



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*San Agustín Acolman y su portada
paradigmática*

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
Licenciada en Historia
Presenta
Ti Kip Fernández Vilchis

Asesora: Dra. María Elisa García
Barragán Martínez

México D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 mi mamá que después de todo nunca dejo de creer en mi. A mi papá para quien esto era lo más importante. A mi hermano A que no ha dejado de preguntar. A Rocío por siempre estar. A Emma Hoyo por enseñarme a amar el arte. A Delia por ser mi ángel de la guarda. A Edgar por todo el apoyo. A Aracoeli Esquivel y Luis Hoyo quienes no están aquí pero serían muy felices de ver terminado este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo es la culminación de un ciclo de aprendizaje y la mejor forma de retribuir a la Universidad Nacional Autónoma de México por todos los beneficios que otorga a quienes hemos tenido el privilegio de estar en sus aulas.

Quiero agradecerle a la doctora Elisa García Barragán por aceptar dirigir esta tesis. Sus lecciones me han servido para ser en cada momento una mejor investigadora y para desear, cada día más, dedicarme a esta carrera pues su amor a la investigación y a la historia del arte es un ejemplo que no puede ser desaprovechado. Por último un agradecimiento a mis sínodales quienes aceptaron revisar y apoyar este trabajo con sus observaciones.

INDICE

Introducción	p. 6
Capítulo 1. Breve Historia de la Orden de San Agustín	p. 8
Capítulo 2. Los agustinos en Nueva España	p. 11
2.1 Llegada de las órdenes mendicantes	p. 11
2.2 Creación de los primeros conventos	p. 13
2.3 Organización de la Orden de San Agustín	p. 23
Capítulo 3. San Agustín Acolman	p. 30
3.1 Descripción del convento	p. 30
3.2 Historia del convento desde su construcción hasta finales del siglo XVII	p. 43
3.3 El convento de San Agustín en el siglo XX	p. 56
Capítulo 4. Análisis Formal de la portada de la Iglesia de San Agustín Acolman	p. 63
4.1 Definición de la forma	p. 63
4.2 El estilo	p. 70
4.3 Plateresco, el estilo de Acolman	p. 72
4.4 Fuentes para el arte novohispano del siglo XVI	p. 81
4.5 Tratados de arquitectura	p. 86

4.6 La portada de la iglesia de San Agustín Acolman	p. 96
4.7 Análisis de la forma en la portada de San Agustín Acolman	p. 110
Conclusiones	p. 143
Bibliografía	p. 146

INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda el análisis de la portada perteneciente a la Iglesia anexa del convento de Acolman. Los vínculos metodológicos e interdisciplinarios propuestos para desarrollar este acercamiento han sido: la historiografía, la iconografía y el análisis de la forma, con la intención de propiciar un estudio capaz de aproximarse al sentido de cada uno de los elementos que configuran un ejemplo arquitectónico rico en elementos visuales.

En el primer capítulo el propósito es describir y caracterizar a la orden religiosa de los agustinos, mientras que en el segundo se revisa su estancia, permanencia y retiro del convento de Acolman. Para profundizar en este tema, se han revisado los orígenes de la orden de San Agustín, las condiciones influyentes en la formación de su comunidad, así como los acontecimientos que posibilitaron su acceso a la evangelización de la Nueva España; desde su compromiso y responsabilidad reflejados en la construcción de importantes conventos como parte de su visión misionera, así como los esfuerzos para comprender a los pueblos asentados en los diversos territorios, y su labor educativa, como lo atestiguan la apertura de las casas de estudio.

El capítulo que continúa se enfoca en el convento de San Agustín de Acolman y su descripción, fundamentada por la relación histórica de la construcción del claustro, sus ampliaciones y la serie de vicisitudes que se vivieron a causa de las riadas y las consecuentes inundaciones que afectaron de manera permanente este patrimonio arquitectónico. En este capítulo se concluye con la relatoría de eventualidades y situaciones que se sucedieron durante el siglo XX, causas y efectos del estado actual del convento de Acolman, incluyendo los esfuerzos de conservación, restauración y la conciencia de su importancia patrimonial como memoria histórica y legado artístico.

Por último, con base en el modelo metodológico propuesto por Justo Villafañe, quien en su libro *Introducción a la teoría de la imagen* sintetiza los elementos a partir de los cuales se aborda el análisis formal de la portada de la iglesia de san Agustín Acolman,

bajo los argumentos conceptuales de autores como Arnheim, Wagensberg, Wölfflin y otros destacados teóricos quienes definen y clasifican la forma, reflexionando sobre sus implicaciones para el perceptor el cual no sólo participa de ella en forma pasiva, también la evoca y desde sus circunstancias la interpreta.

La finalidad de este apartado es la comprensión de la forma más allá de las interpretaciones y las actitudes que cualquier receptor haría desde su personal y peculiar experiencia y educación visual. La forma, además de sus elementos y determinantes que respaldan cualquier descripción física de la portada, evidencia la complejidad de los signos que se despliegan en el conjunto y cómo de forma individual adquieren la fuerza de la forma simbólica, evocadora de un concepto delimitado desde las creencias y tradiciones iconográficas de la religión católica, las cuales han definido estos despliegues formales, algunos de los cuales permanecen vigentes hasta nuestros días.

Se han establecido diversos significados de la forma, tanto miméticos, como expresivos o connotativos, en un esfuerzo por trascender la descripción estilística, arquitectónica y formal desde los elementos morfológicos, dinámicos y escalares. Como todo objeto de estudio, este tema no se agota en el desarrollo de este trabajo, sólo esboza las posibilidades y perspectivas que pueden enriquecer la labor de todo historiador.

CAPÍTULO 1

BREVE HISTORIA DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN

La orden de los agustinos se creó en 1243, gracias a dos bulas expedidas por el Papa Inocencio IV (cuyo papado transcurrió de 1243 a 1254) y se estableció definitivamente en 1256 con la Gran Unión, cuando se fusionaron en un solo cuerpo las diferentes comunidades que seguían el ideal de vida comunal que San Agustín de Hipona¹ había establecido a fines del siglo IV, cuando fundó en el norte de África algunas comunidades monásticas de vida contemplativa organizadas de acuerdo con una regla que enfatizaba la convivencia comunitaria y los estudios teológicos. Varias de estas comunidades se dispersaron por Europa y su única coincidencia era el seguimiento de las mismas reglas de convivencia dictadas por el santo². Estas comunidades serían las que a mediados del siglo XIII se unirían para dar forma a la Orden Eremítica de San Agustín la cual, además de cumplir en su regla con las normas de vida contemplativa establecidas por el padre de la Iglesia, agregarían la perspectiva de la vida activa relacionada con la cura de almas, tarea iniciada por las órdenes de frailes menores y predicadores.³

Entre los aspectos importantes incluidos en la “Regla de San Agustín” se encuentra el cumplimiento de la virtud de humildad por medio de la obediencia a Dios y a sus leyes. También es importante la pobreza o renuncia a todos los bienes materiales, como en su momento lo hizo San Agustín en el convento de Hipona. Otros puntos que se

¹ San Agustín de Hipona nació el 13 de noviembre del año 354 d.C., en Tagaste, provincia de Numidia, África, y murió en Hipona el 28 de agosto de 430 d.C.

² Antonio Rubial. *El convento agustino y la sociedad novohispana*, p. 9

³ Los frailes menores pertenecen a la Primera Orden de San Francisco u Orden de Frailes Menores. Fue creada en 1209 cuando San Francisco de Asís lleva al papa Inocencio III una primera regla sencilla basada en los votos de pobreza, obediencia y caridad. Posteriormente en 1223 el papa Honorio III confirmaría la regla definitiva. El primer capítulo de la regla dice “...Comienza la vida de los Hermanos Menores, la regla y vida de los Hermanos Menores es ésta...” (Regla Bulada de San Francisco en www.ofm.org)

La Orden de Predicadores (*Ordo Praedicatorum*, O.P.), conocidos popularmente como Dominicos u Orden Dominicana, fue fundada por Santo Domingo de Guzmán en Toulouse, Francia. Se guían bajo la regla de San Agustín y siguen una espiritualidad monástica y apostólica a la vez, pues aunque viven en comunidad su tarea principal es la predicación de la religión católica. Santo Domingo creó la orden después de la aparición de las herejías cátaras y albigenses, y fue aprobada en 1216 por el papa Honorio III. (www.dominicos.org)

establecieron en la “Regla” eran: castigar la soberbia; realizar el rezo y la comida en común con ayuda del canto litúrgico; la práctica del ayuno; las penitencias y el cuidado de los enfermos; ordena la caridad y la castidad; estipula el traje que los monjes debían usar, un hábito de paño negro con capuchón y cinturón de cuero; dicta la práctica de una economía doméstica; ordena el perdón de las injurias y el olvido de las ofensas; dispone el gobierno del presbítero, la obediencia a éste y a la misma “Regla”. San Agustín escribió tres diferentes normas para la vida conventual: una carta a su hermana, quien dirigía una comunidad femenina, para ayudarle con su labor; una breve descripción de la vida regular perfecta, que fue descartada por ser imposible de practicar; la tercera, una regla escrita para la comunidad en la que vivió, que fue la base para la regla de la orden y se enriqueció con el texto de otras reglas afines, con la finalidad de ser útil a las comunidades masculinas.⁴

La creación de la Orden Eremítica de San Agustín correspondía únicamente a las necesidades religiosas de una época compleja para la Iglesia, que después de la llegada del año mil padecía el surgimiento de numerosos grupos heréticos, los cuales, basados en algunos dogmas o creencias cristianos, se separaban de lo establecido por la institución y ofrecían nuevas y más sencillas formas de acercarse a Dios. Todo esto obligó al Papa Inocencio III (nacido en 1160 e investido Papa de 1198 a 1216) a convocar a una cruzada interna en Europa constituyendo nuevas órdenes religiosas que se hicieran cargo de la enseñanza de los dogmas correctos por todos los territorios “contaminados”. Esto hizo que las órdenes mendicantes⁵ se convirtieran en la fuerza más importante de la Iglesia durante los siguientes años. Entre estas órdenes están los franciscanos (establecidos por San Francisco de Asís en 1209), los dominicos (organizados por Santo Domingo de

⁴Cfr. M.D. Knowles y D. Obolensky. *Nouvelle histoire de l'église. Le moyen âge*. p. 231; y Alejandra González Leyva. *Chalma: Una devoción Agustina*. p. 19

⁵ Las órdenes mendicantes (del latín *mendicare*, "pedir limosna"), son miembros de órdenes religiosas que forman parte de la Iglesia católica. Hacen voto de pobreza y viven mantenidos sólo por la caridad. Las órdenes mendicantes más importantes fueron aprobadas en el siglo XIII, después de superar la oposición inicial que sufrieron por parte del clero secular. Entre estas órdenes cabe señalar a los frailes menores o franciscanos (recibieron la aprobación papal en 1209), los frailes predicadores o dominicos (1216), los carmelitas (1245), y los agustinos (1256). (<http://www.artehistoria.jcyl.es>)

Guzmán en 1216), los agustinos y la orden de los Ermitaños de Nuestra Señora del Monte Carmelo o carmelitas (fundados hacia el 1245). De estas cuatro, las tres primeras serían las encargadas de realizar el trabajo de evangelizar Europa y posteriormente continuarían su labor en América.⁶

Durante la baja Edad Media y hasta finales del siglo XV esas tres órdenes de religiosos estarían divididas por dos posiciones distintas: la conventual, que buscaba disminuir las “dificultades” de la vida comunitaria; y la observante, que defendía el estricto cumplimiento de las normas en las que se establecía dicha vida comunal y la vuelta a una mayor disciplina. La Congregación Regular de la Observancia Agustina, se fundó en España en 1438 y a fines del siglo XV se logró el triunfo de los observantes gracias al apoyo que recibieron por parte de los Reyes Católicos y del cardenal Jiménez de Cisneros (1436-1517). Este último había proyectado la reforma de la Iglesia española y lo logró paulatinamente con el apoyo del papa Alejandro VI. Gracias a esto en España se reformó la vida religiosa con base en los postulados de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), quien abogaba por una reforma de la Iglesia sin atacar al papado, con una práctica religiosa racional alejada del fanatismo y los excesos.⁷ También hubo un resurgimiento del interés por los estudios; los agustinos ayudarían a la instauración de universidades e institutos, de los cuales son ejemplos los de París, Oxford y Cambridge; tendrían como representante máximo de este nuevo acercamiento al estudio a fray Tomás de Villanueva y a futuro trascenderían en el desarrollo del Siglo de Oro español.⁸

⁶ *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, p. 233

⁷ Francisco Castañeda y Felipe Garrido, *Los mil grandes de la filosofía y la religión*, pp. 69-70

⁸ Hermann Tüchle et al., *op. cit.*, p. 10

CAPITULO 2

LOS AGUSTINOS EN NUEVA ESPAÑA

2.1 Llegada de las órdenes mendicantes

A partir de 1492 la forma en que los europeos concebían el mundo cambiaría de manera drástica y las determinantes de razonamiento surgidas en España serían un factor importante de este hecho. En ese año Cristóbal Colón, un navegante genovés contratado por la corona española, arribaría al territorio que en principio creía parte de Asia, sin embargo, el tiempo y otros viajes de exploración demostrarían que eran tierras ignotas, diferentes a todo lo conocido hasta ese momento y habitadas por hombres ignorantes de la “verdad” de la Iglesia Católica.

Con el hallazgo de América, como se llamaría a estas comarcas, los Reyes Católicos buscarían el apoyo de la Iglesia Católica para fungir como punta de lanza en la conversión de todas aquellas almas. El Papa Alejandro VI, catalán de nacimiento y por un tiempo aliado de los reyes de España, expide dos bulas por medio de las cuales los territorios descubiertos o por descubrir al oeste de una línea de demarcación (establecida de polo a polo al oeste de las Azores) pertenecerían a los reyes españoles, mientras que aquéllas al este de esa línea pertenecerían al rey de Portugal.⁹

El Papa Julio II (1503-1513) otorgaría la bula *Universales Ecclesial Regiminis* en 1508, por la que los reyes españoles se convertían en patronos, dueños y señores de todas las dignidades eclesiásticas de las Indias. Esto les permitiría elegir a los grupos que consideraran idóneos para desempeñar la tarea de evangelización de los nuevos súbditos de la corona española y ésta contaba con un “excelente material humano forjado en el espíritu de la reforma cisneriana: los frailes de las órdenes mendicantes observantes”.¹⁰

⁹ Tüchle, *op. cit.*, p. 13

¹⁰ Rubial, *op. cit.*, p. 11

Más tarde, los papas León X (1513-1521) y Adriano VI (1522-1523) otorgaron las bulas *Alias felices recordationis* (1521) y *Exponi nobis fecisti u Omnimoda* (1522), con las cuales se concedía a las órdenes mendicantes la facultad de evangelizar las tierras recién encontradas y se les conferían amplias facultades en la administración de los sacramentos.

Sobre estas bulas habla fray Juan de Grijalva en su crónica, afirmando que a Carlos I “le concedió Su Santidad la más amplia Bula, que jamás se ha despachado en la Curia Romana, que es la que comúnmente llaman la omnimoda, en que da facultad a todas las Órdenes mendicantes, para que puedan pasar a estos reinos con acuerdo de su Majestad o de su Consejo. Y a los religiosos que acá pasaren, les concede toda la autoridad apostólica en el fuero interior y exterior”.¹¹

La primera orden en enviar religiosos a América fue la de los franciscanos. En 1523 llegarían tres desde Flandes, Johann Van den Auwera (Juan de Ahora), Johann Dekkers (Juan de Tecto) y Pierre de Gand (Pedro de Gante). Entre el 13 y el 14 de mayo de 1524 desembarcaron en San Juan de Ulúa otros doce franciscanos, número elegido por su relación con los apóstoles de Cristo, dirigidos por fray Martín de Valencia, entre los cuales venía fray Toribio de Benavente “Motolinía”. El 2 de julio de 1526 llegarían los primeros doce frailes dominicos de los cuales cinco morirían a menos de un año de su llegada, eran dirigidos por fray Domingo de Betanzos.¹²

Los agustinos ante las noticias de los logros obtenidos por los franciscanos y dominicos en la Nueva España y por la necesidad que había de un mayor número de evangelizadores, decidieron enviar también misioneros. El promotor de esta idea fue fray Juan de Gallegos y en el capítulo provincial de Castilla de 1531 la comunidad acordó encomendar la misión a fray Jerónimo Jiménez de San Esteban quien se encargó de gestionar el permiso de la Corona para el traslado y del provincial para seleccionar a los

¹¹ González Leyva, *op. cit.*, p. 42; y Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de Nueva España*, p. 16

¹² Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, pp. 84-86

religiosos que lo harían. Juan de Gallegos sería nombrado provincial al siguiente año, adjudicándose la tarea de auxiliar a que los religiosos elegidos se fueran lo más pronto posible. De tal forma en 1533 se embarcaron hacia la Nueva España los primeros siete agustinos: Francisco de la Cruz, el padre Agustín Gormaz o de Coruña, Jerónimo Jiménez o de San Esteban, Juan de San Román, Juan de Oseguera, Alonso de Borja y Jorge de Ávila; el octavo, Fray Juan Bautista y Moya, no alcanzó a subir al barco¹³ y lograría trasladarse hasta un año después.¹⁴

2.2 Creación de los primeros conventos

Los agustinos desembarcaron el 22 de mayo de 1533 en el puerto de San Juan de Ulúa en la Nueva España y el 26 de mayo partieron de Veracruz a la Ciudad de México arribando el 7 de junio. A su llegada acudieron al convento de Santo Domingo donde habitaron durante 40 días aproximadamente, inclusive llegaron a officiar misa en la capilla de dicho convento.

Los retrasos en la construcción del convento agustino en la ciudad se debieron a que el rey había enviado Real Cédula prohibiendo que se construyera dicho recinto en la ciudad la cual ya pagaba los gastos de los conventos de Santo Domingo y San Francisco. Según Grijalva, los mismos habitantes de la ciudad aceptaron pagar la construcción del convento y el sustento de los frailes agustinos, lo que hizo que la Real Audiencia les otorgara un sitio donde pudieran fundar su estancia y avisaran al rey para que este diese su aprobación.¹⁵ Con esto se creaba la Provincia Agustina del Santísimo Nombre de Jesús de México la cual dependería durante parte del siglo XVI de la provincia de Castilla de la misma orden, y a principios del siglo XVII se dividiría en dos: la provincia del Santísimo

¹³ En su crónica fray Alipio Ruiz explica sobre este hecho “Al gran misionero que fue fr. Juan Bautista Moya le hubiese correspondido el honor de pertenecer al número de los fundadores; pero lo perdió por desviarse hacia Jaén con el fin de visitar a un hermano suyo, al parecer con la intención de atraerlo a la vida religiosa y convencerlo de que se uniese a la expedición, viaje que le impidió alcanzar a embarcarse con sus compañeros” en *Historia de la provincia agustianiana del Santísimo Nombre de Jesús de México*, t.I: 2; *vid.* Grijalva *op. cit.*

¹⁴ *Cfr.* Grijalva, *op. cit.*, p. 16; Ricard *op. cit.*, p. 86; y Rubial *op. cit.*, pp. 11-12

¹⁵ Grijalva, *op. cit.*, p. 34-35

Nombre de Jesús de México, cuyo centro sería el convento de San Agustín en la ciudad de México, y la provincia de San Nicolás Tolentino en Michoacán centrada en el convento de San Agustín en Valladolid.

Los primeros misioneros se distribuyeron en el territorio para iniciar su labor de evangelización: hacia Tlapa y Chilapa, en el actual estado de Guerrero, fueron enviados Jerónimo de San Esteban y fray Jorge de Ávila; hacia Ocuiluco, en el hoy estado de Morelos, Juan de San Román y fray Agustín de la Coruña; a Santa Fe y el marquesado del Valle al oriente de la ciudad de México, iría fray Alonso de Borja; en México se quedarían fray Francisco de la Cruz y fray Juan de Oseguera.¹⁶

A partir de ese momento los agustinos se asentaron en el territorio y llegaron cada vez más frailes dispuestos a colaborar en la nueva empresa de evangelización. El envío de frailes era promovido por procuradores que pasaban desde Nueva España quienes lo gestionaban ante las autoridades de la orden en la península ibérica y ante la Corona; ésta no sólo daba el permiso para el viaje sino también instruía al provincial de Castilla para que enviara un número suficiente de frailes con las cualidades idóneas para realizar la labor encomendada.¹⁷

Según Ricard para 1559 en todo México había 380 franciscanos en 80 casas o conventos¹⁸; 210 dominicos en 40 casas y 212 agustinos, también en 40 casas. Rubial divide la llegada de los agustinos a la Nueva España en tres etapas:

1. 1533-1564: durante este período el paso de religiosos era constante y el lapso entre un contingente y otro era a lo máximo de tres años. Durante este tiempo llegaron aproximadamente 180 frailes agustinos.

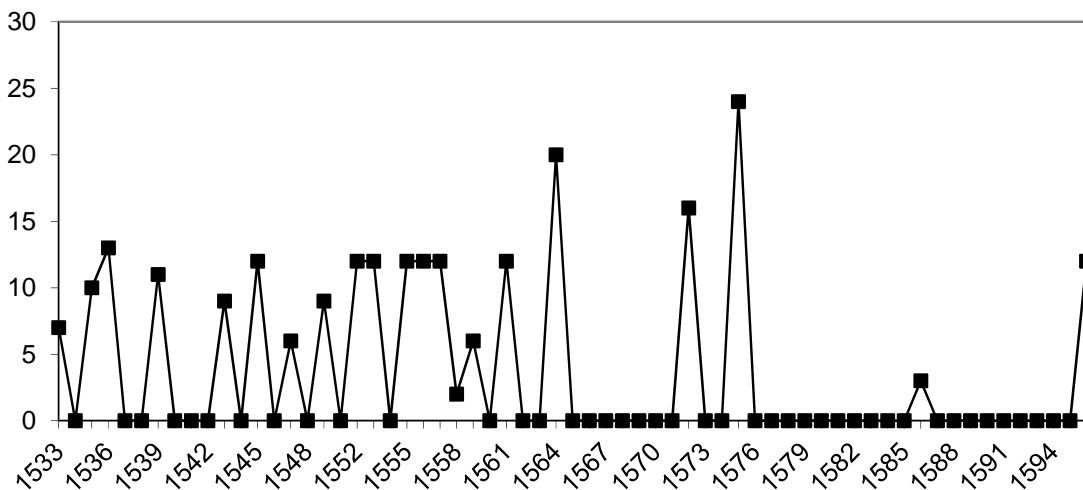
¹⁶ Rubial *op. cit.*, p. 40

¹⁷ *Ibid.*, p. 12

¹⁸ Se habla de convento en lugar de monasterio: para el conjunto de los lugares de vida de una comunidad religiosa no monástica, compuesta por Clérigos regulares (hombres y mujeres); para el establecimiento donde viven los religiosos (frailes o monjas) que pertenecen a las Órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos, carmelitas, agustinos), aunque también se llama así a la propia congregación. (www.ec.org).

