss*)”.⁶⁹ Mas cuando se buscó predicar el Evangelio, menciona Ambrosio, se vistió el calzado del señor ya que “el calzado nupcial es la predicación del evangelio”.⁷⁰ Por lo tanto, los apóstoles recibieron el calzado de la prédica que durante la escritura del evangelio se estaba conformando para que los futuros seguidores de Cristo pudieran expandir la palabra de Dios. Parece que Juan, por la tradición teológica de su cercanía con Cristo, fue el único con la capacidad de portar el “calzado cristológico”.⁷¹

5. *San Juan evangelista y San Agustín de Hipona.*

d.1 La relación teológica entre el evangelista Juan y san Agustín

⁶⁸ *Ibid.*, Libro I, 34, p. 73.

⁶⁹ *Ibidem*, Libro II, 81, p. 134.

⁷⁰ *Ibid.*, Libro II, 81, p. 134.

⁷¹ En ese sentido, en la imagen del refectorio del capítulo 4, los frailes aparecen descalzos; además de ser un símbolo de humildad, también puede tener implicaciones teológicas relacionadas con la predicación del evangelio.

La unión entre los dos personajes es estrecha y está basada en el extenso comentario de Agustín al evangelio de Juan, donde se delinearon algunos planteamientos muy relacionados con su tratado sobre la gracia divina.

Al igual que los otros padres de la Iglesia, Agustín realiza un análisis de los principales atributos de los evangelistas, esto implica que desde los primeros años del cristianismo existía una tradición que relacionaba a los animales con los evangelistas. Respecto a esto Agustín explica que:

En el profeta Ezequiel y en el Apocalipsis del mismo San Juan [...], se hace mención de un animal cuádruplo, que encierra en sí cuatro personas: de hombre, de león, de becerro y de águila. Muchos intérpretes de las Sagradas Escrituras, antes que nosotros, vieron en este animal, o mejor, en estos cuatro animales, a los cuatro evangelistas. El león, que parece ser el rey de los animales por su poder y fuerza terribles, es el símbolo del rey, y ha sido atribuido a San Mateo, porque en la genealogía del Señor ha seguido la genealogía regia, demostrando cómo el Señor por su estirpe regia era descendiente del rey David. A San Lucas, que comienza por el sacerdocio de Zacarías, haciendo mención del padre de Juan Bautista, le fue asignado el becerro, por ser la víctima principal de los sacrificios sacerdotales. A San Marcos le fue adjudicado el hombre, porque nada dijo de la regia potestad de Cristo, ni comenzó por la potestad sacerdotal, sino sencillamente por el hombre Cristo.⁷²

En este caso Agustín modificó los atributos de los evangelistas respecto a los otros padres de la Iglesia porque colocó al león como atributo de Mateo y al hombre como atributo de Marcos. Sin embargo, en las imágenes del convento de Metztlán y en la tradición iconográfica occidental hasta el siglo XVI, aparecen al revés, con Mateo el hombre y con Marcos el león.⁷³ El águila, “es San Juan, que habla de cosas sublimes, contemplando con ojos fijos a la luz interna y eterna. Dícese que las águilas prueban a sus polluelos tomándolos en sus garras el padre y exponiéndolos a los rayos solares; reconociendo por hijos a los que fijamente lo miran y soltando de sus garras, como adulterinos, a los que parpadean”.⁷⁴

San Agustín considera al evangelio de Juan el texto más acabado y aquel que puede acercar al creyente al Jesús divino, al hijo de Dios: “De los cuatro Evangelios, o mejor, de los cuatro libros de un

⁷² San Agustín, *Obras de San Agustín XIII. Tratados sobre el evangelio de Juan...*, Trat. 36, n. 6, t.2, p. 11.

⁷³ Tal vez es un error de la edición española pero no deja de llamar la atención que la descripción del inicio de los evangelios concuerda con el planteamiento de San Agustín; el evangelio de Mateo comienza con la genealogía de Cristo y Marcos, como mencionamos en el primer apartado de este capítulo, comienza con la frase: “Este es el inicio del evangelio de Jesucristo, hijo de Dios” (Mc1, 1).

⁷⁴ San Agustín, *Obras de San Agustín XIII. Tratados sobre el evangelio de Juan...*, Trat. 36, 5, t.2, p. 11.

mismo Evangelio, el apóstol San Juan, merecidamente comparado con el águila en sentido espiritual, [...]. Los otros tres evangelistas hablaron del señor como de un hombre que pasa por la tierra, y poco dijeron de su divinidad”.⁷⁵ Pero Juan, sigue en su explicación Agustín, se elevó como el águila, no sólo sobre la tierra, sino sobre los mismos escuadrones angélicos e invisibles potestades, llegando hasta Dios mismo, diciendo: *en el principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios* (Jn 1, 1).⁷⁶

Juan era un personaje celestial para San Agustín: “...la Sabiduría subió hasta la mente de Juan [...], en la misma medida que [él] se elevó, Juan no era hombre. ¿Qué sentido tiene esta expresión: Juan no era hombre? El sentido es que ya había empezado a ser ángel: todos los santos son ángeles, son mensajero de Dios”.⁷⁷ Agustín considera a Juan el más grande de los consortes de Cristo; para el santo queda claro su primacía por su lugar en la Última Cena “cuyo pecho estaba recostado en la cena, para indicar que bebía los más profundos secretos de los íntimos de su corazón”.⁷⁸ En este sentido, el ámbito celestial en las imágenes de los evangelistas da un sentido de verdad a los relatos; éstos son el único medio de conocer la vida y obra de Jesús. El objetivo es *creer* en el evangelio y sus postulados, así como en sus intérpretes y analistas, pues los padres de la Iglesia y la comunidad de creyentes quieren que se les “aclare el Evangelio, en el cual creen”.⁷⁹ San Agustín menciona, “una cosa es querer saber la inteligencia de lo que está oculto, y otra muy distinta, no querer creer una verdad manifiesta”.⁸⁰ Juan demostró que es posible superar todo lo visible y acercarse a Dios, porque los apóstoles como hombres terrenales se elevaron por encima de la carne, y de la tierra; se elevaron sobre todos los espíritus invisibles, y su alma sobre su razón para fundamentar su entendimiento en la fe.⁸¹

⁷⁵ *Ibidem*, Trat 36, 1, t.2, p. 3.

⁷⁶ *Loc. cit*, también revisar, trat. 48, 6, p. 199.

⁷⁷ *Ibid.*, Trat. 1, 4, t.1, p. 75.

⁷⁸ *Ibidem*, Trat. 18, 1, t.1, p. 461.

⁷⁹ *Ibid.*, Trat. 8, 7, t.1, p. 261.

⁸⁰ *Ibidem*, Trat. 7, 7, t.1, p. 203.

⁸¹ *Ibid.*, Trat. 12,13, t.1, p. 541.

Agustín divide básicamente los tratados en dos, los que enseñan la divinidad de Cristo y los que miran únicamente a su humanidad. Los aspectos más relevantes del texto de Agustín se dividen en: 1) la colaboración del *Verbo* en la vida de los hombres, donde define sus características, su participación en el plan providencial de Jesús en la tierra y la relación constante entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; y 2) la intervención de la gracia en la salvación eterna y las virtudes derivadas de la lectura de los textos evangélicos. Por lo tanto, considero que estas dos pinturas son el marco que concluye la lectura iconográfica y debido a la jerarquía y “superioridad” de estos dos santos, sus imágenes muestran rasgos distintivos en comparación con la otras imágenes de los lunetos del claustro bajo.

Relación con el Verbo Encarnado

El objetivo del evangelio de Juan era mostrar a Cristo como hombre, como una persona, era el Verbo encarnado y debía comportarse como tal. Agustín relaciona mucho el término Verbo con Palabra y en algunas ocasiones los considera sinónimos, por lo tanto el Verbo era el hijo el Dios, quien mostró la palabra del padre, la cual se develó por medio del evangelista y se expresó en el texto a través de la escritura. El Evangelio de Juan nos demostró que el objetivo es remontarse sobre la carne, dejar hablar al espíritu para que pueda el Verbo de Dios, como reencarnó en los hombres, ser transmitido a toda la comunidad de creyentes. “Remonta el vuelo sobre la carne todo lo que se muda [...]. Traspasado ya todo lo visible, llegaste hasta tu alma y en ella has visto mutabilidad.[...] Derrama sobre ti tu alma con el fin de que entres en contacto con Dios...”.⁸² Por esa razón, el Juan de la pintura novohispana aparece en las nubes, durante su escritura divina.

⁸² *Ibidem*, Trat. 20, 12, t. 1, p. 541. Era común que los padres de la Iglesia recomendaran la lectura de las escrituras o *lectio divina*, tenemos por ejemplo una carta donde Agustín de Hipona recomienda “alimentarse con la lectura divina”. San Agustín, *Obras completas de San Agustín. Cartas*, Madrid, BAC, 1960, Carta 20,3, p. 83.

El Verbo creó todo, los fieles deben observar “lo hecho por él y tendrán entonces una idea de su grandeza”.⁸³ Con Cristo el Verbo se hizo carne y habitó entre los hombres y gracias a él, menciona Agustín, los hombres pudieron ver la luz. El verbo es la verdadera iluminación de ahí proviene la frase *Ego sum lux mundi*, el Verbo “alumbra a todo hombre. Si alumbra a todo hombre, luego a Juan también; por eso estas palabras del mismo Juan: *De su plenitud recibimos todos* (Jn 1, 6)”.⁸⁴

Después de lograr este éxtasis espiritual, el evangelista logró reconocer desde su espíritu celeste que el Verbo fue el creador y organizador de toda la vida terrestre. Para san Agustín el objetivo de Juan era mirar a Dios y trascender junto con Él por medio del hombre y sus *escrituras* que muestran las enseñanzas y la razón de ser en la tierra del Verbo encarnado, ya que Dios quiso mostrar el Verbo por medio de las acciones terrenales y así “lo vieron en carne”.⁸⁵

La lectura del Verbo divino y el conocimiento de sus acciones, nos conducen a la sabiduría. Agustín compara ese hecho con el milagro de las bodas de Caná: “Antes de [Cristo hombre] éramos agua y nos convirtió en vino: nos hizo sabios. Ahora tenemos la inteligencia de su fe quienes carecimos primero de ella”.⁸⁶ La sabiduría era una de las bases del pensamiento agustino y se lograba con el estudio e interpretación de los textos bíblicos. El santo de Hipona escribió que el *entendimiento* es la imagen de Dios; el ser humano, es hombre en la medida que consigue entender las cosas divinas, en consecuencia, la inteligencia es el don superior. ¿Cómo se consiguen esos dones divinos? Por medio del *estudio*, de la *meditación* y del *aprendizaje* de las sagradas escrituras.⁸⁷ Con esto se muestra la importancia de la enseñanza en la ideología agustiniana. Las palabras son fugaces y desaparecen con el tiempo, menciona Agustín, son sonido y concluyen con el silencio. “Sin embargo, tu pensamiento sí que permanece y de este pensamiento que permanece, dice muchas palabras que pasan [...] cuando

⁸³ *Ibidem*, Trat. 1,10, t.1, p. 83.

⁸⁴ *Ibid.*, Trat. 35, 4, t.2, p. 789.

⁸⁵ *Ibidem*, Trat. 21, 10, t.1, p. 557.

⁸⁶ *Ibidem*, Trat. 8,5, t.1, p. 255.

⁸⁷ *Vid., Ibid.*, Trat. 3,3, t.1, p. 117-119.

concibes [...] la palabra que intentas pronunciar, es porque quieres expresar una cosa; y la misma concepción de la cosa en el corazón es la palabra ya”.⁸⁸

Relación con la gracia

Agustín explica que Dios tiene conocimiento de todas las cosas, sabe quiénes serán los elegidos y quiénes rechazan su doctrina. Este conocimiento se transmitió, primero, a los profetas; y después a los evangelistas. El santo menciona que si Dios tiene ese conocimiento, los evangelistas, en particular Juan, “vio, no con sus ojos [...] sino con los ojos de la gracia del Espíritu, que recibió de Dios”.⁸⁹ Los evangelistas fueron los primeros en recibir directamente la gracia de Cristo, ya que sin ella no hubieran podido escribir sus textos; y por lo tanto, son los “agraciados” iniciales del mundo terrenal, de la comunidad de creyentes después de la llegada del hijo de Dios.

Finalmente, el otro elemento que resalta la imagen podría ser la virtud que lleva a la consumación de la gracia divina, ya que menciona que:

...la *virtud* conduce a la *inteligencia*; el modo de vivir conduce a la calidad de vida. Una es la vida terrena y otra la vida celestial. Una es la vida de los brutos, y otra la de los hombres, y otra es la vida de los ángeles. Si vive el hombre según la carne, se hace igual a las bestias, y, en cambio, si vive según el *Espíritu*, se hace igual a los ángeles.⁹⁰

Entre los frailes agustinos del convento de Metztlán, su objetivo primordial fue seguramente la imitación de esta vida “celestial” para obtener la “verdadera” sabiduría, la cual reside en reconocer a Dios para comprender al Verbo, “purificar” el Espíritu y lograr, finalmente, la salvación eterna.

La Verdad de Dios, que se mostró a la vista de los apóstoles por medio de la llegada de Jesucristo, marcó la diferencia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (el primero Ley y el segundo gracia).⁹¹ Con la llegada de Cristo el predominio de la ley cedió su lugar a la preeminencia de la gracia:

⁸⁸ *Ibidem*, Trat. 14, 7, t.1, p. 393.

⁸⁹ *Ibid.*, Trat. 14,8, t.1, p. 395.

⁹⁰ *Ibidem*, Trat. 18,7, t.1, p. 453.

⁹¹ *Ibidem*, Trat 3, 1, t.1, p. 113.

“La ley nos la dio por medio de un servidor suyo; la gracia nos la vino a traer Él mismo”.⁹² Así, como veremos en las próximas páginas, el creador del programa iconográfico del claustro bajo del convento de Metztitlán unió su programa con el del claustro alto, donde se expresó este vínculo que tanto preocupó a los padres de la Iglesia y ayudó, en el siglo XVI, a los frailes a reflexionar acerca del papel de Jesús en el proceso de salvación.

⁹² *Ibidem*, Trat. 3, 2, t.1, p. 115.

CAPÍTULO 3. La pintura mural del claustro alto, las prefiguraciones cristológicas y su función en el convento agustino.

1. Relación entre las imágenes, análisis y posibles modelos grabados del siglo XVI.

Este capítulo tratará las pinturas murales de los lunetos de las esquinas del claustro alto del convento. La lectura inicial nos muestra que hay una relación, como en el caso del claustro bajo, entre las imágenes de las esquinas. La interpretación comienza en la esquina poniente, subiendo por las escaleras (fig. 41) y se define por el orden de los pasajes bíblicos del Nuevo Testamento. A partir del esquema comienzo mi análisis con la imagen a- El prendimiento de Jesús, b- La traición de Joab a Abner¹ (actualmente no queda ningún rastro de la pintura), c- El camino al calvario, d- El sacrificio de Isaac, f- La crucifixión, e- La destrucción de la Serpiente de bronce, g- La resurrección y, finalmente, h- La expulsión de Jonás. Existe en las imágenes una relación fundada en los postulados de la pasión de Jesús, por lo tanto el estudio de estas pinturas comenzará con base en la cronología de los textos bíblicos.

a. La entrega de Jesús y la traición.

En la primera esquina observamos el ciclo de imágenes relacionadas con *La entrega de Jesús* (fig. 42). Comienza el análisis con una pintura con tres elementos historiados. La primera escena es *La oración en el huerto*, la segunda *La entrega de Jesús* y, la tercera y última, *El beso de Judas*. La pintura inicia del lado izquierdo donde observamos a Jesús orando en el monte de los Olivos. Un ángel arrodillado se acerca a Jesús con un cáliz entre las manos mientras flota sobre una estructura montañosa y voltea hacia el espectador, lo rodean varias nubes que forman una mandorla. Adelante, colocado en el mismo plano que la figura angélica, está Jesús con las manos juntas y arrodillado. En el primer plano están los

¹ No queda ningún rastro de pintura en ese luneto, por lo tanto hago una propuesta que derivará en ese tema del Antiguo Testamento. *Vid. infra*, p. 69 ss.

discípulos, el primero está acostado, sostiene su cabeza con su brazo derecho, el segundo toca su cabeza y el otro dormita sobre sus rodillas. A pesar de la lejanía de la figura se alcanza a observar un cuidado en la perspectiva ya que por medio de divisiones con árboles y una pequeña valla se pintaron los segmentos entre los eventos.

La segunda y más grande escena es el *Prendimiento de Cristo* después del beso de Judas. Los pintores de la imagen marcaron una división pictórica entre las dos escenas por medio de un risco de cuya punta brota un árbol. Esta división era fundamental ya que se necesitaba dividir la temporalidad entre los dos eventos como los mencionan los textos bíblicos sinópticos de Mateo 26, 36-46; Marcos 14, 32-42; y Lucas 22, 39-46:

Saliendo, se fue, según costumbre, al monte de los Olivos, y le siguieron también sus discípulos. Llegado allí díjoles: Orad para que no entréis en tentación. Se apartó de ellos como un tiro de piedra, y, puesto de rodillas, oraba diciendo: Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya. Se le apareció un ángel del cielo, que le confortaba. [...] Levantándose de la oración, vino a los discípulos, y encontrándolos adormilados por la tristeza, les dijo: ¿Por qué dormís? Levantaos y orad para que no entréis en tentación.²

Es importante resaltar que, con base en el texto bíblico, la acción de la *Traición de Judas* se llevó a cabo en el Monte de los Olivos. La pintura muestra un espacio cerrado, algo parecido a una cueva o una construcción en ruinas. En la pintura del convento novohispano, como mencioné arriba, Pedro, Santiago y Juan “descansan adormilados por la tristeza”. En la parte central de la composición, se pintaron seis soldados que rodean a Cristo, incluso uno de ellos ocupa el primer plano de la imagen, su mano izquierda se dirige en dirección a Jesús y con la derecha sostiene su arma. Detrás de este personaje están otros tres hombres de los que sólo se alcanzan a distinguir sus cabezas con cascos. Finalmente, los últimos dos soldados están, uno atrás de Jesús –sólo se distinguen un pedazo de su rostro y su casco– y el otro a un lado, de cuerpo completo; este último, al igual que el primero sostiene un arma y cierra el medio círculo compositivo de guardias alrededor de Jesús. Respecto a su

² Lucas 22, 39-46.

indumentaria, se puede indicar que los pintores no sombrearon mucho a los guardias, las líneas son largas y constantes, salvo cuando se quiere dar profundidad, donde el recurso más utilizado es el remarcado con negro. Por ejemplo, el brazo del soldado ubicado del lado izquierdo que marca su división respecto a Judas por medio de un largo bordeado negro. Quedan algunos pequeños rastros de color rojo en la aureola de Jesús, en la parte superior y un leve color carne en las manos y rostros de los personajes. Todos los demás son blancos y negros.

En la zona central pintaron a Jesús recibiendo el beso de Judas. Se observa como Judas Iscariote se acerca a Cristo, llevando en su mano derecha la bolsa con las treinta monedas de plata. Éste permanece impávido y mueve su brazo derecho hacia el lado contrario. La fuente escrita proviene de Mateo 26, 47-66; Marcos 14, 43-52; Lucas 22, 47-53 y Juan 18, 1-12. Aquí transcribo el pasaje más relacionado con la imagen del convento:

Aún estaba Él [Jesús] hablando, y he aquí que llegó una turba, y el llamado Judas, uno de los doce, los precedía, el cual acercándose a Jesús, le besó. Jesús le dijo: Judas, ¿con un beso entregas al Hijo del hombre? Viendo los que estaban en torno de Él lo que iba a suceder, le dijeron: Señor, ¿herimos con la espada? Y uno de ellos hirió a un siervo del sumo sacerdote y le llevó la oreja derecha.³

La secuencia del lado derecho desapareció en la pintura mural y quedan muy pocos rastros de ella; sólo se alcanza a distinguir una sección de la mano de Pedro con el mango de la espada (fig. 42). Con base en las relaciones de grabados de la segunda mitad del siglo XVI podemos suponer que era Simón Pedro atacando al siervo del pontífice Malco y cortándole la oreja derecha.⁴ Los paños de la indumentaria y la pierna izquierda de Judas son los únicos elementos en los restos de la pintura que tienen un poco de movimiento. Al igual que en las pinturas del claustro bajo, se jugó con el ancho de las líneas y las divisiones blanco, gris, negro para otorgar volumen y remarcar los pliegues de las vestiduras. El ejemplo más evidente son los pliegues del torso de Judas cuyas líneas son muy gruesas en la zona inferior y comienzan a difuminarse conforme ascienden hasta desaparecer por completo y dejar los

³ Lucas 22, 47-50.

⁴ Juan 18,10-11.

hombros blancos. Lo mismo pasa en los pliegues de las piernas y en el cabello de los dos personajes centrales.

Las armaduras y los elementos compositivos pueden ayudar mucho a reconocer la época de la pintura, sobre todo, al comparar con grabados del siglo XVI donde se encuentran similitudes con este tipo de armadura, cascos y lanzas. En la *Biblia Sacra ad Vetustissima...* (fig. 43) se encuentra un grabado del prendimiento de Jesús donde se observa al soldado del primer plano de espaldas con un motivo de un pequeño rostro en la cintura. En la pintura del convento novohispano se encuentra un motivo similar en la armadura del guardia del lado izquierdo, a la altura de la cintura; del mismo modo en el grabado, atrás de Jesús y Judas, el soldado tiene un casco relacionado con el casco del guardia del convento de Metztitlán. En otra Biblia de la segunda mitad del siglo XVI, se encuentra un grabado más con la misma composición (fig. 44): del lado izquierdo la imagen de los soldados con Judas y del lado derecho Pedro con Malco. En este caso las similitudes están en la postura de los personajes centrales y en que Judas tiene en sus manos la bolsa con monedas. También las armas son similares por lo tanto podemos proponer una fechas entre 1569 y 1581 para los modelos grabados de esta pintura.⁵ El tema central de la pintura es el acto del beso como un saludo hipócrita que implica a la traición. Contrasta con la escena lateral donde Simón Pedro ataca a Malco y muestra una evidente contraposición a la tranquilidad de Jesús, la paciencia y el sosiego del personaje central ante la traición y el movimiento de los soldados en la oscuridad.

En la esquina contraria no queda ningún rastro de la pintura, aunque se puede suponer el tema con base en los elementos que nos da la *Biblia pauperum*.⁶ En este texto bíblico ilustrado del siglo XV

⁵ Las fechas muestran los años de edición de las dos Biblias. Es evidente que se necesitan encontrar los modelos originales para poder fechar con exactitud aunque este es un primer acercamiento a un problema tan complejo y minucioso.

⁶ La relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento proviene desde los padres de la Iglesia, no obstante, durante el periodo medieval se consolidó esa relación por medio de las imágenes. El ejemplo más importante es la *Biblia pauperum*, la cual contiene las principales prefiguraciones de Cristo en el Antiguo Testamento. La imagen central es de Cristo, basado en alguno de los textos de los evangelios y a los lados están las prefiguraciones; debajo de la imagen central estaban las imágenes de dos profetas y junto a éste se encuentra el pasaje relacionado con la parte medular que explica los eventos mostrados. En las esquinas superiores vemos las inscripciones que comentan los pasajes laterales, es decir, las

encontramos que (fig. 45) la prefiguración del Antiguo Testamento de *La traición de Cristo* proviene de 2 Samuel 3, 27: el pasaje de Joab y Abner. La historia de estos personajes inicia durante la guerra civil en Israel entre Saúl y David; Abner, general de los ejércitos de Saúl, consumó un pacto de paz con el rey David para gobernar los territorios y unirse contra los filisteos. Después de realizada la alianza, Joab general de los ejércitos reales, dudó de la intenciones de Abner pues éste había matado a su hermano en combate, así Joab declaró ante el monarca:

¿No sabes tú que Abner, hijo de Ner, ha venido a engañarte y a espiarte en tus entradas y salidas y sorprender en tus planes? Y al salir de junto a David, mandó Joab algunos tras Abner, que le trajeron desde la cisterna de Sira sin que David supiera nada. Cuando Abner estuvo de vuelta en Hebrón, Joab, llevándole aparte dentro de la puerta, como para hablarle en secreto, le hirió en el vientre y le mató en venganza de la sangre de Asael, su hermano.⁷

Al enterarse de la noticia el rey David, culpó a Joab del asesinato, maldijo su casa y dirigió los cortejos del sepulcro. De esta forma, los padres de la Iglesia y los exégetas medievales interpretaron los lazos entre Jesús, quien buscaba la salvación del pueblo de Israel, y Abner, quien persiguió la unión del reino de Israel con un soberano pero fue traicionado por la venganza y la ambición personal. En la imagen de una Biblia del siglo XVI (fig. 46) encuentro una relación más cercana a los modelos pictóricos del convento hidalguense en comparación con la *Biblia pauperum*. En ese sentido, propongo esta imagen de la muerte de Abner por tres razones: 1. Como referencia pictórica de la segunda mitad del siglo XVI, 2. para mostrar que el pasaje del Antiguo Testamento fue importante en las Biblias ilustradas de ese periodo y 3. Esta Biblia –como hemos visto en el capítulo 2 y veremos más adelante– está relacionada formalmente con las composiciones del convento de Metztlán.

prefiguraciones de la parte central. Finalmente, en la zona inferior está la explicación del Nuevo Testamento. *Vid. Biblia pauperum. A facsimil edition*, ed. Avril Henry, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 3 ss.

⁷ 2 Samuel 3, 25.

b. *El camino al calvario y el sacrificio.*

La segunda esquina de pinturas en el claustro alto tiene también dos partes que se relacionan entre sí. La sección del Nuevo Testamento está dividida en tres partes (fig. 47). La primera comienza del lado derecho con el cortejo que sigue a Cristo: un heraldo hace sonar una trompeta, y se distingue entre otras la figura de Simón de Cirene quien, después de la flagelación en la columna, se mostró dispuesto a ayudar a Cristo en su camino. La fuente bíblica surge de los evangelios sinópticos, Mateo 27, 31; Marcos 15, 21 y Lucas 23, 26:

Cuando le llevaban, echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús. Le seguía una gran muchedumbre del pueblo y de mujeres, que se herían y lamentaban por él. Vuelto a ellas Jesús, dijo: Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras mismas y por vuestros hijos, porque días vendrán en que se dirá: Dichosas las estériles y los vientres que no engendraron, y los pechos que no amamantaron. Entonces dirán a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados: Ocultadnos, porque si esto se hace en el leño verde, en el seco, ¿qué se hará?⁸

Se representó el momento en que un soldado va a atar la soga al cuello de Cristo. Como en las otras imágenes, en esta pintura se unieron varios pasajes que se sintetizaron para mejorar el recurso visual. Después de las representaciones de los dos soldados, se encuentra la segunda imagen: *El desmayo de la Virgen* cuya fuente escrita proviene de los *Evangelios apócrifos*. Del lado izquierdo se observan cinco personajes (*Vid.* detalle fig. 52), donde localizamos a María madre de Jesús que se encuentra a punto del desmayo.⁹ La siguiente figura podría representar al evangelista Juan (es el único que no tiene velo sobre la cabeza) quien observa la escena al lado de las Santas Mujeres que, según el texto bíblico, seguían y servían a Jesús cuando estaba en Galilea:¹⁰ María Magdalena, María Cleofás madre de Santiago el Menor y María Salomé. Del quinto personaje sólo se observa el rostro y está entre el evangelista y la primera María. En esa sección se distingue un repinte en las aureolas de las santas, primero un leve trazo negro de una primera aureola, después el trazo amarillo de un segundo círculo

⁸ Lucas 23, 26-32.