2. 1572-1575: en esta fase solamente pasan dos grupos, el primero en 1572, a 8 años del anterior y el segundo a 11 años del próximo, que será en 1586. En el primero llegaron 16 religiosos dirigidos por fray Alonso de la Vera Cruz y en el segundo llegaron 24 conducidos por fray Diego de Herrera¹⁹.
3. 1586-1596: también en este ciclo sólo hay dos embarques, el de 1586 con doce frailes y el segundo en 1596, también de sólo doce frailes con destino a Michoacán para proveer de gente a la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán, próxima a crearse.²⁰

Gráfica 1. Paso de religiosos peninsulares a la Nueva España.



21

Esto haría parecer que las cuentas de Ricard eran incorrectas pues si para 1564 habían pasado 180 frailes ¿Cómo era posible que hubiera 212 frailes agustinos en la

¹⁹ Rubial, *op. cit.*, p. 243 El primer dato lo toma el autor de la *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar*, Segunda serie, Madrid, Real Academia de la Historia, 1885-1927, volumen XVI. El segundo lo toma del Archivo General de Indias, Ramo de *Indiferente General*, exp. 2162 A, del 14 de octubre de 1574.

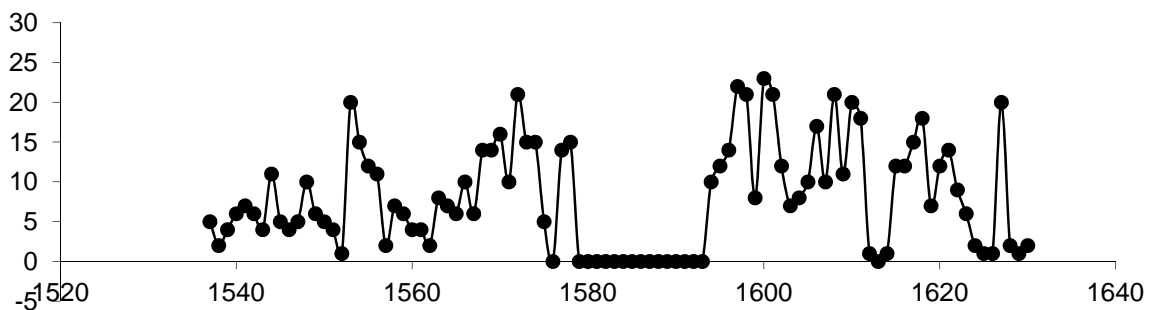
²⁰ *Ibid.*, pp. 13-14; y Ricard *op. cit.*, p. 87

²¹ La gráfica está hecha con los datos que recogió el Dr. Antonio Rubial en su libro *El convento agustino y la sociedad novohispana*, en el Cuadro I del apéndice, donde establece el número de religiosos peninsulares que pasaron a la Nueva España.

región para 1559? La respuesta es que durante ese tiempo la orden de San Agustín aceptó la incorporación tanto de españoles como de mestizos, criollos e incluso en un principio accedió al ingreso de indígenas a la orden, lo que la transformó en una comunidad apegada al territorio y con características particulares.

Número de religiosos profesos en el convento de San Agustín de México 1537-1630. Gráfica

2



22

La evangelización de los considerados nuevos territorios sucedió durante un momento muy importante de la historia de España. Los españoles estaban a menos de medio siglo del rescate de su territorio de manos de los musulmanes después de siglos de ocupación y guerra. Bajo el cuidado del Cardenal Jiménez de Cisneros la Iglesia en España había sido reformada con la intención de retornar a los principios básicos del cristianismo y alejarse de la situación en otros territorios. El reino se había unificado con la llegada del rey Carlos I, quien heredó los dos reinos más importantes: el reino de Castilla-León y el reino de Aragón. Por último, este mismo rey, recibió por parte de

²² Gráfica creada a partir de los número utilizados por Antonio Rubial y Robert Ricard respecto a los religiosos profesos en el convento de San Agustín de México.

su abuelo paterno la corona del Sacro Imperio Romano Germánico, donde se empeñó en solucionar los problemas creados por el luteranismo²³.

Los españoles se consideraban, empezando por el rey, como los guardianes de la fe. Creían fervientemente en la influencia divina en cada una de sus acciones, como lo prueba la historia de *Santiago matamoros*²⁴ que en América sería *Santiago mata-indios*. Con la conquista y evangelización de los nativos en el nuevo territorio, creían lograr una victoria frente a los infieles y herejes en Europa. Las órdenes mendicantes se habían reformado y los frailes elegidos para la evangelización estaban educados con esa perspectiva, muchos incluso tenían estudios universitarios y habían sido docentes en los conventos y en las universidades²⁵.

Esto influyó la labor evangelizadora porque se enviaron hombres cuyas características los mostraban como modelos de actividad católica, obediencia a la Iglesia y conocimiento de la labor a realizar. Es así que los evangelizadores se dedicaron por un lado al aprendizaje a fondo de lenguas y costumbres para entender y acercarse a esos nuevos pueblos; por otro, buscaron reprimir y terminar con los vestigios de las religiones antiguas, a las que presentaron como influencia del demonio. Esta postura la explica Fray Bernardino de Sahagún, quien llegó a México en 1529 y murió en el territorio en 1590, al afirmar que:

²³ Joseph Walter, *Historia de España*. pp. 149-155

²⁴ Santiago matamoros es el nombre que se da a la representación iconográfica del apóstol Santiago el Mayor cuando se le representa tal como se le describe en las crónicas medievales, según las cuales intervino milagrosamente en favor de los cristianos contra los musulmanes durante la Batalla de Clavijo (23 de mayo del año 844). En pintura y escultura se suele representar a Santiago matamoros tocado de sombrero con concha de peregrino y blandiendo una espada, sobre un caballo blanco y arrollando a un grupo de moros caídos por tierra.

²⁵ Bernardo García Martínez, “La creación de la Nueva España” en *Historia General de México*, pp. 244-246

El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo (sin) que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad [...] los predicadores y confesores [...] para curar las enfermedades espirituales [...] ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión, con decir que entre esta gente no hay más pecados que borrachera, hurto y carnalidad [...] los pecados de idolatría y ritos idolátricos y supersticiones idolátricas [...] Para predicar contra estas cosas y aun para saber si las hay [...] es de saber cómo las usaban en tiempo de idolatría [...] en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos [...]²⁶

Robert Ricard opinaba que las órdenes se habían “distribuido” el territorio encontrado según como hubieran llegado a la Nueva España. Antonio Rubial considera que en realidad esta “división” entre las órdenes se dio de forma inconsciente pues su ubicación está relacionada con el momento en el cual llegaron al territorio, sin que existiera un acuerdo de por medio.

Ricard comenta que se perciben tres grandes direcciones del “apostolado agustino”:

- a) La septentrional: hacia Tlapa y Chilapa, marcada por la línea Mixquic-Ocuituco- Janteleco- Cítela y Chiautla, entre lo otomíes de Hidalgo camino al actual estado de Guerrero.
- b) La meridional: corresponde al actual estado de Hidalgo y al norte de Puebla y Veracruz con los conventos de: Epazoyucan, Atotonilco, Actopan, Metztlán y Molango con sus dependencias.
- c) La occidental: corresponde al territorio de Michoacán y está representada por una línea de casas o conventos que pasan por Tiripitío y se enlazan con la Ciudad de México por medio de las que están en la región de Toluca.²⁷

²⁶ Sahagún citado por Ricard, *op. cit.*, p. 111

²⁷ Ricard, *op. cit.*, pp. 152 y 156-157 vid. Elena Vázquez Vázquez, *Distribución geográfica de las órdenes religiosas (Siglo XVI)*. México, UNAM, 1965. En este libro Elena Vázquez sustenta la teoría de Ricard respecto al repartimiento de tierras y habla de la posibilidad de que las órdenes mendicantes hayan llegado a un tipo de trato tácito respecto a qué zonas evangelizar. Estudios posteriores han puesto en duda estas hipótesis dado que casos como el de Acolman – un convento franciscano que pasó a manos de los agustinos- rompían con el esquema preestablecido porque a partir de éstos se ve la relación entre las órdenes desde otra perspectiva, pues implican que no había una distribución establecida por prioridad o importancia, sino la intención de realizar el mismo trabajo y auxiliarse entre las órdenes para llevarlo a cabo.

Esto implicó el aprendizaje de las lenguas propias de la zona en la que se encontraban los conventos y crear gramáticas, vocabularios y libros religiosos en dichas lenguas para los religiosos recién llegados de España o aquellos que ingresaran a las casas conventuales. Para todas las órdenes la lengua principal fue el náhuatl, el cual se hablaba en toda la zona del centro y se había convertido, gracias a la preeminencia de los mexicas, en la más conocida alrededor del territorio mesoamericano.

El dominio del lenguaje estuvo relacionado con la “distribución” territorial. Los franciscanos se dedicaron, además de aprender náhuatl, a conocer las lenguas de algunos pequeños grupos como los otomíes. Los dominicos se especializaron en las lenguas del sur: mixteco, zapoteco, chontal, etc. En el caso de los agustinos se sabe que se esmeraron en el aprendizaje del náhuatl, otomí y el purépecha. Entre 1524 y 1572 se publicaron por lo menos 109 obras de las cuales 80 fueron escritas por franciscanos, 16 por dominicos, 8 por agustinos y 5 anónimas, de diferentes temas y versiones²⁸.

Para que esto pudiera hacerse se pedía que los religiosos que pasaran de Europa a América tuvieran educación universitaria. Muchos no sólo cumplían este requisito, algunos incluso tenían varios títulos y eran dedicados profesores en las universidades españolas, con lo que continuaban con el espíritu observante de las órdenes mendicantes reformadas a fines del siglo XV y principios del XVI²⁹. En el caso de los agustinos, aquellos que pasaron a Nueva España en el siglo XVI procedían de toda la Península y la gran mayoría de los que llegaron a ocupar puestos importantes en la provincia novohispana se habían formado o habían trabajado en la Universidad de Salamanca. De ahí provenían: Francisco de la Cruz, Nicolás de Ágreda, Jerónimo de San Esteban, Juan Estacio, Juan Bautista Mora y Agustín de la Coruña³⁰.

En 1536 profesó en el convento de México fray Diego de Chávez, el primer ejemplo de una larga lista de ibéricos que tomaron el hábito de San Agustín en la Nueva

²⁸ Ricard, *op. cit.*, p. 119-122

²⁹ Hermann Tüchle, *op. cit.*, p.9

³⁰ Rubial, *op. cit.*, p. 18

España; hasta 1572 la profesión de religiosos peninsulares fue mayor que la de los criollos, para esta época la mayor parte de los frailes agustinos de la provincia de México había hecho sus votos en la Nueva España en lugar de tomar los hábitos desde la Península Ibérica. Con el tiempo la mayoría de estos religiosos se iría hacia Michoacán lo que en su momento contribuyó para sustentar la separación de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús y la de San Nicolás Tolentino. La primera estaba conformada en su mayoría por criollos, la segunda por peninsulares, y cada grupo buscaría tener supremacía sobre el otro; dicha situación fue un caso único de la Nueva España.³¹

Conjuntamente con la profesión de peninsulares y criollos en la Provincia del Santo Nombre de Jesús de México inició el ingreso, por lo menos en un principio, de algunos indígenas. Esto permite observar que las casas agustinas estaban pobladas por una amplia gama de personas con diversa formación académica y diferentes intereses. Aun así uno de los grandes orgullos de la orden era el elevado nivel cultural de sus miembros y se buscaba mantenerlo por medio de las casas de estudio³² que se establecieron en la Nueva España. Entre ellas estaban las de México, Puebla, Valladolid, Tiripitío, Yuriripúndaro, Cuitzeo, Atotonilco, Tacámbaro, Ixmiquilpan, Actopan, Metztitlán, Guadalajara y Acolman, además del famoso Colegio de San Pablo en la Ciudad de México.³³ Durante este esfuerzo de formación los cargos principales de la orden circularon sólo entre un reducido número de frailes, los más preparados y con mayor experiencia. Tan importante resultaba la educación para los agustinos que enseñarían idiomas a los indígenas, fundamentalmente el latín y el español.

Los agustinos no compartían esta visión y crearon varias escuelas de las cuales la más famosa es la de Tiripitío en Michoacán donde establecieron una escuela primaria en la que los instruían para leer y escribir en castellano, además añadían a la enseñanza la

³¹ *Ibid.*, pp. 19-20

³² Las casas de estudio eran conventos dedicados a la enseñanza. Estos conventos tenían una población variable, que dependía del movimiento de los frailes. En la Nueva España estos conventos servían para instruir a los frailes recién llegados de España en los métodos de evangelización y las lenguas indígenas de los distintos territorios.

³³ *Vid. Rubial, op. cit.*, pp. 27-30

formación musical y el dominio de algún oficio. Para 1537 ya tenían en México “un colegio que abría sus enseñanzas al igual a indios que a españoles y en él un ‘letor’ enseñaba gramática”, lo cual equivalía a que aprendieran la lengua latina. Para los agustinos esto significaba que los indígenas tuvieran un conocimiento más profundo y claro de la doctrina cristiana pues evangelizar en su lengua nativa en ocasiones confundía debido a los términos desconocidos o sin traducción en las lenguas autóctonas.³⁴

La población de la orden aumentó paulatinamente hasta 1572, cuando tuvo el incremento más importante, durante el gobierno provincial de fray Alonso de la Veracruz³⁵, que duró hasta 1585; a partir de esta fecha disminuyó ampliamente el ingreso a la orden. Respecto a la distribución de los frailes en los distintos conventos fue: en 1571 de los 172 sacerdotes que había en la orden, 134 misionaban en los pueblos de indios, por lo tanto estaban repartidos en un promedio de tres por cada pueblo. Para 1598, del total de 341 sacerdotes, 219 habitaban entre los naturales, distribuidos de tres a cuatro en cada pueblo³⁶.

Además de la labor de evangelización los frailes tenían la responsabilidad de agrupar a los indígenas en pueblos que siguieran de alguna manera las formas españolas para que se les pudiera gobernar. Estos asentamientos son los que se conocen con el

³⁴ Ricard, *op. cit.*, p. 333

³⁵ Fray Alonso de la Veracruz nació Alonso Gutiérrez en Caspueñas cerca de Toledo alrededor del año 1504, estudió en la universidad de Complutense y en la de Salamanca. En 1536 ingresó a la orden de los agustinos después de su llegada a la Nueva España y en 1540 estableció el primer Colegio de Estudios Superiores de Filosofía en Tiripitío además de la primera biblioteca en toda América, para después fundar otras similares en Tacámbaro y en Atotonilco. En 1542 sucede a Vasco de Quiroga en el gobierno de la provincia de Michoacán y funda cinco conventos. En 1553, con la apertura de la Universidad de la Ciudad de México, fue invitado a impartir la Cátedra de Sagradas Escrituras que después se llamó de Prima Teología. En 1558 el obispo Montúfar inició en su contra un proceso inquisitorial por su texto “Sobre el dominio de los indios y la guerra justa” donde discutía la lógica de la conquista y los derechos de los indios contra los excesos de la iglesia. Por esto fue llamado en 1561 a España desde donde siguió en comunicación con la Nueva España hasta el año de 1573. Murió en julio de 1584 en Michoacán. *vid.* Alonso de la Veracruz. *Sobre el dominio de los indios y la guerra justa*, pp. 7-18; Antonio Gómez Robledo, “Alonso de la Veracruz. Vida y Muerte” en *Info5*, núm. 246, Jurídicas: UNAM, 2004.

³⁶ Rubial, *op. cit.*, p. 35 En 1571 había 47 casas conventuales de las cuales 7 estaban en zonas urbanas y 40 en pueblos de indios. Por lo tanto de los 172 sacerdotes, 134 se repartían en 40 conventos o casas, dando un promedio de 3 a 4 sacerdotes por convento. Los otros 38 se repartían en las 7 casas restantes, quedando en promedio 5 sacerdotes por convento. En 1598 había 73 casas, de las cuales 66 se encontraban en pueblos de indios y 7 en zonas urbanas. Por lo tanto 219 sacerdotes se repartían entre 66 conventos, quedando en un promedio de 3 sacerdotes por convento. Los 122 sacerdotes restantes se dividían en las 7 casas urbanas, en un promedio de 17 sacerdotes por convento. Es esta la diferencia a la que se refiere Rubial, pues aunque en 27 años aumento la población de la orden, la gran mayoría se concentraba en los conventos de las ciudades y pocos trabajaban en los pueblos de indios.

nombre de pueblos de indios. Desde 1523 las reales instrucciones habían provisto que se organizara a los indígenas en pueblos, con su iglesia, su cabildo de indios, sus regidores, su hospital, etc. De entre las tres órdenes que llegaron en un inicio, los agustinos fueron los encargados de fundar y administrar pueblos de indios tanto en Michoacán como en la zona central en Meztitlán, Chilapa y Tlapa. Todos estos pueblos se encontraban en manos de los religiosos incluso para asuntos no religiosos ya que ellos se encargaban de la administración de la justicia, dirimían conflictos de sucesión, dividían la herencia y hacían el papel de cuidadores de la misma en caso de ser necesario. Los conventos se convertían en el centro del desarrollo del pueblo y en algunos casos, como en el de Acolman, incluso tenían gran importancia económica gracias a los huertos, ganado y haciendas que tenían bajo su cuidado.³⁷

Al mismo tiempo de esta labor de unificación para terminar con los pueblos dispersos, los agustinos principiaron la apertura de hospitales en la Nueva España, no solamente para abrigo y cuidado de los indios enfermos, sino también para acoger y albergar a los viajeros y gente de paso, de suerte que los habitantes no tuvieran que alojarlos en las casas del pueblo. Los hospitales eran también centros de abastecimiento gratuito donde los indígenas hallaban provisiones y alimentos como: carne, aceite, vino, azúcar, manteca, etc.³⁸

³⁷ Ricard, *op. cit.*, pp. 235-241

³⁸ *Ibid.*, p. 260

2.3 Organización de la Orden de San Agustín

Los conventos agustinos tenían una estructura jurídica que les permitía gobernarse de forma interna de la mejor manera posible, ésta propiciaba una absoluta dependencia entre las capas inferiores y superiores de la orden y estaba distribuida del modo siguiente: primero el provincial, quien era elegido cada tres años durante los cuales regía el destino de la comunidad; los cuatro definidores, ayudaban al provincial en el gobierno y en la toma de decisiones, eran elegidos por los priores y discretos³⁹ de todas las casas de la provincia que se reunían en capítulos⁴⁰; los priores eran las autoridades menores, considerados las cabezas de los conventos; los discretos eran enviados por aquellos monasterios que tenían más de ocho miembros, eran electos por la población del convento y tenían voz y voto en las reuniones capitulares de la orden⁴¹.

Rubial explica en su libro sobre los conventos agustinos, cómo estaba conformada la orden y cuáles eran las obligaciones según el cargo:

³⁹ Un discreto es en algunas comunidades, la persona elegida para asistir al superior como consiliario en el gobierno de la comunidad. *Diccionario de Lengua Española*, 22 ed., Real Academia Española de la Lengua www.rae.es/rae.html

⁴⁰ El nombre de capítulo (del latín *capitulum*) designa ciertas corporaciones eclesiásticas y se deriva del capítulo de la Regla que se leía en las reuniones de los monasterios. Estas reuniones fueron recibiendo el nombre de capítulo y el lugar donde se realizaba se empezó a conocer como casa o sala capitular. Además de estos capítulos conventuales o reuniones de monjes también reciben el nombre de capítulo a las reuniones eclesiásticas a las que se llama capítulos colegiados o capítulos catedralicios. En general un capítulo se define como una asociación de clérigos de una iglesia que formando un cuerpo moral instituido por una autoridad eclesiástica, tienen el propósito de promover la adoración por medio de la distribución del trabajo en equipo. En un capítulo catedralicio el objetivo principal es asistir al obispo en el gobierno de su diócesis y la distribución del trabajo. Los miembros de los capítulos son llamados canónigos. *Catholic Encyclopedia* en www.newadventing/index.html

⁴¹ Rubial, *op. cit.*, pp. 42-43

El provincial tenía en sus manos la organización de la misión, labor que compartía con el definitorio al cual debía pedir consejo y aprobación [...] El gran trabajo que tenía el provincial hizo forzosa la creación de otro cargo: el de vicario provincial. Antes de 1545 los provinciales de Nueva España, por razón de su dependencia de Castilla, se habían denominado vicarios provinciales [...] a partir de esa fecha cambiaron por el de prior provincial, aunque la dependencia de Castilla continuaba. Se eligió a partir de entonces una especie de viceprovincial [...] Las funciones del nuevo cargo también estaban muy relacionadas con la misión y eran muy amplias. Cuando el provincial salía a visitar los conventos, el vicario se encargaba de la dirección de la provincia. Por recaer este cargo a menudo en un definidor, formaba parte de los definitorios y por ello influía en las decisiones de éstos. A fines del siglo XVI el puesto [...] se mantuvo adscrito a una sola persona, fray Jerónimo Morante, que conocía bien la situación de la provincia [...] El capítulo provincial era la columna vertebral de la organización monástica. En él no solamente se reunían los representantes de la orden para elegir provincial y definidores, sino también se discutían los principales problemas que afectaban a la congregación. En base a las discusiones del capítulo, el definitorio pleno [...] emitía las actas capitulares. Éstas [...] formaban un corpus que aplicaba las constituciones generales de la orden a los casos concretos⁴².