⁹ *Vid.*, Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, v. 2, trad. Daniel Alcoa, Barcelona, Serbal, 2000, p. 483.

¹⁰ Marcos 15, 41.

alrededor de las cabezas. La figura de María fue la única en que respetaron el halo original y dentro de él remarcaron la pintura amarilla. De estas mujeres y el apóstol, hablan los evangelios apócrifos, en particular las *Actas de Pilatos*:

...unos le herían con varas; otros le golpeaban con los puños o con los pies, mientras que algunos le escupían en el rostro. A continuación prepararon la cruz y, echándosela sobre los hombros le impelieron a caminar [...]. Juan al principio iba siguiendo el triste cortejo, pero luego se fue corriendo a toda prisa a dar cuenta a la Virgen de lo que pasaba, pues se encontraba ignorante de ello. Al oír la Virgen el relato, quedó transida de dolor y se fue enseguida, acompañada por Juan y por Marta, María Magdalena y Salomé, a la calle de la amargura. Al ver la comitiva, preguntó a Juan cuál era su hijo. El se lo señaló, diciéndole que era el que llevaba la corona de espinas y las manos atadas.¹¹

En el extremo izquierdo está la tercera escena de la imagen que cierra la pintura con un leve trazo donde se distingue a Jesús clavado en la cruz extendida en el suelo. Enfrente se observa a una figura arrodillada; al fondo una multitud poco delineada observa el suceso y al primer ladrón sufriendo su condena. Réau menciona que esta imagen no tiene una base escrita pero sí una larga tradición pictórica desde el siglo XI, cuando se halla en el arte bizantino y, que al parecer, por medio de las rutas comerciales se adaptó como tema iconográfico en el arte europeo occidental.¹²

En la pintura se utilizaron sólo algunos rasgos de color, hay un leve rojizo en el cielo y en las aureolas de algunos personajes, aunque éstas parecen añadidos posteriores ya que no coinciden con unas líneas trazadas en el mismo sentido. Al igual que en las otras pinturas se utilizaron los colores blanco y negro para marcar los fondos y crear el volumen en los personajes. Del mismo modo las líneas están bien definidas, salvo en el caso de los pliegues donde se utilizaron algunos trazos difuminados para marcar el movimiento. Respecto a la composición podemos decir que es claro que en esta imagen los pintores no cuidaron la perspectiva por una evidente intencionalidad que privilegia el mensaje iconográfico sobre las convenciones. Los pintores colocaron en un mismo plano a todos los personajes que rodean a Jesús y se modificaron las dimensiones “reales” de los protagonistas de la acción. Si Cristo se pusiera de pie sería medio cuerpo mayor que los soldados que lo golpean. De igual forma es

¹¹ *Los Evangelios Apócrifos*, trad. Aurelio de Santos Otero, 10 ed., Madrid, BAC, 1999, *Actas de Pilato*, X, p. 415, nota 35.

¹² Réau, *op. cit.*, p. 492.

evidente el estiramiento del brazo de Jesús, el cual busca alcanzar la punta de la cruz. Los artífices extendieron la articulación, el antebrazo izquierdo mide el doble que el brazo derecho. No obstante, hay equilibrio entre las figuras y no existe un problema para distinguir a todos los involucrados en el suceso.

Posiblemente la fuente gráfica utilizada para la composición fue la causa por la que las figuras están tan agrupadas. En la *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria...* de Lyon de 1569 existen varias imágenes relacionadas con la del convento agustino, las cuales nos muestran varias influencias estilísticas y compositivas. En primer lugar, en la escena de la Biblia *El camino al calvario* (fig. 48 y 49) vemos el grabado con una imagen similar respecto a la postura de Cristo, la mano derecha de Cristo con los cuatro dedos sosteniendo la cruz, el cabello al lado del cuello cerca del hombro derecho y la forma de caer de la túnica en el cuello. Asimismo el personaje de la derecha junto a un montón de rocas podría acercarse estilísticamente a la María del grabado. Encuentro una relación en la vestimenta, en el arreglo de la cabeza, la dirección de ésta y el rostro; además tiene una marca en el estómago, igual a la que presenta María en el grabado, posiblemente el ombligo de la Madre de Jesús. En ese mismo lado, en la parte superior, se observa a dos personajes a caballo, uno con el sombrero característico del sacerdote judío que levanta su mano y su dedo índice derecho, otro mira hacia delante mientras su caballo gira la cabeza en sentido contrario. En este caso las relaciones formales pueden encontrarse en otro grabado de la misma Biblia (fig. 50 y 52). En la escena, *Eliseo rinde una ofrenda a Yahvé con un arpista y varios trabajadores hacen zanjas para saciar la sed de los reyes de Israel (Joram), de Judá (Josafa) y de Edom, y sus ejércitos en camino a Moab*,¹³ varios hombres montan a caballo, de izquierda a derecha aparecen cinco caballos. Nos interesan, en ese orden, el segundo y el cuarto. La dirección de la cabezas son similares, el uso de las líneas para definir los contornos y marcar el volumen también tienen un simetría parecida, los espacios en blanco son cercanos, aunque evidentemente la definición en

¹³ 2 Reyes 3, 1-20. En el grabado se representan a los tres reyes que unieron sus fuerzas para combatir al rebelde rey de Moab. En el camino se quedaron sin agua y mandaron llamar a Eliseo. Con la ayuda de Yahvé y los conocimientos del profeta lograron que saliera agua de unas zanjas por medio de una ofrenda y un ritual con tañedor de arpa.

la pintura es mucho más marcada que en el caso del grabado. La tercera influencia posible proviene de otro grabado de la misma Biblia (fig. 51 y 52), en la escena de *Lapidación de Nabot ante los magistrados del pueblo*.¹⁴ Del lado izquierdo vemos a varias mujeres reunidas, mientras observan la acción. La posible influencia puede estar en la mujeres, sobre todo si prestamos atención a la distribución lateral en varios planos de las Marías. Otro punto que llama la atención es la caída de los paños, sobre todo el de San Juan que se asemeja al de la mujer que cubre su mano derecha con el paño; en esa misma mujer el movimiento de rodilla está marcada del mismo modo que María Virgen en la pintura del convento. Es probable, como mencionamos en otros casos, que en estas pinturas haya un tercer grabado involucrado pues nos muestran una misma inspiración estilística y modelos comunes.

En el grabado de la Biblia de Lyon destacan, además de Jesús, los soldados que jalan y golpean al preso. En el caso del convento se realizó un cambio en la estructura compositiva, ya que se quiso colocar en un lugar predominante a la Virgen y, en particular, hacerla parte del sufrimiento de su hijo. Si bien los grabados que aquí se presentan no fueron al parecer las fuentes exactas que permitieron la elaboración de las pinturas, permiten mostrar las influencias en los pintores novohispanos y, sobre todo, delimitar la temporalidad de las imágenes del convento con base en estos posibles influjos compositivos y estilísticos, como disposiciones de las figuras, uso de las telas, ademanes, paisajes, etc.

En la esquina poniente observamos otra pintura (fig. 53) con dos imágenes claramente establecidas, la primera es *Isaac carga la leña para su propio sacrificio* y la segunda es *El sacrificio de Isaac*; estos dos pasajes bíblicos eran desde el inicio del cristianismo prefiguraciones teológicas del calvario de Cristo. Del lado derecho observamos a la mula que llevaba la leña para el sacrificio, al fondo están los sirvientes que condujeron al animal y junto a un árbol están caminando Isaac y su

¹⁴ 1 Reyes 21, 1-16. Este pasaje bíblico cuenta la historia de la viña de Nabot. Tenía una viña a lado del palacio de Acab, el rey quería su tierra pero Nabot no iba a venderla. La mujer del monarca, Jezabel, pidió a los magistrados de la ciudad que, junto con dos falsos denunciantes, acusaran a Nabot por haber atacado a Yahvé. Así “trajeron a Nabot ante el pueblo, y dos malvados vinieron a ponerse ante él y depusieron así contra Nabot delante del pueblo: ‘Nabot ha maldecido a Dios y al rey’. Luego le sacaron fuera de la ciudad y le lapidaron, y murió”. 1 Reyes 21, 12-13.

padre, este último con el cuchillo y su vara de lumbre, y el niño cargando la leña. Isaac, como la prefiguración de Jesús, cargó la leña representada en la cruz donde será redimido:

Se levantó, pues, Abraham de mañana, aparejó su asno, y tomando consigo dos mozos y a Isaac, su hijo, partió la leña para el holocausto, y se puso en camino para el lugar que le había dicho Dios. Al tercer día alzó Abraham sus ojos, y vio de lejos el lugar. Y dijo a sus dos mozos: ‘Quedaos aquí con el asno; yo y el niño iremos hasta allí, y después de haber adorado, volveremos a vosotros’. Y tomando Abraham la leña para el holocausto, se la cargó a Isaac, su hijo; tomó él en su mano el fuego y el cuchillo, y siguieron ambos juntos.¹⁵

La segunda parte de la pintura está conectada con la de enfrente. El sacrificio del hijo de Abraham, narrado en el Génesis 22, 10-13, donde el patriarca judío prefigura a Dios Padre para que se haga su mandato, pues tuvo que sacrificar a su hijo para la salvación de todos:

Llegados al lugar que le dijo Dios, alzó allí Abraham el altar y dispuso sobre él la leña, ató a su hijo y le puso sobre el altar, encima de la leña. Tomó el cuchillo y tendió luego su brazo para degollar a su hijo. Pero le gritó desde los cielos el ángel de Yahvé, diciéndole: ‘Abraham, Abraham’. Y éste contestó: ‘Heme aquí’. ‘No extiendas tu brazo sobre el niño –le dijo– y no le hagas nada, porque ahora he visto que en verdad temes a Dios [...]. Alzó Abraham los ojos, y vio tras de sí un carnero enredado por los cuernos en la espesura, y tomó el carnero y lo ofreció en holocausto en vez de su hijo.¹⁶

En la zona central está el intento de sacrificio, el niño tiene los ojos vendados y las manos juntas, en actitud de oración, atadas a su cuello; está representado de rodillas sobre el altar. Abraham sostiene la cabeza del joven, entre tanto observa al ángel que distrae su atención y le enseña al cordero listo para el sacrificio rodeado de varios árboles. Al costado de las dos figuras centrales se encuentra un brasero que resalta en la composición por el humo.

Esta pintura se caracteriza por su gran cantidad de grises, aunque quedan algunas marcas de color en los cuerpos, sobre todo en brazos y caras. Resaltan la dureza de las líneas y, en este caso, se pudo difuminar más el negro para crear el efecto del humo y las nubes alrededor del ángel. Las imágenes laterales –*Isaac cargando la leña para su sacrificio* y *Los sirvientes esperando con la mula*– presentan la misma distribución y tratamientos que las dos escenas anteriores. Aunque en esta pintura

¹⁵ Génesis 3-9.

¹⁶ Génesis 10-13, pp. 47-48.

nos enfrentamos a un factor determinante en el estilo de este pintor o pintores: el paisaje. Los árboles del fondo dan muchas pistas para reconocer la mano del pintor. Ante esto, podemos inferir que es la misma mano de quien pintara la imagen de San Agustín del claustro bajo.¹⁷ Todo parece indicar que los árboles enroscados o torcidos –como el árbol derecho del sacrificio (fig. 53) y el del mismo lado en el “estudio” de san Agustín (fig. 39)– eran una característica de este pintor ya que no los he observado en ningún grabado relacionado con el tema.¹⁸

Respecto a los modelos, encontré que la composición se acerca a un grabado alemán del autor David Kandel (1520/1525-1592/1596) (fig. 54),¹⁹ la distribución de los personajes es parecida: la imagen central con la escena del ángel deteniendo a Abraham, Isaac arrodillado, la distribución cuadrangular del “altar” para realizar el sacrificio, las escenas laterales, el becerro a lado izquierdo y el gorro de Abraham –aunque en el caso del grabado está tirado en el suelo. Aunque las diferencias son evidentes, hay una relación en la distribución compositiva. Para definir las influencias formales de la escena central debemos regresar a la citada Biblia de Lyon, en la cual, observo una relación con el grabado *Comunican a David la noticia de la muerte de Saúl* (fig. 55 y 56).²⁰ El joven amalecita se encuentra de rodillas frente a un soldado que sostiene su espada y mira hacia atrás y, siguiendo el postulado de las posibles influencias estilísticas, Isaac tiene una relación formal con el amalecita de vestidos desgarrados. En primer lugar la postura arrodillada, el torso descubierto, el paño que cae por atrás y reposa sobre sus piernas son muy parecidos. Aunque el vínculo más estrecho se encuentra entre Abraham y el soldado, la mano izquierda, donde sólo se distingue el dedo pulgar, el movimiento de la

¹⁷ Vid. *infra*, capítulo 2, p. 43.

¹⁸ Ya se había notado este punto respecto a los árboles en otra imagen de un convento agustino del siglo XVI en el trabajo de Desiré Moreno, *La Tebaida del convento agustino de San Nicolás Actopan: estudio formal, iconográfico e iconológico*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2002.

¹⁹ No existen muchos datos biográficos de este artista. Se sabe que actuó en Estrasburgo. Sus principales obras son una serie de grabados para el libro *Cosmographia* de Sebastián Münster (1458-1552) y varias imágenes para el libro *Kreuterbuch* de Hieronymus Bock (1498-1554). *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700. Balthasar Jeniche to David Kandel*, ed. Tilman Falk, comp. Robert Zijlma, Blaricum, A.L. Van Gendt B.V., t. 15 B.

²⁰ 2 Samuel 1,1-15. En la escena se representa al rey David con la espada sosteniendo al joven amalecita quien le explica la muerte de Saúl y de su hijo Jonathan. El joven describe como se acercó a Saúl y lo mató después que él se lo pidió y “tomando la diadema que llevaba en la cabeza y el brazaletes que tenía en su brazo, se los he traído aquí mi señor”. Más adelante en la narración, se menciona que David llamó “a uno de los suyos y le dijo: ‘Échate sobre él y mátale’. El hombre hirió al amalecita, que murió”. 2 Samuel 1, 10-16.

cabeza, la dirección de la mirada, la postura del cuerpo, el brazo derecho, el mango y la forma de la espada, y, finalmente, el movimiento de las piernas.²¹ También existen algunos puntos similares como la vestimenta, en particular, el faldón de los dos personajes y la línea intermedia en el abdomen de los dos hombres.

Frente a estos elementos, debemos recordar la posible intención de los agustinos de colocar en una misma dirección a los dos personajes centrales de las dos pinturas: Jesús e Isaac. Por lo tanto, el creador o creadores de las pinturas buscaron, por medio de las posiciones de ambos, dar una continuidad, un movimiento y, en particular, la relación formal necesaria para entender el sentido teológico en las esquinas del claustro alto.

c. *La crucifixión y la destrucción de los ídolos.*

Las dos siguientes imágenes en las esquinas son: *Cristo muerto en la cruz con los llorosos: María Virgen, María Magdalena y Juan evangelista* (fig. 57), y *Ezequías, rey de Judá, destruye los altos, los cipos, las aseras y la serpiente de bronce* (fig. 59);²² en la primera imagen encontramos la muestra del sacrificio de Jesús y la garantía de su próximo triunfo sobre la muerte. Pese al mal estado de conservación de la pintura se alcanzan a distinguir a los cuatro personajes. Cristo está en el centro y lo rodean tres, dos a los lados y uno en la parte inferior. Jesús está desnudo, un paño cubre su vientre, tiene los brazos extendidos y la cabeza ladeada; aunque no se alcanzan a distinguir los ojos debido al estado de la pintura, la postura del cuerpo parece indicar que ya está muerto. María Virgen y Juan evangelista mantienen su lugar tradicional en las composiciones de la crucifixión desde el siglo XIV, a

²¹ Esta relación la busqué a partir de la revisión de los grabados ya que en la mayoría de las imágenes de ese tema, Abraham tiene el brazo levantado, a punto de soltar el golpe contra su hijo (como en el grabado de Kandel, fig. 54). Del mismo modo en muchos casos, Isaac da la espalda a su padre, eso cambia en la imagen del convento novohispano. Esos puntos me llevaron a pensar en una posible unión formal entre las dos imágenes.

²² Agradezco mucho a la Dra. Marcela Corvera y a su alumna Elisa Ortiz Hernández la identificación exacta de la iconografía de esta pintura mural. La historiografía relacionada con el convento hidalguense siempre había considerado el tema de esta imagen (fig. 59) como *Moisés levanta la serpiente de bronce*; sin embargo después de localizar un grabado cercano en una Biblia ilustrada de Lyon de 1569 (fig. 60) se logró precisar el tema de la imagen.

lado derecho de Cristo, y con una primacía en la composición, observamos a la Virgen, del lado izquierdo del crucificado san Juan y a los pies de Cristo, con un tamaño mucho más pequeño que los otros dos personajes se encuentra María Magdalena; parece que sostiene los pies del crucificado o los abraza con ambos brazos. La descripción de este suceso esta en Mateo 37, 23-54 y Marcos 15, 39:

Estaban junto a la cruz su Madre y la hermana de su Madre, María la de Cleofás y María Magdalena. Jesús, viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba [Juan], que estaba allí dijo a la Madre: Mujer, he aquí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He aquí a tu Madre.²³

Aunque no se distinguen los trazos generales se pueden observar constantes en el trabajo de la imagen como el uso de los colores en los rostros y el cuerpo de los personajes, así como para rellenar el fondo. Los trazos de las nubes no tienen una continuidad marcada y se completaron los espacios para crear volumen con negro. Del lado derecho de Jesús, está María Virgen aunque no se alcanza a distinguir el trazo y mantiene cierta relación con el dibujo de la tela de otras pinturas. Otro elemento importante está en el extremo izquierdo de la comparación, al lado de la ciudad, se distingue el tronco de un árbol doblado con líneas muy gruesas. En el centro pasa algo similar con María Magdalena y al lado derecho con Juan Evangelista. El uso de la tela es semejante. Llama la atención la ciudad del último plano; para mostrar la profundidad de puertas y ventanas, se rellenaron con negro los huecos y se crearon sombras para presentar los fondos y las divisiones entre los edificios. Es el mismo caso del lado derecho con Juan evangelista, con el uso del color y de las líneas.

La composición de la pintura puede derivar de múltiples grabados ya que muchos artistas representaron esta escena. Sin embargo, no he localizado el original y al igual que en los otros casos sólo se pueden reconocer convenciones estilísticas en los grabados de las Biblias de Lyon de la segunda mitad del siglo XVI. Por ejemplo, en un grabado (fig. 58) de la *Biblia Sacra ad Vetustissima. Exemplaria nunc recens castigata, Romae...* de 1581 del editor Crespin, la escena muestra la misma distribución de los personajes, aunque en el caso de la pintura del convento novohispano la figura de

²³ Juan 19, 25-27.

María Magdalena queda reducida para resaltar a los otros dos personajes. La “mujer arrepentida” está a la misma altura del crucificado, sin embargo su tamaño es mínimo y su papel es casi irrelevante.

Respecto a la segunda imagen de esa esquina el tema bíblico es: *Ezequías, rey de Judá, destruye los altos, los cipos, las aseras y la serpiente de bronce* (fig. 59), la fuente bíblica es 2 Reyes 18, 1-4; donde se cuenta que el nuevo rey de Judá, Ezequías, buscó realizar una reforma de la religiosidad judía por medio de la destrucción de los ídolos, entre ellos la serpiente de bronce de Moisés²⁴:

El año tercero de Oseas, hijo de Ela, rey de Israel, comenzó a reinar Ezequías, hijo de Ajaz, rey de Judá [...]. Hizo desaparecer los altos, rompió los cipos derribó las *aseras* y destrozó la serpiente de bronce que había hecho Moisés, porque los hijos de Israel hasta entonces habían quemado incienso ante ella, dándole el nombre de Nejustán.²⁵

En la escena del convento, Ezequías, con su corona, dirige su cetro a la serpiente, mientras un soldado utiliza una viga para derribarla.

Respecto a la composición de la pintura mural, mantiene la distribución exacta de un grabado de la *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, editada en Lyon a cargo de Guliel Rovillium (fig. 60) lo cual no ocurre en los casos antes descritos donde utilicé grabados de esta Biblia. No obstante, en la pintura mural se variaron algunos elementos. Primeramente, el asta es totalmente diferente, la viga del soldado y la serpiente son mucho más anchos y largos en la pintura novohispana, incluso parece el tronco de un árbol más que un asta, se alcanzan a distinguir los huecos de la poda, éste se sombreó el lado izquierdo para darle profundidad y, sobre todo, volumen como corresponde a un madero ancho. La serpiente del grabado coloca su cabeza hacia el lado izquierdo, mientras que en la obra novohispana se dirige hacia el lado derecho. La vestimenta del soldado tiene añadidos, aunque se mantuvieron el faldón y la forma del cuello se añadió

²⁴ La referencia bíblica de la serpiente de bronce de Moisés es Números 21, 4-9: En el desierto “...el pueblo, impaciente, murmuraba por el camino contra Dios y contra Moisés, diciendo: ‘¿Por qué nos habéis sacado de Egipto a morir en este desierto? No hay pan ni agua, y estamos ya cansados de una tan ligero manjar como éste’. Mandó entonces Yahvé contra el pueblo serpientes venenosas que los mordían y murió mucha gente de Israel. El pueblo fue entonces a Moisés y le dijo: ‘Hemos pecado, murmurando contra Yahvé y contra ti; pide a Yahvé que aleje de nosotros las serpientes’. Moisés intercedió por el pueblo y Yahvé dijo a Moisés: ‘Hazte una serpiente de bronce y ponla sobre un asta; y cuantos mordidos la miren, sanarán’. Hizo, pues, Moisés, una serpiente de bronce y la puso sobre un asta; y cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba a la serpiente de bronce y se curaba”.

²⁵ 2 Reyes 18, 1-4.

un tipo de cinturón con un decorado muy particular. Finalmente, se agregaron un brazo y una estatua destruidos de los cipos junto al militar. Por lo tanto, estos añadidos nos plantean la posibilidad de que existiera un tercer grabado con mayor complejidad estilística y prolijo en detalles.

La relación entre el Ezequías del grabado y la pintura es muy cercana. El rey mantiene una postura en movimiento y se le agregó color a sus piernas, brazos y rostro; el único cambio importante está en el cetro, cuyo diseño varía entre grabado y pintura. Entre Ezequías y el asta están dos personas que comentan la acción, se pintaron igual que el grabado, incluso la tela y los sombreros caen del mismo modo y sólo se pintó color en las encarnaciones. En esa sección, la única diferencia con el grabado corresponde a los pedazos de los cipos, que en éste aparecen desperdigados en el suelo mientras en la pintura se amontonaron y fueron representados uno sobre otro. El paisaje también es similar, únicamente se añadieron algunas casas del lado izquierdo, y unos trazos negros simulando vegetación, en la cima de la montaña, dos árboles juntos como en el grabado presentan como diferencia el espesor del tronco pues se empleó el mismo recurso que en el asta de la serpiente.

El lado derecho es el más dañado de la pintura, no obstante, se logra observar varias figuras y, al parecer, se reprodujo a las personas del grabado. Es interesante resaltar que de los seis personajes de la estampa sólo se distingue claramente al último de derecha a izquierda. Con base en este personaje se puede observar la maestría del pintor en el trazo de las telas; en la imagen del libro no se definen con nitidez los pliegues, mientras que en la pintura las vemos con gran movimiento y se advierten las divisiones de los paños gracias a la combinación de grises y negros, evidenciando la capacidad de los pintores y la existencia de un tercer grabado más preciso y minucioso en detalles.

El cipo del extremo izquierdo (fig. 61) plantea de nuevo la idea de las influencias compositivas en las pinturas murales del convento de Metztlán. Podemos observar que el cuerpo no aparece en el grabado del libro, por lo tanto se debió añadir con base en otro modelo. La guía formal se puede localizar en la misma Biblia, pero en un grabado diferente en una escena del Antiguo Testamento: *Jael*

enseña a Barac el cuerpo de Sísara después de matarlo (fig. 61).²⁶ El cuerpo, en las dos imágenes muestra una posición similar: la mano izquierda sostiene al hombre y su cabeza se echa para atrás; en ninguna se distingue con claridad el rostro del personaje, y en ambas marcó con una línea amplia la división de la barbilla. Aunque las piernas no coinciden en posición, en la pintura del convento se buscó modificar la postura del cuerpo y pintar estirada la pierna derecha para dar mayor extensión a la figura; sin embargo, se observa que en esa extremidad se usaron líneas muy marcadas y no se difuminó el color para crear el volumen de la rodilla o de las partes de la pierna –entre el muslo y la pantorrilla. Este elemento nos muestra una postura corporal de la época que nos puede ayudar a fechar la pintura y mostrar su relación con las influencias estilísticas de la segunda mitad del siglo XVI.

d. La resurrección y la expulsión por la fe.

La esquina final de la lectura iconográfica del claustro alto tiene dos imágenes estrechamente unidas en la tradición pictórica europea occidental: *La resurrección de Cristo* (fig. 62) y *Jonás expulsado del pez* (fig. 65). Esta esquina muestra uno de los pilares de la doctrina católica: la victoria del Mesías sobre la muerte y el camino que debe seguir todo creyente. La pintura del lado izquierdo embona perfectamente con las prefiguraciones de Cristo, así como Jonás al salir del pez, él resucitó después de tres días. La unión deriva del arte medieval que consolidó su relación por medio de la *Biblia pauperum* (fig. 63). Gracias a este documento y a los grabados del siglo XVI se logró reconocer la escena lateral, a pesar del estado tan deteriorado en que se encuentra la pintura del convento.

En la primera escena (fig. 62) Jesús sale de la tumba triunfante. Cristo se mantiene de pie sobre el sarcófago, con su mano izquierda sostiene el estandarte en forma de cruz, y con la derecha bendice mientras su túnica ondea. Lo rodean cuatro soldados tres de los cuales caen y se sorprenden ante el

²⁶ Jueces 4, 12-24. La imagen nos muestra el momento en que los ejércitos de Barac persiguen a los hombres de Sísara, entre tanto se ve a éste huyendo a pie a la tienda de Jael, la esposa del Jeber, después de dejar su carro. En la segunda escena, se ve a Jael, después de atacar a Sísara con un clavo, mostrando el cuerpo inmóvil a Barac mientras le dice: “Ven que te enseñe al hombre a quien vienes buscando”. [Barac] Entró y halló a Sísara en tierra, muerto, clavado el clavo en la sien”. Jueces 4, 22.

milagro. Se distinguen sus cuerpos, sus manos y pies sucumbidos ante la resurrección de Cristo y su aspecto triunfal. Un ambiente rural rodea la escena y a lo lejos se observan unos pequeños trazos de edificios, un mundo “urbano”. No localicé el grabado exacto empleado para la elaboración de la pintura pero el pie levantado de uno de los soldados me dio la pauta para buscar posibles influencias compositivas. La relación cercana la encuentro con el grabado de la *Conversión de san Pablo*²⁷ en la citada Biblia de Lyon (fig. 64). El personaje de Saulo cae repentinamente del caballo ante del asombro de sus compañeros. La influencia formal se encuentra con el lado izquierdo de la pintura mural, en la cual el soldado levanta el pie en forma similar al convertido, mostrando una posición similar y una relación estilística.