Los priores de los conventos eran la cabeza de una unidad socio-jurídica cuya base era la comunidad que habitaba bajo el mismo techo, unida por la espiritualidad común y una serie de normas que reglamentaban su vida y sus relaciones con el resto de la sociedad. El priorato constituía el núcleo cardinal de la organización monástica. Los prioratos eran el soporte de toda la estructura política, social y económica de la orden. Cada uno de éstos era económicamente autónomo y estaba asentado en un convento que representaba, además de la edificación donde habitaban los religiosos, la comunidad que éstos formaban. Rubial afirma que “la existencia del priorato implicaba necesariamente la de un convento pero no viceversa”. Aquellos conventos no priorales tenían el nombre

⁴² *Ibid.*, p. 44

de vicarías y serían muy importantes en la Nueva España.⁴³ Las vicarías eran entidades formadas por uno o dos frailes que dependían de un priorato, pero que poseían cierta autonomía económica y administrativa.⁴⁴

El sistema de cabecera de doctrina-visita estaba adaptado a la división prehispánica de cabecera-sujeto⁴⁵, pues esto facilitaba la evangelización gracias a la dependencia que había de las estancias hacia su centro. Las cabeceras políticas prehispánicas fueron convertidas en cabeceras de doctrina y sus sujetos en visitas. Muchas de las cabeceras políticas eran, para efectos doctrinales, visitas de otras que tenían el carácter de cabecera de doctrina. A veces se designaba a algunos de los sujetos como cabecera de doctrina por lograr mayor comodidad en la evangelización. Cuando se erigían los prioratos éstos tenían una población no mayor de tres o cuatro frailes quienes se repartían la tarea de evangelizar en la región. En ciertos prioratos cuando aumentó la población interna se

⁴³ Rubial, *op. cit.*, p. 49

⁴⁴ *Ibid.*, p. 51

⁴⁵ En 1529 México central estaba ocupado por unidades sociopolíticas llamadas *altepetl* que podían ser desde verdaderas ciudades-estado que se extendían varios kilómetros hasta pequeñas comunidades que no pasaban de unos pocos miles de metros cuadrados de superficie. El *altepetl* era un territorio gobernado por el representante de una familia perteneciente a la alta nobleza, llamado *tlatoani* y estaba formada por dos o más subdistritos llamados *calpulli*, cada uno de los cuales tenía su propio jefe, el *teuctlatoani* o *teuctocaitl*. El *tlatoani* provenía de un *calpulli* individual, el que ocupaba el rango más alto en la jerarquía y del cual era también *teuctlatoani*. Los *calpultin* (plural de *calpulli*) estaban divididos en pequeñas unidades territoriales de 20, 40, 80 o más casas. Cada una de estas unidades tenía un dirigente, que era el responsable de repartir la tierra y recolectar el impuesto. Los españoles que entendieron mal la naturaleza del *altepetl*, llamaron al grupo concentrado del *calpulli* interno “cabecera”, mientras que los *calpultin* externos, ubicados en la periferia, fueron llamados “sujetos”. En el México Central el *altepetl* sobrevivió durante buena parte del periodo posterior a la Conquista, pues un simple *altepetl* podía convertirse primero en encomienda, para después ser también parroquia, adquiriendo una organización municipal de tipo español. Por su parte, la Iglesia trasladó su propio sistema administrativo el cual incluía tres niveles jerárquicos: el arzobispado, el obispado y la parroquia. En un principio sólo existía el arzobispado de México, después todos los obispados que dependían de este. Dentro de cada obispado estaban las parroquias o doctrinas que solían crearse en los pueblos cabecera y eran llamados cabecera de doctrina. En ese lugar estaba el templo, la residencia clerical y un grupo más pequeño de templos que dependían del principal. Las iglesias ubicadas en ciudades pequeñas o en pueblos cercanos a la cabecera de doctrina se llamaban capillas o visitas. En estos no vivía ningún religioso y el clero de la iglesia principal se encargaba de “visitarlos” regularmente. Las primeras parroquias indígenas quedaron bajo el control de las tres órdenes monásticas: franciscanos, dominicos y agustinos. Las parroquias indígenas (doctrina) se basaban en el *altepetl* y en las encomiendas ya existentes y eran construidas cerca o incluso en el lugar exacto de los antiguos templos indígenas. Jean François Genotte. “El método de Galarza aplicado al Mapa de Otumba, un documento pictográfico poco conocido del México Colonial” en *Desacatos* núm. 22, sept.-dic., 2006 pp. 127-132; *vid.* James Lockhart, *Los nahuas después de la conquista*, México, FCE, 1999; Bernardo García Martínez, *La naturaleza política y corporativa de los pueblos de indios. Discurso de recepción a la Academia Mexicana de Historia*, México, Academia Mexicana de Historia, 1999; y Edmundo López de la Rosa, *Historia de las divisiones territoriales de la cuenca de México*, México, Fundación de estudios urbanos y metropolitanos Adolfo Christlieb, 2003.

pudo construir en uno o más pueblos sujetos una vicaría donde residieran de forma permanente los frailes y así facilitar su labor.⁴⁶

Todas las casas de la orden, no importando si eran prioratos, vicarías, o si se encontraban en pueblos de indios o en pueblos de españoles, tenían como tarea principal la misión evangelizadora. Los grandes conventos urbanos tenían a su cargo la cura de almas entre los indígenas, la organización de los noviciados y los estudios que se consideraban importantes para la formación del personal dedicado a la evangelización. Esto generó un cambio en la organización conventual tradicional pues al multiplicarse los focos de misión y ante la carencia de religiosos para su administración se generaron comunidades conventuales con un número reducido de personas. Cuando esto sucedía los frailes se dedicaban sobre todo a la labor de catequizar y en ocasiones se alejaban de las obligaciones que la vida religiosa comunitaria les imponía; aquellos que se encontraban en una cabecera y se tenían que distribuir por las visitas solían estar solos mucho tiempo. También los conventos estaban edificados en respuesta a la concepción misional, su estructura y dependencias, al igual que la organización la comunidad que en ellos vivía; se hallaban orientados hacia el fin de cumplir con su tarea evangelizadora.⁴⁷

Como antes se dijo los puestos más importantes en la orden y en los conventos recaían en aquellos individuos considerados más aptos para el trabajo tanto por su educación como por su entrega al apostolado, por lo menos durante el siglo XVI. A finales de ese siglo y a principios del siglo XVII la experiencia misional dejó de ser prioritaria y los frailes empezaron a considerar otros factores para nombrar a los nuevos dirigentes de la orden: su situación social, económica o política dentro de la orden se volvieron puntos más importantes que la cantidad de lenguas indígenas que se sabía o el número de misiones en las que se había participado.

⁴⁶ Rubial, *op. cit.*, p. 51

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 55-56

Entre los capítulos provinciales más importantes estuvo el de Ocuilco en 1534, primer Capítulo de la Congregación Agustiniense de Nueva España, el 7 de junio de dicho año, cuando se nombró como vicario provincial a fray Francisco de la Cruz, y se especificaron las bases para la organización misional agustina en el territorio.⁴⁸

Todas las características peculiares de la orden de los agustinos en la Nueva España, por causa de su labor entre los indígenas, la hicieron una entidad diferente a la congregación española lo que en su momento provocó los movimientos de autonomía de la provincia de México frente a la de Castilla. En realidad la posibilidad de deshacer los vínculos se empezó a consultar desde 1534, cuando se le permitió a la provincia de México nombrar su propio vicario-provincial como figura de poder más cercana al provincial de la orden. Hasta 1560 la dependencia de los agustinos novohispanos frente a España era más de forma que de fondo, pues en realidad habían sido bastante capaces de gobernarse a sí mismos con amplia libertad. En ese año la provincia de Castilla intervino por primera vez y de manera directa en un problema de la orden novohispana, en el capítulo definitorio de Epazoyucan donde el visitador fray Pedro de Herrera tomó varias decisiones⁴⁹ que serían revocadas un año después en Acolman.

Aunque la provincia del Santísimo Nombre de Jesús era un organismo distinto a la provincia de Castilla y Andalucía, continuaba dependiendo de ésta para las decisiones más importantes. En 1562 el provincial castellano comisionó a fray Pedro de Herrera

⁴⁸ Grijalva, *op. cit.*, pp. 47-50, y Rubial, *op. cit.*, p. 45

⁴⁹ Durante el capítulo en Epazoyucan se crearon unas actas donde quedaron asentados los acuerdos a los que se había llegado. Estas actas estaban más enfocadas en la labor misional y en la cura de almas entre los indígenas y tenían la intención de ratificar la dependencia de la provincia mexicana a Castilla. Entre los puntos que se establecieron estaban los principios para unificar la liturgia y la administración de sacramentos y doctrina; los principios y prohibiciones como la delimitación de funciones del priorato y la vicaría, la prohibición a los frailes del juego, ser casamenteros y testamentarios, además de no poder salir de la casa sin permiso o dormir fuera del convento; normas generales a seguir por los priores en cuanto a penitencia, ausencia del convento, etc.; que los priores no se entrometieran en la administración civil ni en el cobro de tributos; por último se legisló sobre los estudios en la orden, la ordenación de sacerdotes en la provincia y la recepción de novicios, que sólo podía hacerse en los conventos de México, Puebla y Valladolid. (Rubial *op. cit.*, p. 46) En el capítulo definitorio intermedio de Acolman se anularon las actas del capítulo de Epazoyucan y se legisló sobre las relaciones económicas sociales entre frailes e indios para evitar vejaciones contra los segundos.. También se decidió sobre los aspectos relacionados con la observancia de la regla en los conventos, especialmente con respecto a la pobreza individual y sobre los requisitos necesarios para la ordenación de sacerdotes. (Rubial, *op. cit.*, p. 47)

como visitador en México pues unos religiosos se habían declarado en contra de la jurisdicción que el provincial de Castilla pretendía tener en México. Entre éstos se encontraban el vicario provincial, fray Juan de San Román y los definidores⁵⁰ fray Antonio de San Isidro y fray Antonio de los Reyes. El 8 de mayo de 1563 en Epazoyucan el visitador llamó a capítulo provincial nombrando como provincial a fray Diego de Vertavillo, cercano a los intereses de la provincia española; en las actas de este capítulo se observa que la provincia de Castilla estaba conforme con el trabajo de propagación religiosa realizado hasta el momento y buscaba terminar con los primeros sentimientos de autonomía de los agustinos novohispanos respecto a la provincia castellana.⁵¹

Hubo otro capítulo definitorio en Acolman hacia el año de 1564, después del retorno a España de fray Pedro de Herrera, en el cual se anulaban las actas del capítulo del año anterior y se legislaba sobre puntos importantes de la labor misionera; sobre todo aquellos puntos referentes a las relaciones económicas-sociales entre frailes e indios, mientras que las actas de Epazoyucan enfatizaban los aspectos litúrgicos y administrativo-religiosos de la evangelización.⁵²

Como se había mencionado la orden de agustinos de la Nueva España se mostró flexible respecto al ingreso de postulantes españoles habitantes del territorio novohispano, de criollos, y en menor cantidad de mestizos e indígenas. Al inicio, los españoles, al igual que en todo el reino, tenían mayores posibilidades para obtener puestos importantes dentro de la orden. Pero con el crecimiento de la población criolla y la disminución de la población peninsular dentro del convento de México y de muchos otros, los criollos exigieron el derecho de igualdad y al mismo tiempo desarrollaron el

⁵⁰ El definidor en algunas órdenes religiosas es cada uno de los religiosos que, con el prelado principal forman el defensorio, para gobernar la religión y resolver los casos más graves., Diccionario de la Lengua Española, *op. cit.*

⁵¹ Grijalva, *op. cit.*, p. 214; Rubial, p. 46 y Ricard, *op. cit.*, pp. 361-362

⁵² Rubial, *op. cit.*, pp. 47-48 Algo importante al respecto de este capítulo definitorio en Acolman es el hecho de que no se le menciona en las crónicas agustinas. Rubial utilizó como fuente documentos encontrados en el Archivo General de Indias en Sevilla, los cuales no pudieron ser revisados para esta investigación. Por lo tanto este dato se toma de buena fe del trabajo de Antonio Rubial sin conocimiento de ninguna otra fuente o texto que lo haya confirmado o rechazado. Ni Grijalva ni Alipio Ruiz mencionan en sus crónicas este capítulo definitorio de 1564.

sentimiento de autoafirmación frente a los frailes nacidos en España. Esto generó que en 1581 hubiera por primera vez un provincial criollo, fray Antonio de Mendoza. Durante los siguientes quince años lograron alternarse en el poder de la orden los peninsulares y los criollos, situación que terminó con la división de la congregación en dos provincias en 1602.

La partición había sido promovida por los ibéricos cuya mayoría se encontraba en los conventos de Michoacán pues consideraban que el tamaño de la zona y la cantidad de frailes así lo permitía. Esto generó la creación de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán permaneciendo la del Santísimo Nombre de Jesús de México como centro de poder criollo dentro de la orden. Además muchos de los criollos que pertenecían a la orden, y a la provincia de México, tenían familiares importantes dentro del gobierno novohispano por lo cual lograron, en varios momentos, tener puestos en algunos episcopados.⁵³

La historia de la Orden de San Agustín durante todo el siglo XVII estaría marcada por las luchas de alternativa entre peninsulares y criollos. Los primeros pedirían a la provincia de Castilla que volviera a enviar gente para reformar la provincia, en específico la de México, y exigieron que se alternaran en el poder peninsulares y criollos para evitar que estos últimos continuaran encumbrándose en la política y la economía. También hubo muchas acusaciones contra los criollos por fraudes y acciones contrarias a las reglas de la Orden.

⁵³ Rubial, *op. cit.*, pp. 66-71 Antonio Rubial revisa de forma precisa el problema de la alternancia y de la división de la Orden de San Agustín en el libro *Una monarquía criolla. La provincia agustina en el siglo XVII*. En este texto analiza cómo el conflicto de alternativa en la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México enfrentó las pugnas entre criollos y peninsulares y, a partir de ese momento, la orden enfrentó varios problemas adicionales como la mala actitud de los frailes y serias acusaciones contra los mismos por abusos cometidos en los conventos.

CAPÍTULO 3

SAN AGUSTÍN ACOLMAN

3.1 Descripción del convento

Se asume que entre los frailes había algunos iniciados en el arte de construir, en geometría, en matemáticas y principios de arquitectura; lo cual, tal vez, les permitió aplicar algunos aspectos teóricos de los más importantes tratados de arquitectura clásica, como son: los *Diez libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio; el *Tratado de Arquitectura* de Alberti; el *Tratado de Arquitectura* de Serlio, siendo el IV libro el más importante para Hispanoamérica; asimismo el de Diego Sagredo intitulado *Medidas del Romano*, publicado en 1526.

Se ha llegado a suponer que el claustro chico se debe a los franciscanos, pues las diferencias estilísticas entre éste y el claustro grande son evidentes: el claustro chico está formado por un patio cuadrangular rodeado por pilastras sin capitel y decoradas en la parte interna con pintura mural. El área donde se encuentran representados los padres agustinos importantes es posterior a los primeros murales. Además las paredes del primer cuerpo de este claustro están decoradas con pintura mural la cual se infiere que representaba la vida de la virgen pero quedó muy dañada con la más reciente inundación. En el segundo cuerpo están los accesos a lo que posiblemente eran las celdas, aunque están cerrados al público.



Fig. 1 Vista general del Claustro Chico.



Fig. 2 Pintura mural en el primer cuerpo del Claustro Chico.

El claustro grande, es un cuadrado compuesto de dos plantas, al igual que el claustro chico. Los corredores de la planta baja están cubiertos con techo de bóveda, y los de la alta, con techo de madera. En la planta inferior, el claustro grande tiene arcadas de cuatro que corresponden a arcadas de seis en el piso alto. En los ángulos las columnas aparecen agrupadas, con capiteles *románicos*.



Fig. 3 Claustro Grande. Se aprecian las arcadas de cuatro correspondientes a las arcadas de seis del piso alto.



Fig. 4 Techo de madera y mural correspondientes al segundo cuerpo del Claustro Grande.



Fig. 5 Columnas y detalle de capitel *Románico*.

Los arcos son de medio punto y en las enjutas de los arcos del primer cuerpo hay diferentes escudos grabados con imágenes referentes a la crucifixión, el escudo de San Agustín con el corazón traspasado por flechas⁵⁴ y el cristograma IHS referente al santo nombre de Jesús.

En las impostas en el corredor de la planta baja, hay doce escudos, distintos todos, finamente esculpidos, que representan diferentes símbolos, entre ellos el corazón de San Agustín, el cinturón del hábito, el monograma IHS y el escudo completo de la orden con el corazón flechado rodeado del cordón del hábito.



Fig. 6 Escudo esculpido perteneciente a las enjutas del primer cuerpo. Presenta una escena referente a la crucifixión.

⁵⁴ Este atributo está inspirado en un pasaje de las *Confesiones*: “Tus flechas habían atravesado mi corazón con tu amor. Llevaba tus palabras clavadas en mis entrañas” en *Iconografía de los santos* de Juan Carmona Muela, p. 16



Fig. 7 Escudos pertenecientes a las enjutas del primer cuerpo. La primera a la derecha muestra el cristograma IHS mientras la segunda a la izquierda representa el escudo de San Agustín.



Fig. 8 Imposta perteneciente al corredor de la planta baja. Muestra el escudo de San Agustín.



Fig. 9 Impostas pertenecientes al corredor de la planta baja. Las dos muestran el Escudo de San Agustín

Coronan el claustro grande, doce acroteras, en piedra; la decoración de los muros y las pinturas al fresco que se han venido descubriendo gradualmente desde 1921, correspondiendo al pintor Saldaña el primer hallazgo de la pintura que representa *El Calvario* en la que están visibles las etapas de la Crucifixión: El Camino al Gólgota; Jesús atado a la Columna; Ecce Homo; El Enclavamiento en la Cruz. También puede verse la pintura del Juicio Final.



Fig. 10 Detalle del mural *El Enclavamiento en la Cruz*. Denotan el dibujo en negro sobre fondo blanco y la coloración sobre el cabello de María Magdalena.



Fig. 11 Mural *El Enclavamiento en la Cruz.*



Fig. 12 Mural del *Juicio Final*.

Según Manuel Romero de Terreros “Los frescos son indudablemente de los más hermosos que hay en México tanto por su disposición, como por su impecable dibujo en negro sobre el blanco del fondo, con ligera coloración y una que otra aureola dorada. Fueron inspirados en una serie de tapicerías o paños de corte”⁵⁵, y en algunos grabados que se han encontrado en diversos textos religiosos de la época que fueron traídos por los frailes.

El friso de las paredes está compuesto por dos cenefas con texto en latín, con estilizadas letras y grutescos, tipo de ornamentación que se puso de moda durante los siglos XV y XVI⁵⁶. Cada letra está en claro oscuro.



Fig. 13 Detalle del friso que muestra grutescos en claro oscuro.

⁵⁵ Margarita Flores Martínez, et al., *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del Convento de San Agustín Acolman*.

⁵⁶ Santiago Sebastián “Arte Colonial” en *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, p. 49

En el segundo cuerpo del convento hay una salida a un balcón que se conoce como la capilla abierta. Da hacia el atrio de la Iglesia y está adornada con una pintura mural que representa a una santa mártir que podría ser santa Catalina de Alejandría aunque esta identificación no es segura por la falta del mayor atributo de la santa: la rueda con picos de su martirio, sin la cual es difícil diferenciarla de otras santas mártires. Otros atributos de Santa Catalina de Alejandría están presentes: la espada, la corona de la virginidad, el anillo de sus desposorios místicos con el niño Jesús y el libro que representa su sabiduría al enfrentarse a los sabios del Imperio romano.



Fig. 14 Capilla abierta. Muestra un fresco donde se expone a una santa mártir, tal vez Sta. Catalina de Alejandría.

3.2 Historia del convento desde su construcción hasta finales del siglo XVIII

Según dos carteleras ubicadas en la portada de la Iglesia de San Agustín Acolman, su construcción finalizó en 1560 siendo virrey de la Nueva España Don Luis de Velasco bajo el reinado de Felipe II, hijo del emperador Carlos V de Alemania, I de España. También hay una placa, puesta por el gobierno del estado con unas posibles fechas de construcción de la iglesia y del convento, de 1539 a 1560.