La escena tiene mucho movimiento a pesar de que uno de los soldados no parece sorprendido ante la imagen de Jesús; al lado derecho, este hombre observa al espectador y se sostiene sobre su lanza. No obstante, la tela que envuelve a Jesús otorga a la composición una función determinante porque lleva la mirada del espectador hacia el centro y contrasta con la tranquilidad de Cristo después de salir de la tumba. Para algunos teólogos de la era patristica la vestimenta del Verbo en la resurrección simboliza las palabras de la Escritura. Ambrosio explica: “se te hará transparente a los ojos de la inteligencia. Así como la palabra divina se vuelve como la nieve, y los vestidos del Verbo *se blanquean con una intensidad como no lo puede blanquear lavandero alguno sobre la tierra* (Marcos 9, 26)”.²⁸

Los pintores trazaron el cuerpo de Jesús con muchas divisiones y su postura es estática y en línea recta. Al igual que otros cuerpos en las pinturas, se utilizaron los contornos de líneas negras gruesas para contrastar las separaciones de los músculos, lo mismo sucedió con la túnica, aunque en ese caso se utilizó el relleno de los espacios para dar la sensación de profundidad, sobre todo ante un fondo

²⁷ La escena representa a Saulo, quien “cuando estaba en camino, sucedió que , al acercarse a Damasco, se vio de repente rodeado de una luz del cielo; y al caer a tierra, oyó una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Él contestó: ¿Quién eres, Señor? Y Él : Yo soy Jesús, a quien tú persigues”. Hechos de los Apóstoles 9, 1-6.

²⁸San Ambrosio es de los primeros en acordar esta unión y hace la relación entre la limpieza física de Jesús en la Resurrección con la perfección del alma libre de pecados. San Ambrosio, *Obras de San Ambrosio I. Tratado sobre el Evangelio de Lucas*, Madrid, BAC, 1966, Libro VII, 13, p. 352.

relativamente claro que contrasta con el color de la aureola de Cristo. El único aspecto que resalta en la composición anatómica de Jesús es su mano derecha, la cual se extiende más allá de la cintura, aunque es posible que halla sido un repinte posterior.

Debajo del resucitado, están los soldados que mencionan los Evangelios, en particular el de Mateo 27, 62-66, en el cual los guardias de la tumba tienen una participación importante en el suceso:

Al otro día, que era el siguiente a la Parasceve, reunidos los príncipes de los sacerdotes y los fariseos antes Pilato, le dijeron: ‘Señor, recordemos que ese impostor, vivo aún, dijo: Después de tres días resucitaré. Manda, pues, guardar el sepulcro hasta el día tercero, no sea que vengan sus discípulos, le roben y digan al pueblo: Ha resucitado de entre los muertos’. [...] Díjoles Pilato: Ahí tenéis la guardia; id y guardadlo como vosotros sabéis. Ellos fueron y pusieron guardia al sepulcro después de haber sellado la piedra.²⁹

En los evangelios apócrifos, en el *Evangelio de Pedro*, se describe un pasaje similar: en la noche entre el sábado y el domingo “estaban los soldados de dos en dos haciendo guardia, se produjo una gran voz en el cielo. Y vieron los cielos abiertos y dos barones que bajaban de allí teniendo un gran resplandor y acercándose al sepulcro. Y la piedra aquella que habían echado sobre la puerta, rodando por su propio impulso, se retiró a un lado, con lo que el sepulcro quedó abierto...”.³⁰ Louis Réau menciona que no hay un texto exacto que describa la imagen que se nos presenta y justifica esta escena con la tradición popular medieval.³¹ Regreso a la pintura mural, pues es importante señalar que los soldados tienen una distribución en la composición muy importante y resaltan tanto como la figura central, sobre todo, por el tamaño y sus posturas. Las vestimentas de los soldados, al igual que en otras pinturas, son fundamentales para reconocer las posibles fuentes iconográficas. Del lado izquierdo se distingue una pierna echada hacia atrás y a punto de caer. En el lado contrario hay otras tres figuras, una de ellas, resalta por no tener calzado, mientras otra se sostiene sobre su brazo derecho y levanta el otro ante la sorpresa de la acción. Los pliegues de la túnica de este personaje son muy llamativos y corresponden a

²⁹ Mateo 27, 62-66.

³⁰ *Los Evangelios Apócrifos...*, op. cit., *Evangelio de Pedro* IX, 34-37, pp. 382-383.

³¹ Réau, op. cit., p. 637.

otras pinturas del convento. En el segundo plano se encuentra el otro soldado con trazos mucho más definidos y menor movimiento.

En la contraesquina se encuentran en un estado deplorable dos escenas: *Jonás es arrojado al mar* y *El pez expulsa a Jonás por orden de Yahvé* (fig. 65). Estas imágenes provienen de los pasajes bíblicos Jonas 1-2:

Yahvé levantó en el mar un violento huracán, y fue tal la tormenta en el que creyeron se rompería la nave. Llenos de miedo los marineros, invocaban cada uno a su dios. [...] Dijéronse unos a otros: Vamos a echar suertes a ver por quién nos viene este mal. Echaron suertes, y la suerte cayó en Jonás. [...] Aquellos hombres se atemorizaron sobremanera y le dijeron: ¿Por qué has hecho esto? Pues sabían que iba huyendo de Yahvé, porque él se lo había declarado. Dijéronle: ¿Qué vamos a hacer contigo para el mar se nos aquiete? [...] Él les respondió: Tomadme y echadme al mar, y el mar se os aquietará, pues bien sé yo que esta gran tormenta os ha sobrevenido por mí.³²

Después de que el profeta oró, ofreció su vida a Yahvé y aceptó que Él es el único camino de salvación: “Dio Yahvé la orden al pez, y éste vomitó a Jonás en la playa”.³³ Estas imágenes son los puntos de contacto entre la vida de Cristo y el profeta, en particular por el número de días que permanecieron Jesús en el sepulcro y Jonás en el vientre del anfibio.

Sólo se alcanzan a distinguir las fauces del animal acuático, una pequeña parte del cuerpo de Jonás –sus dos manos extendidas, su cabeza, su rostro con bigote y su pecho–, el horizonte que separa el mar y la tierra, el barco que se aleja después de arrojar al pasajero y Dios Padre en la parte superior quien con su dedo índice muestra al expulsado el camino para evitar la muerte. Puedo afirmar sin lugar a dudas que ese es el tema de la pintura, porque siguiendo las prefiguraciones de las otras esquinas del convento, se puede deducir que la continuación innegable es ésta, sobre todo por dar un seguimiento al sentido teológico. Del mismo modo, las estampas de la época nos ayudan a reconstruir la composición. Por ejemplo, un grabado de Philippe Galle con un dibujo inventado por Maerteen Heemskerck presenta una composición similar (fig. 66); en la figura central, el pez expulsa a Jonás ante la playa, en lo alto Dios Padre observa la escena con la mano estirada y bendiciendo. El barco se ubica en el segundo

³² Jonás 1,1-15.

³³ Jonás 2, 11.

plano, creando la unión entre los dos pasajes bíblicos. En aspectos formales debemos remitirnos a la Biblia de Lyon, donde encontramos dos grabados que pueden tener relación con la imagen del convento agustino. El primero es la expulsión de Jonás del barco (fig. 67). En la pintura conventual se alcanza a distinguir un trazo en la popa sobre la cubierta que remata en una forma curvilínea similar a la línea del barco del grabado. Respecto a la segunda parte de la escena, en el del siglo XVI se colocó otro grabado para mostrar este pasaje (fig. 68). La colocación de Dios Padre entre las nubes y la postura de Jonás hacia el lado izquierdo, ambos con las manos extendidas y el movimiento de la cabeza muestran influencias compositivas. Pese al estado de la pintura se pueden reconocer algunos rasgos, aunque es necesario encontrar los modelos exactos de la imagen.

Respecto a la relación iconográfica de la esquina, la posición corporal de Jonás conduce al espectador a Jesús, donde se “cierra” el ciclo pictórico del claustro alto con el “triunfo” de Jesús porque, como veremos más adelante, la unión teológica es inevitable.

2. Tipología y uniones teológicas entre el Antiguo y Nuevo Testamento en las esquinas del claustro alto.

Como describí en el apartado anterior, el claustro alto presenta cuatro imágenes principales del ciclo pasionario de Cristo y los pasajes que marcan sus prefiguraciones en el Antiguo Testamento.³⁴

La *tipología* es el nombre que se da a la relación en las *lectiones* de las imágenes de los textos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Los *tipos* son personas cuyas “historias” cuentan los textos bíblicos, como Noe, Moisés, David, etc., en quienes los teólogos encontraron una relación directa con

³⁴ Las prefiguraciones del Antiguo Testamento en el Nuevo son llamadas *tipos*, por eso a la interpretación teológica basada en esos elementos se le conoce como *tipología*. En cuestión de imagen la *Biblia pauperum* del siglo XV definió la unión temática. En la composición de la misma a la imagen central de la Biblia se le conoce como *Anti-tipo*. Los cuarenta *Anti-tipos* que componen las imágenes de la *Biblia pauperum* son una selección muy precisa de la relación entre el hombre y la “historia” de Dios, plasmada en la Escritura y estos elementos tienen una relación directa con la salvación. Avril Henry, “Introduction”, en *Biblia Pauperum... op. cit.*, p. 9, 17 ss.

Jesús por medio de sus actividades. No obstante, en el caso de las pinturas murales del convento novohispano, así como en la *Biblia pauperum*, los eventos y los objetos, o una conjunción de los dos, marcan los *tipos*. Agustín explica que Jesús, como hijo de Dios, tenía muy claro cuándo debía venir: “Primero debía ser profetizado durante una serie larga de tiempo y de años”.³⁵ Cabe remarcar que en algunos casos de la pintura conventual, se utilizaron dos *tipos* unidos para marcar la relación con las esquinas del claustro. La *Biblia pauperum* nos muestra que la prefiguración de Cristo en su camino al calvario es Isaac cargando la leña para su propio sacrificio, mientras que la escena consecutiva de esa pintura –*El sacrificio de Isaac*– es el *tipo* para la crucifixión. El recurso de los frailes y pintores para unir esas dos escenas se debió a la fuente compositiva y a la distribución de los elementos pictóricos en el claustro.

El otro planteamiento fundamental para entender el sentido teológico del claustro alto es la definición de *signo* para unir la alegoría entre los dos textos bíblicos hecha por San Agustín. El obispo de Hipona divide la “lectura” del mundo en cosas y signos: los signos en ciertos contextos se reconocen porque significan algo y así dejan su papel de cosa. Por ejemplo, el becerro es una cosa, pero el becerro que sacrificó Abraham en lugar de Isaac es un signo. Se reconocen estos signo de la interpretación agustiniana del mundo en las pinturas del convento, así como los modos de interpretación del Antiguo Testamento: el histórico, el etiológico, el analógico y el alegórico.³⁶ En el caso del convento, la relación es analógica y alegórica, en algunos casos, porque se busca la concordancia con las dos tradiciones. Por ejemplo, la relación de Jesús y Abner es paradigmática pues la unión tipológica no proviene directamente de las interpretaciones teológicas de los padres de la Iglesia, sino de los planteamientos proféticos del Antiguo Testamento, en el texto de Isaías, donde se explica que “...las gentes se

³⁵ San Agustín, *Obras de San Agustín. Tratados sobre el evangelio de Juan*, trad. e intro. Teófilo Prieto, Madrid, BAC, 1955, Trat. 31, n.6, p. 737.

³⁶ “Se nos ofrece la escritura santa desde un punto de vista histórico cuando en ella se nos instruye en lo que ha sido escrito o en lo que se ha realizado [...]. Al punto de vista etiológico corresponde la explicación causal de por qué se han dicho o hecho algunas cosas. La demostración de que entre el Antiguo y Nuevo Testamento no existe contradicción pertenece al estudio analógico. La alegoría nos previene para que no tomemos a la letra todo lo que allí se nos dice, sino en sentido figurado”. San Agustín, “De la utilidad de creer”, en *Obras de San Agustín. Obras Apologéticas*, versión de Victorino Capanaga et al., Madrid, BAC, 1948, cap. III, 5, p. 837.

revolverán los unos contra los otros, cada uno contra su compañero [...] ¡Ay del impío!; porque habrá mal, recibirá el pago de las obras de sus manos”.³⁷ En este pasaje se realiza una conexión entre las dos tradiciones por una exégesis analógica; de igual forma en la *Biblia Pauperum* del siglo XV se utilizó para mostrar los pasajes y recordar la traición que tanto Abner como Jesús sufrieron.³⁸

En el suceso bíblico de *El sacrificio de Isaac* y la unión analógica se hace con base en el ángel, aunque Agustín llama la atención en este punto y menciona que no debemos de olvidar que ese personaje es Dios Padre quien manda al patriarca que detenga el holocausto de su hijo.³⁹ Esto resalta la importancia teológica de Dios en la imágenes, tanto en *El sacrificio de Isaac*, como en la *Expulsión de Jonás*,⁴⁰ en las cuales la figura superior remata las composiciones, por lo tanto se hace la relación y se equiparan los conceptos de la Trinidad, es decir, las acciones del Padre seguidas por el Hijo y derivadas en la gracia del Espíritu Santo. Agustín menciona “entre los ángeles ciertamente encontramos al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; y unas veces es el Padre, otras el Hijo y el Espíritu Santo y, finalmente, otras es Dios, sin distinción de personas, él que se revela por medio de sus ángeles”.⁴¹ El ángel es un signo de la misión redentora de Jesús.

El papel de la gracia en el proceso de relación tipológica es fundamental. Los personajes del Antiguo Testamento son hombres que recibieron ese don divino a partir de sus acciones y por esa razón se unieron al proceso de salvación prefigurando las acciones de Cristo; así lo explica Agustín: “pues también ellos [los judíos del Antiguo Testamento] eran purificados por la misma fe que lo somos

³⁷ Otro ejemplo, en el libro de Isaías 53, 7: “Fue conducido como oveja al sacrificio, y como cordero sin balar ante los que lo trasquilaban, no abrió su boca, y por su humildad fue condenado sin juicio[...] Aquí teneis una antorcha, presentemos otra Ps 21,17” La “señales” del Antiguo Testamento comprueban la naturaleza de Cristo como hijo de Dios. También en Isaías, 3,5-11. San Agustín explica en uno de sus sermones que “...Dios hizo de estos hombres [del Antiguo Testamento] como los heraldos de su Hijo que había de venir. Por eso, en todo lo que dijeron, en todo lo que hicieron, se puede buscar a Cristo, se puede encontrar a Cristo. Todo lo que la Escritura dice de Abraham sucedió realmente, pero es al mismo tiempo una figura profética”. *Sermon II, Patrol.*, t. XXXVIII, col. 30; *apud*. Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El Gótico*, trad. Abundio Rodríguez, Barcelona, Encuentro, 2001, p. 171.

³⁸ *Vid.*, San Gregorio Magno, “Regla Pastoral”, en *Obras de San Gregorio Magno. Homilias sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilias sobre los Evangelios*, trad. Paulino Gallardo, intro. Melquíades Andrés, Madrid, BAC, 1958, capítulo 16.

³⁹ En el pasaje bíblico del sacrificio de Isaac, Agustín explica que “el ángel se llama aquí Señor, pues habla el Señor por medio del ángel”. San Agustín, *Obras de San Agustín XVIII. Tratado sobre la santísima Trinidad*, trad. Luis Arias, Madrid, BAC, 1956, III, 11, 26, p. 311.

⁴⁰ *Vid.* página 83.

⁴¹ San Agustín, *Tratado sobre la santísima Trinidad...*, III, 11, 26, p. 313.

nosotros [...] también ellos por la gracia de Jesucristo han sido hechos salvos, y no por la ley de Moisés...”.⁴² Como se menciona en Carta a los Romanos de San Pablo: “Mas ahora sin la ley se ha manifestado la justicia de Dios [*iustitia Dei*], atestiguada por la Ley y los profetas”.⁴³ Naturalmente la cita bíblica se refiere al proceso de distribución de gracia a la comunidad de creyentes por medio de la llegada de Jesús, la cual, según Agustín, ya existía, pero oculta. “Así, pues, esta gracia del único mediador de Dios y de los hombres, del hombre Cristo Jesús, ya entonces existía en el pueblo de Dios [del Antiguo Testamento]”.⁴⁴ Por lo tanto, todas las teofanías de los patriarcas bíblicos implicaron una manifestación directa de Dios, que en ese momento se expresó por medio de ángeles y después por el “Verbo encarnado”: Jesús el hijo.⁴⁵

En el ámbito de las prefiguraciones tipológicas, Abraham es modelo a seguir pues va a sacrificar su único hijo para definir la salvación del alma por la gracia divina, como Dios Padre lo hizo con Jesús.⁴⁶ San Agustín explica en su *Ciudad de Dios*, libro XVI, capítulo XXXII que Abraham fue el principal exponente de la obediencia divina, a partir de esto el padre de la Iglesia latina realizó una disertación acerca de la conducta del creyente, su reafirmación de los dones de Dios así como de su gracia y la unión tipológica entre los personajes del Nuevo y Antiguo Testamento: “De hecho, Isaac, lo mismo que el Señor, llevó su propia cruz, llevó al lugar del sacrificio la leña sobre la que había de ser colocado[...] ¿qué carnero era aquel con cuya inmolación se consumó el sacrificio con sangre simbólica? Cuando lo vio Abrahán, estaba retenido por los cuernos en un arbusto. ¿A quién representa sino a Jesús, coronado de espinas por los judíos antes de ser inmolado?”.⁴⁷ Agustín explica que el proceso de salvación llega en distintos momentos a diferentes regiones, pero a todos los une el

⁴² San Agustín, *Obras de San Agustín XII. Tratados sobre la gracia. De la gracia de Jesucristo y el pecado original*, trad. Victorino Capanaga, Madrid, BAC, 1956, cap. XXV, 29, pp. 427-429.

⁴³ Rom 3, 20-21.

⁴⁴ San Agustín, *De la gracia de Jesucristo y el pecado original...*, cap. XXV, 29, p. 429.

⁴⁵ San Agustín, *Sobre la Santísima Trinidad...*, III, 11, 23, p. 307.

⁴⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t.1, v.1, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Serbal, 1999, p. 166.

⁴⁷ Esta prefiguración también aparece en Isaías 53, 7 y en las Acts 8, 32 donde se hace la relación entre el cordero y el camino al matadero. También en Ezequiel 39, 17 y en Jeremías 11, 9 se encuentra esta unión simbólica. San Agustín, *Obras completas XVI. La Ciudad de Dios*, 5ª ed., trad. Santos Santamaría y Miguel Fuertes, intro. Victorino Capanaga, Madrid, BAC, 2004, XVI, 32, 1, p. 300-301.

momento en que reciben la verdadera “liberación del alma”: “...el camino universal para la liberación de los fieles, sobre el cual recibió el fiel Abrahán el divino oráculo: *Todos los pueblos serán bendecidos en tu descendencia*”.⁴⁸ El camino hacia la cruz y la cima del Gólgota quedan demostrados en la misma travesía que llevaron a cabo Isaac y su padre para realizar el mandato de Dios. Resalta la tranquilidad de Jesús en su camino al calvario y la actitud de “conocimiento” de su destino en la cruz. Las imágenes del convento novohispano se relacionan exactamente y concuerdan las conductas de los *tipos*: Isaac y Jesús. Los personajes reconocen su propio sacrificio y son el antecedente directo para la futura victoria sobre la muerte.

Después de esa prueba Dios reconoció en el sacrificio el punto culminante para el proceso de redención prometió multiplicar la descendencia de Abraham y, sobre todo, “...en tu posteridad serán benditas todas las naciones de la tierra, por haberme tú obedecido”.⁴⁹ A partir de este texto bíblico los padres de la Iglesia realizaron la unión de la estirpe de Abraham con Jesús, por eso son tan importantes las primeras frases del evangelio de Marcos donde se dice que el hijo de José es el heredero de los patriarcas y reyes del Antiguo Testamento.

La unión de la gracia con la curación del pecador y la destrucción de la idolatría tienen otro punto de unión entre la crucifixión y el derrumbe de la serpiente de bronce. Desde el texto bíblico, en el Nuevo Testamento, Pablo hace una relación directa entre el rey Ezequías y Jesús. Mateo 1, 9 otorga los elementos para configurar esta unión donde coloca al monarca del Antiguo Testamento en la genealogía de Cristo. El rey Ezequías representa un modelo de devoción porque logró controlar “al pueblo descarriado [que comenzó]... a darle culto a un ídolo”.⁵⁰ El objetivo es unir el pasado de la *ley* con el nuevo periodo de la *gracia*. El sentido que los padres de la Iglesia han dado a este pasaje es la lucha contra la idolatría y su relación con la ignorancia del pecador. San Agustín menciona que la ignorancia del pecador lo lleva a dudar de Dios, sin saber que se encuentra a su alrededor. Por eso

⁴⁸ *Ibidem*, X, 32,2, p. 676.

⁴⁹ Génesis 22,18. p. 48.

⁵⁰ San Agustín, *Ciudad de Dios...*, X, 8, p. 615.

cuando el adorador padece calamidades, para evitarlas, menciona Agustín, “les tributan culto [a los ídolos] o pretenden que hay que tributárselo”;⁵¹ en ese punto reside el desconocimiento religioso del tentado. Los “dioses falsos” sólo contribuyen al sufrimiento pues no fomentan el mensaje redentor de Jesús.

En contraste, el crucificado salva a todos los que creen en él, en su misión salvadora y en la limpieza del pecado. San Agustín explica que Cristo murió en la cruz: “Y así como Moisés, dice, levantó en el desierto la serpiente, así también conviene que sea levantado el Hijo del hombre, para que todo el que crea en Él no perezca, sino que tenga la vida eterna. [...] La muerte del Señor es vital. [...] Se le mira para aniquilar el poder de la muerte.”⁵² La idolatría representa para los Padres de la Iglesia una “corrupción moral” como los paganos y sus “ídolos” antes de la llegada de Cristo.⁵³ Por lo tanto, el culto a un solo y único Dios debe emanar de la limpieza del alma. La unión más estrecha se encuentra en Isidoro de Sevilla quien “se limita a recordar que Jesús es la serpiente nueva que ha vencido a la antigua, y añade que el bronce, el más sólido y durable de todos los metales, fue escogido por Moisés para expresar la divinidad de Jesucristo y la eternidad de su reino”.⁵⁴

La Serpiente de Bronce es el *tipo* de Cristo, pues –en el momento de su destrucción– ésta tiene una conexión el pecado de la idolatría y éste con la curación de la gracia. A partir de la crucifixión, la gracia partió hacia la vida de los otros hombres. En consecuencia, la relación entre las dos imágenes es inmediata. La gracia divina, escribe San Agustín, vigila “de continuo para que no nos engañe una falsa apariencia de verdad, ni nos embauque el discurso elegante, ni se desplieguen ante nosotros las tinieblas del error, ni se tome lo bueno por lo malo no lo malo por lo bueno [...]; en esta contienda rebosante de trabajos y peligros no esperemos conseguir la victoria por nuestras propias fuerzas [...] sino a la gracia...”.⁵⁵ El objetivo era mostrar cómo Ezequías, por su gran religiosidad y devoción, logró

⁵¹ *Ibid.*, I, 29, p. 67.

⁵² San Agustín, *Tratados sobre el evangelio de Juan...*, trat. 12, n. 12, pp. 349.

⁵³ San Agustín, *La Ciudad de Dios...*, III, 2, p. 150.

⁵⁴ *Glosa ordinaria*, libro de los Números, cap. XXI, v. 8; *apud*. Mâle, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁵ San Agustín, *La Ciudad de Dios...*, XXIII, 23, p. 920.

“librar” al pueblo de Israel de su ignorancia; de esta forma el creyente debe huir del ídolo por medio de la relación con Cristo, así como lo hicieron los personajes del Antiguo Testamento.

Para completar la distribución de la gracia entre la comunidad de creyentes, la victoria definitiva fue la *Resurrección*. Con esta profecía se cierra el ciclo, el camino de la salvación cristológica y la lectura iconográfica del claustro. Agustín menciona:

De ahí que el mismo Mediador [Jesús] después de su resurrección dice a sus discípulos: *Todo lo escrito en la Ley de Moisés y en los Profetas y en los Salmos acerca de mí tenía que cumplirse. Entonces les abrió el entendimiento para que comprendieran las escrituras. Y añadió: Así estaba escrito: el Mesías padecerá, resucitará al tercer día, y en su nombre se predicará el arrepentimiento y el perdón de los pecados a todos los pueblos.*⁵⁶

Los guardias fueron los primeros en enfrentar la “victoria” de Cristo. Jesús se impuso ante la actitud de Pilatos y los sacerdotes, aquellos que no creían, dudaron de sus capacidades y su mensaje. El soldado dormido encuentra en la ceguera del mensaje de Cristo un lugar predominante, al final el mensaje es más poderoso. En los relatos bíblicos no hay una descripción exacta del momento de la resurrección, por eso es tan importante la imagen del convento y la tradición pictórica, porque muestra al creyente uno de los momentos máximos de la vida de Cristo, donde logró subyugar a la muerte para cumplir su misión de gracia redentora. Así se plantea una doble victoria: la primera sobre la muerte y la segunda con la posibilidad de salvación en la resurrección de todas las almas.

La gracia del Antiguo Testamento se distribuyó entre los fieles debido al proceso de salvación de Cristo empezando con su Pasión y con el fin de la Resurrección. San Agustín menciona que el profeta Jonás “profetizó sobre Cristo no tanto con sus escritos cuanto con la especie de pasión que soportó, y en verdad con más claridad que si proclamara con su voz la muerte y la resurrección de aquél. En efecto, ¿cuál fue el fin de ser engullido en el vientre del cetáceo y ser devuelto a los tres días, sino significar a Cristo que había de volver al tercer día de lo profundo del infierno?”.⁵⁷

⁵⁶ San Agustín, *Ciudad de Dios...*, X, 32, 2, p. 677. La cita de cursivas proviene de Lucas 24, 44-47.

⁵⁷ *Ibidem*, XVIII, 31, 2, p. 470-471. También en ese mismo libro pero en el capítulo XLIV vuelve a mencionar la relación entre este profeta y Jesús, cuando se refiere al texto bíblico de la ciudad de Nínive y su destrucción en tres días ya que al igual que Jonás cuando estuvo cautivo en el vientre del pez y, menciona Agustín, “sin embargo, fue una figura de la presencia del Señor de los profetas durante tres en lo profundo del infierno”. *Ibid.*, XVIII, 44, 1, pp. 508-509.

El evangelio de Mateo presenta este *tipo* y la relación entre las dos “historias”. En Mateo 12, 40, se menciona que la resurrección de Cristo equivale a la expulsión de Jonás y San Agustín los presenta como una de las primeras relaciones alegóricas de la Biblia.⁵⁸

Esta generación está pidiendo una señal, y no le será dada más señal que la de Jonás el profeta. Porque, como estuvo Jonás en el vientre de la ballena tres días y tres noches, así estará el Hijo del hombre tres días y tres noches en el seno de la tierra.⁵⁹

Cristo representaba la vida y, por ende, en la crucifixión la muerte encontró su caída. Todos los humanos lograrán lo mismo por medio de la resurrección. En general, este episodio representa el triunfo de la gracia sobre toda la humanidad. La renovación espiritual que “curará” a todos por medio de la acción redentora y del sacrificio en la cruz.⁶⁰

En conclusión, para los frailes del siglo XVI Cristo es el código de lectura del Antiguo Testamento. Estos hombres, fieles seguidores de los padres de la Iglesia, buscan seguir a Cristo para “descubrir” la enseñanzas de la tradición judía, por su medio hacer intelegible y patente “lo que sin Él permanecería en tinieblas y cerrado”.⁶¹ Los agustinos, siguiendo a su “fundador”, pensaban que debido a la gracia del Señor se descorrerá el velo que oculta las cosas provechosas del Antiguo Testamento⁶² y, en consecuencia, se hacen la referencias tipológicas donde Moisés significa la ley; Elías, los profetas, y Cristo, el Evangelio.⁶³

⁵⁸ También Lucas 17, 20: Sodoma y Gomorra con el Juicio Final; 1 Cor, 10, 2: La huida de los judíos a través del Mar Rojo con el Bautismo.

⁵⁹ Mateo, 12, 39-40 *apud*. San Agustín, “De la utilidad de creer”..., cap. III, 8, p. 839.

⁶⁰ La relación tipológica más evidente entre estos dos pasajes surge del número tres. Ya que, partiendo de los dos relatos bíblicos, los personajes se encontraron en la misma circunstancia el mismo número de días. El padre del Iglesia considera que a partir de la crucifixión, el primer día, declinó el sol y el tercero, día de la resurrección, despuntó la aurora; a partir de estos elementos la relación numérica se estableció entre al pasaje de Jonás y el de Cristo. San Agustín une la idea con el templo de Jerusalén, donde el cuerpo de Jesús se compara con el edificio por ser múltiplo de 3 los 46 días que tardó su construcción. *Vid.* Agustín, *Sobre la santísima Trinidad...*, IV, 5, 9, p. 341 y IV, 6, 10, p. 343.

⁶¹ San Agustín, “De la utilidad de creer”, cap. III, 9, p. 843.

⁶² *Ibidem*, cap. III, 9, p. 843.

⁶³ San Agustín, *Tratados sobre el evangelio de Juan...*, trat. 17, n.4, p. 451.

Con base en estos elementos se puede decir que la relación de imágenes fomentaba la meditación personal;⁶⁴ las imágenes eran un recordatorio de la narración, del mensaje de Cristo y su papel dentro de la “historia de salvación” dividido en tres partes: 1. Pasión, 2. Muerte y 3. Resurrección. La unión de los lugares en las pinturas muestra la cercanía entre los dos “eventos”, pues las escenas marcan un ciclo tipológico que implica las cuatro esquinas del claustro alto; lo cual involucra a las dos tradiciones bíblicas, se unifican los textos y, con ello, el sentido de las pinturas murales. Como pudimos observar, el sentido de estas imágenes sólo se puede comprender con un conocimiento previo de los comentarios que influenciaron su creación. Indiscutiblemente era necesario para los observadores tener una base teológica del Nuevo Testamento, del Antiguo y de los padres de la Iglesia, quienes realizaron la exégesis de ambos.⁶⁵

Esta relación entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, nos muestra un tipo de interpretación tipológica, es decir, siguiendo la tradición de los padres de la Iglesia, donde los eventos del Antiguo Testamento eran evidencias manifiestas de la llegada de Cristo y eran parte de la misión salvadora de Cristo. Este método interpretativo es cristológico, Jesús es el inicio de todo y la relación con los elementos bíblicos es lógica y continua, las profecías del Antiguo Testamento se ajustan con las ideas mesiánicas, así como los personajes embonan con las dos tradiciones formando un solo planteamiento religioso.

Después de mostrar estos elementos, queda evidenciado que las pinturas del claustro alto del convento de Metztitlán no estaban dirigidas a la catequización, ni a la enseñanza de la fe, como se pensaba que ocurría con la *Biblia pauperum*; este tipo de libros y ciclos narrativos, por la relación

⁶⁴ Avril Henry propone que la *Biblia pauperum* podía tener un uso de meditación ya que esta podría ser la única explicación de la relación entre imagen y texto. Esta unión se debe tomar en cuenta con las otras obras dedicadas a la meditación como *Meditationes vitae Christi* atribuidas a san Buenaventura.

⁶⁵ Los apóstoles escribieron abundantes frases relacionadas con esta exégesis. San Pablo en su *Carta a los Hebreos* persevera en la relación entre los dos Testamentos, Hb 9 y 7, 3. Los discípulos de Jesús buscaban argumentar a los judíos conversos de la unión entre los dos sentidos. Mâle menciona que en la “carta a los Corintios y de la carta a los Gálatas, así como también algunos versículos de la primera carta del apóstol san Pedro, nos demuestran que el método de interpretación alegórica le era familiar a los apóstoles. 1 Cor 10,6; Gar 4,24; 1 P 3,20-21”. Mâle, *op. cit.*, p. 169.

estrecha entre el texto⁶⁶ e imagen no estaba dirigido a un público sin conocimientos teológicos.⁶⁷ Por lo tanto, es probable que las pinturas murales hayan estado unidas a un tipo de enseñanza, estudio de las Escrituras o un sentido cristológico de la reforma católica del siglo XVI.⁶⁸

⁶⁶ Por texto no me refiero a una inscripción dentro de la imágenes. La palabra se debe entender en el sentido más amplio, debemos recordar que en la segunda mitad del siglo XVI, la cultura oral estaba muy arraiga en las sociedades; por lo tanto, el “texto” podía ser escrito u oral, es decir, las imágenes eran parte de un complejo aparato teológico, en el cual era fundamental la relación con la *palabra*.

⁶⁷ Avril Henry explica que es probable que el sentido de la palabra *pauperum* fuera para “pobres de espíritu” y no haya existido ninguna relación con la pobreza económica o material.

⁶⁸ El Concilio de Trento recomendó el estudio detallado de los ciclos pasionarios, pues los consideraba fundamentales para la justificación y el proceso de reafirmación de la gracia. En la Sesión VI, capítulo VII: “Que sea la justificación del pecador, y quales sus causas”, explican: “Pues aunque nadie se puede justificar, sino aquel a quien se comunican los méritos de la Pasión de nuestro señor Jesucristo; es no obstante se logra en la justificación del pecador, quando por el merito de la misma santísima Pasión, se difunde el amor de Dios por medio del Espíritu Santo en los corazones de los que se justifican”. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. 46 y 47.

CAPÍTULO 4. La visión del mundo agustino en el convento de Metztlán. Sus ideales y virtudes en el programa iconográfico.

1. Los frailes eremitas agustinos adoran a Cristo en tierras novohispanas: la imagen del refectorio.

a. Descripción iconográfica.

Para finalizar la lectura iconográfica del convento agustino, en este capítulo analizaré una imagen localizada en el refectorio del edificio (fig. 70). Por sus características estilísticas parece no tener una relación directa con las pinturas de los claustros.

Comenzaré describiendo el lado izquierdo de la imagen, donde observamos a tres frailes agustinos con su hábito negro, su cinturón de cuero largo (pintado con un café claro) y la tonsura (fig. 71).¹ Los religiosos observan a un Cristo crucificado, el primero –de izquierda a derecha– junta sus manos (fig. 70-a), su pecho se dirige hacia el espectador y está arrodillado con sus pies desnudos. La posición de su cuerpo hace que el personaje doble el torso dando al cuerpo una forma muy particular. Los rasgos del rostro se pintaron bien definidos y remarcaron la posición del cuello, que sobresale del gorro del hábito. Se distinguen en la figura trazos fuertes, el uso del color y de líneas más anchas para remarcar los pliegues y dobleces de la tela. Rodea a este primer personaje un óvalo marcado por una fuerte pincelada negra y un fondo blanco.

Más adelante, observamos al segundo fraile arrodillado (figs. 70-b y 71), resalta su cinturón agustino extendido y su hábito con dobleces en las pantorrillas. Sus pies desnudos sobresalen pues la vestidura cubre las piernas hasta el tobillo, éstos están colocados de frente pues se aprecian las uñas marcadas con pequeños círculos cambiando la perspectiva del cuerpo. Aunque mantiene la misma posición del anterior, su torso y sus piernas miran hacia la misma dirección, tal vez por sus manos, las

¹ La iconografía de San Agustín ha tenido muchas variaciones durante los siglos y ha influido en las imágenes de los santos y los frailes de la Orden. En la Edad Media, normalmente se representaba a Agustín como obispo con su mitra y báculo, pero existen otras representaciones posteriores al año XII, donde se le representa con hábito negro y el cordón de cuero de la orden de ermitaños. Se dice que San Agustín fue el fundador de la orden de Ermitaños de San Agustín, “quienes se diferencian de los franciscanos por un cinturón de cuero que les ciñe el hábito, en lugar del cordón”. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos, A-F*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Serbal, 1997, t.2, v. 3, p 37.

cuales no están muy definidas. Dichas extremidades, a diferencia del personaje anterior, sostienen dos objetos. Con la derecha, el agustino sujeta un flagelo y, con la otra, en la parte inferior, se distingue un libro. El instrumento para azotar tiene seis puntas y un mango trenzado con una pequeña ranura.

El paisaje es muy particular, da la sensación, por medio de las líneas, que el fraile se encuentra arrodillado en la falda de una montaña. Abajo del personaje hay dos franjas de árboles divididos por dos planos. La primer serie –aproximadamente cinco–, junto a la cenefa, tiene de fondo varios trazos muy marcados que dan el efecto de montañas; en el segundo plano se pintó el mismo sentido pero el horizonte asciende, junto con los arbustos, hacia una construcción con base cuadrangular y punta triangular con una puerta amplia, y tres ventanas, cuyo techo presenta varias cruces a manera de remate. A sus lados varios rectángulos con puntas triangulares cierran el edificio. Por lo tanto podemos considerar que este objeto representa una iglesia. En la parte superior y alrededor del fraile encontramos más vegetación, en este caso los árboles son más grandes, tienen su origen en la franja, a la misma altura del fraile, y tienen troncos anchos y largos. Esta vegetación concluye hasta el tope de la pintura, donde, del lado izquierdo, están varias ramas con algo parecido a hojas puntiagudas. Del otro lado, hay dos árboles con amplio follaje y a su lado otra construcción con la misma distribución y formas que la anterior, aunque ésta mantiene un fondo mucho más oscuro.

En la parte central de la pintura se encuentra otro fraile arrodillado (figs. 70-c y 71), con las manos juntas y el hábito hasta los tobillos; dirige su mirada a la parte superior. Lo rodea una línea gruesa negra que da la sensación de un envoltorio. Alrededor están varios trazos gruesos parecidos a rocas de donde sale una especie de cactus con las extremidades redondeadas y tres pequeños círculos de color amarillo a cada lado, probablemente vegetación de la zona. Es importante resaltar que esta figura tiene forma de cruz, lo cual nos lleva a plantear la posibilidad una nopal cruciforme. A su lado hay una media luna con un rostro que mira hacia el lado derecho. En medio del medio círculo, se distingue un ave con una cola larga y un pico puntiagudo. A su lado se encuentra un Cristo crucificado quien sobresale en la composición por su altura y a quien todos los frailes dirigen sus miradas; está

sobre una estructura elevada, aunque lamentablemente, el estado de conservación del falso fresco no nos permite distinguir la base: sólo se observan un pedazo de la cruz, la cabeza ladeada hacia la izquierda y un pequeño trazo del antebrazo.

El lado derecho de la imagen tiene características compositivas similares al lado contrario (fig. 72); no obstante, queda claro que otra mano participó en la creación de la pintura. El cuarto fraile (fig. 70-d) tiene la misma postura que sus antecesores y enfrente tiene un libro cerrado. Sin embargo, se pueden observar algunos cambios estilísticos, por ejemplo, en el cabello de los frailes, pues en los primeros se marcó el volumen por medio de pequeñas líneas, mientras que, a partir del cuarto religioso, el cabello se rellenó con negro. Lo mismo sucede con la vestimenta, el uso de la línea es menos definido, no se marcan las divisiones de las piernas como en los otros tres, aunque, en estos casos se refuerzan los pliegues por medio de los cambios de color, combinando los blancos y negros. Este fraile tiene una postura menos marcada hacia el frente –a diferencia del primero–, se aprecia la unión de sus manos con mayor definición (sobre todo en las líneas que separan los dedos) y el cuello no resalta tanto ya que se presenta cubierto por la tela. También los pies están tapados con el hábito. Dichos cambios marcan una diferencia fundamental en el tratamiento de la figura humana en la misma pintura.

Respecto al paisaje se dio un tratamiento totalmente distinto en comparación con el lado izquierdo. Se definieron tres planos en la composición, sin embargo se marcó la división difuminando el color con los grises. Esto lo podemos observar alrededor del cuarto fraile frente a su brazo derecho, a la altura de su cintura y de su cuello. En esta sección del falso fresco no hay árboles en el primer plano, sólo algunos arbustos, una planta con ramas puntiagudas sin un tronco definido y un conejo en la parte central que ladea su cabeza al lado izquierdo. En el tercer plano, están varias construcciones; tienen los ladrillos marcados y varias ventanas. La primera de izquierda a derecha es rectangular de dos pisos con siete ventanas cuadradas y en el techo tres redondas. A su lado, después de la cabeza del fraile, hay una construcción redonda con una especie de torre en la cima con forma de media circunferencia y un pequeño círculo relleno. Un sol cierra esta sección de la pintura en el área superior. Al igual que la luna

del lado contrario, la figura tiene rostro y se distingue por medio de unos trazos sinuosos de los rayos solares.

El quinto fraile (figs. 70-e y 72) es muy parecido al cuarto, excepto por la posición de sus manos y, a diferencia del otro, sostiene con la derecha un flagelo con cinco puntas, un mango y una hendidura; con los dedos izquierdos toca su pecho. La última mano tiene dedos muy alargados que se extienden casi hasta sus hombros. En esta parte resaltan las construcciones y algunos restos de color que mantiene la pintura. En la derecha hasta el extremo, detrás del fraile, quedan algunos trazos de amarillo con puntos negros entremezclados con los blancos. Pareciera que el color está metido en una estructura montañosa y arriba una serie de árboles que derivan en otra sección amarilla pero sin forma definida. Al costado hay más construcciones, se distinguen dos torres iguales a la anterior (rectangulares, con el semicírculo y una pequeña circunferencia rellena de negro en la punta) y hasta abajo otra construcción muy precisada que parecería un caja, con una puerta muy adornada y dos ventanas. Este edificio, debido a la colocación, está a otra “altura”, es decir, se encuentra “abajo” de la disposición donde están los frailes y se pintó un efecto de lejanía.

El sexto, y último fraile, (figs. 70-f y 73) es mucho más pequeño que los otros y está enmarcado por las construcciones y la esquina del medio círculo. También tiene las manos juntas, enfrente de él hay un libro abierto y sostiene un flagelo, tiene la misma composición de los otros dos del lado derecho y mantiene los elementos formales así como el trazo de la línea. Llama la atención un pequeño animal atrás del religioso, parece un pequeño venado que proporciona otro componente iconográfico al complejo paisaje de esta pintura mural.

b. *El tema de la pintura.*

Ante estos elementos se nos presenta un problema sumamente complejo para definir la iconografía de la pintura. Evidentemente, se reconocen seis frailes agustinos postrados ante un Cristo crucificado, aunque la imagen nos muestra que no son santos agustinos, no tienen ningún atributo evidente o se repiten los elementos, como el caso del libro o el flagelo, los únicos elementos dominantes son el cinturón de cuero, el hábito negro agustino y la tonsura de los frailes.

Otros puntos pictóricos que pueden aportar información son las construcciones que rodean a los frailes: las iglesias y otro tipo de edificios. El primer elemento que debemos tomar en cuenta es la conformación del paisaje, en particular del lado izquierdo, donde encontramos formas ondulantes para dar la sensación de un terreno accidentado con muchos árboles a los alrededores. Del mismo modo, en el lado derecho vemos un tipo de cactácea entre los dos frailes y elementos de la fauna como el conejo y el venado. Esto coloca en la lectura iconográfica elementos naturales de la región, por lo tanto podemos suponer que el paisaje busca representar a la región de Metztlán.²

² Es importante resaltar estos elementos “naturales”, que algunos investigadores llaman “de la tierra”, en la iconografía de los conventos agustinos, sobre todo si tomamos en cuenta la disputa entre criollos y peninsulares a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Antonio Rubial García propone el año de 1572 como una nueva etapa en las relaciones entre los dos grupos dentro de los agustinos. “El año de 1572 marca el inicio de una nueva etapa. En el convento agustino de México profesaron trece criollos junto a ocho peninsulares”. Por primera vez el grupo “de nacidos en la tierra” era más amplio que el de los peninsulares. “A partir de aquí el grupo criollo comenzó a ser mayoría en la orden y a tener en sus manos los puestos directivos de ella”. Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM-IIIH, 1989, p. 24. Para más información: Antonio Rubial, “Votos pactados. Las prácticas políticas entre los mendicantes novohispanos”, en *Estudios de Historia Novohispana*, n. 26, enero-junio 2002, pp. 51-83. Algunas investigadoras han propuesto que estos elementos propios de las regiones en la pintura mural conventual pueden tener una relación con esta disputa entre criollos y peninsulares. Desiré Moreno, *La Tebaida del convento agustino de San Nicolás Actopan. Estudio formal iconográfico e iconológico*. México, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2002. Y en particular, Gabriela Martínez Ulloa, *A la orilla de la laguna: la pintura mural del convento de Culhuacán*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2004, pp. 95-96. Todavía se necesita profundizar en el sentido iconográfico de estos motivos, si son parte de una reafirmación pictórica como congregación novohispana (de criollos), una apropiación del espacio regional de justificación política, la creación de un discurso iconográfico propio de la época de inquietudes “naturalistas” o un sentido teológico de *locus amoenus* con implicaciones en la liturgia –por ejemplo en el caso del convento agustino de Malinalco. Cfr. Jeannette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Texas, University of Texas Press, 1993. También, vid. Isabel Estrada de Gerlero, “El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la Purificación y San Simón de Malinalco, en *Homenaje a Marco Dorta. Anuario de Estudios Americanos*, XXXVIII, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, pp. 567-598. Antonio Rubial en un artículo inédito propone que estos animales –que se encuentran en la mayoría de las pinturas murales de Tebaidas agustinas novohispanas del siglo XVI– son animales simbólicos de la psicomaquia cristiana; comenta que es fauna “emblemática de la vida eremítica: el león, símbolo paradigmático del a fortaleza espiritual de los ermitaños; el ciervo, cuya habilidad de cazar serpientes en sus cuevas lo asocia con aquellos que luchan con el Demonio y

En la *Relación geográfica* del alcalde mayor de la provincia de Metztitlán, Gabriel de Chávez, del año de 1579, encuentro algunas pistas para reconocer el paisaje de la pintura. Al final de la *Relación...* un mapa muestra los principales puntos de la región, sus delimitaciones administrativas y principales construcciones (fig. 74). Si observamos solamente el área de Metztitlán del mapa, encontramos una similitud estilística entre el tratamiento formal de la iglesia del mapa y los conventos representados en la pintura del refectorio del convento. Las formas son muy similares: 1. Un rectángulo define la nave de la iglesia, el cual remata con un triángulo y una punta –que en el caso de la pintura mural tiene una cruz grande y en el caso del mapa de la *Relación...* una pequeña casi indistinguible, 2. Para definir puertas y ventanas de la construcción se utilizó el mismo recurso pictórico: se colocó medio ovalo alargado pintado de negro para figurar la puerta, 3. A los lados se colocaron dos rectángulos como las partes laterales de la iglesia, tal vez los contrafuertes o un recurso para dar profundidad a la construcción. Con base en estos elementos distinguimos una influencia estilística entre las dos imágenes, la cual nos ofrece una posible fecha para la pintura mural del refectorio alrededor de 1579. En ese sentido, podemos distinguir por sus características “especiales” en la construcción cuadrangular con una puerta muy decorada del lado derecho de la pintura del convento (figs. 70 y 73) al edificio de la “Tercena” de la villa de Metztitlán, que, según algunos investigadores, es de los primeros de la región, aunque todavía no se definen sus usos.³

Frente a esto, podemos definir la iconografía de la pintura. Los frailes agustinos están adorando a un Cristo crucificado en una montaña cercana al convento de Metztitlán.⁴ En este aspecto el mapa de la *Relación...* de Chávez nos puede dar más elementos de análisis. Varios cerros rodean al convento con

lo vencen; el ave que ataca a un conejo, emblema que habla de la castidad que triunfa sobre la lujuria...”. Antonio Rubial, “*HORTUS EREMITARUM*. Las pinturas de Tebaidas en los claustros agustinos novohispanos”, (artículo inédito).

³ Juan Benito Artigas menciona que pudo haber sido el cabildo indígena o Sara Cantú propone que se trataba de un depósito para recibir y guardar el tributo y diezmos. Juan B. Artigas, *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM/ Facultad de Arquitectura, 1996. Sara Cantú Treviño, “La Vega de Metztitlán en el estado de Hidalgo”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. LXXV, núms. 1-3, México.

⁴ Antonio Rubial propone que el tema de esta imagen es una Tebaida, donde los frailes agustinos quisieron mostrar el territorio de Metztitlán como un lugar propicio para la “exaltación de la vida contemplativa” y, sobre todo, porque la imagen contiene “fuertes cargas simbólicas para el contexto eremítico”. Rubial, “*HORTUS EREMITARUM*. Las pinturas de Tebaidas...”, *op. cit.*, (artículo inédito).

cruces en las puntas en la representación “cartográfica” de la provincia, no obstante la cruz exactamente enfrente del convento al lado de la vega resalta por su color blanco y su tamaño.⁵ Esa cruz sobre el cerro puede ser la representación del Jesús crucificado del refectorio, donde los frailes, observando más allá de sus sentidos “comunes” logran percibir al “Cristo glorioso” en la cruz de las alturas. Sólo encuentro unas diferencias entre la perspectiva del “mapa”⁶ y la pintura mural; la representación del alcalde busca destacar la vega, el convento principal –como “cabeza” del gobierno civil y los pueblos de visita sujetos de la cabecera. Por ser una “vista” de carácter civil resalta las tierras para siembra, montañas, aguas, construcciones, incluso muestra las zonas “peligrosas” por medio de la colocación de hombres con arco y flecha en el tope de la proyección. Por otro lado, en el falso fresco del refectorio, los frailes con los pintores simbolizaron una visión, es decir, una mirada de algo más allá de la perspectiva “real”, pues en la visión devocional “la divinidad no se comunica realmente sino imaginariamente”.⁷ Al mismo tiempo, el observador creyente del siglo XVI concibe un episodio clave de los frailes agustinos.

Por lo tanto se modificó la contemplación del espectador pues el punto de observación parte del cerro, la loma es el punto de partida –el primer plano–, así como la devoción de los frailes. A partir de este principio iconográfico podemos percibir las construcciones que rodean a ese monte y, en particular, las dos iglesias (figs. 70 y 74): la primera, posiblemente la primera construcción agustina en Metztitlán, el edificio conocido como “El convento de Comunidad”;⁸ y, arriba, la actual construcción del convento de los Santos Reyes. La “Comunidad” en el mapa de la *Relación...* está representada por

⁵ Los investigadores Federico Fernández Christlieb y Gustavo Garza Merodio explica que esta representación es la *Loma Quimixtepec* o “cerrito de la luna” basados en los testimonios de los residentes locales, aunque por los objetivos de su investigación no explican por qué en el mapa aparece el cerro con una cruz tan grande, exactamente enfrente del convento y por qué está pintada con tanto detalle. Todavía se necesita ahondar más sobre este punto iconográfico. Federico Fernández Christlieb y Gustavo Garza Merodio, “La *pintura* de la *Relación* geográfica de Metztitlán, 1579”, en *Secuencia*, núm. 66, septiembre-noviembre, 2006, pp. 163-186.

⁶ Fernández Christlieb y Garza Merodio mencionan que el término más adecuado para nombrar a la pintura de la *Relación...* es “panorama” o “vista” de la villa, ya que no mantiene las características cartográficas básicas de perspectiva y distribución de los elementos. *Ibidem*, p. 167.

⁷ Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. Anna María Coderch, Madrid, Alianza, 1996, p. 29.

⁸ Artigas, *op. cit.*, p. 53 y ss. Según este autor, dicho edificio se creó para resguardar a los frailes mientras se realizaba la construcción del convento actual.

una estructura rectangular horizontal con dos rectángulos verticales a los lados y varias líneas centrales; y, como se muestra en la foto de Juan B. Artigas (fig. 75), si se observa desde un punto lejano, mantiene la distribución espacial de planos representada, tanto en el mapa, como en la pintura mural.⁹ Así podemos reconocer en la estructura rectangular de la esquina inferior derecha el edificio llamado “La Tercena”, pues, a partir de la distribución de los elementos en la “vista” de la *Relación...* también ocupa un lugar importante entre los edificios de la villa. Además mantiene la estructura rectangular, como lo muestra un dibujo del conjunto del arquitecto Artigas (fig. 76).¹⁰

En este sentido se mantiene la división espacial y el uso del paisaje en la pintura, la zona central delimitada por el cerro con el Cristo crucificado, del lado izquierdo, exactamente arriba del tercer fraile, la construcción de piedra de donde brota el nopal cruciforme –un acercamiento al Cristo en la composición, pues los dos elementos comparten el mismo plano–, las iglesias (el ámbito religioso) y del lado derecho las construcciones civiles, creando un ambiente de equilibrio entre las dos partes de la pintura del refectorio y manteniendo las relaciones espaciales como se muestran en el mapa de 1579.

Después de analizar estos elementos, encontramos que la representación del refectorio es una mezcla de componentes. Por un lado se pintó la devoción de los frailes al Jesús crucificado y éstos como imitadores y estudiosos de la vida de su guía espiritual. Por otro, los aspectos formales del paisaje, los cuales nos remiten a puntos cercanos a los mapas del siglo XVI. La experiencia de la visión requería un espacio y, como en otras pinturas, el suceso se lleva a cabo sobre un ambiente natural.¹¹ El uso de las líneas para definir las pendientes, los árboles y las construcciones civiles y religiosas, dan la pauta para mostrar que son los frailes agustinos en Metztitlán. Los astros celestes son fundamentales para reconocer el sentido espacial de la pintura. En los mapas del siglo XVI se utilizan las figuras de los astros para precisar la ubicación de los puntos cardinales y como puntos de referencia para la

⁹ Vid. Fernández Christlieb y Garza Merodio, *op. cit*, imagen 2.