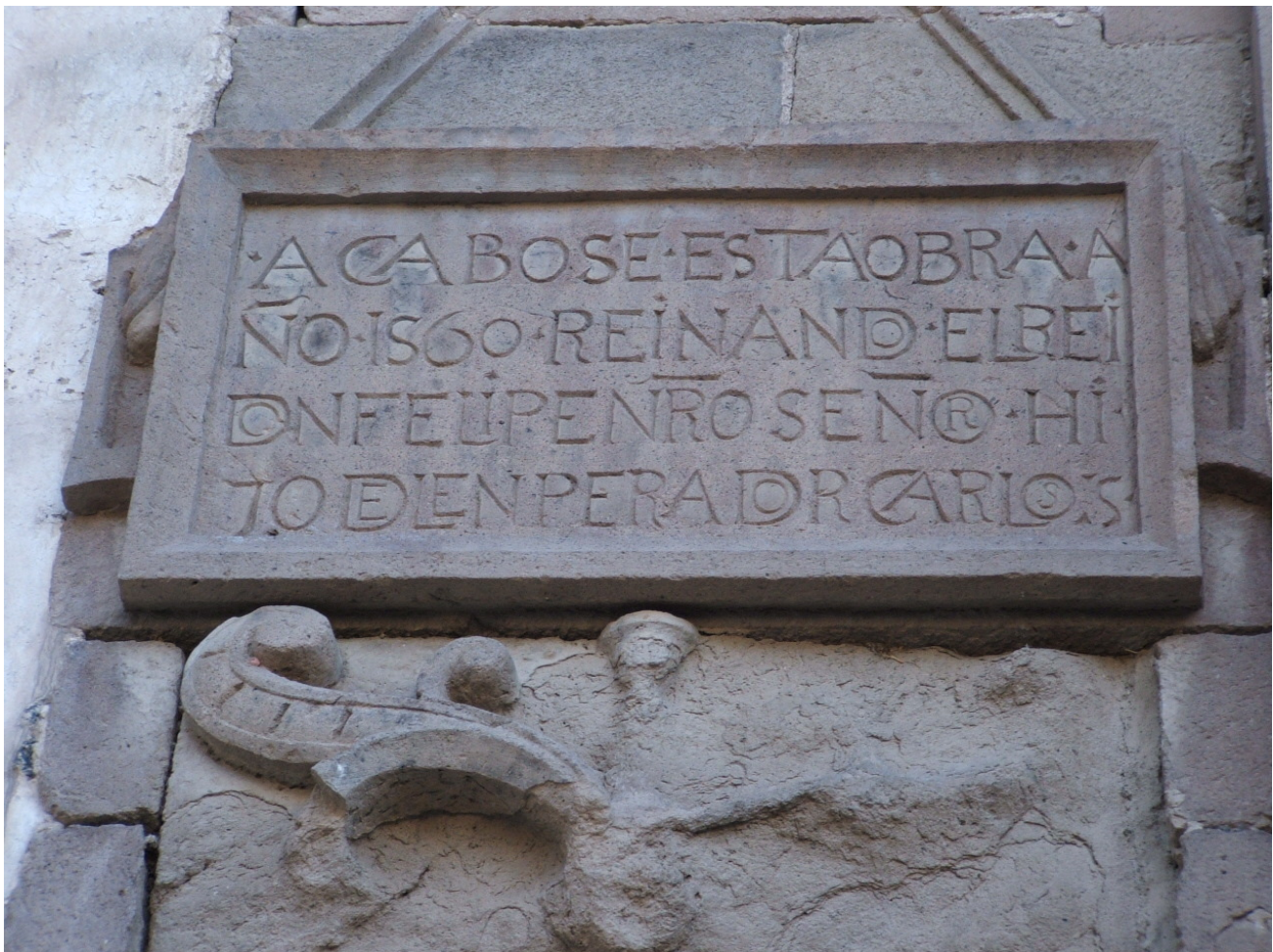


Fig. 15 Placa donde se exhibe el año 1560 como fecha de término de la construcción de la Iglesia de San Agustín de Acolman. En su texto muestra el nombre del rey Felipe II hijo del emperador Carlos V.

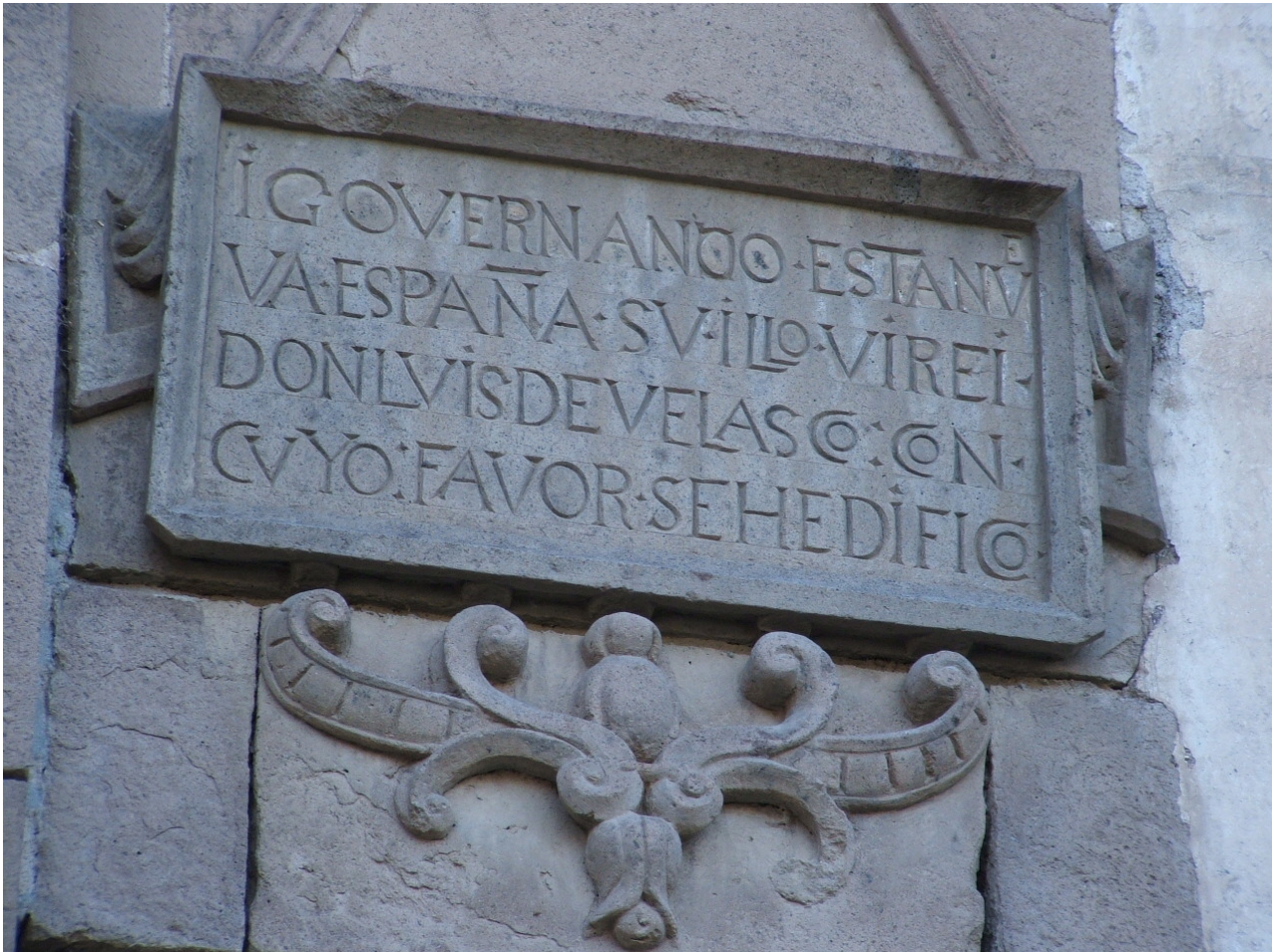


Fig. 16 Placa donde muestra a Don Luis de Velasco como virrey de la Nueva España al término de la construcción de la Iglesia de San Agustín de Acolman.

Por medio del “Códice de San Juan Teotihuacan”⁵⁷ se sabe que inicialmente habitaron el convento los franciscanos quienes donaron el terreno y el pueblo a los agustinos. Este códice trata de la revuelta de los indios en el año de 1557, cuando los frailes agustinos intentaron construir un convento en San Juan Teotihuacan como lo habían hecho en Acolman. Al inicio del códice se declara que este “[...] contiene la historia de la sublevación y las causas de ella: las gabelas y trabajos personales a que los

⁵⁷ Este códice forma parte de la colección de códices mexicanos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia en su versión original.

indios eran obligados por los frailes y de los que se quejan ante el Virrey y la Audiencia.⁵⁸

En la faja inferior del códice se muestra una era de paz y a los religiosos franciscanos dedicándose al desempeño de sus enseñanzas religiosas en Texcoco y Acolman. En las fajas 2ª y 3ª se encuentran los trabajos y cobros que sufrieron por parte de los agustinos y la sublevación como consecuencia de éstos. En la 1ª faja del documento se observa una iglesia pintada de rosa con su campanario y arriba de ésta el jeroglífico del lugar representado por un brazo con una corriente de agua y abajo una leyenda: Ancolma (Acolman). Debajo de la iglesia hay un recuento de años marcados por 6 círculos azules partidos por líneas irregulares y otro medio círculo. Esto da como resultado el total de 6 años y medio que probablemente fuera la cuenta del tiempo que los franciscanos tuvieron a su cargo la doctrina de Acolman. En el códice se muestra como los franciscanos, quienes tenían el convento de San Antonio de Padua en Texcoco, estaban encargados del territorio que incluía Acolman y Teotihuacan.

Los franciscanos se dedicaron a educar a los indios de la zona y a enseñarles la doctrina cristiana hasta que entregaron el convento a los agustinos quienes obligaron a la población a trabajar intensamente, víctimas de castigos y sufrimientos para construir el convento de San Agustín de Acolman. Todo esto se encuentra en la segunda tira del códice donde se exponen los gastos y el costo de mano de obra cuyos subtotales fueron de aproximadamente 2000 pesos para el muro almenado y unos 1600 pesos para los cimientos del edificio. También entre las cuentas se puede ver que los indígenas tuvieron que pagar 80 mazorcas de maíz por cabeza a los agustinos (además les entregaban 11, 200 canastas de pescado, 60 fanegas de trigo, frutas, miel, gente y dinero) y que durante la construcción del convento murieron aproximadamente 60 hombres y 20 mujeres.

⁵⁸ Julieta Ávila, *Acolman. Fuentes para su historia*, p. 157

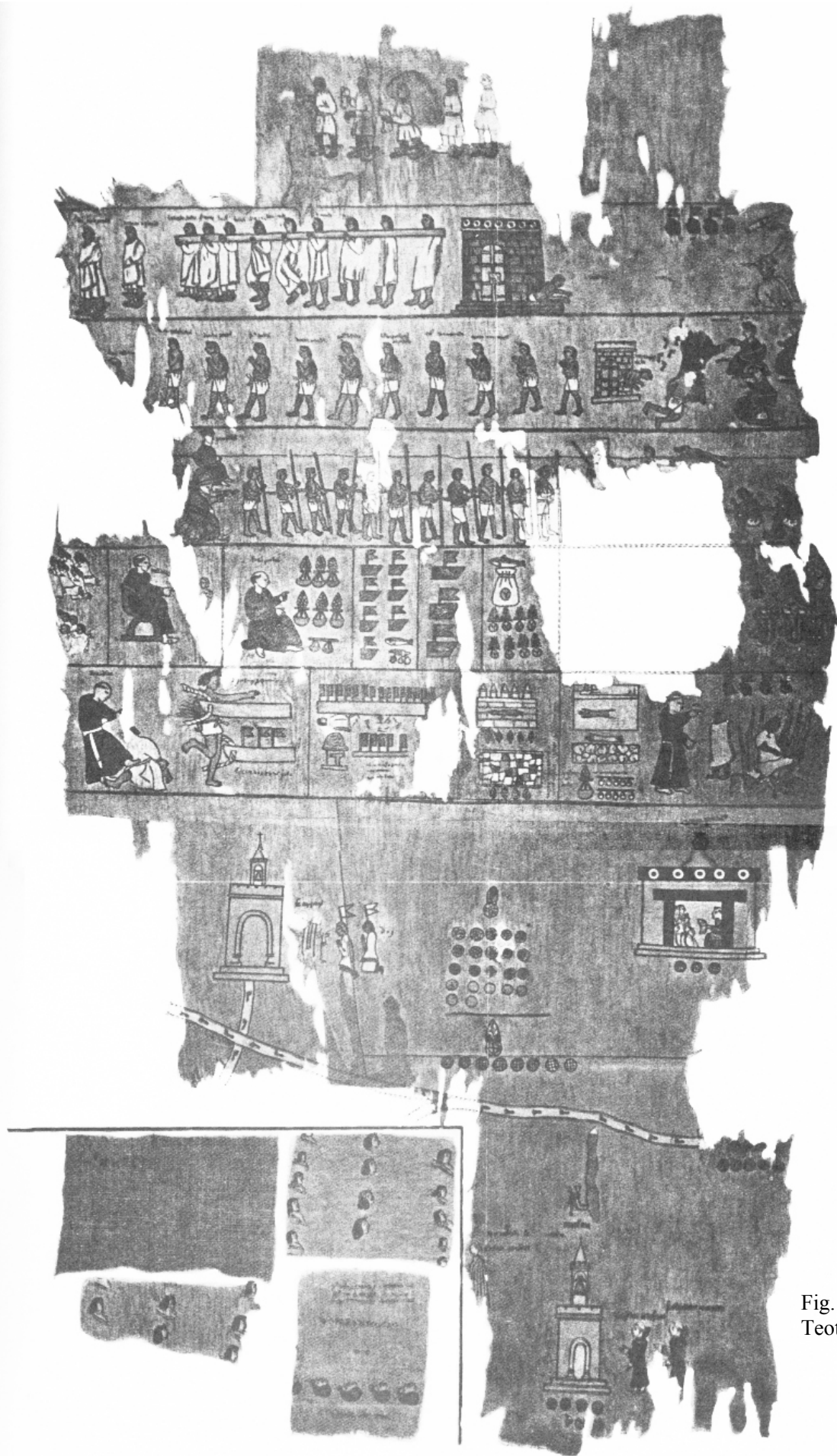


Fig. 17 Códice de "San Juan Teotihuacan"

Todo lo anterior generó el éxodo de los vecinos de Acolman a los montes cercanos para evitar las excesivas contribuciones y los servicios impuestos por los frailes de San Agustín⁵⁹.

Así ha sido posible conocer que antes de la llegada de los agustinos a Acolman los franciscanos ya se encontraban en la región y habían iniciado la catequización. También es una referencia respecto a la actitud de los frailes agustinos ante los pueblos de indios y la reacción que éstos manifestaron en contra. La construcción de un convento implicaba un gran gasto de dinero, comida y gente, pero, para los pobladores de Teotihuacan, aparentemente, los gastos de los agustinos habían sido excesivos.

Este documento no dice en qué fecha se establecieron los agustinos en Acolman y si bien las cuentas podrían ubicarlos alrededor de 1540, la placa del convento dice que la construcción comenzó en 1535 y terminó para 1560. Lo cierto es que Acolman forma parte de una primera etapa de asentamiento para los agustinos quienes comenzaron construyendo en la zona al norte de la Ciudad de México sin alejarse demasiado de la misma. Además de Acolman por las mismas fechas iniciaron la construcción de las edificaciones de Epazoyucan, Cempoala, Pánuco, Cuauhchinango, Huejutla, Tlachinoltipac, Puebla y Tepecuacuilco⁶⁰.

Acolman fue seleccionado junto con otros conventos para ser casa de estudios aún cuando se encontraba en un pueblo de indios. La razón de elegir como casa de estudios a los conventos rurales, radicaba en que se esperaba ejercitar a los estudiantes en la práctica de la predicación y del uso de las lenguas indígenas dentro del contexto de los habitantes. Además se esperaba que las casas fueran suficientemente grandes para albergar a un gran número de religiosos y acumular la riqueza suficiente para sustentarlos. Entre los conventos seleccionados para esta tarea, además de Acolman, se encontraban los recintos

⁵⁹ Ávila, *op. cit.*, p. 163-165; Rubial, *op. cit.*, p. 119-120

⁶⁰ Rubial, *op. cit.*, p. 116

de Tiripitío, Tacámbaro, Atotonilco, Yuririapúndaro, Ixmiquilpan, Actopan, Cuitzeo, Ucareo y Meztitlán.



Fig. 18 Convento de Yuririapúndaro, Guanajuato, México.

Los estudios no se realizaban de manera permanente sino por épocas y a veces por trienios. En un mismo trienio había varias casas en la provincia dedicadas a la enseñanza de los religiosos, distribuidas en las dos regiones más importantes de la misión agustina. En 1570 había estudios en México, Acolman, Puebla y Yuririapúndaro. En 1575 se menciona que había dos de gramática (Acolman e Ixmiquilpan), tres de artes (Actopan, Yuririapúndaro y Tiripitío) y uno de teología, el Colegio de San Pablo en México. El número de alumnos varió según la época y la casa de que se tratara sin llegar a ser considerable. Hasta 1570 Acolman sólo contaba con dieciséis estudiantes y Yuririapúndaro doce. Desde fines del siglo XVI y a principios del XVII, cada estudio tenía entre veinte y veinticinco alumnos⁶¹.

Acolman era entonces una cabecera de doctrina importante. Para 1605 tenía ocho miembros constantes habitando en el convento más aquellos que llegaban a realizar estudios. Como era un claustro dentro de un pueblo de indios, es decir una comunidad rural, tenía una población reducida y por lo tanto no presentaba una organización compleja. Su cabeza era el prior, quien poseía las funciones del gobierno y dirigía la misión, y era electo por medio de un capítulo prioral constituido por los frailes del priorato y aquellos que se encontraban en las visitas o vicarías. Entre los fines del recinto estaba el ser núcleo de las actividades del pueblo pues a su alrededor se congregaban los pueblos de indios evitando así su dispersión⁶².

Los conventos en cabeceras de doctrina, como Acolman, tenían además de sus objetivos habituales, las actividades de un centro de culto por lo que daban a la liturgia gran importancia y solemnidad lo cual hacía que sus templos tuvieran exigencias particulares ya que se pedía que fueran limpios, grandes y que sirvieran para otorgarle trascendencia al culto. Esto generó que durante el siglo XVI los agustinos adquirieran

⁶¹ Rubial, *op. cit.*, pp. 137-139

⁶² *Ibid.*, p. 143

notoriedad por llevar a cabo las construcciones más grandes y costosas de la Nueva España.

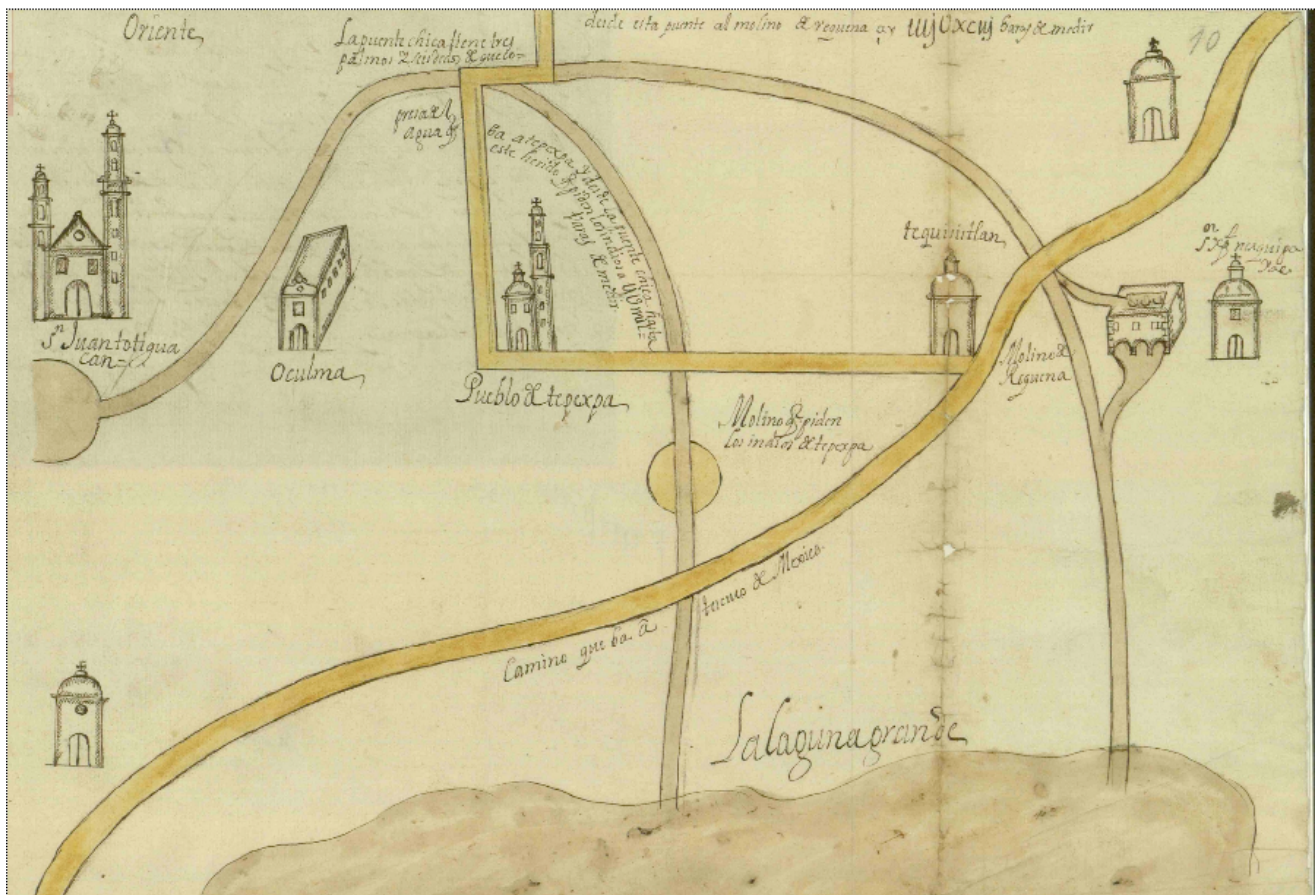


Fig. 19 Localización de Acolman en un documento del siglo XVI.

Además Acolman tuvo bajo su cuidado varias haciendas y terrenos de cultivo los cuales servían para proveer de sustento a los religiosos y en muchas ocasiones a la población más necesitada. Uno de los grandes problemas que afrontaron los agustinos de Acolman fue el abastecimiento de agua tanto al convento como a las tierras de cultivo. Aunque cerca del pueblo estaba el río San Juan, éste no pasaba suficientemente cerca para servir a las necesidades del recinto y sus alrededores. Por ello se construyó una presa que desviara parte del agua hacia el convento y hacia las tierras de cultivo aledañas. Esto generó a largo plazo el mayor problema que enfrentaron los agustinos en esta zona: las inundaciones. Cada año en la temporada de lluvias el río crecía más del doble de su cauce normal. Como la desviación se encontraba demasiado cerca del convento éste sufrió los desbordamientos que anegaron el claustro donde el agua afectaba el primer cuerpo del convento. Esto a la larga se convirtió en la razón por la cual los agustinos decidieron dejar el convento de San Agustín Acolman y su iglesia. Ambos se encontraban inundados, llenos de limo y la falta de gente para limpiar y rehabilitar el espacio lo volvieron inservible⁶³.