¹⁰ El dibujo de la perspectiva del conjunto se encuentra en el estudio de Artigas, *op. cit*, p. 69, figura 59.

¹¹ Stoichita, *op. cit*, p. 29 ss.

localización territorial de los objetos.¹² En consecuencia, en la pintura del convento, el sol marca la dirección del oriente y la luna el poniente, adecuándose a la dirección del mapa de la *Relación...* donde el norte se especifica por medio de una rosa de los vientos o una estrella, mostrando así que el convento de la villa tiene su portada en dirección al sur.

c. El paisaje en la pintura del refectorio

Después de analizar la iconografía de la pintura encontramos que en el refectorio se ejecutó una unión entre los agustinos y la región. Desde un primer análisis observamos que la pintura del refectorio usa los planos y la perspectiva con la percepción del espacio de los mapas de la segunda mitad del siglo XVI, hay unos límites manifiestos desde un sólo punto de vista que se inserta en el medio círculo de la estructura arquitectónica. Con base en el uso de los planos observamos que las escalas de los personajes y del medio marcan la importancia de las figuras. Existe una relación entre la “escala espacial” entre horizontales o verticales, sobre la superficie y los planos, y la jerarquía que se representa. Evidentemente, los religiosos tienen una primacía compositiva fundamental, después las construcciones y el medio –incluido el terreno montañoso y la vegetación.

Los teóricos actuales del paisaje presentan un postulado básico: una persona ve en el paisaje aquello que sus ojos quieren ver, que sus prejuicios culturales lo llevan a observar.¹³ Esto nos acarrea la pregunta ¿qué querían ver los frailes agustinos en Metztitlán? Indiscutiblemente, perseguían una preeminencia sobre el entorno, observan además la vegetación, las montañas, las dos iglesias y los edificios civiles –que marcan la primacía del territorio como “villa”. Cada detalle de la imagen es parte de un territorio que se define a partir de la creación de los frailes y el papel del Jesús crucificado en esa

¹² Vid., Alessandra Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, México, UNAM/IIE, 2005, p. 23 ss.

¹³ Barbara Bender, “Introduction”, en Barbara Bender (ed.), *Landscape: Politics and Perspectives*, Providence y Oxford, Berg, 1995.

zona. Del mismo modo, la representación rompe el esquema de la temporalidad, para conformar una “memoria visual” y establecer unas raíces, sobre todo, si las fundaciones indígenas anteriores a los españoles con mayor jerarquía política eran los pueblos cercanos de Tepatetipa y Malila.¹⁴ Algunos investigadores mencionan que la representación del llamado *altépetl* en el siglo XVI, tuvo una relación directa con el cerro y la cruz en muchos mapas de *Relaciones geográficas*,¹⁵ en el caso de la representación de la *Relación...* de la provincia Metztlán parece que el cerro frente a la iglesia no busca representar el *altépetl* de la fundación prehispánica, sino un tipo de devoción promovida por los frailes, una “visión” de Jesús representada en el refectorio de su convento.

El uso del paisaje con esta representación es de apropiación, es decir, los frailes agustinos justifican y certifican su estancia en esa región así como sus acciones “a favor” de Cristo, quien es su guía y modelo a seguir. En la imagen se establecieron dos puntos: 1. La pintura como prolongación del espacio y 2. la representación como secuela de una visión colectiva. Por un lado, el creador o creadores del programa iconográfico establecieron en la imagen una jerarquización y, por otro, construir una identidad, un papel en ese medio donde Cristo crucificado domina. En general, se está creando un discurso visual para mostrar las razones de su estancia en la zona, su primacía sobre el medio y sobre el ámbito civil, representado en la construcción; y así afianzar una identidad colectiva de la Orden. Se creó un “mundo” pictórico sobre la base de un mundo “real”. La imagen establece una conjunción entre la “historia” de la Orden en Nueva España, su tradición de ermitaños y el paisaje regional de la villa de Metztlán con sus ermitas. El espectador del siglo XVI observa una guía espiritual (fraile-observador) que genera una domesticación de la devoción y, por ende, un control sobre el entorno y la mirada.¹⁶

¹⁴ Vid. Federico Fernández, Gustavo Garza, Gabriela Wiener y Lorenzo Vázquez, “El Altepétl de Metztlán y su señorío colonial temprano”, en Fernández y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altepétl del siglo XVI*, México, FCE/UNAM/IIG, 2006. Ellos colocan a la primera fundación en la región a la iglesia de Tepatetipa. Todavía se requiere un análisis arquitectónico más detallado para delimitar las fechas de todos los edificios de la región.

¹⁵ Marcelo Ramírez Ruiz, “Territorialidad, pintura y paisaje del pueblo de indios”, en Federico Fernández y Ángel García (coords.), *op. cit.*, p. 193.

¹⁶ Vid. Stoichita, *op. cit.*, p. 27 ss.

d. La flagelación en el ámbito de los frailes.

Con los flagelos y los libros se describen gráficamente los deberes del eremita agustino, los cuales representan una parte esencial de los ritos de la Iglesia, entre ellos la misa, la gestión de los sacramentos, procesiones, etc.. Entretanto, observamos cómo se pintaron una serie de valores comunitarios que reúnen a esos seis frailes anónimos; su importancia reside en cumplir los postulados de la Orden, esa comunidad cuyo objetivo en Metztitlán es representar al Dios crucificado y propagar su mensaje entre la comunidad de “creyentes”.

La flagelación voluntaria es una práctica común en varias religiones. La tradición cristiana de la mortificación corporal proviene, evidentemente de los evangelios, ya que Jesús predice que sus detractores lo castigarán lo mismo que a sus discípulos (Mateo 10, 17 y 20, 19). Después de la muerte, resurrección y ascensión de Cristo, los apóstoles recalcan la importancia y el papel de la flagelación en sus vidas. En la segunda carta a los Corintios, San Pablo menciona que su camino de predicación del mensaje de Jesús tuvo que pasar penas muy graves: “Cinco veces recibí de los judíos cuarenta azotes menos uno. Tres veces fui azotado con varas, una vez fui apedreado, tres veces padecí naufragio [...] muchas veces en mi viaje me vi en peligros [...]; en trabajos y fatigas, en hambre y sed, en ayunos frecuentes”.¹⁷ También en los Hechos de los Apóstoles, se cuenta una historia cercana a la flagelación, donde después de predicar el evangelio y las enseñanzas de Cristo en las colonias romanas de Macedonia “toda la muchedumbre se levantó contra ellos, y los pretores, después de quitarles las vestiduras, mandaron azotarlos”.¹⁸ Los frailes, como emuladores de los apóstoles, buscan seguir los pasos de éstos, tanto en el sufrimiento como la expansión de la palabra de Jesús.

¹⁷ 2 Corintios 11, 24-28.

¹⁸ Hechos de los Apóstoles 16, 22.

El otro aspecto fundamental para entender la imagen del refectorio del convento es la disciplina monástica hacia Cristo, quien, por medio de las Escrituras marcó la pauta para la conducta moral, la organización de la sociedad y la construcción de su mundo. Todos los cristianos tenían, desde el periodo paleocristiano, una disciplina hacia Cristo y se expresaba por medio del estudio de su doctrina y sus preceptos. La disciplina es la guía de la vida de los frailes, una vida basada en los dogmas de la fe y en el poder del *magisterium*.

En general, el término *disciplina* se utiliza para referir a la organización de la vida monástica o conventual, el respeto a la Regla o a las constituciones de su agrupación religiosa. En la mentalidad de los frailes del siglo XVI, la idea del ordenamiento social implica la idea de la penitencia. Es una forma de reemplazar el martirio y, sobre todo, participar en los sufrimientos de Cristo. Por lo tanto, la mortificación (en latín, *mortificare*, morir o estar en proceso de muerte)¹⁹ del cuerpo es fundamental para acercarse a lo sagrado.²⁰

La flagelación implica un ritual muy preciso en la vida comunitaria y cotidiana de las agrupaciones religiosas.²¹ La *mortificación* es un método usado en la vida cristiana, relacionada con el ascetismo, cuyo objetivo es entrenar el alma, acercarla a la virtud y a la vida de santidad.²² El fundamento de estos postulados proviene de San Pablo, quien hace la comparación entre la muerte de Jesús, sus seguidores y la renuncia a la vida de “pecado” para acercarse a una vida de santidad: “... el Espíritu [...] que resucitó a Jesús de entre los muertos habita en vosotros. [...] Así, pues, hermanos, no somos deudores a la carne de vivir según la carne; que, si vivís según la carne, moriréis; más, si con el espíritu *mortificáis* las obras del cuerpo, viviréis”.²³ También en la carta a los Colosenses, el apóstol menciona: “Mortificad vuestros miembros terrenos” para romper con los vicios y liberar al alma de la

¹⁹ Agnès Gerhards, *Dictionnaire historique des ordres religieux*, prefacio de Jacques Le Goff, Poitiers, Fayard, 1998, p. 207.

²⁰ Entre las mortificaciones más comunes en la Edad Media encontramos la maceración, el cilicio, la flagelación y el encadenamiento.

²¹ Gerhards, *op. cit.*, p. 207.

²² *Ibidem*, p. 66.

²³ Rom 8, 11-13. *Cursivas mías.*

maledicencia²⁴ y, por ende, los seguidores de Cristo “han crucificado la carne con sus pasiones y concupiscencias”.²⁵

El objetivo de todo seguidor de Cristo es seguir la disciplina, obedecer la ley de Dios y tener una fe indiscutible de las obras de los Testamentos. Así podrá entrar en el proyecto de salvación y encontrará la resurrección el día del Juicio Final. San Agustín menciona esta idea cuando busca a los cristianos perfectos, aquellos que deben seguir a Jesús hasta el fin, como los apóstoles: “Sed imitadores míos, como yo lo soy de Cristo”,²⁶ y así ser *modelo de los fieles*.²⁷ Los frailes buscaban ser guías en el mundo novohispano, por eso debían concentrar sus esfuerzos en imitar la vida de Cristo, así como sus virtudes y difundir su mensaje. La mortificación de la carne, del cuerpo, es una forma de vida del cristiano ya que se complementa con los aspectos del alma, como la oración y el acercamiento a los textos sacros. De ahí, que (para lograr una verdadera penitencia) sea necesario el uso del flagelo para obtener un perdón total y la reivindicación del alma ante Jesús. La mortificación debe ser obligatoria a todos aquellos que quieran seguir el camino de Cristo y, con su ayuda, lograr vencer los peligros del pecado y contribuir a aumentar la eficacia espiritual ya que sólo el sufrimiento de Cristo trajo la limpieza del pecado, de igual forma, el sufrimiento trae consigo la purificación del alma cristiana.

Este tipo de actos de *penitencia* se practicaron desde los primeros siglos del cristianismo. Como observamos en sus cartas, san Pablo llevó la batuta en la búsqueda de la verdadera fe. Además de la divulgación de la palabra de Jesús y el ejemplo a los fieles, considera necesaria la abstinencia; así, en su primer carta a los Corintios menciona: “así lucho no como quien azota al aire, sino que castigo mi cuerpo y lo esclavizo, no sea que, habiendo sido heraldo para los otros, resulte yo descalificado”.²⁸ En

²⁴ Col 3, 5.

²⁵ Gal 5, 24.

²⁶ San Agustín, *Obras de San Agustín, XIX. Enarraciones sobre los Salmos*, t. 1, ed. Balbino Martín Pérez, Madrid, BAC, 1964, p. 729.

²⁷ Este concepto también tiene su fundamento bíblico en la carta de San Pablo a Timoteo, donde menciona que el objetivo de todo cristiano es transformarse en un modelo a seguir. 1 Tim 4,12. También *vid.* San Gregorio Magno, “Regla Pastoral”, en *Obras de San Gregorio Magno. Homilías sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilías sobre los Evangelios*, trad. Paulino Gallardo, intro. Melquíades Andrés, Madrid, BAC, 1958, cap. 11 y 13.

²⁸ 1 Corintios 9,26.

este proceso de “azotar” participa la mortificación de la carne en general para lograr un acercamiento con Dios. Los monjes, en los primeros siglos del cristianismo, realizaban actos de mortificación, también refrendados por los escritos de los padres de la Iglesia, quienes veían en estos métodos una forma de control de las pasiones y, sobre todo, un alejamiento del pecado de la carne, relacionándolo con la limpieza del pecado original. En ese sentido Agustín explica que con el tormento, Cristo puso el ejemplo de los futuros cristianos. Todos debían seguir la imitación de su paciencia al recibir los golpes de la columna: “De este modo se cumplía lo que de sí había predicho Cristo; así se informaban los mártires para sufrir cuando fuese del agrado de sus perseguidores; así, ocultando por breve tiempo su tremendo poder, recomendaba la imitación de su paciencia; así el reino que no era de este mundo vencía al mundo soberbio, no con la atrocidad de la lucha, sino con la humildad del sufrimiento”.²⁹

La mortificación estaba estrechamente ligada a la penitencia y, sobre todo, un castigo relacionado con la disciplina de la Iglesia que, en general, se confiere por el sacerdote antes o después del sacramento para la “limpieza” del alma. La base principal es quitar el pecado y reparar la “justicia divina”. Aquella que, por medio del arrepentimiento, coloca al pecador en una condición de pureza para expiar sus culpas y poder recibir la justificación de la gracia.³⁰

El propósito de este tipo de penitencia física es recuperar el estado de gracia espiritual, y así someterse a la ley de Dios con la cual el hombre puede llevar una vida sin pecado. Esto se une al planteamiento de los frailes respecto a las imágenes de la portería. Los frailes no son pecadores, según sus pensamientos, aunque siempre existe una posibilidad de mejorar, de volverse aún más virtuoso, de acercarse cada vez más a un estado de santidad. El Concilio de Trento fomentó el uso del flagelo y en la Sesión VI, capítulo X: “Del aumento de la justificación después de haberla obtenido”, menciona:

Justificados pues los hombres de este modo, hechos ya amigos y domésticos de Dios, y caminando de virtud en virtud, se renuevan, como dice el Apóstol (Efesios, 1), de día en

²⁹ San Agustín, *Obras de San Agustín. Tratados sobre el evangelio de Juan*, trad. e intro. Teófilo Prieto, Madrid, BAC, 1955, Tratado CXVI, 1, p. 685.

³⁰ Aquí conviene hacer la advertencia que existe el sacramento de la penitencia –como lo vimos en el capítulo 1 de este trabajo– y la penitencia como virtud del seguidor de Cristo. En este caso, cuando hablamos de penitencia nos referimos al segundo caso.

día, esto es, que *mortificando su carne, y sirviéndose de ella como de instrumento para justificarse y santificarse*, mediante la observancia de los mandamientos de Dios, y de la Iglesia, crecen en la misma santidad que por la gracia de Cristo han recibido, y cooperando la fe con las buenas obras, se justifican más.³¹

Por lo tanto, los frailes expresaron en su pintura que eran fieles seguidores de los postulados tridentinos y buscaban un regreso a los orígenes; así pintaron en su refectorio, lugar donde generalmente se colocaban modelos a seguir, sus propios cuerpos como posibles generadores de más gracia por medio del flagelo y la lectura de los textos teológicos.³²

Estas prácticas se encuentran estrechamente ligadas a la devoción de la visión religiosa ya que la inducción del dolor conlleva una vista más allá de los ojos y provee un acercamiento directo con la divinidad.³³ San Agustín explica en uno de sus sermones que el látigo representa el autocontrol de los ímpetus y es una parte esencial para dominar la flaqueza del espíritu: “[Dios] a las veces echa mano del látigo [...]. Porque si tú, para domar tus jumentos, empuñas la estaca y el látigo, ¿no ha de usarlos Dios para domar a sus jumentos, que somos nosotros; para trocarnos de jumentos en hijos?”³⁴ El objetivo de “domar” las pasiones es la esperanza de la resurrección en el cielo, ya que quien azota, según San Agustín, es el padre corrector que busca comunicar el camino para la salvación.³⁵ Por lo tanto, la representación de los frailes novohispanos implica una forma de control de la Iglesia en una región determinada, una búsqueda de fijar en la pintura su poder de jurisdicción sobre la villa en el ámbito administrativo: formativo –difusión de valores– y educativo –propagación de una ideología–. Los agustinos muestran sus flagelos, símbolos de la mortificación y disciplina de la Orden, y sus libros

³¹ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1785, sesión VI, capítulo X, “Del aumento de la justificación después de haberla obtenido”, p. 58. Cursivas mías.

³² Los frailes logran completar la visión debido a la gracia. El cardenal Gabriele Paleotti en su *Discorso* de 1583 explica que “...los Apóstoles, por revelación del Espíritu Santo, pudieron ver lo que otros no vieron...”. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bolonia, 1582. *Apud*, Stoichita, *op. cit.*, p. 42. El historiador del arte Victor Stoichita mostró la importancia de la “gracia infusora” como generadora de visiones y su papel en los tratados del siglo XVI.

³³ Los personajes más conocidos en el siglo XVI que relacionan el ascetismo con la mística son Santa Teresa de Ávila (1515-1582) y San Juan de la Cruz (1542-1591).

³⁴ San Agustín, *Obras completas de San Agustín. Sermones*, trad. y pról. Amador del Fuego, Madrid, BAC, 1958, p. 408.

³⁵ *Ibidem*, p. 411.

(instrumentos de la “palabra divina”) para justificar, dentro de su corporación y con su lenguaje retórico, sus ideas de organización social y espacial en Metztitlán.

e. El ascetismo y el eremitismo agustino.

Los frailes debían ser modelos de virtudes. La mortificación del cuerpo, así como la perfecta abstinencia, llevan a la vida del asceta. El vínculo de virtudes morales, se encuentra estrechamente unida con la abstinencia, conexión iconográfica entre la escalera y el refectorio. El objetivo es vencer la carne por medio de la meditación, la mortificación y la penitencia, y así adquirir una forma de santidad, es decir, la limpieza de todas las impurezas que, según sus postulados, conlleva la vida corporal. Evidentemente, la castidad y el celibato son elementos fundamentales para establecer el ascetismo; con ellos se instauró una relación directa entre los primeros anacoretas de Oriente de la tradición cristiana y la Orden de San Agustín, por el desaire del “mundo no religioso”.

Debemos recordar que el ascetismo es un tipo de ejercicio físico, moral e intelectual para acercarse a la perfección espiritual que deriva en un sistema de mortificación y penitencia. El objetivo es adquirir sabiduría y santidad por medio del acercamiento, la devoción y la dedicación de la vida a Dios.³⁶

Los cenobitas fueron los principales representantes del ascetismo y provienen de la vida en común que realizaban los grupos cristianos en algunas regiones de Asia, a diferencia de los anacoretas –cuyo objetivo era la vida individual. Esta forma de organización religiosa tenía un edificio donde se realizaban las actividades de la comunidad, sus miembros se sometían a una serie de ejercicios –que después derivarían en una Regla– y a la obediencia a una figura principal (el abad) como coordinador de todas las tareas de la comunidad. Este ideal de vida comunitaria, llamado cenobitismo, surge a partir

³⁶ Gerhards, *op. cit.*, p. 66.

de la reunión de varios grupos de anacoretas en el desierto, por lo tanto, su forma de vida se aproxima a una vida rigurosa con pocos recursos disponibles pero totalmente dedicados a Cristo y su mensaje. Por lo tanto, durante toda la Edad Media se consideró al cenobitismo como una forma de vida perfecta, una concepción para alcanzar la perfección religiosa por medio de un trabajo comunitario.

Los agustinos buscaron conciliar el cenobitismo de la vida común con el eremitismo, es decir, en su discurso retórico se consideraban herederos de los “grandes grupos del desierto”. La llamada Regla de San Agustín buscaba mezclar estos elementos,³⁷ la vida comunitaria y, la imitación de Cristo y sus apóstoles. En el aspecto espiritual, un “eremita” debía practicar, en algunas ocasiones hasta el extremo, las virtudes del mundo evangélico, sobre todo, la humildad, la paciencia, el silencio y la contemplación; pues el objetivo principal era realizar penitencias constantes y, confirmar su fe y piedad por medio de ascetismo extremo.³⁸ Naturalmente, en Europa occidental, los grupos seguidores de los eremitas orientales remplazaron el desierto por el bosque o la montaña. Presenciamos el mismo caso en el ámbito novohispano, evidentemente la representación del convento retoma las bases y características particulares de la orden de San Agustín, fundada en 1256. Por lo tanto, ante esta imagen encontramos un discurso fundacional con una relación directa con el medio natural. Esta imagen remite a la tradición de la Orden, pues por su ubicación (en el refectorio del convento) implica su relación con un espacio de meditación, dirigida a la vida *contemplativa*; a diferencia de otras imágenes, como en el caso de la portería, las cuales (como se mostró antes)³⁹ estaban dirigidas a la predicación, es decir, a una las funciones *activas* de los frailes.⁴⁰

La relación entre el cenobitismo y el eremitismo agustino del siglo XVI en imágenes de pintura mural tiene sus máximos exponentes en la pintura de la sala de *profundis* del convento de Actopan, también en el estado de Hidalgo y en el convento de Culhuacán. En ese marco de tradición pictórica de

³⁷ *Ibid.*, p. 231.

³⁸ *Ibidem*, p 230.

³⁹ *Vid. supra*, capítulo 1.

⁴⁰ Agradezco al Dr. Antonio Rubial García la ayuda para matizar y puntualizar los posibles sentidos iconográficos de esta imagen del refectorio, en particular respecto a la relación entre la vida activa y contemplativa en la tradición eremítica agustiniana.

la orden de ermitaños, la pintura del refectorio de Metztitlán muestra dos aspectos, por un lado, la búsqueda de una limpieza, de la *justificación* de la gracia y, por otro, la imitación apostólica del eremita por medio de la predicación en la villa de Metztitlán.

De ahí que la búsqueda de la perfección espiritual derive en la abstinencia, que en el convento de Metztitlán se expresa fielmente por medio de las pinturas de los *Triunfos de la castidad y de la paciencia*. San Agustín explica: “Con todo, la paciencia de Dios está invitando a la conversión de los malos, y el *azote* de Dios a los buenos les enseña la *paciencia*”.⁴¹ En consecuencia, los frailes agustinos buscaron representar las virtudes que más importaban a la Orden en el convento y buscaron para ello uno de los lugares más importantes del edificio: el cubo de la escalera.

2. *Los Triunfos de la castidad y la paciencia en el cubo de la escalera: un par de virtudes del eremita agustino en el convento.*

Como hemos visto la vida de los frailes relacionada con el eremitismo, el ascetismo, la mortificación y flagelación, implicaba el desarrollo de numerosas virtudes acordes a su papel de “modelo de los fieles”. Dos de ellas están representadas en el cubo de la escalera del convento (fig. 77 y 79). Fueron copiadas de una serie de diecisiete estampas del grabador Dirk Volkrtsz Coornhert, editadas por Hieronymus Cook, donde se representaron los Triunfos de varias virtudes con base en el modelo Petrarca. Los frailes novohispanos decidieron usar sólo dos grabados: el *Triunfo de castidad* y *Triunfo de la paciencia* (figs. 78 y 80) –si originalmente hubo más *Triunfos...* ya no queda ningún rastro de ellos. Erwin Palm mostró que los grabados fueron ideados por Maerten Von Heemskerck hacia 1559 y después “grabados por distintos grabadores en 1562”, basado en el libro de Hadrianus Junius, médico

⁴¹ San Agustín, *Obras completas XVI. Ciudad de Dios*, 5ª ed., trad. Santos Santamaría y Miguel Fuertes, intro. Victorino Capanaga, Madrid, BAC, 2004, p. 17. *Cursivas mías.*

del príncipe de Orania. Del mismo modo propone que los otros triunfos cristianos de la serie de Job y David hayan ocupado las paredes laterales de la escalera de Metztlán.⁴²

a. *El Triunfo de la castidad.*

Al subir por la escalera del convento, el *Triunfo de la castidad* es la primer imagen que se logra observar (fig. 77). La pintura está muy deteriorada y sólo se alcanzan a distinguir algunos rasgos del diseño original. En general, los pintores novohispanos respetaron con mucho ahínco el grabado de Coornhert (fig. 78). Aunque debieron modificar la distribución del espacio de las pinturas para adaptarse a la estructura arquitectónica. En el caso del convento hidalguense las figuras, que en el grabado estaban en la parte superior, se pintaron en los extremos. Sin embargo, se representó exactamente la composición central del grabado y se respetó la distribución de la figuras humanas medulares.

En el primer plano resalta el personaje del Antiguo Testamento José, sobre un toro ricamente ornamentado, con un tocado de donde caen dos arreglos a los lados de la cabeza. El animal mueve su pata derecha como si estuviera en movimiento y su cuerpo está arropado por una tela donde José está montado. El toro representa el sacrificio de José, podemos reconocer este sentido por la decoración. En la tradición pictórica del siglo XVI se colocaban dichos ornamentos en los toros del sacrificio, se les llama enguinaldados. Por ejemplo, en los *Hechos de los apóstoles* 14, 1-14, se explica como Pedro curó a un cojo frente al templo de Zeus. Después del milagro los sacerdotes trajeron “toros enguinaldados” para ofrecerlos en sacrificio.⁴³

José voltea hacia atrás y observa a Zéfira, quien jala de su capa. El personaje principal del triunfo porta un estandarte con asta en forma de cruz rematada con tres esferas en sus extremidades superiores. En el lienzo decorado con dos borlas, una en la parte inferior y otra en la superior, está

⁴² *Ibidem*, p. 1.

⁴³ En la Biblia de 1569 se ilustró el suceso con dos toros con las misma ornamentación. *Vid.*, *Biblia sacra ad...*, 1569, Apostolorum, cap. XIII, p. 356.

representado un panal con varias abejas a su alrededor. Un listón une al bastón con el banderín que ondea profusamente, dando una gran movilidad a la imagen.

La tradición emblemática de la segunda mitad siglo XVI y principios del XVII presenta dos aspectos muy relacionados con el grabado, en particular con la colmena. En el libro de Sebastián de Covarrubias de 1610, la habitación de las abejas se relaciona con la “dulzura de la gloria”. A pesar del camino tortuoso de la vida (y de la muerte), el objetivo es mantener la virtud para lograr la gloria. Covarrubias lo explica en el emblema 7, Cent. 1, f. 7: *Ex amaritudine dulcedo* [De lo amargo, lo dulce]. El *explicatio* nos menciona: “Tomamos de nuestra voluntad, y con buen ánimo la purga que nos da el médico, no embargante más amarga que la misma hiel, poniendo la mira en que con ella hemos de alcanzar la salud”.⁴⁴

La otra interpretación proviene de Francisco Núñez de Cepeda S.J., quien en la empresa 17: *La casa guarda el pudor*, menciona que las abejas están estrechamente unidas a la castidad: “Entre sus buenas calidades, descuella como la más admirable castidad [...] De donde el corcho de las abejas dio a esta empresa cuerpo proporcionado para significar la honestidad, el recato que debe resplandecer en el prelado y en su familia, siendo uno y otro dechado de castidad a los pueblos”.⁴⁵ Finalmente, el estandarte con el emblema está rematado por un ave ubicada exactamente sobre la punta superior de la colmena. Santiago Sebastián propone que quizá remita al ave fénix, a “su paciencia para conseguir su triunfo de la concordia” y puede relacionarse con la victoria para lograr la gloria.⁴⁶

En la esquina superior izquierda del grabado encontramos un monte donde se realizan varias acciones. En el caso del convento novohispano, debido al espacio, no se representó el cerro, sólo se colocaron las imágenes en el segundo plano de la composición. En el grabado figuran seis hombres metiendo a un hombre desnudo en un hoyo. El motivo se complementa un rebaño de ovejas al lado

⁴⁴ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, f. 7.

⁴⁵ Francisco Núñez de Cepeda, *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras*, León, Anisson & Posvel, 1612, empresa 17.

⁴⁶ *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, edición de Jesús María González de Zarate, País Vasco, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos-Ephialte/Universidad del País Vasco, 1993, t. III, p. 33.

derecho y varias figuras en la zona posterior. En el convento novohispano, se distingue sólo una figura al fondo, aunque debido a los rasgos mostrados y a la similitud de la copia, es probable que se hayan dibujado las tres figuras. Los personajes de este motivo tienen varas en las manos y vestimenta que les llegan hasta las rodillas. Esta escena secundaria del *Triunfo...* tiene su fuente iconográfica en la Biblia, Génesis 37; donde se cuenta que José, después haber tenido varios sueños proféticos, fue a Dotayin, a buscar a sus hermanos quienes le tenían una gran envidia por ser el preferido de su padre. Cuando José se acercaba a sus hermanos, ellos dijeron: “ ‘Mirad, ahí viene el de los sueños; vamos a matarle y le arrojaremos a uno de estos pozos, y diremos que le ha devorado una fiera; así veremos de qué le sirven sus sueños’ ”.⁴⁷ Así los hermanos lo arrojaron en un pozo vacío que no contenía agua. El grabado y la pintura nos muestran este suceso, y hacen un salto cronológico hasta el encuentro con Zéfira.

La Biblia explica que José una vez en Egipto, se convirtió en criado de Putifar, ministro del faraón y jefe de la guardia egipcia, y que debido a que “era de hermosa presencia y buen rostro”,⁴⁸ la esposa de Putifar buscó acostarse con él. La mujer insistía y José la rechazó en continuas ocasiones, hasta que un día que “entró José en la casa para cumplir con su cargo, y no había nadie [más] en ella, le agarró por el manto, diciendo: ‘Acuéstate conmigo’. Pero él, dejando en su mano el manto, huyó y se salió de la casa”.⁴⁹ Está es la representación básica del *Triunfo...*

Observamos que detrás del animal, está Zéfira desnuda, sólo la alcanza a cubrir una paño del que está amarrada con un nudo al toro; su cabello es largo, casi llega al suelo y está trenzado. Este personaje femenino observa fijamente a José mientras lo jala de su túnica, al mismo tiempo que le desnuda los hombros y el pecho. Atrás de esta mujer, se encuentra otra que participa en la acción. Su aspecto es el de una anciana. Un manto largo, que sostiene con su mano derecha, rodea su cuerpo de la cintura para abajo. Su cabello es desaliñado y apunta fijamente su mirada hacia Zéfira. Su papel en la composición es de espectadora en la “lucha” que están llevando a cabo los personajes principales y su

⁴⁷ Génesis 37, 19.

⁴⁸ Génesis 39, 6.

⁴⁹ Génesis 39, 11-12.

movimiento es nulo, aunque su cercanía con Zéfira está muy acentuada y, sus músculos y su mirada presentan la gran dureza de la imagen. Dicha mujer es la personificación de la envidia. La anciana con la mano derecha aprieta con dureza su corazón mismo que se lleva a la boca. La tradición emblemática del siglo XVI explica: “Por declarar la invidia y sus enojos/ Pintaron una vieja que comía/ Bíboras, y con mal continuo, de ojos./ Su propio corazón muerde à porfia...”.⁵⁰ En el convento de Metztitlán ya no quedan rastros de esta figura, sólo se alcanza a distinguir una parte de su manto, pero es imposible observar la adaptación que realizó el pintor novohispano.

En el segundo plano, existen varios elementos que complementan la interpretación iconográfica de la imagen. Arriba de José está un círculo brillante, con un rostro que observa fijamente a Zéfira, probablemente el sol, marco de la gloria del triunfo de José y el acompañante en su camino victorioso.

Respecto a los aspectos formales de la imagen, podemos observar que todavía existen algunos restos de color en la pintura hidalguense. En el cuerpo y piernas (sobre todo en sus rodillas) de Zephire, en las piernas de José y en los cuerpos de los hombres del segundo plano, quedan algunas pequeñas pinceladas de color rojizo, para dar el efecto del color de la piel desnuda. Respecto a los rasgos de la composición, se copiaron casi íntegramente del grabado, se utilizaron los mismos recursos para dar las sensaciones de espacio y de volumen. Al igual que en el grabado, se usó el blanco, el negro y una gama extensa de grises para definir los músculos del animal, crear la perspectiva y los planos. Respecto a las figuras, sus posturas y el movimiento de sus articulaciones, también se respetaron en su mayoría los rasgos del grabado. Solamente hay un rasgo en el que tuvieron problemas estilísticos los pintores novohispanos. La única posible diferencia entre la pintura del convento y el grabado es el pie izquierdo de José. En la pintura mural, el pie no mantiene su postura “natural”, al contrario, da la sensación de estar de frente al espectador y se puede observar el alargamiento de los dedos de los pies. Estos elementos formales nos hacen pensar que en las otras secciones del convento, pudieron haberse

⁵⁰ Andrea Alciato, *Los Emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, Lion, 1549*, ed. Rafael Zafra, Madrid, José J. de Olañeta Editor, 2003, p. 220.

utilizado grabados más complejos y prolijos en detalles, pues refuerzan las características estilísticas de los pintores en su uso de la línea y los paños.

Las inscripciones del grabado son amplias, en la pintura mural están dos palabras en la parte inferior: *CASTITATIS.TRIVMPHVS*. En el grabado de Coornhert (fig. 78), están los nombres de los personajes, al igual que en la pintura debieron existir pero se perdieron. En el grabado hay una *explicatio* en la zona inferior:

*Impia facta fratrum, macra invidia ista figurans,/ Vicit IOSEPHUS fidei virtute et amorem/
Illicitum ZEPHIRACH candore animi superavit:/ Illius omnipotens DEUS alman
virginitatem/ Servavit sibi in incensum, pinguis bouis instar,/ Tristia fata Chanam patriae
quo exhauriat olim.*

[Los actos impíos de los hermanos, figuran como gran envidia,/ José venció con confianza en la virtud y el amor/ los ánimos de la malvada Zéfira superó con candor:/ Aquel que al omnipotente Dios [ofreció] su santa virginidad/ Encendido dedica, también un fuerte clamor,/ Triste destino de la patria de Canán donde solía agotarse.]⁵¹

El patriarca José prefigura a Cristo por las acciones descritas en su vida del Antiguo Testamento. Isidoro de Sevilla hace notar que José “en general fue traicionado, como Jesús, por su familia, y que, como él, fue acogido por una nación extranjera”.⁵² Por eso es importante el blasón con el panal de abejas pues muestra la relación iconográfica entre los dos personajes. Podría advertirse en esa figura, que la vida de José y su triunfo, es una figura de la vida de Cristo y su victoria sobre la traición. La historia de José y de la mujer de Putifar hace una mención directa a la Pasión de Cristo. “La mujer de Putifar es la Sinagoga acostumbrada a cometer adulterio con los dioses extranjeros; trata de seducir a Jesús, que rechaza su doctrina y que finalmente deja entre sus manos su manto, es decir su cuerpo, del que se despojó en la cruz”.⁵³ Por eso el triunfo muestra su victoria sobre la traición que lo llevó a la muerte humana de la cual salió vencedor.

⁵¹ Traducción mía.

⁵² Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, trad. Abundio Rodríguez, Barcelona, Encuentro, 2001, p. 187.

⁵³ *Ibidem*, p. 188.

Uno de los aspectos más interesantes de la imagen, es la relación entre la traición y la castidad. La historia de José complementa esos dos elementos. Más allá de un “triunfo” moral, representativo de las virtudes del creyente, también es una prefiguración que une la iconografía del claustro bajo con la escalera y el claustro alto. Jesús al igual que José fue traicionado, por lo tanto, presenta una prefiguración tipológica: “...que mayor es el pecado de quien por envidia entrega a la justicia al inocente, para ser sacrificado, que el de la misma justicia dándole muerte por miedo a un poder superior”.⁵⁴ La escalera se presenta en la construcción conventual como el medio simbólico de la unión entre dos “mundos teológicos” o dos áreas arquitectónicas.

Sin embargo, debemos recordar la importancia de las virtudes en el ámbito cenobítico y eremítico. La castidad era fundamental en la vida religiosa: dado que la impureza corporal se expresaba perfectamente por medio del contacto físico esta virtud permitía una unión más estrecha con el mundo de lo intangible y, con base en la tradición judía, impedía caer en impurezas y recuperar la nitidez y claridad de espíritu y lo sagrado. La renuncia del cuerpo era necesaria para acceder a un estado físico superior, mejorar y facilitar la oración. Como mencioné arriba, para los anacoretas y cenobitas de los primeros siglos del cristianismo la abstinencia era una de las formas de mortificación.⁵⁵ Por ello, se transformó con el tiempo en una de los fundamentos de las Reglas monásticas y de los votos de las comunidades religiosas, tanto femeninas como masculinas.

b. Triunfo de la paciencia.

La segunda imagen de la escalera, ubicada exactamente enfrente del *Triunfo de la castidad* (fig. 79) es también parte de la serie de grabados de Maerten Heemskerck (fig. 80). El título del grabado es:

⁵⁴ San Agustín, *Tratado sobre el evangelio de San Juan...*, trat. CXVI, 5, p. 689.

⁵⁵ Gerhards, *op. cit.*, p. 32.

PATIENTIA.TRIVMPHUS. Las demás inscripciones hacen referencia a los personajes de la acción, los grabadores, al inventor de la composición: *SPES/ DESIDERUM/ PATIENTIA/ FORTUNA// M. Invet./ DCD Coornhert/ fecit// :Inven./ H. Cock excud//PATIENTIA/ TRIVMPHVS//.1 DVCF*.

La imagen comienza con la Paciencia, sentada en un cubo sobre un carro y a su lado un cordero sentado la observa. La importancia del cubo nos remite a los *Emblemata* de Alciato en la imagen de “Que el arte ayuda à naturaleza: “Fortuna en una bola, y en un quadrado/ Mercurio está, que las artes enseña,/ Como los casos revolver es dado/ A la fortuna, que de esto se enseña”.⁵⁶ En este caso, el asiento en forma de cubo tiene relación con la sabiduría y es la base virtuosa de la Paciencia en su camino victorioso.

Con su mano derecha sostiene un estandarte con una flor rodeada de otros motivos vegetales. Santiago Sebastián nos explica que “la paciencia porta como blasón la flor entre espinos, aspecto iconográfico que remite a la virtud, tras el sufrimiento, como apreciamos en los emblemas”;⁵⁷ con su mano izquierda, la Paciencia sostiene la base de un yunque, sobre ésta, hay un corazón en llamas con mucho humo y tres martillos lo golpean.

Atrás está la fortuna con una venda en los ojos, tiene el cabello suelto y su vestido está sujetado al carro. Ella intenta cortarlo, pues en la mano derecha tiene una navaja, aunque parece que el movimiento la arrastra y el “triumfo” será inevitable. La iconografía de la Fortuna también tiene su fuente en los emblemas de ese periodo, en el caso del grabado, la representación está estrechamente unida al emblema: *La ocasión*; la coyuntura del tiempo personificada con una mujer en los emblemas de Andrea Alciato y los atributos de la navaja y la rueda: “...Estoy en lo más alto y más subido/ De aquesta rueda, porque siempre ruedo./ Y el pie de leves a las es fornido/ Porque parar no pueda no estar

⁵⁶ Alciato, *op. cit*, emblema “Que el arte ayuda à naturaleza”, p. 234. Sobre el papel del cubo en la tradición pictórica del siglo XVI en Nueva España. *Vid.* Pablo Escalante Gonzalbo, “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas del siglo XVI”, en prensa.

⁵⁷ *Real colección de estampas de El Escorial...*, *op. cit*, t. III, p. 32.

quedo./ Y para declarar mi delgadeza/ Y quanto desatar y cortar puedo/ Navaja traigo de gran agudeza./
Y porque a quien topare pueda asirme/ Cabello dio delante a mi cabeza.”.⁵⁸

El yunque con el corazón y los martillos tiene múltiples formas de interpretación. En el ámbito de los emblemas, este objeto se relaciona con la fortuna. En el libro de Sebastián de Covarrubias de 1610 encontramos el emblema: *Suae quisque fortunae faber* [Cada una forja su propia fortuna].⁵⁹ El sentido del grabado se encuentra con la capacidad de controlar a la fortuna, es decir, cada persona por méritos propios decide cómo llevar su camino. En otro emblema se presentan el martillo y el yunque como instrumentos de la fortuna. En el emblema con el mote: *No por eso se pierde su valor y peso*, el epigrama tiene la frase: “El golpe de la fortuna, aunque quebrante,/ Con hazienda, y salud próspero estado,/ No haze mella, en la virtud constante,/ Ni en el valor de un sano pecho honrado”.⁶⁰ Y en el *explicatio* menciona: “Todas quantas adversidades pueden suceder en un hombre, son de poca consideración, como la conciencia esté sana, aunque la fortuna con el martillo de los trabajos, atormente, y quebrante, hazienda, salud y vida, pues el valor de la virtud no pierde por esto, antes se mejora, con la tolerancia y la *paciencia*”.⁶¹ Frente a esto, existe una unión precisa en el siglo XVI entre la Paciencia-Yunque-Fortuna patentada por medio de los motes y *explicatio* de estos emblemas. El yunque, por su dureza, resiste los “golpes” de la fortuna, por ello, es el modelo de aquel que sufre y busca la paciencia a través de un carácter virtuoso y controlado. El fuego y el corazón tienen, como los otros elementos del grabado, mucha relación con la emblemática de la época. En el emblema de Andrea Alciato: “Que el virtuoso Amor venze à Cupido”, la flama, como recurso pictórico, tiene un papel predominante. El emblema en su *explicatio* dice: “Al fuego d’el Amor con otro fuego,/ Con arco a’l arco, a alas con las alas/ La Némesis domó, porque Amor ciego/ (Como las hizo) sustrae cosas malas./ No le basta llorar, no basta ruego,/ Escúpase tres veces en sus galas,/ Con fuego el fuego (gran cosa) se

⁵⁸ Alciato, *op. cit.*, emblema, “La ocasión”, p. 36-37.

⁵⁹ Covarrubias, *op. cit.*, Cent. 3, emblema 67, f. 167.

⁶⁰ Covarrubias, *op. cit.*, Cent. 2, emblema 94, f. 194.

⁶¹ *Ibidem*. Cursivas mías.

inflama/ D'el Amor aborrece Amor la llama”;⁶² el mensaje de la imagen con el fuego del corazón se acerca a la búsqueda del espíritu virtuoso, sobre todo en el contexto del yunque y las herramientas de hierro.

Por lo tanto, Cupido, personificando al Deseo, y la Esperanza con su ancla, jalan el carro de la Paciencia. El primero dirige la comitiva con las cuerdas amarradas a su cintura; tiene sus alas, su carcaj y su arco en la mano derecha. Levanta su brazo izquierdo y a su alrededor vemos una serie de círculos que dan el efecto de luminosidad. Estos trazos están colocados a la misma altura que el sol del *Triunfo de la castidad* (figs. 75 y 76) y pueden estar relacionados con la majestuosidad de la victoria.

El grabador realizó un barco a punto del naufragio y un bote en el fondo de la imagen. La navegación tiene una relación directa con los emblemas del siglo XVI. Primero con la fortuna, en los emblemas de Alciato antes citados relacionados con la fortuna (“La ocasión, Que el arte ayuda à naturaleza”), siempre está presente el barco; y, de igual forma, que en la estampa se hace una unión con la esperanza, así ocurre en el emblema de Alciato: “De la Esperanza cercana: De tempestad continua maltratada/ Esta nuestra ciudad, y sólo resta/ Esperanza de salud muy esperada,/ Como la nave que en alta mar puesta/ Siendo del fiero viento fatigada/ Espera de sus curas sola esta,/ Venir los dos hermanos de la Helena/ Con quien el ayre oscuro se serena”;⁶³ por lo tanto, el barco puede representar la unión entre las dos partes del grabado y remata el mensaje compositivo, es decir, el final del carro (con la Fortuna) y el principio (con la Esperanza y su ancla a cuestras).

Quedan algunos restos de la pintura mural del convento en la parte superior del arco de la escalera y algunos elementos del carro en la zona inferior. Después de una comparación encuentro que los pintores del convento novohispano copiaron exactamente la imagen de la estampa; sólo tuvieron que adaptar la distribución de las figuras de una composición cuadrangular a un medio círculo. También es muy probable que hayan bajado la altura del carro y por lo tanto de la Paciencia, para adaptarse a la

⁶² Alciato, *op. cit.*, emblema, “Que el virtuoso amor venze à cupido”, p. 99.

⁶³ *Ibidem*, emblema “La esperanza cercana”, p. 56.

estructura arquitectónica. No obstante estos pequeños y mínimos cambios, en este caso observamos la maestría de los pintores para realizar la interpretación de las formas y el uso del modelo para adaptarlo a su “marco” arquitectónico.

Uno de los puntos más relevantes del grabado es la *explicatio*, (fig. 80) pues además de la iconografía nos aporta nuevos elementos de análisis:

*Ac velut angustas rosa candida pullulat inter/ Spinis, nec premitur: florent et lilia Vere:/
Sic iam magnifica vehitur PATIENTIA Curru,/ CUI FORTUNA potens, fractis concessit
honorem/ Viribus, et vinclis sequitur constricta, pudore:/ Hunc SPES alma trahit, volucris
STUDIO comitata.*

[Así como la débil rosa cándida brota entre/ Las espinas, sin prisas: y los lirios florecientes en la primavera:/ Así la magnífica paciencia es transportada en el carro/ Cuya potente Fortuna, concede honor accidentado/ A los hombres, y el pudor transcurre con apretada atadura:/ Éste conduce el alma a la Esperanza, y lo acompaña con ligero afán.]⁶⁴

Esta frase incorpora un nuevo elemento al estudio la relación entre el pudor, la espera de la gloria –como las flores esperan la primavera– y la paciencia, pues por medio de estos versos observamos la consolidación de la imagen. Estas pinturas son emblemas codificados, cuyo lenguaje sólo era reconocible para un público con conocimientos teológicos y de la tradición emblemática. Que existió una preferencia entre los frailes del convento de Metztitlán por este tipo de mensajes es indudable. Resta investigar si fue una innovación común a toda la Orden en Nueva España o fue un discurso regional para una casa de estudios particular de frailes agustinos en el siglo XVI.

c. Las virtudes agustinas y la emblemática cristiana en la escalera.

Según San Agustín la paciencia es la virtud “por la que toleramos con igualdad de ánimo los males para no abandonar con iniquidad de ánimo los bienes, bienes por los que hemos de alcanzar otros

⁶⁴ Traducción mía.

superiores”.⁶⁵ La esperanza tiene un papel predominante en el *Triunfo de la paciencia*. La teología agustina explica que el papel de la paciencia es aceptar los males de esta vida pues en un futuro se recompensarán con una “gloria eterna”⁶⁶, donde el anhelo ayudará a soportar los embates del mundo terrenal. La imagen nos presenta la paciencia del espíritu, es decir, aquella que se expresa por medio de las obras que no podemos dominar. Los personajes que rodean a la figura central son personificaciones de un mundo incontrolable para los humanos: como la fortuna o el deseo. Por lo tanto, la fuerza de ese “espíritu cristiano” será el único método para lograr superar esas potencias y “triunfar”. Agustín menciona: “Mayor es el combate de la paciencia cuando no se trata de un enemigo visible, que con la persecución y furor incite al mal”.⁶⁷ El ejemplo más evidente de estos elementos en la composición de la pintura es el deseo personificado por cupido. Este personaje es problemático en la medida de sus capacidades porque tiene la posibilidad de tentar pero el pudor siempre encuentra su camino para lograr vencerlo. Las acciones humanas se vuelven dañinas en la medida que existe la tentación de pecar, por esa razón la paciencia cristiana se enfrenta a cupido-deseo para dar un mensaje de cautela al creyente.

San Agustín menciona que en la Biblia encontramos una referencia directa a la paciencia en el libro de Job: “Hijo, al acercarte al servicio de Dios, mantente en justicia y temor y prepara tu alma para la tentación. Humilla tu corazón y aguanta, para que al fin crezca tu vida. Acepta todo lo que te sobrevenga, aguanta en el dolor y ten paciencia en la humildad. Porque a fuego se prueban el oro y la plata, pero los hombres se hacen aceptables en el camino a la humillación”.⁶⁸ Además del carácter emblemático del yunque, esa descripción del padre de la Iglesia, nos explica por qué la personificación de la paciencia sostiene un corazón de donde sale humo, pues en ese órgano es donde se toman las decisiones, el lugar de la voluntad humana, basadas naturalmente en el libre albedrío, aunque –como lo

⁶⁵ San Agustín, *Obras de San Agustín. Tratados morales. Sobre la paciencia*, trad. Lope Silleruelo, Madrid, BAC, 1954, cap. 2, 2 p. 437.

⁶⁶ *Ibidem*, cap. 3, 3 p. 439.

⁶⁷ *Ibid.*, cap. X, 9, p. 447.

⁶⁸ *Ibidem*, cap. XIV, 11, p. 451.

muestra la imagen– con la limitante del elemento del humanismo renacentista de la fortuna.⁶⁹ Por lo tanto, menciona Agustín, el único medio para obtener la paciencia virtuosa es acercarse a Dios, su esperanza es la que fortalece el espíritu: “A Dios vive sumisa mi alma, porque de Él procede mi paciencia”.⁷⁰

La imagen representa un equilibrio muy propio del cristianismo del Renacimiento, cuyos fundamentos encontramos en el llamado humanismo cristiano de principios del siglo XVI. Por un lado, la voluntad convive con la fortuna y, por otro, la importancia fundamental de la esperanza en la vida eterna, es la transformación de una paciencia basada en lo “terreno” a una paciencia “celeste”, “sagrada”: “...para la paciencia verdadera no se basta la voluntad humana si no es ayudada e inflamada desde arriba, porque el Espíritu Santo es su fuego”.⁷¹ La oveja es el complemento iconográfico de este planteamiento. En la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, se hacen constantes referencias a este animal y se relaciona con el alma del creyente: “¿Quién nos separará del amor de Cristo? ¿La tribulación, la angustia, la persecución, el hambre, la desnudez, el peligro, la espada? Según está escrito: ‘Por tu causa somos entregados a la muerte todo el día, somos mirados como ovejas

⁶⁹ En los textos clásicos la Fortuna es una diosa, es una mujer –como en el caso de nuestro *Triunfo...*– y para los tratadistas políticos del Renacimiento, este personaje se siente atraída por el *vir*, el hombre de verdadera hombría. Una cualidad que le gusta recompensar de manera especial es el valor viril. Pero el talante que ella más elogia entre todas es la *virtus*, el cual es atributo epónimo del hombre verdaderamente viril. En el ámbito del cristianismo renacentista la fortuna es ciega y no se deja influir y, como vimos, su símbolo ya no es la cornucopia sino la rueda que gira forzosamente como la pleamar y la bajar de la marea –también por eso el barco en el fondo del grabado. La fortuna es una *ancilla Dei* para la benevolencia en la providencia de Dios. Por lo tanto, durante el siglo XVI la concepción de la fortuna como *ancilla Dei* se modificó por el retorno a la antigua idea de la distinción entre Fortuna y Hado (divinidad o fuerza desconocida que obraba irresistiblemente sobre las demás divinidades, los hombres y los sucesos). En ese sentido, según el humanismo cristiano la libertad de la voluntad debe encontrarla el hombre por medio de la virtuosidad de Dios y se mostró en el ataque constante de los humanistas contra los astrólogos. Por ejemplo, Nicolás Maquiavelo en su tratado del príncipe menciona a la fortuna como “la ocasión propicia”, “sin esa *ocasión* sus méritos de nada hubieran valido [aunque exista una voluntad constante]; pero también es cierto que, sin sus méritos, era inútil que la ocasión se presentara”. Maquiavelo, *El Príncipe*, trad. Helena Puigdoménech, México, Rei, 1994, p. 14, cursivas mías. Los favores de la fortuna están en los hombres con valor, audaces, “menos cautos, más impetuosos [...], más sensibles a la *virtus* del verdadero *vir*”. Quentin Skinner, *Los fundamentos del pensamiento político moderno. I. El Renacimiento*, trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1999, pp. 38-41. Evidentemente, el carácter civil de los tratados políticos marca una división importante con la “fortuna cristiana” del convento agustino novohispano; por ejemplo, el objetivo del político, según Maquiavelo y otros tratadistas, es seducir a la mujer fortuna para obtener honor y fama, indiscutiblemente los frailes del convento tenían otra perspectiva, pues el objetivo del *Triunfo...* era lograr el acercamiento con Dios y la imitación de Dios Hijo. A pesar de estas divergencias conceptuales, estos puntos representan una preocupación de la época que se mantuvo en la emblemática hasta principios del siglo XVII.

⁷⁰ Salmos 61, 6, *apud*. San Agustín, *Sobre la paciencia...*, cap. XV, 12, p. 453.

⁷¹ *Ibidem*, cap. XVII, 14, p. 457.

de degüello' ”.⁷² Las últimas palabras provienen del salmo 44, 23, donde se hace la relación del justo con la oveja y sobre todo se argumenta que los males que padece se deben a la causa de Dios. Por lo tanto, el hombre como oveja debe aceptar el sacrificio para poder acceder a otro plano de salvación, como menciona la Biblia: “...porque os ha sido otorgado no sólo creer en Cristo, sino también padecer por Él”.⁷³ Uno de los objetivos de la comunidad de creyentes es sufrir por la fe en Jesús.

Una de las virtudes que más resalta Gregorio magno es la paciencia cuando explica que Jesús en su sufrimiento se mantuvo en la cruz pese a que la población gritaba que se liberara si realmente era el rey de los judíos (Mateo 27, 42). Cristo mostró la virtud de la paciencia ya que “no quiso bajar de la cruz, se levantó del sepulcro; que levantarse del sepulcro fue más que bajar de la cruz; más fue destruir la muerte resucitando que conservar la vida descendiendo”.⁷⁴ Así, los hombres deben “purificar” su corazón con la sabiduría de Dios para contemplar la luz. “El polvo, la pituita y el humo son los pecados y las inquietudes. Quita de tu corazón todo esto y gozarás entonces de la presencia de la Sabiduría, que es Dios”.⁷⁵ La “purificación” se da por medio de Dios y el seguimiento de la castidad y la paciencia.