Las riadas fueron lo que determinó que una porción considerable del Valle de Teotihuacan se modificara notablemente, que la iglesia y convento de Acolman quedaran, en parte, cubiertas por el limo y terreno de acarreo, y que el muy antiguo pueblo de este nombre desapareciera del lugar donde lo fundaron los primeros moradores.

El crecimiento de los vasos lacustres⁶⁴ que rodeaban a la ciudad de México, al finalizar el siglo XVI, hicieron mayor el número de probabilidades de subsecuentes inundaciones en la capital; por cuyo motivo, el gobierno virreinal dispuso que el río de Teotihuacan, que vertía sus aguas en el lago de Texcoco, se represase en un sitio apropiado, designando uno junto al pueblo de Acolman, para construir un muro con el objeto propuesto. La fecha en que se hizo esta obra no está determinada de manera

⁶³ Cruces Carvajal, Ramón, *Los esplendores de Acolman*, op. cit., p. 54

⁶⁴ Un vaso lacustre es un depósito natural de agua. Base de Datos Geográficos. Diccionario de datos fisiográficos. México, INEGI, 30 de septiembre 2000

precisa. De 1603 a 1607 se verificó tal construcción, según firma el documento el doctor Mora; en 1604, según el ingeniero Espinosa; Cuevas Aguirre asegura que en 1609, Betancourt señala el año de 1629 y don Manuel Espinosa de los Monteros, cura párroco de Acolman, que estudió muy bien la región, data los años de 1630 y 1742 como fechas en que se hicieron reedificaciones en la cortina de la presa.

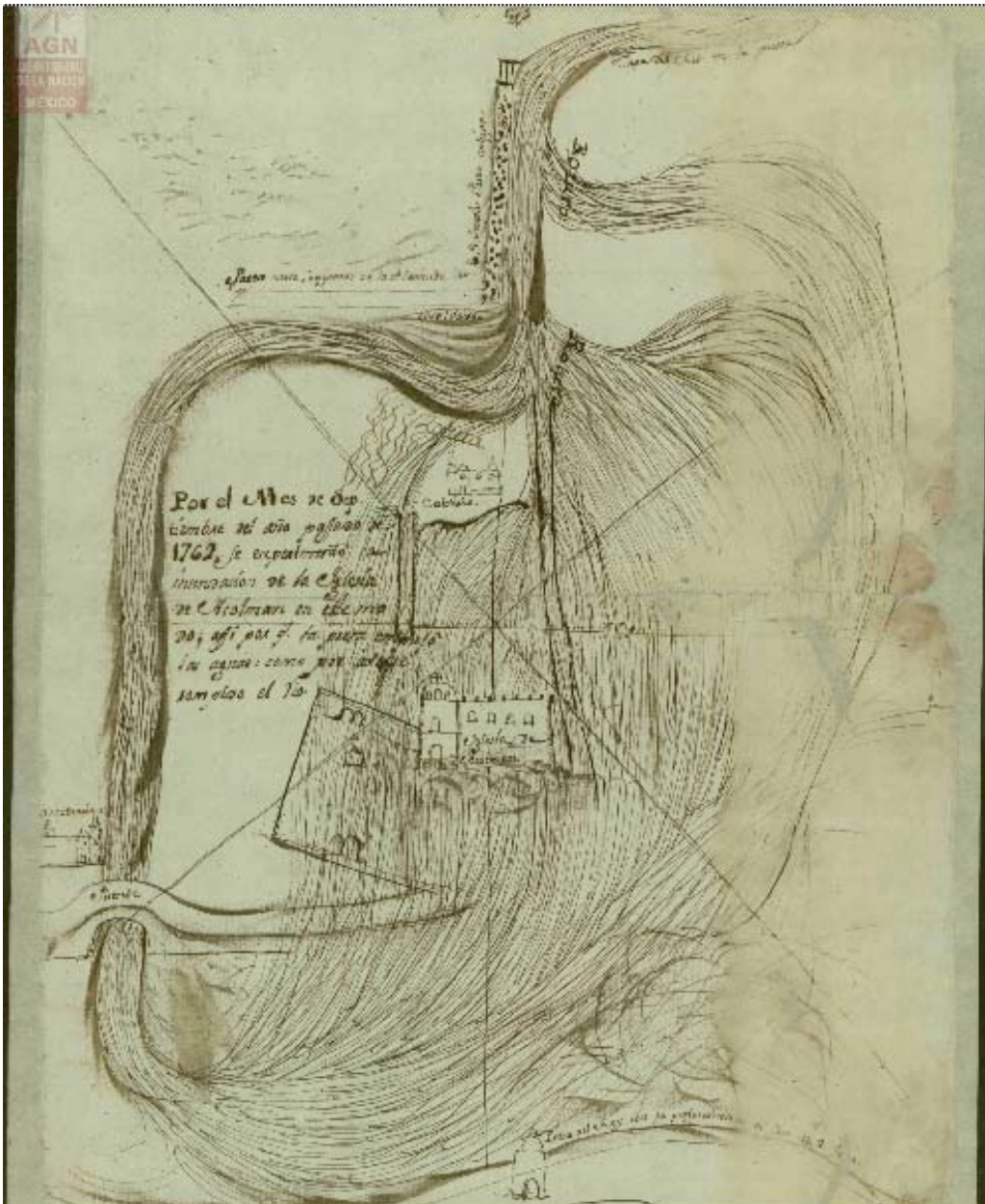


Fig. 20 Inundación de Acolman según un documento de 1762.

Con dicho muro, el señor don José Dávalos formó un vaso de captación de 83,333 varas cúbicas próximo a la iglesia y convento agustinos; receptáculo que resultó insuficiente para el fin a que se había dedicado, puesto que volvieron las inundaciones totales o parciales, tanto en el edificio del convento como en el pueblo, que en 1629 se vio en la necesidad apremiante de cambiar su asiento al lugar que hoy ocupa, llamado El Calvario Acolman. En esta misma época fue preciso trasladar la parroquia al pueblo de Xometla, al poniente de Acolman.



Fig. 21 Acolman y territorios aledaños en 1763



Fig. 22 Detalle de documento donde se puede apreciar la desviación del río San Juan que rodeaba al convento.

En ese año, el agua subió en el convento 1.25 metros. Para 1645 la inundación fue mayor, y debido a ella, “se perdieron algunos libros del archivo”. En 1736 el virrey invoca la justicia de Texcoco para que “pase con personas inteligentes y reconozca la presa del río Atlaltongo y partes donde recibe daño” el pueblo de San Agustín Acolman⁶⁵. En 1763 el torrente fue de tal manera considerable, que el templo y monasterio quedaron completamente abandonados, hasta 1781 en que se reestableció el curato en San Agustín, con sacerdotes seculares⁶⁶.

⁶⁵ Ramo de Indios, vol. 54, exp. 154, fjs. 138v-140r, 1736, y exp. 173, fjs. 155-157, 1736. AGN

⁶⁶ En el ramo de Bienes Nacionales vol. 1187, exp. 4, fecha de 1762 a 1766 se trata sobre esta inundación diciendo que “En el año de 1762 el río San Juan se desbordó inundando la iglesia de San Agustín Acolman. Por esto se pide cambiar la parroquia y cabecera eclesiástica al pueblo de Santa María Magdalena Tepexpan”; en el mismo expediente se encuentran los documentos del gobernador, república y naturales de Acolman pidiendo que se le mantenga como cabecera de curato. Según estos documentos cada año durante la temporada de lluvias la crecida del río y de la laguna de Acolman inundaban la iglesia y el convento y esto parecía empeorar con los años. Estas inundaciones comenzaron “luego que se fabricó la Real Presa” y con la primera inundación los pueblos de indios que colindaban con el convento se alejaron. El agua que inundó la iglesia levantó los envigados de los sepulcros y sacó los cadáveres, levantó los confesionarios y se imposibilitaron las entradas y salidas del convento.

En 1786 los naturales de Acolman pidieron se les relevara del pago de tributos pues habían sufrido muchos daños durante el último percance y estaban ayudando a los curas del convento a reconstruirlo y a mantenerse⁶⁷. De 1819 a 1823, tuvieron lugar otras anegaciones que llevaron las aguas hasta la casa cural. En este último año, el Gobierno abandonó la obra de captación a tal punto que en 1856, para almacenar aguas y evitar mayores perjuicios, fue indispensable construir muros provisionales o de campaña⁶⁸.

⁶⁷ Ramo de Indios, vol. 67 exp. 83, f. 88, 29 de abril de 1786, AGN

⁶⁸ José G. Montes de Oca, *San Agustín Acolman, Estado de México*, p.39

3.3 El convento de San Agustín en el siglo XX



Fig. 23 Imágenes comparativas de la Portada de la Iglesia de San Agustín de Acolman. La primera, arriba, corresponde al año de 1925; la segunda, abajo, refiere al estado actual.

La última inundación que sufrió el claustro chico fue el 18 de septiembre de 1925. Procedió de los riegos que se hacían en los predios colindantes a la presa, ésta tenía una compuerta, que todavía existe, debajo de una cúpula de mampostería, al margen derecho del río conocido con el nombre de Grande. El paraje donde está la construcción se llama “El Castillo.” Un documento encontrado por José Montes de Oca describe lo siguiente:

Reinando en las Españas la Católica Majestad del Sr. D. Fernando VI y gobernando en su real nombre este Reino el Exmo. Sr. D. Juan Francisco de Güemes y Orcasitas, Conde de Revillagigedo, Gentil Hombre, con entrada de la Cámara de su Majestad, Teniente General de los Reales Ejércitos, Virrey, Gobernador, Capitán General y Presidente de la R. Audiencia y Cancillería de la ciudad de Méjico, y siendo superintendente del real desagüe el Sr. Oidor D. Domingo de Tres Palacios y Escandón, del Orden de Santiago, del Consejo de Su Majestad, Juez Privativo del Real derecho de media anata, propios y ejidos de la ciudad de México, y Guarda Mayor del dicho real desagüe el Capitán D. Juan Antonio Palacios, Alcalde Mayor de Su Majestad del Partido de San Cristóbal Ecatepec, se compuso la rotura de esta presa, sacándola de cimientos con toda firmeza por dirección del Ingeniero Militar D. Felipe Ferigman Cortés, y del maestro mayor D. Manuel Alvarez Se finalizó el 11 de febrero de 1751.⁶⁹

Se sabe que los agustinos dejaron de habitar el convento de San Agustín a mediados del siglo XVIII debido a uno de los desbordamientos. Tiempo después la iglesia y parte del claustro serían rehabilitados pero la inundación en pleno siglo XIX, de la que se habló con anterioridad, generó que el recinto se cerrara por completo y que una parte de la portada de la Iglesia quedara sepultada en el lodo. Fue hasta principios del siglo XX cuando se iniciaron los trabajos de recuperación del convento y la Iglesia de San Agustín Acolman.

En 1919 comenzaron los trabajos de rescate y restauración de las edificaciones de san Agustín Acolman. El 10 de Marzo de 1920 se pidió al Inspector General de Monumentos Artísticos y Bellas Artes, que se restaurara el órgano del coro de la iglesia, el cual había sido descuidado desde hacía más de un siglo y ya no funcionaba

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 39-40

correctamente. El 21 de Marzo de 1919, por medio de un documento, la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos tuvo conocimiento de que en la Iglesia y ex convento de san Agustín Acolman, se habían realizado obras cerca del monumento y lo habían dañado, lo cual fue informado al Gobernador del Estado de México y al Gral. Manuel W. González, sub-inspector de monumentos en aquella jurisdicción, quienes ordenaron suspender las obras.

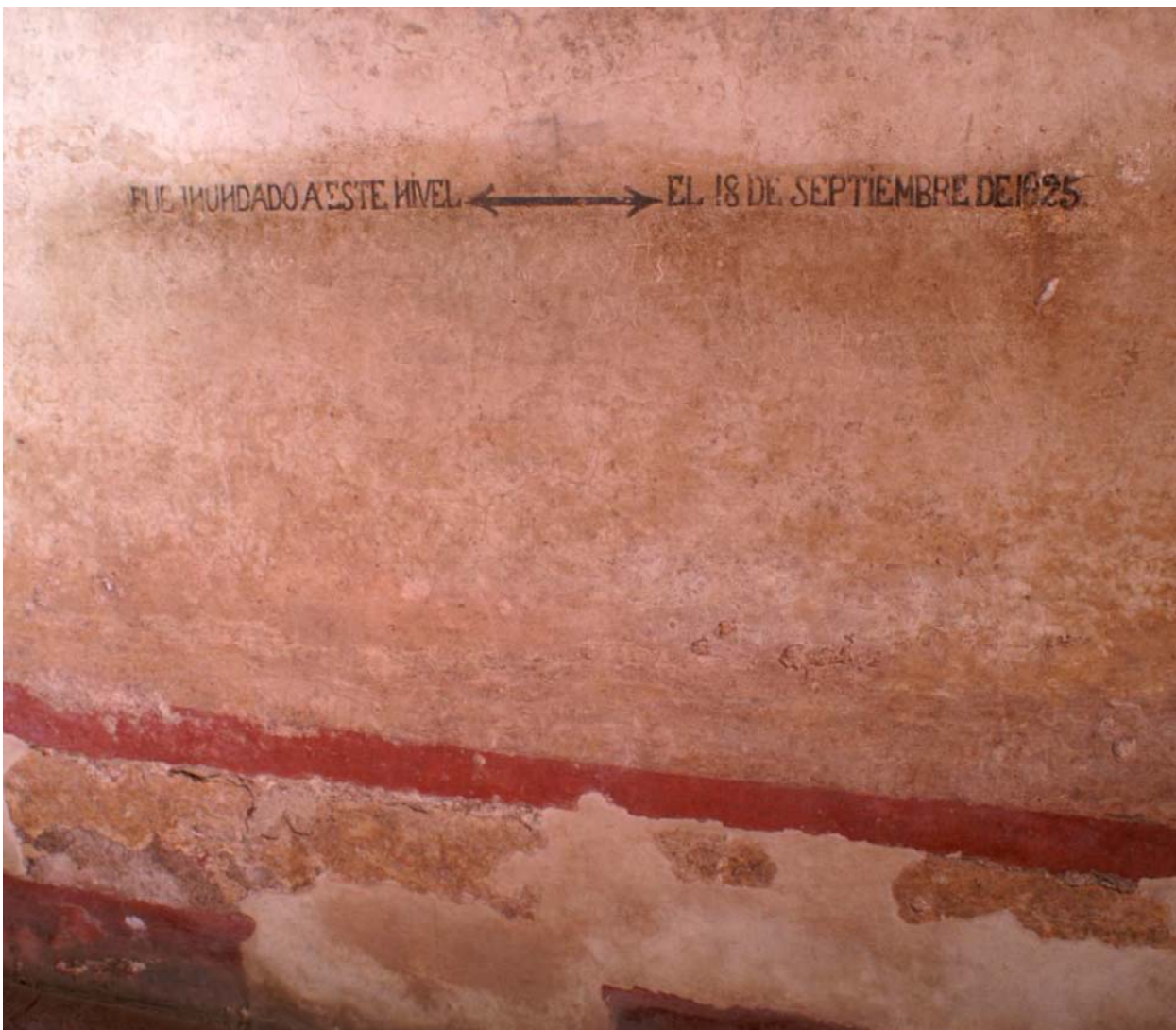


Fig. 24 Señal de la última inundación ocurrida el 18 de septiembre de 1925.

El 22 de marzo de ese mismo año se giraron, desde la Inspección, los oficios 1827, 1828 y 1829 donde nombran al C. Antonio Cortés para que se dirija a san Agustín a practicar una visita de inspección y detenga cualquier devastación; se le avisó al Presidente Municipal de Acolman sobre la comisión del C. Cortes y al párroco se le indicó que debía informar a éste sobre las obras emprendidas sin conocimiento ni consentimiento de la Inspección. El 31 de marzo el presidente municipal manifestó a la Inspección que la piedra que había extraído de San Agustín Acolman el C. Florencio Badillo era de su propiedad ya que pertenecía a la cerca de un terreno que colindaba con el edificio.

La siguiente comunicación fue del 2 de julio de 1919 firmada por J. Diego Rodríguez Garay, encargado del templo parroquial de San Agustín Acolman, solicitando la reparación del techo de madera perteneciente al cuadro principal del convento pues estaban rotas varias vigas sostenidas por puntales de madera delgada y la parte de salitre que estaba sobre el techo era demasiado pesada. Además un fragmento del techo ya se había caído y las lluvias hacían que aumentara el agua que ya se había acumulado dentro del claustro, dañando varias piezas de cantera⁷⁰.

El estado general en que se encontraba el edificio en 1919 fue registrado por los inspectores en una serie fotográfica que actualmente se encuentra en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Algo muy importante sobre el contenido de todos estos primeros documentos es que Acolman es considerado como “un verdadero monumento de arte” y la iglesia “esta reputada como una de las más importantes por su antigüedad y su valor artístico”.⁷¹

En noviembre de 1919 uno de los arquitectos auxiliares en la inspección escribió en su reporte que el edificio había sufrido un considerable hundimiento propiciando que

⁷⁰ *San Agustín Acolman, Convento de Acolman*, Mex, Legajo I (1919-1931) hoja 2. Fecha 2 de julio de 1919, INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico.

⁷¹ *San Agustín Acolman, Convento de Acolman*, Mex, Legajo I (1919-1931) Oficio #1828 f. 8. INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico.

el anegamiento quedara a un metro sesenta del anterior nivel. Además el claustro estaba saturado de salitre, específicamente en las columnas y pilastras que sostenían el segundo piso y ya no aguantaban el peso. Faltaba techo en una esquina del segundo piso y el techo-piso del primero. Los arreglos necesarios iban a costar aproximadamente 1,500 pesos. Para el 3 de marzo el capitán J. Diego R. Garay avisó al inspector Don Jorge Enciso que el agua subía cada día más.



Fig. 25 Vista general del atrio del Claustro Chico.

Para abril de 1920 un nuevo arquitecto estaba a cargo de la inspección e informó respecto a las obras de nivelación y desagüe; empieza diciendo que “La iglesia de San Agustín Acolman, raro ejemplar en nuestro país del arte plateresco, que cuenta con una bella fachada, interesantes ejemplares decorativos y un hermoso claustro” se encontraba en esos momentos en las siguientes condiciones: el pavimento del templo invadido por tierras de acarreo, hasta dos metros aproximadamente; todos los pedestales y parte de las columnas, ornatos y molduras del basamento de la fachada habían desaparecido sepultados por los azolves. El claustro sufría periódicamente inundaciones causadas por las filtraciones del agua de regadío de los terrenos de cultivo que rodean el edificio y que forman el valle de San Agustín Acolman. Estas frecuentes inundaciones habían producido en el patio y claustro ensalitramientos y deslaves en algunos de los fustes y capiteles de las columnas, de tal manera que tuvieron que troquelar los arcos para cambiar algunas piedras pues sin esta medida pronto se producirían derrumbes.

El arquitecto explicó los desbordamientos por la situación geográfica del convento pues éste:

[...] está situado en el fondo de un valle en débil pendiente hacia el sur-oeste [...] de épocas remotas las aguas pluviales y las de riego, probablemente acudían a depositarse en este fondo, produciendo inundaciones [...] dejando en su lugar una capa de tierra del limo [...] en esta forma ha ido aumentando el nivel general del terreno hasta la altura de un metro ochenta o dos metros que tienen en la actualidad sobre el primitivo nivel, azolvando todo el terreno alrededor del templo y cubriendo en parte todas las dependencias del convento. En el patio, como únicamente penetraba el agua por el techo, el nivel de los azolves es mucho más bajo; pero en cambio, el mantón de aguas se pone de manifiesto y la inunda totalmente.⁷²

⁷² *San Agustín Acolman, Convento de Acolman*, Mex, Legajo I (1919-1931) 20 abril de 1920, f. 16v. INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico.

Queda claro que el gran problema para Acolman habían sido las lluvias pero sobre todo los pozos de riego que anteriormente pertenecían al convento y que ahora estaban a cargo de diferentes propietarios, éstos crecían en desproporción a la intensidad de riegos y lluvias, por lo que rebasaban su nivel y el agua terminaba por anegar el convento.

El arquitecto Manuel Ituarte⁷³ comenzó a restaurar el claustro grande en 1922. El claustro chico es el que más daños ha tenido por las inundaciones y azolves, a tal grado que, permaneció totalmente cubierta la planta baja. En 1922 empezó a descubrirse el claustro del que hablamos. En el mutilado archivo del convento se conservan todavía libros antiquísimos con actas de bautizo de españoles y castas, y en ellos hay autógrafos de fray Juan de San Miguel, famoso agustino, Jerónimo Cardona, Montes de Oca, Benítez, etc.

Fue el 6 de mayo de 1927 cuando la Inspección de Monumentos Artísticos pudo culminar su propósito de utilizar el espacio como “museo de arte colonial”. Anteriormente, todo el monasterio “sólo presentaba a sus visitantes un San Juan, un Miguel y dos Guadalupanas” y ahora hay en algunas salas del convento pinturas, esculturas y muebles de la época, aunque no del convento original. En una de las celdas mayores en el segundo cuerpo del convento se encuentran los retratos de los siguientes frailes de la orden agustiniana: Agustinas Antolines; Christiani Lupi; Franciscus A. Castroverde; Basilius Ponce de León; Angelus Rocca; Henricus Flores; Petrus Manso; Ambrosius Calepino; Petrus Valderrama; Albertus Patavinus y Alfonsus de Orozco.⁷⁴

⁷³ Manuel Ituarte fue un arquitecto mexicano que nació en 1877. En 1907 se graduó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en donde fue profesor a partir de 1908. Junto con su hermano Carlos transformó el patio de la Academia de San Carlos cambiando los barandales de hierro por balaustradas y creando el actual techo con ojos de buey. Israel Katzman. *Arquitectura del siglo XIX en México*, p. 283

⁷⁴ Montes de Oca, *op. cit.*, p. 34

CAPITULO 4.

ANÁLISIS FORMAL DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN ACOLMAN

4.1 Definición de la forma

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define el concepto de forma con distintas acepciones. De éstas las que más se relacionan con lo que se plantea en este trabajo son:

12. Fil. Principio activo que determina la materia para que sea algo concreto
13. Fil. Principio activo que con la materia prima constituye la esencia de los cuerpos
14. Fil. Principio activo que da a algo su identidad, ya sustancial, ya accidental.⁷⁵

La forma es una de las categorías más importantes de la enseñanza de las artes visuales, su origen y niveles de complejidad conforman una estructura caracterizada. De la forma se deriva toda una estructura conceptual que permite desarrollar cualquier discurso sobre el quehacer plástico.

En arte, *forma* es la figura que la intención y la acción humanas confieren [a algo] la palabra *forma* parece tener una connotación estética que no posee *shape*; pero ésta, emparentada con el antiguo inglés *sceapa* y con el alemán *schafen*, transmite mejor lo que en cuanto a creación implica esta actividad humana. También a los objetos naturales les es conferida una forma, ya por el proceso de crecimiento, ya por cristalización u otros cambios físicos, y existe toda una ciencia de las formas naturales que llamamos *morfología*, de acuerdo con la palabra griega de la que procede nuestra *forma* [...]⁷⁶

De hecho, en inglés *shape* sólo supone el aspecto de un objeto mientras que *form* es un término que precisa vínculos característicos y supone la definición del objeto. Rudolf Arnheim, en su libro *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador*, hace la

⁷⁵ Estas definiciones se tomaron de la página de Internet oficial de la Real Academia Española, www.rae.es/rae.html

⁷⁶ Herbert Read, *Orígenes de la forma en el arte*, pág. 71

diferencia escribiendo un capítulo sobre *shape* y otro sobre *form*. Al principio del libro el traductor introduce la siguiente nota:

Era importante diferenciar en este texto las dos acepciones de la palabra “forma” correspondientes a las inglesas *shape* y *form*, de las cuales la primera hace referencia únicamente a la forma material, visible o palpable, y la segunda se refiere a la configuración, abarcando ya lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos.⁷⁷

Así entendemos que las tres definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, incluyen la definición de *shape* y *form* en un solo concepto. De cualquier manera estudiar la diferencia en la lengua inglesa entre el concepto de *shape* y el de *form* permite delimitar también los distintos aspectos en los cuales ha sido utilizada la palabra forma.

La forma es la manifestación de cualidades físicas y materiales como el color, la textura, el contorno y la disposición o configuración de características de naturaleza específica como la frecuencia de su presencia o su diversidad, ya que el concepto de forma ha trascendido como categoría del pensamiento.

Al hablar entonces de la forma, volviendo a Arnheim, nos referimos a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales: uno, los límites reales que hace el artista, es decir, las líneas, masas, volúmenes, etc.; el otro es el esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales, que rara vez coincide con ellas⁷⁸.

⁷⁷ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del arte creado*, p. 12

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 111

Luz del Carmen Vilchis explica respecto a la idea de la forma:

[...] el lenguaje, en su carácter de construcción mental que permite abstraer un concepto asociado a un objeto particular de la realidad nunca ha cambiado la manera de denominar la identidad de los objetos a través de la idea de la forma, comprenderla tiene que ver con la determinación de sus propiedades, diversidad y esencia compartida.⁷⁹

Jorge Wagensberg afirma que existen formas imaginables pero imposibles que enfrentan a los individuos a lo inédito del entorno, es así que se hacen selecciones que se denominan culturales, y dentro de ellas, existen variables. El autor además expone que la identidad de un objeto se define por el conjunto de propiedades que lo distinguen de cualquier otro objeto y habla de tres conceptos que le son propios: su interior, su exterior y la frontera que separa lo uno de lo otro. Las propiedades interiores son, por ejemplo, la *estructura* o la *composición*. Propiedades exteriores son “la *inteligibilidad*, la *frecuencia* de su presencia, la *diversidad* o la *función*”. Propiedades típicas de la frontera son la *forma* o el *tamaño*⁸⁰.

Heinrich Wölfflin en su libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte* enfrenta la *forma cerrada*, que tiene sólo un significado muy preciso, y la *forma abierta* que tiene múltiples significados predominando emociones y propósitos, es una forma compuesta que no necesariamente es artística⁸¹. Primero define los estilos *lineal* y *pictórico* a partir de los cuales delimita las formas. Según Wölfflin el estilo y la forma van de la mano y uno sin la otra no puede ser. Así la forma cerrada y la forma abierta, junto a sus características permiten la creación de un estilo lineal o de uno pictórico. El estilo por su parte precisa el modo en el cual se va a utilizar la forma⁸².

⁷⁹ Luz del Carmen Vilchis y Gilberto Aceves Navarro. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro. Fundamentos interdisciplinarios*, p. 89

⁸⁰ Jorge Wagensberg, *La rebelión de las formas*, p. 20

⁸¹ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, pp. 239-261

⁸² *Ibid.*, pp. 55-70

Hildebrand concibió la “*forma real (Daseinform)*” que es la propia del objeto, indiferente al sujeto; la “*forma aparente (Erscheinungsform)*”, que se aprende mediante la visión y depende de las circunstancias que acompañan a la visión, y la “*forma activa (Wirkungsform)*” como resultado de la forma aparente. Es activa porque provoca en el observador sensaciones y sentimientos por lo que su efecto es psicológico, “la forma activa sustituye en importancia a la real en las representaciones artísticas; ella es la que induce la mirada en perspectiva o la percepción del movimiento, la que exige una determinada actitud.”⁸³

Retomando lo dicho por Rudolf Arnheim, éste habla además de la “*forma coherente*”, aquella que va un paso más allá de la mera semejanza de unidades separadas y que se funda en la semejanza intrínseca de los elementos que constituyen una línea, una superficie o un volumen. Este concepto se refiere también a todas aquellas formas que nuestra percepción completa pues reconoce las partes y el total de la imagen por lo tanto sabemos de qué forma es aunque no lo sea en realidad⁸⁴.

A su vez, Felicia Puerta añade otras reflexiones a esta clasificación, que se relaciona a continuación:⁸⁵

- *forma exterior*, que es la figura constituida en el espacio por los contornos de un objeto en la totalidad de su superficie, plana o volumétrica
- *forma como fuerza*, concepto que toma de la Física, que emerge de la forma exterior pero que se traduce en movimiento y dinamismo, es la fuerza producida por la energía
- *forma utilitaria*, aquélla estrechamente vinculada con alguna función, es decir, con la utilidad y la eficacia
- *forma como signo*, en tanto responde a la idea de un complejo integrado por significado y significante, es decir, se describen sus características físicas, pero al nombrarla se le adjudica un sentido

⁸³ A. Von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, pp. 14 y 15

⁸⁴ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 101

⁸⁵ Felicia Puerta, *Análisis de la forma y sistemas de representación*, pp. 18-26

- *forma como símbolo* o representación simbólica, es la evocación analógica de un ser o un concepto; es la forma que, en una “llamada a la imaginación sensible” se configura una idea diferente.

Esta última referencia, a decir de Salvador Aldana alude a dos conceptos complementarios: *idea y forma* donde esta última se entiende como un signo externo necesariamente vinculado con el pensamiento, y advierte que aquí cabe la precisión de no confundir la forma con la manera de hacer o el procedimiento material⁸⁶ que, si bien es indispensable para representar, es de carácter secundario para esta exposición. También hay que distinguir la forma de la composición, de la relación de las partes con el todo y de las referencias a las proporciones.

Felicia Puerta también se refiere a los diferentes significados de la forma artística que pueden ser:

- a) Miméticos: con significación literal en ellos se representa el mundo real, histórico o el irreal, la leyenda, el mito y la fantasía.
- b) Expresivos: cuando se habla de la forma simbólica que además de representar debe expresar; aquí las formas no son imitativas, pero siempre deben constituir símbolos.
- c) Connotativos: también se le llama sugerentes y son aquéllos que escapan a la conciencia del mismo autor, son los recursos que la forma artística posee para suscitar imágenes, reminiscencias, sensaciones y emociones muy particulares, vinculadas con la vida y perspectiva del contemplador⁸⁷.

La referencia es a la forma misma, también conocida como representación visual del mundo sensible, Herbert Read comenta que “antes de que el arte del dibujo alcanzase el valor de un símbolo representativo, debe haber habido un largo proceso de desarrollo, a

⁸⁶ Salvador Aldana Fernández, *Discursos académicos sobre el arte y la belleza*, p.116

⁸⁷ Felicia Puerta, *op. cit.*, p. 27

partir de rasguños o garabatos sin propósito trazados en la arena o en las paredes húmedas de las cuevas⁸⁸, y coincide con lo que Omar Calabrese define como formas simbólicas por su capacidad para manifestar contenidos que no están motivados directamente por el aspecto natural de las formas mismas, generándose así fenómenos expresivos, como el dibujo, donde la forma encuentra su propia significación por la intencionalidad y los recursos del sentido⁸⁹.

Herbert Read además considera que:

[...] interviene aquí una voluntad de forma que hace sobrepasar a la imagen su función utilitaria e incluso su vitalidad estilística, para constituir una vez más una forma libre o simbólica [...] una forma que tiene un poder de atracción y de satisfacción que procede de la forma misma y no de su función perceptual o representativa [...] lo que emerge es una forma, *morphé* [...] forma es en virtud de su reunión, de su correspondencia interior [...]⁹⁰

La revisión formal de una obra de arte implica estudiar las configuraciones que se encuentran en dicha obra. Se analiza el contenido de la obra, que es la forma en cuanto tema. Así la forma es ese conjunto unificado de relaciones de los elementos sensibles que percibimos en los materiales con todas sus virtualidades, según Felicia Puerta⁹¹. El análisis de la forma se ocupa estrictamente de determinar el sentido y uso de los elementos esenciales de toda imagen, y de los procesos de creación visual; por la realización de dicho análisis es que se divide el conjunto de la experiencia artística⁹².

El análisis de la forma de una obra de arte no se puede realizar observando el todo es necesario estudiar las partes para comprender el significado del todo. Es importante dar coherencia a la lectura de los motivos de una obra verificando su significado general

⁸⁸ Herbert Read, *Orígenes de la forma en el arte*, pág. 82

⁸⁹ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, pp. 27-30

⁹⁰ Herbert Read, *op. cit.*, pp83-88

⁹¹ Felicia Puerta, *op. cit.*, p. 27

⁹² *Ibid.*, p. 9

en el ambiente de la época, respetando su propuesta. Además hay que tomar en cuenta que una misma forma transmite distintos significados, así como una misma significación puede apoyarse en formas distintas. Felicia Puerta dice que “Lo primero es describir e identificar las formas o descubrir el tema, lo prioritario es descubrir el significado expresivo de la forma en sí misma”⁹³, lo cual no sólo tiene que ver con el significado iconográfico, también aborda la manera en que se perciben las formas y cómo esta percepción afecta la comprensión de la obra de arte.

⁹³ *Ibid.*, p. 15

4.2 El estilo

Omar Calabrese propone describir el estilo “como el conjunto indefinido de las figuras que constituyen la ‘forma típica en que se expresan’ un individuo, un grupo o una época... es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un ‘autor’) ya sea colectivo (un grupo, una época).”⁹⁴. Es decir que el estilo se debe a la producción de “ciertas figuras discursivas” que el público, lejano al artista o al productor de dichas figuras, reconoce como aquello que lo hace único y diferente de los otros productores.

Para Hans Weigert el estilo no está definido por el autor de una obra sino por el momento en que el autor crea dicha obra. El estilo está determinado, entonces, por el tiempo y el espacio, aspectos que no se pueden cambiar ni ignorar al tratar de definir a qué momento pertenece una obra. Por lo tanto el estilo es una característica homogénea que no se modifica ni combate, en palabras de Weigert, el artista “nació dentro de un objetivo, de un estilo... construir capiteles y construirlos más o menos perfectos, cosas son que dependen de su voluntad y su capacidad; pero el estilo en que debe tallarlos le es impuesto por su lugar histórico.”⁹⁵

Pierre Guiraud, en su libro *La estilística*, define al estilo como la “manera de expresar el pensamiento por medio del lenguaje”, según precisa es “el aspecto de lo enunciado que resulta de una elección de los medios de expresión determinada por la naturaleza y las intenciones del sujeto que habla o escribe”. Guiraud asimismo explica el estilo desde el lenguaje, al decir que hay distintas formas de lenguaje y por lo tanto distintos estilos definidos en función de los diferentes estados del idioma⁹⁶.

Para Meyer Schapiro un estilo está determinado por las formas comunes entre distintas obras artísticas, únicas en su tema y en su conformación. Para Schapiro las

⁹⁴ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, p. 17

⁹⁵ Hans Weigert, *Estilística. Los estilos en arquitectura, escultura y pintura*. México, T.II: 149

⁹⁶ Pierre Guiraud, *La estilística*, pp. 120-123

formas por sí mismas implican contenido y el estilo de representación es un sistema de formas aplicado a una diversidad de temas.

El estilo se establece desde la forma que al relacionarse con la materia, al cambiarla de manera permanente y crear vínculos con ella permite la fusión de distintas representaciones. Lo último que define a un estilo son las cualidades abstractas de una obra de arte, las cuales pueden ser explicadas pero no por ello demostrables (p.e. la luz, el color, la textura, la expresividad, etc.)

El artista crea las formas que tienen correspondencia entre sí, explicadas por un principio organizativo que determina el carácter de las partes y el patrón de todo. El estilo se entiende y define a partir de éstas. En algunos casos la yuxtaposición de distintos estilos significa la creación de un estilo completamente nuevo. Aun cuando esto es posible, Schapiro establece que hay un esquema cíclico en los estilos que van de lo arcaico a lo clásico y al barroco del cual se pasa nuevamente a lo arcaico⁹⁷. El término “clásico” se asocia normalmente con la cultura greco-romana, pero también se aplica a cualquier momento de auge en el arte sin importar el tiempo o lugar⁹⁸.

⁹⁷ Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, p. 88

⁹⁸ El clasicismo es entendido como las obras creadas como imitación de la Antigüedad con la creencia de que se repiten una serie de valores atribuidos a los antiguos. Se ha pensado que el arte greco-romano representa la unión entre estética y razón, pues en ese momento se consideraba que la belleza, como representante de la verdad, debía depender de un sistema de medidas o proporción. El arte antiguo se centraba en la representación de una mente noble y un cuerpo ideal, es decir buscaba representar lo que el ser humano debía ser, no lo que era. Este modelo se convirtió en base para las distintas re-interpretaciones de este modelo, empezando con el arte del Renacimiento. (nota tomada del texto de Michael Greenhalgh, *The classical tradition in art*, Nueva York , Icon-Harper & Row, 1978 pp. 1-12)

4.3 Plateresco, el estilo de Acolman

Se designó con el término de plateresco a todas las obras que se edificaron y a las artes decorativas concebidas, a la manera de los objetos cincelados, creados por la escuela de las familias de plateros Arfe y Becerril, los cuales deben su prestigio a las monumentales custodias de oro y plata que fabricaron para las grandes catedrales⁹⁹.

El valor plástico del plateresco radicó en su carácter decorativo y escultural; tendió a concentrar una ornamentación extravagante y fantástica en los dinteles y jambas, arquivoltas, pilastras, entablamentos, frisos, frontones y cornisas, dejando lisos grandes espacios de los muros, lo cual, produjo una sensación de elegante sencillez.

En el plateresco se tomaron como punto de partida los antiguos órdenes para revestirlos de los elementos decorativos propios de este estilo, columnas abalaustradas, candelabros, ajimeces, alfices, cresterías y paños; asuntos mitológicos, bichas, genios alados, grutescos, grupos de niños, amorcillos y cabezas de querubines; flores, follajería, guirnaldas, hojarasca estilizada, y lacerías; casetones, conchas, cornucopias y coronas; cartelas, escudos, medallones y tarjas¹⁰⁰.

⁹⁹La familia Arfe estaba conformada por tres generaciones de plateros: Enrique, Antonio y Juan de Arfe. Enrique era originario de la localidad de Harff en Alemania, de donde proviene el nombre de la familia. Su obra más conocida fue la custodia de la catedral de León en 1506. Su hijo, Antonio, fue el primer orfebre español en utilizar formas arquitectónicas en sus piezas, especialmente columnas balaustre, capiteles y frisos. Juan de Arfe fue el más famoso de la familia llegando incluso a trabajar en la corte de Felipe II y Felipe III como ensayador de la casa de Moneda. Es conocido por su tratado de arte y arquitectura titulado *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura* publicado en Sevilla en 1585.

Los Becerril estaban representados por los hermanos Francisco y Alonso, originarios de Cuenca. Como hijos de Álvaro Becerril formaban parte de una familia de plateros y su obra más conocida es la custodia de la iglesia de Cuenca en la que también colaboró Cristóbal, hijo de Francisco. No hay datos de sus fechas de nacimiento pero se sabe que Francisco falleció en 1573 y Alonso en 1584. Céan Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (facsimil), pp. 55-67 y 19-123.

¹⁰⁰Diego Angulo Iniguez, *Historia del arte hispanoamericano* Barcelona, Salvat Editor, 1950. Cabe mencionar que, según Santiago Sebastián el plateresco es un término que carece de fundamento histórico y él llama al estilo de esta época "protorrenacentista", haciendo referencia a como el arte Novohispano del siglo XVI tiene marcada influencia del renacimiento europeo por hacer uso de grabados de la época como fuente para la pintura, escultura y arquitectura. Santiago Sebastián, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, pp. 49-56



Fig. 26 Un ejemplo del estilo plateresco es la Universidad de Salamanca, España. Se designó con este término a todas las obras que se edificaron a la manera de los objetos cincelados por las familias de plateros Arfe y Becerril, quienes trabajaron para las grandes catedrales españolas como plateros.

Jorge Alberto Manrique pone como ejemplo del “plateresco” la portada de Acolman que fue concluida en época del primer virrey Velasco, en 1560, y se le consideró “obra seguramente de un artista español”. El logro de esta construcción plateresca fue grande, y pronto fue copiada en muy distantes sitios de la Nueva España pero en las portadas que le siguen hay siempre “un desquiciamiento en el que se pierde o la ponderación decorativa, o la sensatez clásica de la estructura de la de Acolman”¹⁰¹, por lo que se puede afirmar que su decoración diferente viene de la mala comprensión del modelo propuesto, por más que, la obra estuviera ahí, presente y consultable. Las alteraciones que las formas españolas sufrieron al ser trasladadas a México se deben más a una interpretación diferente de los modelos propuestos que a una nunca definida influencia del arte prehispánico¹⁰².

Según Elisa Vargas Lugo de la trilogía agustina: Acolman, Cuitzeo, Mich., y Yuriria, Gto., son la única obra plateresca de “puro linaje español”. La talla, los elementos ornamentales, su ordenamiento y las proporciones de la estructura son, según la historiadora, tan típicamente españolas, que esta iglesia podría colocarse junto al edificio de la Universidad de Alcalá de Henares en España. En el Estado de México, no hubo una mayor influencia del plateresco porque la ruta de los evangelizadores agustinos, según la estudiosa, no se detuvo en el Estado de México sino que siguió hacia otros territorios.¹⁰³

¹⁰¹ Manrique, *op. cit.*, p. 573

¹⁰² *Ibid.*, pp. 574-576

¹⁰³ Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 273



Fig. 27 Plateresco en la Nueva España. Portada de Santa María Magdalena, Cuitzeo, Michoacán, México.



Fig. 28 Plateresco en la Nueva España. Portada de San Agustín de Yuriripúndaro, Guanajuato, México.

Diego Angulo a su vez distingue tres etapas principales en las que divide la arquitectura “renacentista” de la Nueva España, las dos primeras coinciden cronológicamente con los mandatos de los virreyes don Antonio de Mendoza y don Luis de Velasco¹⁰⁴. La tercera comprende el último tercio del siglo, y corresponde a tres virreyes con mandatos de escasa duración¹⁰⁵. El Renacimiento comienza a manifestarse en una serie de portadas en las que los motivos, y aun las estructuras, se mezclan con las del “romano”. Angulo subraya como ejemplo los arcos lisos de sección semicircular del claustro de San Agustín Acolman y su escuela.

El problema de las diferencias entre las formas artísticas españolas y las creadas por los naturales de la Nueva España, está sin duda en la lectura de los modelos propuestos que se debía a las diferentes circunstancias culturales de unos y otros creadores. Por ello se postula que las formas españolas tomaron aquí un sentido diferente.

La intención de esta categorización sobre el estilo plateresco y su aplicación en el siglo XVI novohispano tiene como finalidad ubicar a Acolman dentro de un grupo conceptual en el cual se definen aspectos formales constructivos que unen a este edificio con otros realizados durante la misma época, tanto en España como en la Nueva España.