En conclusión, el emblema es un medio de “memoria artificial” que contiene resumidamente los puntos básicos para una reflexión o un discurso. Una de las funciones más importantes del emblema era “implantar” en la memoria de un público amplio enseñanzas morales de carácter universal. El objetivo era que “ pudieran ser grabadas en la mente, sin ayuda de grandes libros, todas las reglas de la vida moral y civil”.⁷⁶ Estos dos grabados copiados en el convento muestran dos virtudes fundamentales para los frailes y hombres del siglo XVI. Su lenguaje pictórico tiene elementos de la emblemática y se apoya en la teología. Por ende, sus composiciones son emblemas en sí mismos, la distribución de los elementos, el uso de las figuras, las inscripciones y, en particular, del carro, nos muestran su sentido de emblemas.

⁷² Rom 8, 35-36.

⁷³ Fil 1, 29.

⁷⁴ San Gregorio Magno, *Cuarenta homilias sobre los Evangelios*, en *Obras completas de Gregorio Magno...*, op. cit, Libro II, h.I[21], 7, p. 636.

⁷⁵ San Agustín, *Tratado sobre el evangelio de Juan...*, Trat. 22, 12, t.1, p. 585.

⁷⁶ Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995, Alianza, p. 55.

Este tipo de imagen tuvo muchos usos durante ese siglo y en este caso vemos cómo se unieron varios elementos para crear un discurso teológico de mucha complejidad. En el caso de estos grabados y de las pinturas en la escalera, el uso del emblema sobrepasó el simple aspecto de “recordatorio”, pues se están creando conceptos a través de las imágenes.

Como vimos a lo largo de este capítulo, para entender los grabados emblemáticos en el siglo XVI era necesario, en primer lugar, poner en evidencia el proceso de interpretación del texto, de la *retórica*, que alumbra la organización discursiva y “que determina y crea las condiciones mismas en que se da a ver la imagen simbólica”.⁷⁷ Por lo tanto, las inscripciones eran básicas pues complementaban el mundo visual, Heemskerck elaboró los versos y los frailes los conocieron por medio de las estampas. Por lo tanto, las pinturas del convento de Metztitlán buscaron crear la configuración de memoria intelectual, pues el principio del conocimiento se da por medio de la analogía y se conoce la realidad por medio de las metáforas continuas. Este cúmulo de emblemas y significados –transformado en grabados y después en pinturas de la escalera de un convento novohispano– es un mensaje abreviado donde se formaliza la vida de los eremitas. Es un recurso didáctico para concordar una realidad religiosa donde la importancia radica en crear una organización simbólica del mundo y de la vida conventual.

Finalmente, estos elementos implican un proceso de enseñanza en el convento de Metztitlán. Los frailes buscaron, a través de las imágenes, involucrar a los “nuevos” y “viejos” agustinos en los valores de la Orden usando métodos persuasivos para la educación de estas “elites” de la predicación. Las tres pinturas analizadas en este capítulo, así como las otras –del claustro alto, bajo y portería– representan elementos claramente pedagógicos basados en una construcción de la realidad dominante establecidos en métodos persuasivos y complementarios a la escritura: la imagen y sus derivaciones conceptuales, como el emblema, el paisaje, el *Triunfo*, la tipología bíblica, la lectura exegética, la gracia sacramental tridentina, etc..

⁷⁷ *Ibidem*, p. 54.

CONCLUSIONES

La pintura mural del convento de Metztlán representa un cúmulo de ideas de la orden agustina en esa región. Es importante resaltar cada una de ellas con base en el programa iconográfico de la portería, del claustro bajo y alto, la escalera y el refectorio. Los modelos que se utilizaron fueron muy variados para crear un discurso propio y una relación con el conjunto arquitectónico particular. Después de ver todos los posibles modelos, podemos fechar las pinturas, debieron elaborarse a partir de 1577 –fecha pintada en la portería, 1579 año de realización de la *Relación geográfica...*– hasta alrededor de 1585 –fecha de modelos de las Biblias de Lyon. Esta datación no es definitiva pues en algunos casos todavía se necesitan encontrar los modelos originales y, tal vez, en el futuro pueda aparecer información documental que limite los datos. También, con base en el análisis formal, podemos hablar de un grupo de pintores, pues en la imagen del refectorio se localizan dos tipos de pinceladas y tratamiento de las formas del cuerpo.

Ya localizados los temas generales de las pinturas, es necesario reforzar los conocimientos de la orden agustina para localizar el programa iconográfico. Resalta en el siglo XVI, entre los agustinos, la figura del fraile Alonso de la Veracruz, autoridad proveniente de la escuela salmantina y Alcalá de Henares. No cabe duda del papel tan importante que tuvieron estas universidades españolas en la reforma católica en España y en México; de igual forma fueron semilleros para los frailes agustinos españoles y modelos de la Real Universidad de México.¹ Por otro lado, gracias al libro de Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*,² sabemos que el fraile encargado en 1570 del convento de Metztlán era Juan Utrera, quien tenía estudios especiales en teología. Esto nos muestra, una vez más, el perfil que debían tener los frailes y su formación intelectual. De igual

¹ Vid., Clara Inés Ramírez González, *Grupos de poder clerical en las universidades hispánicas. Los regulares en Salamanca y México durante el siglo XVI*, 2 ts., México, UNAM/ CESU, 2001.

² Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM/IIH, 1988, cuadro VII, “Los religiosos agustinos y su preparación intelectual”.

forma, Alonso de la Veracruz viajó a España en 1562 –finales del Concilio de Trento– y regresó en 1573, trayendo, según Grijalva muchos libros para el posterior colegio de San Pablo.³ Existe la posibilidad de que, en ese viaje, el fraile agustino, junto otros personajes de la orden hayan traído libros, globos terráqueos, mapas y algunas copias de las estampas de la colección de Felipe II.

En aspectos teológicos, la lectura de las imágenes de la portería, claustros y escaleras, nos dan elementos para mostrar la estrecha unión del programa iconográfico en su conjunto. La gracia de Cristo es gratuita y se reafirma por medio de los sacramentos establecidos por la Iglesia; no obstante, puede darse la posibilidad del rechazo de dicha gracia, lo cual implica el pecado –por ejemplo, a través de la representación del animal con garras debajo de la *Tota pulchra* en la portería. Por lo tanto, la liberación de María del pecado original debe contemplarse alrededor de la *donación de una gracia plena*. Debido a los méritos de Jesucristo, María fue preservada del pecado original, *gratificación* por parte de Dios y *liberación* de la imperfección. Totalmente poseída por la gracia de Dios, ella sobrepasó al pecado como una fuerza “liberadora y santificadora” que se incorporó patentemente al proceso justificador tridentino del siglo XVI y al pensamiento agustino posterior a la Reforma. En ese sentido, las pinturas del claustro bajo muestran que los Padres de la Iglesia interpretaron a los evangelistas, recibieron la gracia y a través de ella se transmitió el mensaje del Verbo encarnado. Por esa razón el Concilio de Trento reafirmó su autoridad exegética en la cuarta sesión.

Las imágenes tienen un complemento inmediato, el pecado y su limpieza por medio de la gracia, aunque no está presente explícitamente en todas las pinturas, tiene un papel predominante pues se expresa por medio de su limpieza o justificación –en el caso de la portería–, por medio de su victoria a través de las Sagradas Escrituras y su exégesis –en el claustro bajo–, por medio de las prefiguraciones que marcaron la “victoria” de Jesús (debido a la gracia se mantienen unidas las tradiciones bíblicas) – en su relación tipológica en el claustro alto– y, finalmente, en el “modelo de los fieles” del eremitismo agustino y el triunfo integral de las virtudes por medio de las imágenes emblemáticas en el cubo la

³ Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de San Agustín en las provincias de la Nueva España*, México Porrúa, 1985, p. 326.

escalera. Por lo tanto, esto nos permite replantear las fechas de llegada de las ideas tridentinas y podemos decir con seguridad que no fue hasta el Tercer Concilio Provincial cuando se empezaron a ver las influencias de Trento en Nueva España como se ha propuesto en la historiografía.

Por otro lado, la imagen de *Cristo árbol y fuente de gracia...* en la portería exhibe el concepto que los agustinos tenían de los indios de la Nueva España. Se puede inducir que buscaban la salvación de las almas americanas por medio de la remoción de sus pecados. Veían en el indio a un ser humano con libre albedrío y capacidad pecadora, pero también con posibilidades de salvación y redención.⁴ Esa era la misión de los agustinos, incorporar a estas comunidades a su Historia y buscar su salvación.⁵ Si en una portería de un convento había un mensaje iconográfico como la transmisión de gracia y el proceso de Justificación, se debía a la búsqueda de los agustinos por incorporar al indio con la comunidad de creyentes y reunirlo al proceso de salvación por medio de la purificación de sus pecados y su limpieza moral –representadas por las *gracias sacramentales*. En esto, se observa que los agustinos novohispanos poseían un concepto del indio diferente con relación a las otras principales órdenes religiosas de la evangelización (franciscanos y dominicos) y se debe lucubrar más sobre esos elementos.

Los grabados de Luca Bertelli y de Hieronymus Wierix así como otros elementos del programa iconográfico muestran fundamentos muy importantes de la Reforma católica; no obstante existe la posibilidad que en Nueva España hayan tenido un sentido diferente; por lo tanto esto presenta una gran oportunidad para replantear varios conceptos y categorías en torno a la historia de las ideas del siglo XVI, la incorporación de la reforma tridentina en Nueva España, el uso de sus planteamientos impuestos en América, las ideas y conceptos del llamado humanismo cristiano en los conventos del siglo XVI, etc..

⁴ La influencia de la escuela salmantina y de personajes como fray Alonso de la Vera Cruz es muy cercana. *Vid.* Alonso de la Vera Cruz, *De dominio infidelium et iusto bello, I-II*, intro., trad. y notas Roberto Heredia Correa, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

⁵ Por *Historia* entiendo la tradición de división temporal Agustina vigente en el siglo XVI.

En el caso de la *Tota pulchra* estos elementos muestran la asociación de María con la victoria de Cristo sobre el pecado y el proceso justificador, es decir, la liberación del pecado original en el momento de su concepción –en el caso de la Virgen o en el momento del bautismo, en el caso de la feligresía–, resaltando la primacía de la gracia como purificadora de la vida terrenal. María, la “nueva Eva” que lucha contra el dragón, fue la primer mujer redimida por la gracia de Cristo partícipe del efecto redentor de Cristo con la humanidad. La madre de Jesús es la virgen inmune de toda mancha de la culpa del pecado original, *assumptia quia immaculata* (María asunta al cielo por haber sido preservada del pecado original). La afirmación de la santidad sin pecado de María (representada en nuestra imagen por medio de la *Tota pulchra*) es “un testimonio creyente a favor de la posibilidad humana de abrirse por entero a la voluntad de Dios a una *alianza* con él”.⁶ Con esto, las imágenes nos otorgan varias señales, la primera es la unión entre la comunidad de creyentes y el mundo celestial es posible, no sólo por medio de Cristo, la Iglesia y sus sacramentos, sino también por la madre de Jesús; segundo: ella hace posible esa alianza debido a que fue la “primera redimida” y el vehículo primordial para lograr la misión escatológica y salvadora que, según los dogmas católicos del siglo XVI, trajo consigo su hijo Jesús; debido a ella y a su parto virginal se consumó el acto redentor y propició la transmisión de la gracia sobre la comunidad de creyentes.

Otro punto muy importante es el papel de los conventos en el proceso de enseñanza agustino en Nueva España. En los datos de la Orden se observa que en la mayoría de los conventos nunca hubo más de seis frailes,⁷ puedo afirmar que en la segunda mitad del siglo XVI, los frailes ermitaños buscaron desarrollar un proyecto de múltiples dimensiones, con la creación de varias casas de estudios para consolidar los planes y preparar a los miembros agustinos.

Del mismo modo, queda constatado que la lectura de las escrituras o *lectio divina* fue fundamental en las prácticas eclesíásticas, desde la *lectio* (examen minucioso del texto bíblico) en los

⁶ Müller y Sattler, *op. cit.*, p. 802. Cursivas mías.

⁷ Antonio Rubial, *op. cit.*, p. 259 ss.

cenobitas; la *meditatio* (búsqueda del significado) en los monjes y la *oratio* (unión entre la *lectio* y la *meditatio*, punto culminante de la lectura de las sagradas escrituras) en los anacoretas.⁸ Por lo tanto, no es de sorprender que en un convento del siglo XVI se quisieran mostrar los elementos fundamentales para acercarse a los textos evangélicos con sus intérpretes “oficiales”. El objetivo era acercar al observador el Verbo divino, ya que se considera que los dos medios principales para acceder a son el Sacramento y la Escritura.⁹ Las pinturas nos muestran la relación entre el planteamiento de la gracia sacramental y el encuentro del Verbo encarnado que derivó en el Verbo transformado en libro. Con la *lectio divina*, el fraile encontraba en la palabra escrita la expresión de la gracia del mismo Espíritu.

Fue común que en las reglas de los primeros siglos del cristianismo apareciera como elemento fundamental la lectura de los textos bíblicos,¹⁰ prácticas que culmina con la regla de San Benito que estipula puntualmente las horas en las que se debían realizar las lecturas comunitarias y que exige la revisión de las Escrituras y los comentarios de los Padres.¹¹ En el siglo XVI, la *lectio divina* tuvo un papel muy importante, ya que ante los postulados humanistas y las oposiciones de Trento, se buscó encontrar un equilibrio entre la interpretación evangélica y los dogmas católicos papales. El claustro bajo del convento de Metztlán nos ofrece una pequeña prueba de esta discusión y un punto de análisis para rastrear la actitud intelectual de la Orden de ermitaños ante estos cambio teológicos de la segunda mitad del siglo XVI. La participación del Concilio de Trento en ese proceso es fundamental pues desde sus primeras sesiones se delimitó el uso y la autorización de los textos oficiales de la Iglesia y sus comentaristas. En primer lugar, aceptó la veneración de los todos los libros bíblicos compilados en la Vulgata de San Jerónimo, así como las tradiciones no escritas “recibidas por los apóstoles de la boca misma de Cristo” y “transmitidas como de mano en mano hasta nosotros [y]... en conformidad con el

⁸ Mario Masini, *La lectio divina. Teología, espiritualidad, método*, trad. Abundio Rodríguez, Madrid, BAC, 2001, p. XVI, 9 ss.

⁹ *Vid.* Lucas 24-27-31.

¹⁰ *Vid.* Masini, p. 11-13, ahí muestra todas las reglas y ordenaciones de monjes a los que se les obliga la lectura divina.

¹¹ *La Regla de San Benito*, edición de García M Colombás e I. Aranguren, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, 84, 139, 147; 378-381. También 42, 3-8 y 4-55.

consentimiento unánime de los Padres de la Iglesia”.¹² Los principios de la cuarta sesión del Concilio de Trento fueron reforzar el planteamiento tripartito: Escritura divina, tradición de la exégesis y, una e inseparable Iglesia.

Podemos seguir esta línea en el proyecto agustino de la región pues, tras una observación general de la iconografía, encontramos que en los casos de Actopan y Atotonilco el Grande en el mismo estado de Hidalgo, hay un sentido de enseñanza.¹³ En Atotonilco el Grande, en el muro de la escalera se observa una pintura mural donde están representados Sócrates, Platón y Aristóteles, y a la izquierda, Pitágoras, Séneca y Cicerón; todos rodean a San Agustín. Es evidente que los frailes tenían contacto con los autores clásicos, pero ¿cómo los leían? ¿Desde qué punto de vista se realizaba el análisis? Estos puntos requieren una mayor investigación.

En general, se puede decir que las representaciones de los Doctores de la Iglesia tienen un sentido iconográfico de sabiduría católica, los cuatro están representados como grandes exégetas en sus celdas leyendo o escribiendo su mensaje. Todos están sentados en un pupitre, en espacios interiores, mostrando gran individualidad. La inspiración divina de sus actos no está pintada, lo cual da un ambiente “terrenal” a la lectura y escritura de los doctores.

El claustro bajo del convento de Metztlán presenta varios elementos iconográficos que complementan los puntos del claustro alto y muestra que la relación de los evangelistas con los padres de la Iglesia tuvo un sentido teológico muy importante para la orden de san Agustín. Las pinturas buscaban mostrar la importancia del Verbo encarnado, su Pasión, su mensaje, así como la transmisión que de ese Verbo se dio por medio de las Sagradas Escrituras, plasmadas desde la perspectiva celestial por los evangelistas y después interpretadas por los Padres que se constituyeron en los pilares de la exégesis del Verbo encarnado y su paso por la tierra.

¹² *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1785, sesión 4.

¹³ *Vid.*, Víctor Manuel Ballesteros, *Aquí se enseñan los arcanos celestes. La iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003 y Ana Luisa Sohn, *Entre el humanismo y la fe. El convento de san Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana, 1993. Estos estudios tienen buenas aportaciones aunque se necesitan revisar con más detenimiento algunos conceptos como “humanismo” o las uniones iconográficas con el programa general.

El cristocentrismo que muestra la teología agustiniana del convento novohispano responde adecuadamente a las circunstancias de la época. El claustro bajo representa la lectura y el alto la meditación. Gregorio Magno menciona que la primera meta del creyente es la comprensión adecuada de la “palabra escrita”, la segunda dispone la búsqueda de la “palabra viva”.¹⁴ Con base en la iconografía, se puede considerar a las pinturas del claustro bajo como la “palabra escrita” y a las esquinas superiores como “palabra viva”. Hay una conjunción iconográfica entre los modelos que crearon la escritura, la exégesis por medio de la lectura de libros y el ejemplo directo de esas experiencias que generaron una “inspiración” en aquellos que las observan y debe derivar en una reflexión de esas acciones. Como menciona Isidoro de Sevilla: “Todo aprovechamiento (espiritual) proviene de la *lectio* y de la *meditatio*, porque con la *lectio* aprendemos las cosas que ignoramos y con la *meditatio* conservamos las que hemos aprendido”.¹⁵

La meditación era central en la vida de los frailes pues su objetivo era el conocimiento de la vida de Jesús para después imitarlo como se muestra en la pintura del refectorio. El libro a los pies del fraile representa el conocimiento y la guía de los pasos de Cristo como el ayuno o la flagelación, salir, pues, de las necesidades corporales con la ayuda de las virtudes representadas en la escalera: la castidad y la paciencia. La primera es un elemento indispensable para “escuchar la voz” del Señor, la segunda, para “abrirle la puerta”.¹⁶ Del mismo modo la paciencia participa entre las virtudes fundamentales para moderar los apetitos y tener la esperanza de la misión redentora y de salvación, como se mostró en el lenguaje emblemático de la escalera.

Finalmente, la representación de los seis frailes arrodillados frente a Cristo ayuda a entender los objetivos de los religiosos en la región y el sentido del programa iconográfico. Los pintores del siglo XVI utilizaron esta postura en las imágenes de devoción, donde se buscaba representar la unidad con

¹⁴ Gregorio Magno, *In librum primun Regum*, libro IV, 123; CCL 144, p. 359. *Apud.*, Masimi, p. 148.

¹⁵ Isidoro de Sevilla, *Sententiarum libri tres*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, libro III, VIII, 2,3 p. 428. *Apud.* en Masimi, p. 131.

¹⁶ *Vid.*, Apocalipsis 3, 20.

Dios por medio de la oración y de la meditación.¹⁷ El objetivo era crear una alianza entre el personaje representado y la divinidad. En nuestro caso, advierto una relación similar, en la cual se une un mundo “real” con una planteamiento de “acercamiento” a Dios. Para lograr esta aproximación se requiere una serie de pasos pintados en la imagen: 1. la lectura e interpretación de los libros, 2. la oración a través de la contemplación de lo sagrado, expresado en el Cristo y en las manos juntas de algunos frailes;¹⁸ 3. la flagelación cuya unión con Cristo es la penitencia –el sacrificio de Jesús para la salvación– y con la “historia” de la Orden por medio de la mortificación de los eremitas en el desierto.

Encontramos en el convento una forma de pensamiento muy utilizada por la teología de ese siglo: la *analogía*. El programa iconográfico del convento es un pensamiento analógico expresado por medio del lenguaje pictográfico, donde la palabra de Dios se representa en libros, redactados y fijados en tablillas que muestran sucesos de una “palabra encarnada” cuyo mensaje proviene desde la tradición del Antiguo Testamento, y una devoción a Cristo por medio de “apropiación” de la villa de Metztlán a través de un paisaje y, finalmente, un mensaje de salvación expresado por los *sacramentum* –una realidad de gracia– cuyo proceso *justifica* a hombres y mujeres de la comunidad de creyentes.

En conclusión, podemos parafrasear a San Agustín para entender, en unas cuantas palabras, el programa iconográfico del convento: “En los libros yo buscaba a Cristo”[rodeado de los compañeros frailes en las montañas de la región de Metztlán de Nueva España].¹⁹ Las pinturas murales del edificio son, por un lado, un recordatorio de la ortodoxia católica, transformada a partir de las resoluciones tridentinas; y por otro, un planteamiento teológico que refuerza la visión del mundo de la orden de ermitaños y su papel en los territorios novohispanos, tanto en el ámbito misional de la predicación,

¹⁷ Lynette M. F. Bosch, “Image and Devotion in Late Fifteenth and Early Sixteenth Century Spanish Painting”, en *The Word made Image: Religion, Art, and Architecture in Spain and Spanish America, 1500-1600*, Hanover and London, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998, p. 30, (Fenway Court, v. 28).

¹⁸ Este tipo de “aparición” representa un acercamiento con los frailes, quienes están preparados para entender el papel y el mensaje del Cristo crucificado, en particular, si se hace una interacción con el medio y el paisaje de la región. Evidentemente queda la duda si la representación muestra algún evento histórico o simbólico, es decir, si es una *visión* mística o espiritual de los frailes; o, en contraste, representa la *aparición* milagrosa de la divinidad. *Vid.*, Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. Anna Maria Coderch, Madrid, Alianza, 1996, p. 17 ss.

¹⁹ San Agustín, *Obras completas de San Agustín. Confesiones*, Madrid, BAC, 1946, libro XI, 2, 4, p. 801.

como en el ámbito de la vida comunitaria del convento (la relación y actividades de los frailes), donde la *lectio divina* debía tener un papel primordial para poder expandir el mensaje de Cristo en los “nuevos” territorios.

FIGURAS

- Figura 1. Planta general de la iglesia de los Santos Reyes de Metztlán, muestra con un asterisco la esquina de las pinturas de la portería. Fuente: Artigas Juan B., *Metztlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM/ Facultad de Arquitectura, 1996, p. 85.
- Figura 2. Portería del convento de Metztlán, Hidalgo con las imágenes *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos* y del lado izquierdo la *Tota pulchra*. Foto: Martín Olmedo M.
- Figura 3. *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos*. Portería del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.
- Figura 4. Grabado de Bartolomeo da Brescia, editado por Luca Bertelli, *Cristo como árbol y fuente de la gracia con los sacramentos*, 1569, Venecia. Fuente: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, ed. Jesús María González de Zárate, t. III, Vitoria, EPHIALTE/ Universidad del País Vasco/ Patrimonio cultural, 1993, p. 85.
- Figura 5. Pintura mural de Virgen *Tota Pulchra* en la portería del convento de los Santos Reyes, Metztlán. Foto: Martín Olmedo.
- Figura 6. Grabado de Johannes Stradamus inventor, copia de Hieronymus Wierix y ejecutado por Phillipus Galle, antes de 1612, Amberes. Fuente: *Hollstein's Dutch & Flemish etching, engravings and woodcuts. The Wierix Family*, ed. Jan Van Der Stock y Marjolein Leesberg, comp. Zsuzsanna Van Ruyven-Zeman, Rotterdam, Sound & Vision Publishers/ Rijksmuseum Amsterdam, 2003, vol. 62, parte IV, p. 234-236, grabado 909/1.
- Figura 7. Diagrama de inscripciones del grabado de Bartolomeo da Brescia.
- Figura 8. Virgen *Tota pulchra*, grabado de Martín de Vos, s.f., Amberes. Fuente: Suzanne L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 60.
- Figura 9. Alegoría de los sacramentos con Cristo como prensa mística, siglo XIV. Fuente: Bartlett Robert, *Panorama Medieval*, Barcelona, Blume, 2002, p. 62.
- Figura 10. Virgen *Tota pulchra*, portada de las oraciones de la concepción de la Virgen en el *Libro de horas* del impresor Thielman Kerver, Lyon, 1502.¹ Fuente: Stratton, *op. cit.*, p. 41.
- Figura 11. Virgen *Tota pulchra* en la portada del *Libre de consells* de Jaime Roig, edición de 1561. Fuente: Stratton, *op. cit.*, p. 45.
- Figura 12. Virgen *Tota pulchra*, Iglesia de San Saturnino, Artajona, Navarra, España, principios del siglo XVI. Fuente: Stratton, *op. cit.*, p. 45.

¹ Agradezco mucho a la Mtra. Elena Estrada de Gerlero que me haya proporcionado los datos precisos del impresor, el año y el lugar de esta imagen de la *Tota pulchra*.

- Figura 13. Virgen *Tota pulchra*, grabado de Cornelio Cort, siglo XVI. Fuente: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial, op. cit*, t. III, p. 99.
- Figura 14. Virgen *Tota pulchra*, editor Luca Bertelli, copia del modelo de Cornelio Cort, siglo XVI. Fuente: *Real colección de estampas de...*, t. III, p. 100.
- Figura 15. Detalle de los atributos donde se distingue la *Porta clausa* de la Virgen *Tota pulchra*, grabador Cornelio Cort, siglo XVI. Fuente: *Real colección de estampas...*, t. III, p. 99.
- Figura 16. Detalle de los atributos donde se observa el *Templum dei* de la Virgen *Tota pulchra*, grabador Cornelio Cort, siglo XVI. Fuente: *Real colección de estampas...*, t. III, p. 99.
- Figura 17. Plano de la ubicación de los evangelistas y padres de la iglesia en el claustro bajo del convento de Metztlán. Fuente de la planta arquitectónica: Artigas, *op. cit*, p.85.
- Figura 18. San Mateo evangelista en el claustro bajo del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.
- Figura 19. Grabado del evangelista Lucas. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, p. 331 v.
- Figura 20. Detalles de la pintura de san Mateo del convento de Metztlán y san Lucas del grabado de la Biblia.
- Figura 21. Portada del libro editado por Juan Soter, *D. Dionysii Carthusiani Operum Minorum Tomus Primus...* Apud Sanctam Ubiorum Coloniam Iohannes Soter excudebat, año 1532.
- Figura 22. Portada del libro de Pedro Irurozqui, *Serie totius historiae sacri Evangelii Iesu Christi...*, Estella, Adrián Anvérez, a expensas de Miguel Zapila, 1557.
- Figura 23. San Jerónimo en el claustro bajo del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 24. Detalle de San Jerónimo de la portada de Pedro Irurozqui, *op. cit*.
- Figura 25. San Marcos en el claustro bajo del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 26. Grabado del apóstol san Pedro. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, p. 385.
- Figura 27. Detalles de la pintura de san Marcos y el grabado de san Pedro.