Santa Engracia de Zaragoza, Santa María de Calatayud y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla son las tres obras españolas, pertenecientes al plateresco clasicista que permiten llevar a cabo una analogía con los elementos compositivos y formales importados. El plateresco aragonés, surgió como una reacción en contra de la profusión

¹⁰⁴ Don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España (n. 1490-1493, m. 1552), unificó, de acuerdo con los provinciales de las órdenes mendicantes, la forma a que deberían obedecer estos conventos. En las instrucciones que el virrey deja a su sucesor dice que “en lo que toca a edificios de monasterios y obras públicas ha habido grandes yerros porque no se edificaba lo necesario por falta de arquitectos y de orden para el trabajo. Que para remediar este mal con los religiosos de San Francisco y San Agustín, concertó una traza moderada para construir según ella todos los conventos y recomienda a su sucesor que se continúen levantando en la misma forma los de Santo Domingo” (Manuel Touissaint, *Arte Colonial en México*, p. 39) El virrey don Luis de Velasco, sucesor de Antonio de Mendoza, (n. 1511- m. 1564) aprobó las *Ordenanzas de doradores y pintores* el 4 de agosto de 1554, estableciendo una “vuelta a la antigüedad” al definirse que estos serían examinados en sus conocimientos de lo Romano y del arte del Renacimiento. (Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 49)

¹⁰⁵ Que serían: Álvaro Manrique Zúñiga, virrey del 8 de noviembre de 1585 al 25 de enero de 1590; Luis de Velasco y Castilla en su primer gobierno del 25 de enero de 1590 al 5 de noviembre de 1595 y Gaspar de Zúñiga y Acevedo, cuyo gobierno duró del 5 de noviembre de 1595 al 26 de octubre de 1603. *vid.* Manuel García Purón, *México y sus gobernantes*, México, Joaquín Porrúa, 1988.

ornamental del arte morisco; se inclinó por la armonía de proporciones y masas, por la disposición regular y rítmica de vacíos y macizos y por la separación de cuerpos mediante sencillas cornisas poco proyectadas. Además las similitudes con estas tres obras arquitectónicas españolas permiten suponer que influyeron para la proyectación del convento de San Agustín Acolman. Esto es notorio en aspectos como el doble arco de la entrada, los dinteles ornamentados y el tipo de columnas utilizadas.

La portada de la Iglesia del Monasterio Jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, puede ser considerada como el antecedente de otras análogas. El primer cuerpo fue comenzado en 1504 por Gil de Morlanes padre y el maestro Forment, y la continuó el hijo de Morlanes a partir de 1514, quien terminó el segundo cuerpo en 1519, la obra está concebida a manera de retablo, con proporciones armónicas ornamentadas con un puro y extraordinario tallado¹⁰⁶.

La Portada de la Iglesia de Santa María de Calatayud, inspirada en la de Santa Engracia de Zaragoza, fue construida por Juan de Talavera y Esteban Veray u Obray según José Camón Aznar, en su libro *La Arquitectura Plateresca*¹⁰⁷.

Manuel Toussaint define el plateresco novohispano, a partir de sus aspectos formales, como un estilo ornamental, con las columnas candelabro, relieves, el uso del alfiz (ornamento arquitectónico, que es la moldura o marco que rodea la parte exterior de un arco¹⁰⁸), uso de arco de medio punto o adintelado y en archivolta, aplicación de molduras y medallones. Toussaint divide además el plateresco novohispano en español, mestizo e indígena. Acolman es ejemplo de un plateresco español, Yuriria del plateresco mestizo y Cuitzeo del plateresco indígena¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Flores Martínez, Margarita et al. *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del Convento de San Agustín Acolman*, México, El autor, 1980, 242 p. ilus. (Tesis de Licenciatura en Historia Universal, Universidad Iberoamericana)

¹⁰⁷ vid. José Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas/ Instituto Diego Velázquez, 1945. 2 v.

¹⁰⁸ D. Ware y B. Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura, con los términos más comunes empleados en la construcción*, p. 99

¹⁰⁹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, p. 57



Fig. 29 Portada y detalle de portada de Santa Engracia de Zaragoza.



Fig. 30 Dos vistas de la portada de Santa María de Calatayud.

4.4 Fuentes para el arte novohispano del siglo XVI

Después de la conquista, en la Nueva España las formas artísticas prehispánicas dejan de tener vigencia; aun aceptando como algunos autores pretenden, que ciertas formas artísticas prehispánicas hubieran perdurado, es claro que no era aceptable la idea de que fueran realmente operantes. En el proceso de aculturación estaba implícita la conciencia de que los modelos españoles serían los únicos eficaces, idealmente, el único modelo posible era el español. Junto con la preocupación evangelizadora, surgió el cuidado de habilitar indígenas que pudieran copiar los modelos propuestos¹¹⁰.

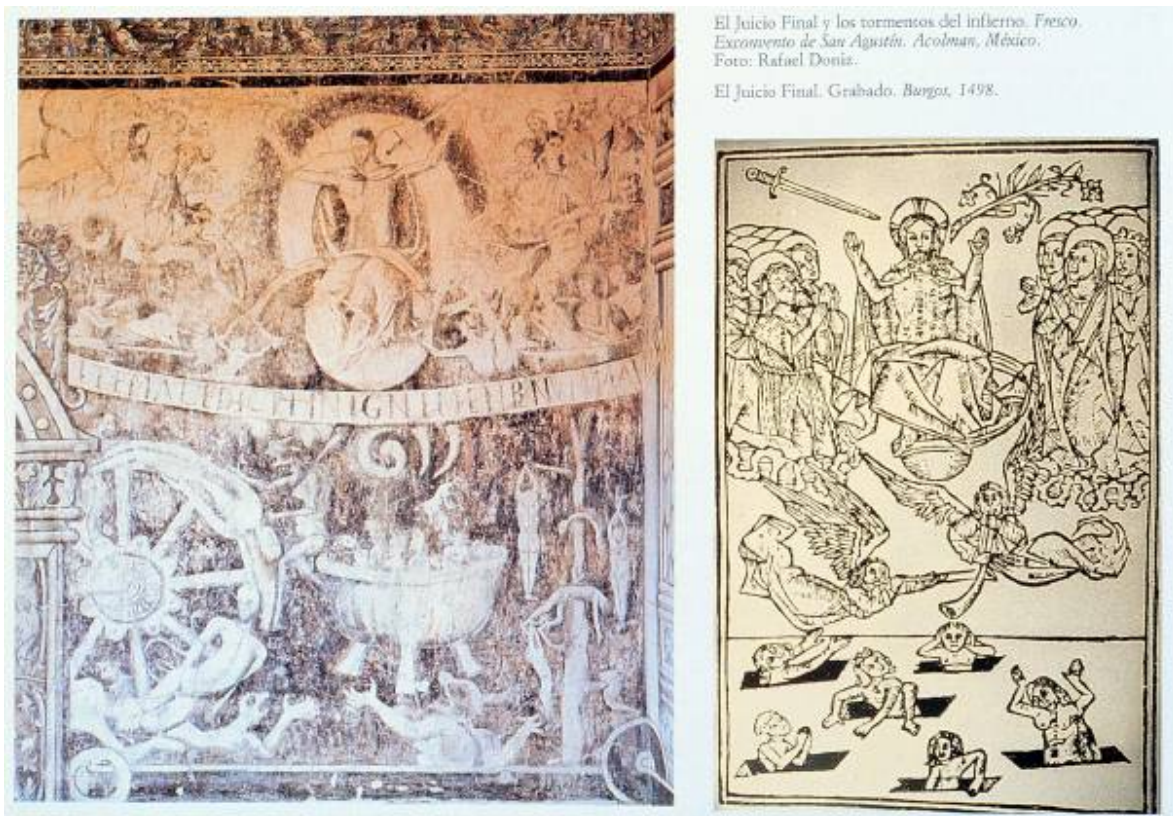


Fig. 31 Una de las fuentes que trajeron los españoles fueron los grabados con representaciones de obra europea. A partir de estos grabados se realizaron copias y re-interpretaciones en la Nueva España.

¹¹⁰ Jorge Alberto Manrique, “El trasplante de las formas artísticas españolas a México” en *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*, p. 572

La cultura española era el modelo ideal a seguir por ser el único al que se le concedía factibilidad en Nueva España. Pero ese modelo ideal necesitaba el soporte de modelos reales, concretos, que se proponían para ser imitados. Éstos abarcaban desde los simples recuerdos que traía el español y que proponía para ser materializados en la Nueva España, hasta el traslado de ejemplos como pinturas; después fue el paso a la Nueva España de artistas, pintores y arquitectos españoles. Con su propio peso estuvo la contribución que aportó el comercio de libros y de estampas grabadas; los grabados se convirtieron en la “gran mina de formas” que se utilizó en el arte de la Nueva España.

Jorge Alberto Manrique reflexiona en el hecho de que:

Toda forma artística lleva implícita su historia. Comprende de alguna manera la historia del arte o por lo menos, su historia del arte para llegar a ser esa forma y no otra, para alcanzar esas características que nos la hacen reconocible e identificable, ha pasado por una serie de transformaciones que, justamente, la han ido determinando. El ojo adiestrado puede identificar una época o un lugar con la simple observación de un fragmento de escultura. El ‘lector’ habitual de esa forma artística asume la historia que ella encierra; es indudable que ese asumir la historia que cada forma encierra es lo que le pone al alcance de ella, lo que le permite aceptar tal tipo de convenciones y no otras, lo que lo identifica con un estilo en una época determinada.¹¹¹

Por lo tanto la observación de las obras permite al conocedor remitirse a formas y estilos afines.

¹¹¹ Manrique, *op. cit.*, p. 273

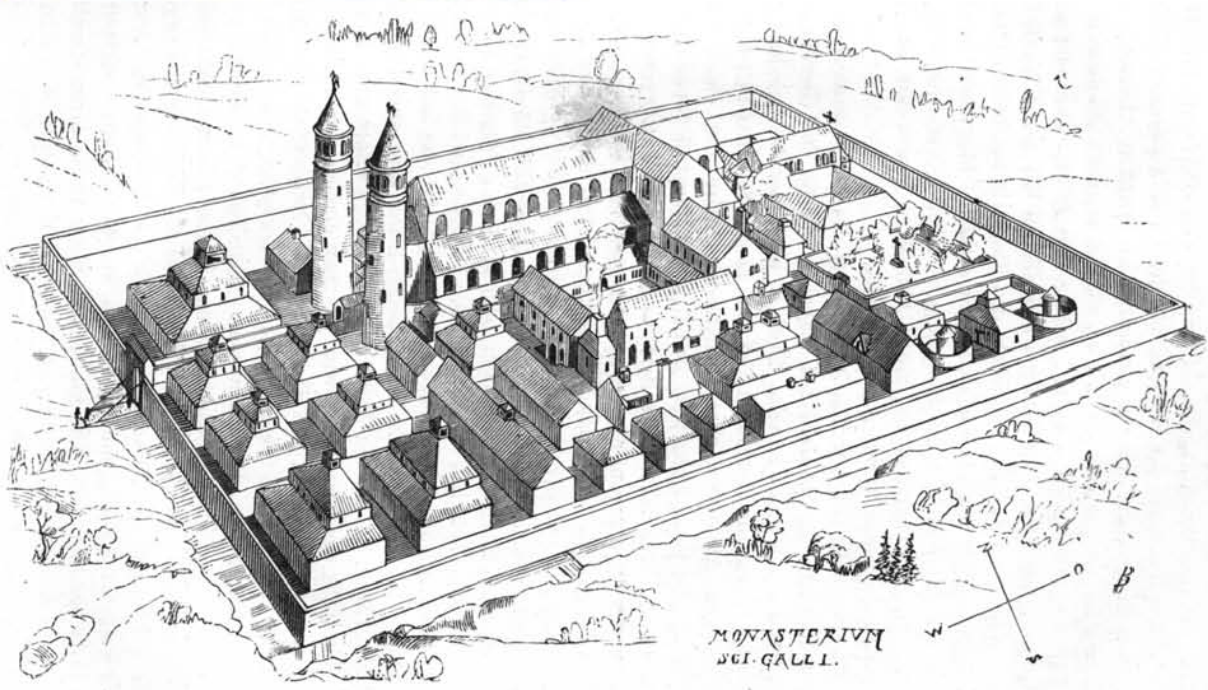
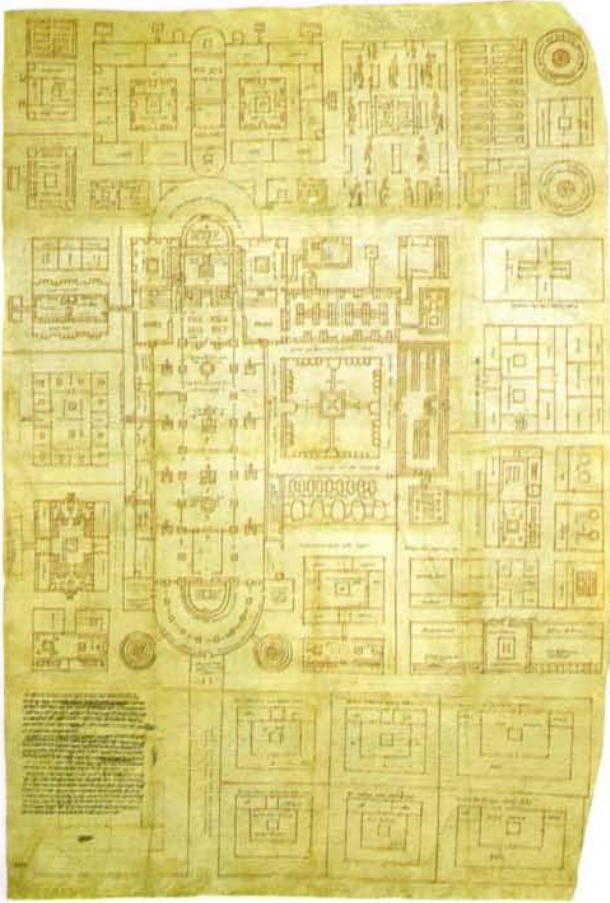


Fig. 32 Monasterio de Sankt Gall en Suiza.

Dos tipos de formas artísticas trajeron consigo los frailes evangelizadores que fueron los primeros constructores de la Nueva España: por un lado formas heredadas de la tradición religiosa, procedente del antiguo arte cristiano medieval, y otras también antiguas y tradicionales, aceptadas y asimiladas como las del arte mudéjar¹¹²; por otra parte, trajeron consigo las más recientes novedades artísticas debidas a la influencia del Renacimiento. Estas formas artísticas, mezcladas dentro de un mismo lapso cronológico, irrumpieron en el mundo novohispano para producir la primera arquitectura de la Nueva España y en unos cuantos años en el territorio se edificaron numerosos monasterios, en cuyas distintas partes quedó registrada esta mezcla histórico-artística. Es por ello que ningún convento es una obra de arte unitaria dentro de un estilo determinado¹¹³.

Los grabados fueron fuentes en las que se basaron los artesanos para realizar las primeras obras de arte novohispanas: escultura, pintura mural y talla en piedra. Estos artesanos eran indígenas que nunca habían tenido contacto con las formas que proponía el arte europeo y algunos españoles cuyos conocimientos fueron la base para realizar la labor. Esto generó una re-interpretación de las formas y estilos creando formas particulares. Kubler menciona como posible fuente de grabados la *Flos Sanctorum*, texto sobre la vida de los santos, la única hagiografía española disponible en el siglo XVI según José de Sigüenza, y utilizada en la Nueva España, tanto que en 1569 un escritor franciscano solicitó su adaptación a los usos indígenas y una posible traducción al náhuatl¹¹⁴. Según supone George Kubler las ilustraciones de la *Flos Sanctorum* habrían sido utilizadas no para las pinturas murales del convento sino para la creación de las portadas de las iglesias.

Carlos Chanfón explica en su libro sobre la historia de la arquitectura que el dibujo original, y sus reproducciones en grabados, de la planta del convento de Sankt Gall (o

¹¹² Entendiendo el término mudéjar como se define en el Diccionario de la Real Academia Española: el estilo arquitectónico que floreció en España desde el siglo XIII hasta el XVI, caracterizado por la conservación de elementos del arte cristiano y el empleo de la ornamentación árabe.

¹¹³ *Ibid.*, p. 253

¹¹⁴ George Kubler, *La arquitectura novohispana del siglo XVI*, p. 209

San Galo en Suiza) fue durante siglos la base para la construcción de los conventos pues en dicho plano se muestra que para los inicios del siglo IX ya había un programa arquitectónico definido para los monasterios. En el plano mencionado se observan las cuatro áreas básicas en las que se dividían los edificios conventuales, modelo que se repetiría con modificaciones en los conventos novohispanos.

La primera de estas áreas es la central donde se ubican tanto la iglesia como el claustro; la segunda son el hospital y el noviciado, ubicados atrás del templo; la tercera estaba dedicada a las actividades que debían mantener el contacto con el mundo exterior como es el caso de la casa del abad, la escuela para alumnos y un hospicio tanto para nobles como para plebeyos; la cuarta área estaba dedicada a la autosuficiencia: hortalizas, aves de corral, ganado, almacenes, talleres y alojamiento para los trabajadores.¹¹⁵

De este modelo arquitectónico, según explica el autor, y asegura que los conventos novohispanos, “extraordinariamente ricos en calidad y cantidad, construidos en algo más de medio siglo, [lo] conservaron fielmente [...] aunque lo complementaron con elementos espaciales mesoamericanos que les dan genuina individualidad”.¹¹⁶

Aceptar que las representaciones en el arte del siglo XVI no tienen una afiliación prehispánica cabal sino que se trata de formas hispanas interpretadas por aquellos que nunca las habían conocido, permite ver en este arte, a veces llamado “tequitqui”, no un movimiento de rebeldía sino una reinterpretación de las representaciones originales españolas, a partir de lo que se conocía.

La habilidad de los naturales para asimilar la técnica europea fue también notablemente reconocida por los conquistadores.¹¹⁷ Esto hace que el estilo de las

¹¹⁵ Chanfón Olmos, Carlos (et al.) *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Vol.. II. El período virreinal; Tomo I: El encuentro de dos universos culturales*, p. 289-294

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 294

¹¹⁷ Diego Angulo Iniguez, *Historia del arte hispanoamericano*, pp. 134-135

construcciones novohispanas sea diferente del de las construcciones españolas de la época, pues hay un carácter distinto de la interpretación de un concepto distinto.¹¹⁸

4.5 Los tratados de arquitectura

La producción bibliográfica sobre la arquitectura y la ingeniería constituye uno de los capítulos más importantes de la cultura artística y técnica del pasado, indispensable para el estudio no sólo de la historia de la arquitectura y de las ideas estéticas o de la literatura artística, sino también de la historia de la ciencia y su aplicación práctica en el análisis formal.

Los tratados, con carácter a la vez teórico y práctico, herederos de los famosos *Diez Libros de Arquitectura* del latino Marco Lucio Vitruvio, constituyeron el cuerpo de conocimientos y prácticas del arte de construir vigente desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX.¹¹⁹

Vitruvio no fue el único tratadista durante la época clásica, pero sí es el único cuyo texto íntegro sobrevivió para ser revisado y estudiado por los arquitectos de las generaciones posteriores. En realidad se cree que el tratado de Vitruvio podría haber sido un tratado de arquitectura menor, publicado con objeto de apoyar al emperador Augusto en su intención de mejorar la ciudad de Roma¹²⁰. Su importancia radica en que es una compilación cuya vigencia posibilitó su permanencia hasta el Renacimiento, el mismo Vitruvio hace mención a otros textos que se publicaron en la época de los cuales el suyo es la única relación que queda. Su tratado fue, desde la Edad Media, punto de referencia para los arquitectos y constructores. Los grandes tratados de arquitectura del Renacimiento (de Alberti, Palladio, Serlio, Vignola, etc.) eran una traducción del tratado de Vitruvio.

¹¹⁸ Según Meyer Schapiro hay culturas en las que convergen más de un estilo al mismo tiempo y esta yuxtaposición de estilos puede llevar a la creación de uno distinto, con características particulares. Schapiro, *op. cit.*, p. 38

¹¹⁹ Antonio Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, p. 15

¹²⁰ Hilda Julieta Valdés García, en la presentación de: Vitruvio. *De architectura, liber VIII*, p. I

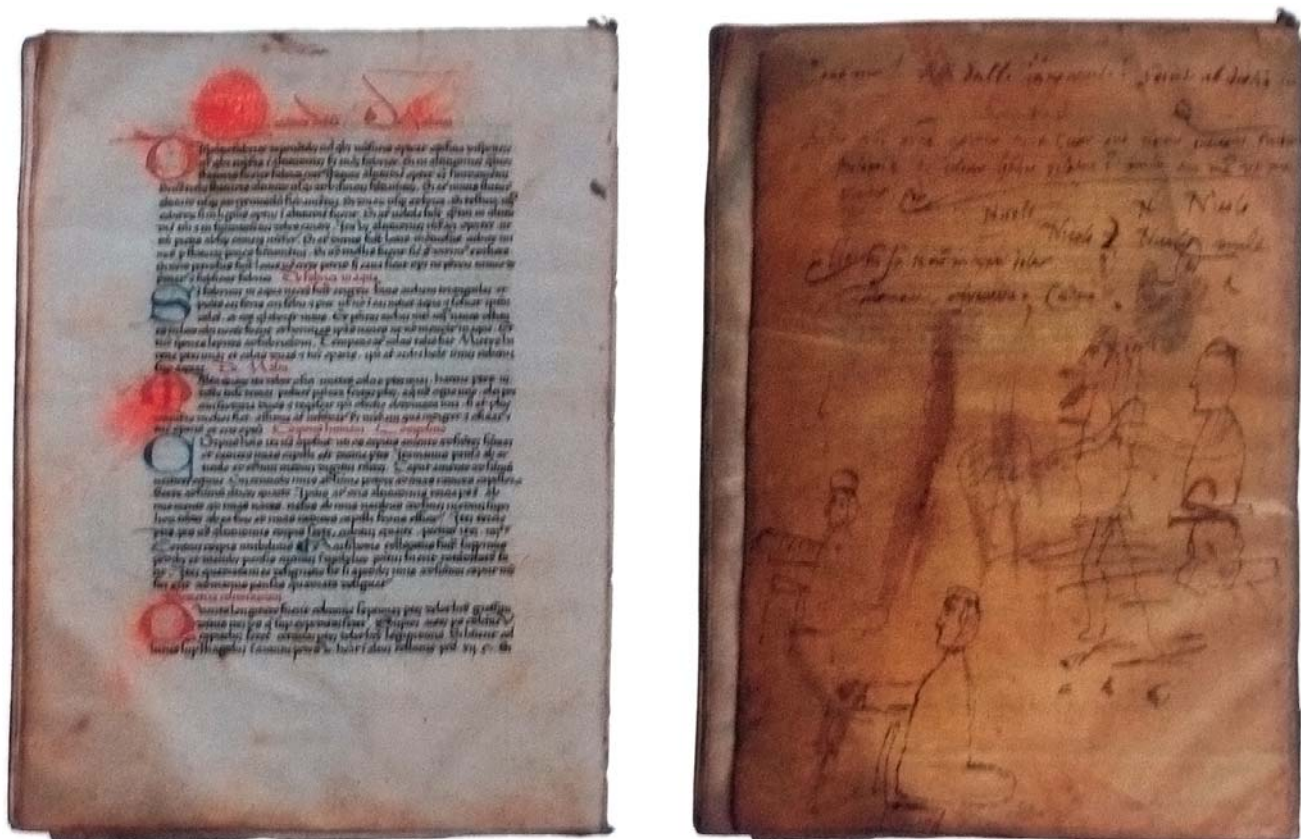


Fig. 33 Manuscrito de Vitruvio en un pergamino de 1390 en la Colección Wolbert H.M. Vroom, Ámsterdam.