- Figura 28. San Gregorio Magno en el claustro bajo del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 29. Detalles de san Ambrosio de Milán en la portada del libro de Pedro Irurozqui, *op. cit.*
- Figura 30. San Lucas evangelista en el claustro bajo del convento de Metztlán.
- Figura 31. Grabado del evangelista san Marcos. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Gulielm Rovillium sub scuto Veneto, 1569, p. 319 v.
- Figura 32. Grabado de Crespín del evangelista san Lucas. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustissima. Exemplaria nunc recens castigata, Romae: revisa In quibus praeferuntur quae subsequens Praefatio indicat capita singula versibus distincta sunt*. Lugduni: Apud Gulielm Rosillium, t. 3, 1581.
- Figura 33. Comparación entre san Lucas de la pintura y san Marcos del grabado.
- Figura 34. San Ambrosio de Milán en el claustro bajo del convento de Metztlán.
- Figura 35. Detalles de san Gregorio Magno en la portada del libro de Pedro Irurozqui, *op. cit.*
- Figura 36. San Juan evangelista en el claustro bajo del convento de Metztlán.
- Figura 37. Grabado de Santiago Apóstol. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Gulielm Rovillium sub scuto Veneto, 1569, p. 384.
- Figura 38. Detalles de la pintura de san Juan y el grabado de Santiago apóstol.
- Figura 39. San Agustín en el claustro bajo del convento de Metztlán.
- Figura 40. Detalle de San Agustín en la portada del libro de Pedro Irurozqui, *op. cit.*
- Figura 41. Plano de la ubicación de las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en el claustro alto del convento de Metztlán. Fuente de la planta arquitectónica: Artigas, *op. cit.*, p.85.
- Figura 42. La oración en el huerto, la entrega de Jesús y el beso de Judas del claustro alto del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 43. Prendimiento de Jesús y el beso de Judas, grabado. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustissima. Exemplaria nunc recens castigata, Romae: revisa In quibus praeferuntur quae subsequens Praefatio indicat capita singula versibus distincta sunt*. Lugduni: Apud Gulielm Rosillium, t. 3, 1581.

- Figura 44. Prendimiento de Jesús y Beso de Judas, grabado. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Secundum Marcum, XIII, p. 330 v.
- Figura 45. *Biblia pauperum*. La escena central es La traición de Judas, en las imágenes laterales se encuentran, de lado izquierdo, La traición de Joab y, del lado derecho, Trifón traiciona a los hombres de Judea e Israel. Fuente: *Biblia pauperum. A facsimil edition*, ed. Avril Henry, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- Figura 46. La traición de Joab y la muerte de Abner. *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Regum II, cap. II, p. 91 r.
- Figura 47. Simón de Cirene ayuda a Jesús con la cruz camino al calvario, el desmayo de la virgen y Jesús clavado en la cruz extendida en el suelo en el claustro alto del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 48. Grabado de El Camino al calvario. *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, p. 325.
- Figura 49. Detalles de la figura de Cristo entre la pintura del convento y el grabado.
- Figura 50. Eliseo rinde una ofrenda a Yahvé con un arpista y varios trabajadores hacen zanjas para saciar la sed de los reyes de Israel (Joram), de Judá (Josafa) y de Edom, y sus ejércitos en camino a Moab. *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Regum III, cap. III, p. 113.
- Figura 51. Lapidación de Nabot ante los magistrados del pueblo en *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Regum II, cap. XXI, p. 111.
- Figura 52. Detalles del desmayo de María, de los caballos de la pintura y de los grabados.
- Figura 53. Isaac en camino al sacrificio y el sacrificio de Isaac en el claustro alto del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.
- Figura 54. El sacrificio de Isaac de grabador David Kandel. Fuente: *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700. Balthasar Jeniche to David Kandel*, ed. Tilman Falk, comp. Robert Zijlma, Blaricum, A.L. Van Gendt B.V., t. 15 B.
- Figura 55. Comunican a David la noticia de la muerte de Saúl. *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Samuel II, cap. 1, p. 90 v.

- Figura 56. Detalles de Abraham e Isaac en la pintura mural, y el joven amalecita en el grabado con David.
- Figura 57. Cristo muerto en la cruz con los llorosos: María virgen, María Magdalena y Juan evangelista en el claustro alto del convento de Metztitlán. Foto: Martín Olmedo M.
- Figura 58. Grabado de Cristo muerto en la cruz con los llorosos: María virgen, María Magdalena y Juan evangelista. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustissima Exemplaria nunc recens castigata, Romae: revisa In quibus praterea quae subsequens Praefatio indicat capita singula versibus distincta sunt*. Lugduni: Apud Gulielm Rosillium, 1581.
- Figura 59. Ezequías, rey de Judá, destruye los altos, los cipos, las aseras y la serpiente de bronce en el claustro alto del convento de Metztitlán. Foto: Martín Olmedo M.
- Figuras 60. Ezequías, rey de Judá, destruye los altos, los cipos, las aseras y la serpiente de bronce. *Biblia Sacra ad Vetustissima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Gulielm Rovillium sub scuto Veneto, 1569, Regum II, cap. XVIII, p. 119 v.
- Figura 61. Comparación de la representación del cuerpo de la pintura mural de Metztitlán y el grabado: Jael enseña a Barac el cuerpo de Sísara después de matarlo. Fuente: *Biblia Sacra ad Vetustissima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Gulielm Rovillium sub scuto Veneto, 1569, Lib. Iudicum, cap. III, p. 71.
- Figura 62. La resurrección en el claustro alto del convento de Metztitlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 63. *Biblia Pauperum*. La escena central es *La resurrección de Jesús*. Las imágenes laterales son, del lado izquierdo, *Sansón con las puertas de Gaza* y, del lado izquierdo, *Jonás expulsado por el pez*.
- Figura 64. La conversión de San Pablo. *Biblia Sacra ad Vetustissima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Gulielm Rovillium sub scuto Veneto, 1569, Apostolarum, cap. IX, p. 346.
- Figura 65. Expulsión de Jonás del barco y después del vientre del pez. Claustro alto del convento de Metztitlán. Restos de pintura y dibujo. Foto: Martín Olmedo M.
- Figura 66. Jonás expulsado del pez. Grabado de Philips Galle, dibujo de Maerten Heemskerck, 1566. Fuente: *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Maarten Von Heemskerck. Part I (Old Testament, including series with Old & New Testamenst subjects*, ed. Ger Luytjen, comp. Ilja M. Veldman, Roosendal, Koninklijke Van Poll/ Rijksmuseum Amsterdam, 1993, grabado 180/1.

- Figura 67. Jonás es arrojado al mar por los tripulantes de la navegación. *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Proph. Ionaë, cap. I, p. 290.
- Figura 68. El pez expulsa a Jonás por orden de Yahvé. *Biblia Sacra ad Vetustísima Exemplaria castigata, necnon figuris & chorographicis descriptionibus illustrata*, Lugduni: Apud Guliel Rovilliun sub scuto Veneto, 1569, Proph. Ionaë, cap. II, p. 290 v.
- Figura 69. Plano de la ubicación de la escena de los frailes agustinos en el refectorio y la ubicación de los *Triunfos...* en el cubo de la escalera del convento de Metztlán. Fuente de la planta arquitectónica: Artigas, *op. cit.*, p.85.
- Figura 70. Los frailes de la Orden de ermitaños de San Agustín agustinos adoran a Cristo crucificado en la villa de Metztlán de Nueva España. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 71. Detalle de lado izquierdo de la pintura del refectorio.
- Figura 72. Detalle del lado derecho de la pintura del refectorio.
- Figura 73. Detalle del extremo derecho de la pintura del refectorio.
- Figura 74. Mapa de la *Relación geográfica de la villa de Metztlán* con el detalle de la zona de Metztlán y las iglesias de la pintura del refectorio. Fuente: *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, ed. René Acuña, t. II, vol. 7, México, UNAM, p. 58.
- Figura 75. Interior de la iglesia de Comunidad, vista hacia la cabecera. Al fondo y en lo alto puede verse el convento de Los Santos Reyes. Fuente: Artigas, *op. cit.*, p. 52.
- Figura 76. Dibujo de la perspectiva del conjunto arquitectónico de la *Tercena*, hecho por Juan B. Artigas. Fuente: Artigas, *op. cit.*, p. 51.
- Figura 77. El Triunfo de la castidad en la escalera del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 78. El Triunfo de la paciencia en el cubo de la escalera del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo Muñoz.
- Figura 79. Grabado del Triunfo de la castidad. Dibujo de Maarten Heemskerck, grabó Dirck Volkertszoon Coornhert. Fuente: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, ed. Jesús María González de Zárate, t. III, Vitoria, EPHIALTE/ Universidad del País Vasco/ Patrimonio cultural, 1993, p. 32.
- Figura 80. Grabado del Triunfo de la paciencia. Dibujo de Maarten Heemskerck, grabó Dirck Volkertszoon Coornhert. Fuente: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El*

Escorial, ed. Jesús María González de Zárate, Vitoria, EPHIALTE/ Universidad del País Vasco/ Patrimonio cultural, 1993, t. III, p. 32.

BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas

UNAM- Universidad Nacional Autónoma de México.

IIE- Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.

IIG- Instituto de Geografía/UNAM.

IIH- Instituto de Investigaciones Históricas/UNAM.

BAC- Biblioteca de Autores Cristianos.

FCE- Fondo de Cultura Económica.

Crónicas agustinas y fuentes primarias

Biblia pauperum. A facsimil edition, edición e introducción de Avril Henry, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

Basalenque, Diego, *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino. Del orden de N.P.S Agustín*, intro. y notas José Bravo Ugarte, México, Jus, 1963.

Burrus Ernest J. (ed.), *The writings of Alonso de la Vera Cruz*, 5 tomos, San Louis, Jesuit Historical Institute, 1972, (Sources and Studies for the History of the Americas, XII).

Covarrubias Horozco, Sebastián, *Emblemas morales*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1610.

Escobar, Matías, *América Thebaida, Vitas Patrum de los religiosos ermitaños de Nuestro Padre San Agustín de la provincia de San Agustín de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Mechoacán*, México, Imp. Victoria, 1924, XLVII-897 p., ils., facs.

Fray Alonso de Veracruz O.S.A. y la encomienda indiana en la historia eclesiástica novohispana, (1522-1556), edición crítica Juan Almandoz, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, (colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España, 40).

García, Esteban, *Crónica de la Provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México, Libro Quinto*, intro. y notas de Gregorio de Santiago Vela, Madrid, Imprenta G. López de Horno, 1918, XXI-404 p.

González de la Paz y del Campo, Manuel, *Domicilio, primera y solariega casa del Santísimo y Dulcísimo Nombre de Jesús. Historia de la imperial Augusta casa de la orden de los*

ermitaños agustinos dela Ciudad de México..., 3 v., manuscrito de 1795 en la Biblioteca Melchor Ocampo de la Universidad de Morelia , Michoacán.

González de la Puente, Juan, *Primera parte de la Crónica Augustiniana de Mechoacán en que se tratan y escriben las vidas de nueve varones apostólicos agustinianos*, México 1624, en *Colección de documentos inéditos y raros para la historia eclesiástica mexicana*, publicados por Francisco de Plancarte y Navarrete, v. 1, Cuernavaca, [sin fecha].

Grijalva, Juan de, *Crónica de la orden e N.P.S. Agustín en la provincias de la Nueva España. En cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa , 1985, (Biblioteca Porrúa, 85).

Núñez de Cepeda, Francisco, *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras*, León, Imprenta Anisson & Posvel, 1612.

Sagrada Biblia, trad. e intro. Eloino Nácar y Alberto Colunga, 4ª ed., Madrid, BAC, 1985.

Sicardo, José, *Suplemento Chronico de la Historia Mejicana del Horden de San Agustín, Nuestro Padre*, manuscrito 4349 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Vera, Pedro de, “Relación fidedigna hecha en la provincia de Michoacán de la Nueva España por mandado del Illmo. Sr. Conde de Lemos y de Andrade, presidente del Consejo Real de Indias...1603”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España por el Marqués de la Fuensanta del Valle*, Madrid, Imprenta de Rafael Marco y Viñas, 1891, v. 100, p. 461-476.

Vera Cruz, fray Alonso de la, *De dominio infidelium et iusto bello, I-II*, intro., trad. y notas de Roberto Heredia Correa, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000, (Biblioteca Humanística Mexicana, 13).

Fuentes secundarias

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español II. La edad de oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Agustín, san, *Obras completas de San Agustín*, 27 vols., Madrid, BAC, 1954.

Alciato, Andrea, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas. Lion, 1549*, edición de Rafael Zafra, Barcelona, José de Olañeta/Ediciones UIB, 2003.

Alexandre-Bidon Danièle, “Images et objets de faire croire”, *Annales: Histoire, sciences sociales*, LIII, (1998), p. 1155-1190.

- Almandoz, Garmendía, José Antonio, *Fray Alonso de Veracruz O.S.A. y la encomienda indiana en la historia eclesiástica novohispana, (1522-1556)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, (colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España, 40).
- Ambrosio, San, *Obras de San Ambrosio I. Tratado sobre el Evangelio de Lucas*, Madrid, BAC, 1966.
- Artigas, Juan B., *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM/Facultad de Arquitectura, 1996.
- Báez Rubí, Linda, *Mnemosine novohispana. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM/IIIE, 2005.
- Ballesteros García Víctor Manuel, *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.
- , *Aquí se enseñan los arcanos ángeles. La iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003.
- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000.
- Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, Londres, 1986.
- Beuchot, Mauricio (comp.), *Fray Alonso de la Vera Cruz. Antología sobre el hombre y la libertad*, México, UNAM-IIF/CONACYT, 2002, (Anejos de Novohispana, 5).
- , *et al., Homenaje a fray Alonso de la Veracruz en el IV centenario de su muerte (1584-1984)*, México, UNAM/ IJ, 1986.
- y W. Redmond, *Pensamiento y realidad en fray Alonso de la Vera Cruz*, México, UNAM/Centro de Estudios Clásicos, 1987.
- Bolton Graff, Mónica, “El trabajo de la cantera: la pintura indígena del *Códice Florentino* y el mestizaje en la apreciación y representación de la naturaleza”, en *Arte y ciencia. XXIV Coloquio internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIIE, 2002, p. 403-507.
- Brading David, *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, Barcelona, Taurus, 2001.
- Braunfels, Wolfgang, *Arquitectura monacal en occidente*, Barcelona, Barral editores, 1974.
- Bryson, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Buenaventura, san, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1978.

- Bull, Malcolm (comp.), *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*, trad, María Neira, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001, (Letras de la Humanidad).
- Buxó, José Pascual, *Presencia de Alciato en la literatura y en el arte novohispano del siglo XVI*, México, Primer Simposio Internacional de Literatura Novohispana/UNAM/Insituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.
- Campos Gallegos, Ma. Eugenia, *Selección de diez capillas de visita de la vega de Metztlán, Hidalgo*, México, 2006, (Tesina para el Diploma de la Especialización en Historia del Arte-UNAM).
- Carreras Atau Tomás y Joaquín, *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Madrid, 1939 y 1943, II.
- Casas J.M., “Luis Vives y sus cometarios a la ‘Civitas Dei’”, en *Ciudad de Dios*, El Escorial, 168, 1955, p. 615-619
- Cassidy, Michael (ed.), *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Cantú Treviño, Sara, “La Vega de Metztlán en el estado de Hidalgo”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. LXXV, núms. 1-3, México.
- Chantraine G., *Érasme et Luther. Libre et serf arbitre. Étude historique et théologique*, París-Namur, 1981.
- Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, AKAL, 2000.
- Cosgrove Denis y Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Cunningham, Andrew et Ole Peter Grell, *The Four Horsemen of the Apocalypse. Religion, War and Death in Reformation Europe*, Cambridge, University Cambridge Press, 2000.
- Dellenbeger, John, *Images and Relics: Theological Perception and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*, New York, 1999.
- Denny, Don et D. Farquahar, *The Apocalypse: exhibition catalog*, Washington D.C., University of Maryland/ Department of Art, 1973.
- Dufeil Michel-Marie, “Signification historique de la querelle des Mendians: Ils sont le progrès au 13e siècle”, en *Miscellanea Mediaevalia*, 20, 1977, p. 95-105.

- Duran, E., “La cort reial com a centre de propaganda monarquica: la participacio morisca en l’exaltació mesiánica dels Reis Catolics”, *Pedralbes. Revista d’Historia Moderna*, 13, t. 2, 1993, 506-514.
- , Requesens J., (eds.), *Profecia i poder al renaixent: text prodètics catalans favorables a Ferrán el Catolic*, Valencia, 1997.
- Edgerton Samuel Y., *Theaters of conversion. Religious architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.
- Escalante Pablo, “La iglesia sumergida. Hallazgos y nuevas ideas sobre las primeras edificaciones agustinas en la zona de Metztitlán” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, año 1994, UNAM, p. 47-76.
- Emmerson K. Richard y Bernard McGinn (eds.), *The apocalypse in the Middle Ages*, Cornell, Cornell University Press, 1992.
- Ennis, A., *Fray Alonso de la Veracruz, O.S.A. (1507-1584). A Study of his Life and his Contribution to the Religious and Intellectual Affairs of Early Mexico*, Louvain, 1957.
- Fernández Christlieb y Gustavo Garza Merodio, “La pintura de la Relación geográfica de Metztitlán, 1579”, en *Secuencia*, núm. 66, septiembre-noviembre, 2006, p. 163-186.
- y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, México, FCE/UNAM/IIG, 2006.
- García Oro José. *Cisneros y la reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.
- García Villoslada Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, BAC, Madrid, 1982.
- Gerhard Peter, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, trad. Stella Mastrangelo, México, UNAM/IIH/IG, 1986.
- Gerlero, Elena Isabel E. de, “El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la Purificación y San Simón de Malinalco, en *Homenaje a Marco Dorta. Anuario de Estudios Americanos*, núm. XXXVIII, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, p. 567-598.
- , “La demonología en la obra gráfica de fray Diego de Valadés”, *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano XLIV. Congreso internacional de Americanistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 78-89.
- , “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana”, *Traza y baza. Cuadernos hispánicos de simbología, arte y literatura*, Barcelona, Universidad de Barcelona, p. 71-78.

- Gregorio Magno, San, *Obras de San Gregorio Magno. Regla Pastoral. Homilías sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilías sobre los Evangelios*, trad. Paulino Gallardo, intro. Melquíades Andrés, Madrid, BAC, 1958.
- Hagenmaier, Monika et Sabine Holt, (eds.), *Krisenbewusstsein und Krisenbewältigung in der Frühen Neuzeit –Crisis in Early Modern Europe*, Frankfurt am Main, 1992.
- Hamburger, Jeffrey, “The Visual and the Visionary: The image in Late Medieval Monastic Devotions”, en *Viator*, 20, 1989, p. 161-182.
- Hauf Albert G., *D’Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*, Intitut de Filologia Valenciana/Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Montserrat, 1990.
- Hera Alberto de la, *Iglesia y corona en la América española*, Madrid, Mapfre, 1992.
- Jerónimo, San, *Obras completas II. Comentario a Mateo, prólogos y prefacios a diferentes tratados, vidas de tres monjes, libro de los claros varones eclesiásticos*, intro, trad. y notas de Virgilio Bejarano, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- , *Comentario al evangelio de san Mateo*, trad. Joaquín Pascual Torró, Madrid, Ciudad Nueva, 1989.
- Ladero Quesada, M.A., “Comunicación y propaganda de creencias, opiniones e ideas en la Europa de los siglos XIV y XV”, *Revista de la Universidad Complutense*, enero-abril, 1981, p. 27-55.
- Lerner, Robert, “Medieval Prophecy and Religious Dissent”, en *Past and Present*, 72, 1976,p. 3-29.
- , “The Black Death and Western European Eschatological Mentalities”, en *American Historical Review*, 86, 1981, p. 533-552.
- Martínez Ulloa, Gabriela, *A la orilla de la laguna: la pintura mural del convento de Culhuacán*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2004.
- Massaut J. P., “Humanisme et spiritualité chez Érasme”, en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. VII, París, 1968, p. 1006-1028.
- Masini, Mario, *La lectio divina. Teología, espiritualidad, método*, trad. Abundio Rodríguez, Madrid, BAC, 2001.
- McAndrew Jonh, *The open-air churches of sixteenth century Mexico*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- McGinn Bernard y Richard K. Emmerson (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

- , *Visions of the end. The Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
- McGrath, Alister E., *Iustitia Dei. A history of the Christian doctrine of justification*, 2a ed., Cambridge, University Cambridge Press, 1998.
- Merback Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Londres, 1999.
- Milhou Alain, “El concepto de ‘destrucción’ en el evangelismo milenarismo franciscano” en Paulino Castañeda (dir.), *Actas del II Congreso Internacional, “Los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)”*, Deimos, Madrid, 1988.
- , “Propaganda mesiánica y opinión pública. Las relaciones de las ciudades del reino de Castilla frente al proyecto fernandino de cruzada (1510-1511)”, en C. Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, t. III, 1985, p. 51-62.
- Monsegú B., “La doctrina cristológica de Juan Luis Vives”, en *Estudios Franciscanos*, Barcelona, 55, 1954, p. 429-458, 56, 1955, p. 43-70.
- Moreno, Desireé, *La Tebaida del convento agustino de San Nicolás Actopan. Estudio formal iconográfico e iconológico*. México, Tesis para obtener el grado en Licenciado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2002.
- Müller, Alois y Dorotea Sattler, “H. Mariología”, en Theodor Schneider, (dir.), *Manual de teología dogmática*, trad. Claudio Gancho, Barcelona, Herder, 1996.
- Oliver Antonio, “Espirituales y ‘fraticelos’ en Cataluña, Mallorca y Castilla”, en Javier Fernández Conde (dir.), *La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*; en Ricardo García Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, BAC, Madrid, 1982, II-2.
- Palm E. W., “Los murales del Convento Agustino de Metztlán”, en *Comunicaciones*, núm. 13, Fundación Alemana para la Investigación Científica / Proyecto Puebla-Tlaxcala, México, 1976.
- Palomera, Esteban J., *Diego Valadés O.F.M., evangelizador humanista de la Nueva España, su época y su obra*, México, Universidad Iberoamericana-Depto. de Historia, 1988.
- Patrides C.A. et Joseph Wittreich (eds.), *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Manchester, 1984.
- Perarnau Joseph, “Profetismo gioachimita catalano da Arnau de Vilanova a Vicens Ferrer”, en Gian Luca Potesta (ed.), *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III Congresso internazionale di Studi Gioachimiti*, Marietti, Genova, 1991, p. 401-414.
- Pou y Marti Joseph M., *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglo XIII-XV)*, Editorial Colegio “Cardenal Cisneros”, Madrid, 1991.

- Ponce Cuellar, Miguel, *María, Madre del redentor y madre de la Iglesia*, 2ª ed., Barcelona, Herder, 1996.
- Ramírez Clara Inés, *Grupos de poder clerical en las universidades hispánicas. Los regulares en Salamanca y México durante el siglo XVI*, 2 tomos, México, Centro de Estudios sobre la Universidad/UNAM, 2001.
- Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 vols., edición de Jesús María González de Zarate, País Vasco, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, v. 3-4, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Serbal, 1997.
- Rosenthal, “Charles V as patron of the Visual Arts”, *Cuadernos de Arte*, XXIII (1992), 97-106.
- Rubial Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, (Serie Historia novohispana, 34).
- , “Votos pactados. Las prácticas políticas entre los mendicantes novohispanos”, en *Estudios de Historia Novohispana*, n. 26, enero-junio 2002, p. 51-83.
- Sanahuja P., “La enseñanza de la teología en Lérida. Catedrías regentadas por maestros franciscanos (siglos XVI-XV)”, en *Archivo Iberoamericano*, 22 (1935), p. 418-448.
- Saranyana, Joseph Ignasi, et al., *Evangelización y teología en América (siglo XVI)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1990.
- y Ana de Zaballa, *Joaquín de Fiore y América*, 2ª ed., Pamplona, Eunate, 1995.
- y Elisa Luque, *La iglesia católica y América*, Madrid, Mapfre, 1992.
- , “La potestad de orden en los escritos eclesiásticos españoles del siglo XV”, en *Teología del sacerdocio*, 10, 1978.
- Schama Simon, *Landscape and Memory*, Londres, 1995.
- Schneider, Theodor (dir.), *Manual de teología dogmática*, Barcelona, Herder, 1996, (Biblioteca Herder, 199).
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- Seibt Fernidand et Winfried Eberhard, (eds.), *Europa 1400: Die Krise des Spätmittelalters*, Stuttgart, 1984.

- , *Europa 1500: Integrationsprozesse im Widerstreit: Staaten, Regionen, Personenverbände, Christenheit*, Stuttgart, 1987.
- Sigaut, Nelly, “El árbol de la vida en el convento de Metztlán”, en *Relaciones*, núm 47, verano, año 1991, Colegio de Michoacán, p. 7-28.
- Sohn, Ana, *Entre el humanismo y la fe. Los murales de Atotonilco el grande*, México, UI/Dep. de Arte, 1993.
- Stratton, Suzanne L., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Suárez Fernández, Luis, *Humanismo y reforma católica*, Palabra, Madrid, 1989.
- , “De la crisis del siglo XV a la reforma”, en VV.AA., *Historia Universal*, Eunsa, Pamplona, 1980, v. VI.
- , “Sentido evangelizador de la Reforma española”, en VV.AA., *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*, Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1990, p. 153-167.
- The canons and decrees of the council of Trent*, trad. Rev. H. J. Schoereder, O.P., Rockford, TAN Publishers, 1978.
- Thomas Nicolas, *Possessions: Indigenous Art and Colonial Culture*, Londres, 1999.
- Torre Rangel de la, Jesús Antonio, *Alonso de la Veracruz: Amparo de los indios. su teoría y práctica jurídica*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1998.
- Urmeneta F. de, “San Agustín ante su comentarista Luis Vives”, en *Augustinus*, Madrid, 7 1962, p. 203-223: 8 , 1963, p. 519-533.
- Valero García, P., *La universidad de Salamanca en tiempos de Carlos V*, Salamanca, 1988.
- Van der Meer, Frederick, *Apocalypse: Visions from the Book of Revelation in Western Art*, New York, 1978.
- Vázquez Janeiro, Isaac, “Repertorio de franciscanos españoles graduados en teología durante la Edad Media”, en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España, vol. 3*, 1971.
- , “Anticristo ‘mixto’, anticristo ‘místico’. Varia fortuna de dos expresiones escatológicas medievales”, en *Antonianum*, 63, 1988, p. 522-550.
- Vences Vidal, Magdalena, *Evangelización y arquitectura dominica en Coixtlahuaca (Oaxaca) México*, Salamanca, San Esteban, 2000.

Ventura Jordi, *Els heretges catalans*, Selecta, Barcelona, 1963.

Victoria José Guadalupe, *Arte y arquitectura en la sierra alta. Siglo XVI*, México, UNAM/IIE, 1985.

Vilanova Evangelista, *et al.*, *Historia de la Teología cristiana, I. De los orígenes al siglo XV*, Herder, Barcelona, 1987 (Biblioteca Herder. Sección de Teología y Filosofía, 180).

-----, *Historia de la Teología Cristiana. Prerreforma, reformas y contrarreforma I*, Barcelona, Herder, 1989 (Biblioteca Herder. Sección de Teología y Filosofía, 181).

Yarza Luaces, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.

Wagner, Peter, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, Londres, 1995.

Warnke Martín, *Political Landscape: The Art History of Nature*, Londres, 1994.

Wood Diana (ed.) *The Church and the Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1992.