Como dice Antonio Bonet Correa todos los tratadistas de arquitectura, desde Vitruvio a Jean Nicolas Louis Durand¹²¹, pasando por los renacentistas, han tenido la pretensión de ser claros y sistemáticos. Un buen tratado es un libro en el que se encuentra un texto comprensible, preciso y de fácil manejo basado en conocimientos teóricos y reglas aplicables. A las doctrinas y enseñanzas se añade también un grupo muy completo de ejemplos gráficos, dibujos, croquis y diagramas que evidencian los postulados del texto y que por momentos pueden ser aún más importantes que el escrito. Las láminas ocupan un lugar preeminente e insustituible, haciendo que tratados escritos en alemán u otras lenguas, como el flamenco, hayan servido de vehículos gráficos para muchos arquitectos en países ajenos al de la impresión del libro.

Por medio de la lectura y el manejo de los tratados el maestro de obras más rutinario tomaba conciencia de la preponderancia y nobleza de su arte a la vez que adquiría seguridad en su oficio. Por la certeza de que se construía de acuerdo con el lenguaje clásico, trazando un edificio con proporciones justas, con base en modelos y composiciones canónicas, dándoles una ornamentación elegante y bella, sin que tuviese fallos constructivos o defectos técnicos, éstas eran las principales aportaciones de los tratados.¹²²

Los grandes tratados italianos del siglo XVI fueron editados en España a finales de la misma época, en el momento dominante del clasicismo, cuando la máxima expresión ibérica era el monasterio de El Escorial. En 1582 se publicó el volumen *Los diez libros de Architectura* de León Bautista Alberti. En 1597 fue la *Regla de los cinco órdenes de*

¹²¹ Jean Nicolas Louis Durand (1760-1835) escribió el tratado *Précis des leçons d'architecture* (2 vol., París, 1802-1805) en el que expone la idea de una estandarización o esquematización del proyecto arquitectónico. Para Durand, la «utilidad» social es la primera finalidad de la arquitectura. La «conveniencia» de todo edificio así como la «economía» de la figura del proyecto y su construcción deben estar sujetos a este principio. La «conveniencia» incluye la estabilidad, higiene y comodidad, mientras la «economía» reúne la simetría, regularidad y sencillez. (<http://arquiteorias.blogspot.com/2007/12/jean-nicolas-louis-durand-1760-1835.html>)

¹²² Bonet Correa, *op. cit.*, p. 16

Architectura de Jácome de Vignola, y en 1625 *Los cuatro libros de Architectura* de Andrea Palladio.¹²³

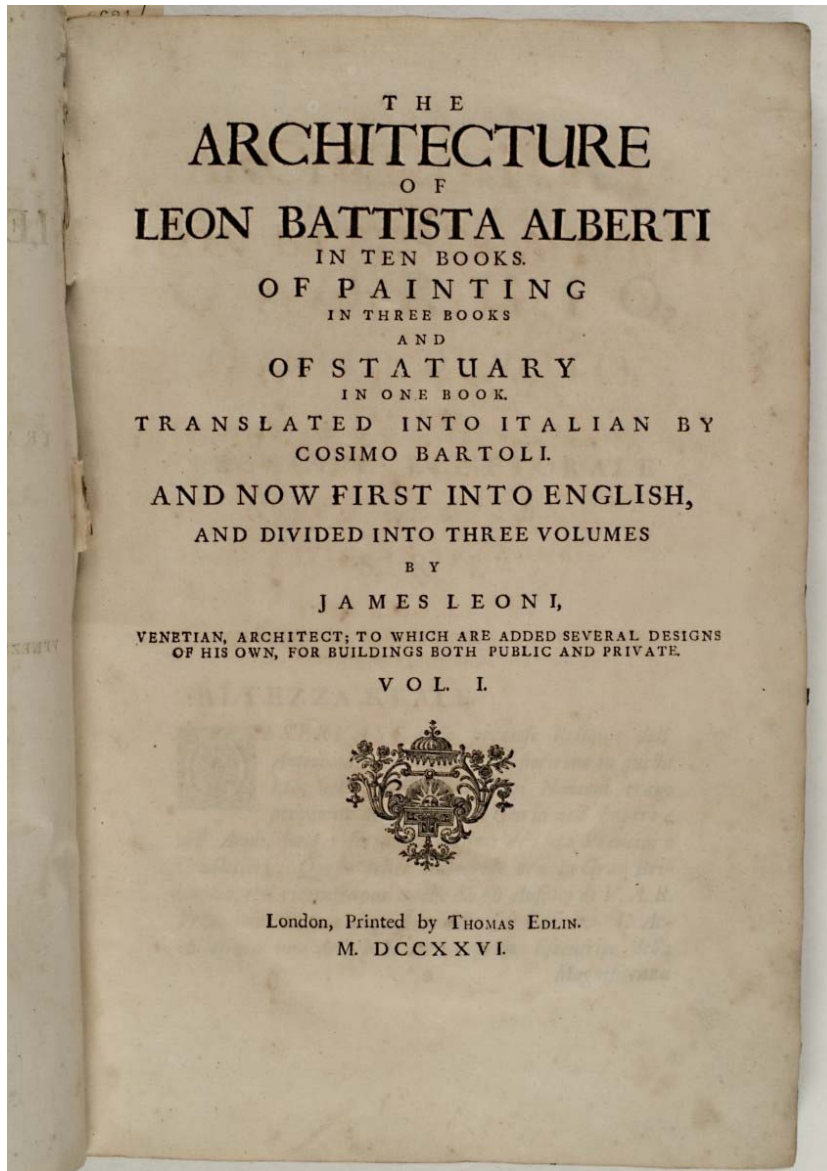


Fig. 34 Portada de la primera edición en inglés del libro *De Re Aedificatoria* de León Batista Alberti, que era la interpretación del arquitecto renacentista del trabajo de Vitruvio.

¹²³ *Ibid.*, p. 106



Fig. 35 Portada del Libro primero del tratado *De la Arquitectura* de Andrea Palladio, traducción al castellano de 1625.

En general los tratados del Renacimiento ejercieron un importante influjo tanto en la arquitectura española del XVII como en los textos que se escribieron en España sobre el tema. Estas obras tuvieron en España el propósito de proporcionar conocimientos a los artistas, defendiendo también en muchos casos la consideración de la arquitectura como un arte liberal, y al arquitecto como un intelectual. Las lecturas y diversas traducciones tanto del tratado de Vitruvio, como aquellos del Renacimiento, sirvieron de referentes para la reinterpretación de lo clásico, permitiendo que los especialistas españoles se crearan una identidad propia.



Fig. 36 Portada de *la Regla de las cinco órdenes de Arquitectura* de Jácome de Vignola, traducción al castellano de 1598.

Gracias a ello existe una bibliografía española que comienza, en 1526, con *Medidas del Romano* (Toledo, 1524), de Diego de Sagredo (ca. 1530)¹²⁴ y continúa hasta el libro *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* de Juan de Arfe y Villafañe, en 1585, o los tratados *Teórica y práctica de la fortificación*, de 1598, y *Compendio y breve resolución de fortificación*, de 1613, del ingeniero Cristóbal de Rojas.¹²⁵

Durante la segunda mitad del siglo XVI se incrementó la actividad editorial de estos textos en España. En 1552 se publicó en Toledo el volumen *in-folio* del *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio, traducido por el arquitecto y rejero Francisco de Villalpando (ca. 1510-1561).

Aunque el escrito de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, entre 1526 y 1608, llegó al respetable número de trece ediciones, fue a causa de su traducción al francés y su reproducción portuguesa que se hizo famosa, ya que en España sólo se reeditó cinco veces y únicamente en el siglo XVI, mientras estuvo vigente el estilo plateresco. El manual de Arfe, con carácter más intemporal, sobrepasó su época. La única obra que puede comparársele por su difusión en España e Hispanoamérica es el *Arte y Uso de la Arquitectura*, de Fray Lorenzo de San Nicolás¹²⁶, cuyos dos volúmenes en los siglos XVII y XVIII fueron reeditados cuatro veces.¹²⁷

¹²⁴ La edición última de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, es la publicada con una introducción de F. Marías y A. Bustamante. El último artículo: Luis Cervera Vera, «El arquitecto en las “Medidas del Romano” de Diego de Sagredo» en *Academia* núm. 68. Primer semestre 1989, *op. cit.*

¹²⁵ Bonet Correa, *op. cit.*, p. 122

¹²⁶ Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), lego agustino en 1612 y sacerdote en 1631. De sus obras como arquitecto quedan pocas de las cuales en algunos casos se duda de su autoría. Entre las que se conocen con certeza están: el templo de las agustinas descalzas de Colmenar de Oreja; la iglesia del monasterio de benedictinas de San Plácido, Madrid; la iglesia de la Concepción Real de Calatrava, Madrid. En 1633 publicó su tratado “Arte y uso de la arquitectura” que tuvo una segunda parte en 1664. Información de Joaquín Yarza Luaces, *Los tratados de arquitectura en la España del siglo XVII* en la página de Internet www.artehistoria.com

¹²⁷ Esto incluye la nota número 18 del capítulo donde Bonet Correa escribe sobre la distribución de los tratados en Hispanoamérica, *op. cit.*, p. 50



Fig. 37 Portada del tratado *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, edición de 1549, donde se trata de las columnas balaustre.

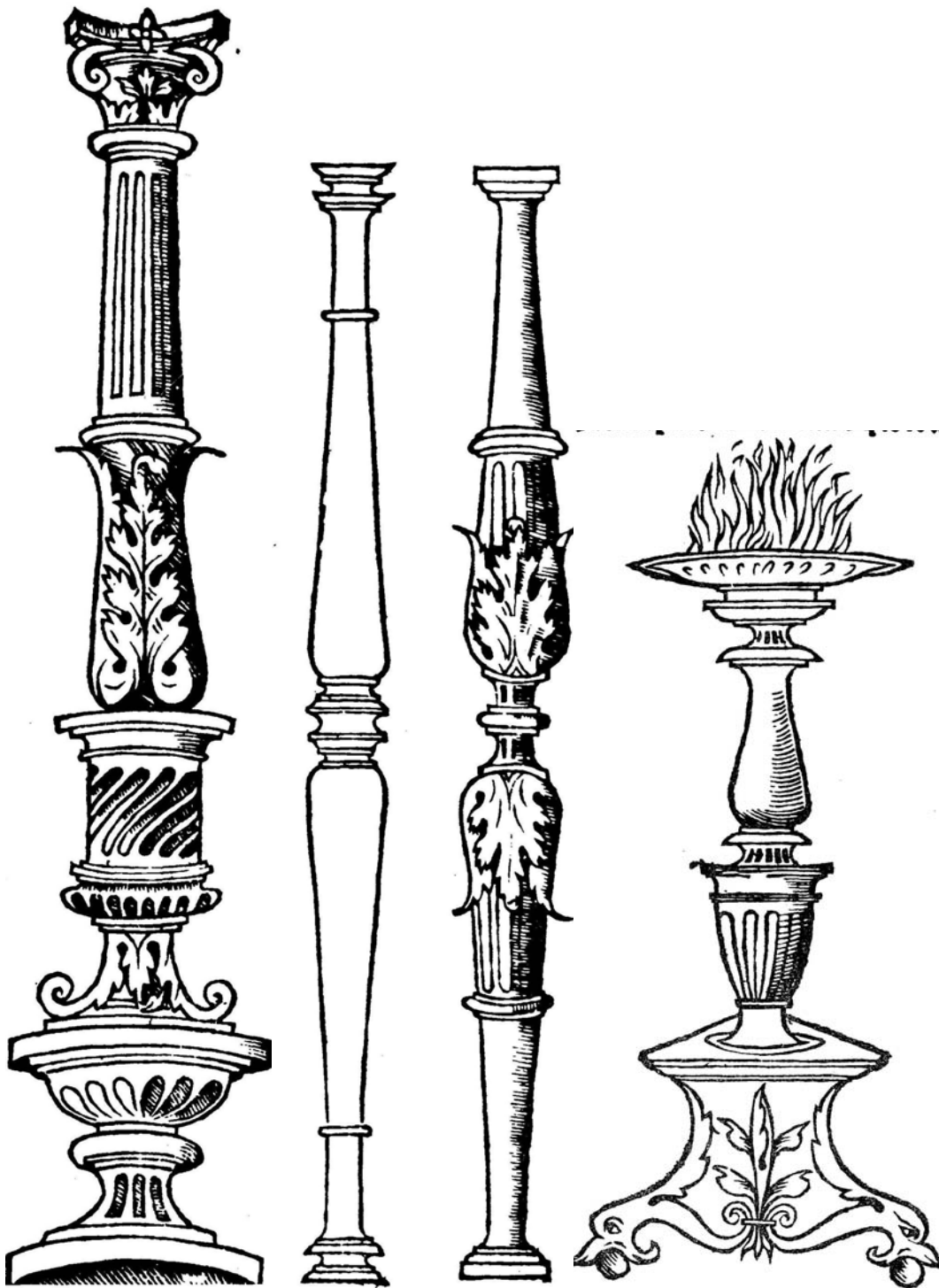


Fig. 38 Ejemplos de columnas descritas en *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

En Nueva España se tiene noticia de la aplicación de los conocimientos de los tratados de arquitectura para la construcción de los nuevos edificios, a partir del diálogo de Francisco Cervantes de Salazar *Mexicus interior* en 1554 cuando menciona a Vitruvio como modelo para las columnas del entonces palacio real en la esquina de Tacuba y el Empedradillo¹²⁸.

La primera referencia de la existencia de un libro de arquitectura en México se encuentra en una lista inquisitorial que se refiere a la biblioteca de la ciudad de México cuyo acervo enlista, en 1569, un libro titulado *Vitrubio* [sic]. Posteriormente llegaron cargamentos con libros de arquitectura en 1577 y en 1584, siendo en este último en el que llegaron copias de la *Arquitectura* de Vitruvio, de la *Arquitectura* de Alberti y de la *Arquitectura* de Serlio¹²⁹.

Por la distancia de esta época con las fechas de construcción de muchos de los edificios que pertenecen a la primera etapa del virreinato, George Kubler considera que fueron los artífices (que no arquitectos) de los mismos quienes teniendo el recuerdo de aquellos documentos no requirieron de su importación para realizar sus edificaciones y su ornato; bien dice Kubler que “más importante entonces, que estos documentos gráficos o literarios, son los recuerdos de los edificios admirados en España”¹³⁰. Es difícil, aunque no imposible, considerar que las primeras construcciones no tuvieran un modelo base, y ello apunta a que cada uno de los conventos bien podía tener un maestro constructor con el conocimiento suficiente para estas edificaciones.

Los métodos de construcción empleados en algunas edificaciones dan la pauta para pensar en la poca experiencia constructiva, lo cual se observa mejor en los conventos donde las ampliaciones al edificio quedaban, posiblemente, en manos de frailes o gente sin verdadera preparación en la construcción, por ello hoy día es posible encontrarles ciertos errores.

¹²⁸ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, pp. 29-35

¹²⁹ George Kubler, *op. cit.*, p.46

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49

4.6 La portada de la iglesia de San Agustín Acolman

El prototipo del monasterio del siglo XVI, según Elisa Vargas Lugo es el que muestra con mayor fuerza una mezcla de diferentes estilos. Siendo las portadas las partes más ornamentadas de los templos, no escaparon la combinación de motivos formales, pero muchas de ellas son obras que, de acuerdo con la Doctora Vargas Lugo, pueden catalogarse dentro de un estilo definido. Estrictamente hablando, casi todo el arte del siglo XVI resultaría híbrido, considerando que las formas renacentistas conservan una homogeneidad dentro de sus variantes. Según las observaciones hechas por la estudiosa se pueden agrupar las portadas construidas en el siglo XVI en cinco grupos:

- A. Las de formas primitivas.
- B. Las que presentan combinaciones de formas híbridas.
- C. Las de formas platerescas.
- D. Las de formas puristas y herrerianas.
- E. Las de formas clasicistas o academizantes.¹³¹

Según esta clasificación la portada de San Agustín Acolman entraría en la definición de una portada de formas platerescas o, siguiendo la definición de Santiago Sebastián, protorrenacentistas.

La portada de la iglesia de San Agustín Acolman tiene algunas características particulares que la hacen llamativa como ejemplo arquitectónico de la época; la primera y más visible es que es más pequeña que la fachada de la iglesia por lo cual se asume que fue realizada en tiempo posterior al alzado del templo y que probablemente el encargado de realizarla no tenía las medidas completas del mismo. También podría suponerse que la portada fue construida en un tiempo en el cual el templo era más pequeño y cuando a éste se le hicieron modificaciones (en el arco a la entrada del templo dice que a principios del

¹³¹ Elisa Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 254

siglo XVIII se tuvo que remodelar el templo por las inundaciones) la portada sufrió una cierta desproporción.



Fig. 39 La portada de la iglesia de San Agustín Acolman. Se nota la diferencia entre el tamaño del edificio y la portada labrada.

Al centro de la portada se encuentra la entrada del templo enmarcada por un arco doble. El arco interno tiene representados en el intradós pequeños platos con frutas (granadas, higos, duraznos o chabacanos) intercalados con corazones de San Agustín (un corazón atravesado por tres flechas).¹³² En el extradós se intercalan en las dovelas platos con comida (fruta, maíz, pescado) y querubines. Las jambas de este arco están molduradas.

El arco exterior tiene en el intradós platos con comida: uvas, duraznos, patas de res o de cerdo, higos, limas, pollo, tortillas y granadas. La pintura que queda en algunos de estos platillos deja pensar en la posibilidad de que la portada hubiera sido policromada en un principio. En el extradós hay representadas varias frutas: uvas, granadas, calabazas, peras, higos y duraznos. Amador Griñó Andrés en un artículo para la revista *La Colmena* explica las razones iconográficas detrás de tan interesante adorno postulando que:

La elección de las frutas y los manjares no es casual: el repertorio iconográfico novohispano se enriqueció e incorporó los productos propios a los ya aportados por los europeos; en ellos se buscaron homónimas simbologías, pues hubiera carecido de sentido el desarrollar un programa iconográfico incomprensible para la población autóctona.¹³³

Esto significa que los alimentos reproducidos cumplen con una función doctrinal, por ejemplo el maíz toma el lugar de la granada como representación de la Iglesia y de la creación.

¹³² Entre los atributos iconográficos para representar a San Agustín está un corazón llameante como símbolo de su total entrega a Dios que desde el siglo XVI es un corazón traspasado por flechas. En este caso el atributo se inspira en un pasaje de las *Confesiones*: “Tus flechas habían atravesado mi corazón con tu amor. Llevaba tus palabras clavadas en mis entrañas” (*Confesiones*, IX). Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003 p. 16

¹³³ Vid. Amador Griñó Andrés. “La invitación al banquete divino o la puerta del comedor celestial en San Agustín Acolman” en *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, Toluca, UAEM, núm. 55, julio-septiembre, 2007, p. 34



Fig. 40 Arco y detalle de arco de San Agustín Acolman.



Fig. 41 Detalle del arco de San Agustín Acolman.

Al interior de las jambas están dos esculturas de frailes, ambos visten el hábito agustino y cargan un libro en la mano izquierda. Bajo sus pies había querubines o serafines que fueron dañados por las inundaciones, sobre todo por la última que los dejó bajo tierra por más de 100 años.



Fig. 42 Esculturas al interior de las jambas del arco que representan monjes agustinos.

En los tímpanos se representa la Anunciación. En el de la izquierda, en un medallón, se ve al arcángel San Gabriel quien sostiene un báculo del cual sale una filatelia con palabras en latín, que dicen MARIA GRACIA IA PLENA DOMINUS: María gracia favorecida por el señor. Del otro lado salen de la esquina superior izquierda del tímpano unos rayos que se dirigen al medallón donde se encuentra la Virgen María quien sostiene un atril con un libro y a su lado tiene un jarrón con flores.



Fig. 43 Tímpano del arco donde se muestra al Arcángel Gabriel y la filatelia MARIA GRACIA IA PLENA DOMINUS



Fig. 44 Tímpano del arco donde se muestra a la Virgen María.

A la derecha del arco se encuentra un primer par de columnas balaustradas o candelero, cuyo capitel compuesto está formado por volutas, guirnaldas y cabezas de animales; la segunda y tercer parte del fuste moldurado y rodeado por un lazo; los vasos están decorados con palmetas; lo siguiente es una copa rodeada por una guirnalda de pequeñas perlas. La base del fuste son dos pequeños ángeles que entre las piernas tienen guirnaldas de frutas que los entrelazan. Estos ángeles, al igual que los de las jambas del arco, están dañados, en especial los de la columna de la extrema izquierda no se distinguen.

Este tipo de columna es mencionado por primera vez en el tratado de Diego de Sagredo quien le dedica un capítulo llamado “De la formación de las columnas dichas monstruosas, candeleros y balaustres”¹³⁴. Según explica en el texto estas columnas se habían utilizado en los edificios pero no se hacía mención de ellas en ningún texto “de los antiguos”. La característica principal de dichas columnas, dice Sagredo, es el balaustre que, en sus palabras:

[...] es como un trozo de columna retraída y el asiento redondo como suelo u orinal por lo cual es de muchos así llamado. Su figura es de esta manera y los griegos la llaman *baricefala* que quiere decir ‘grave cabeza’. Pero balaustre creo yo que descende de *balaustium* vocablo latino que significa la flor del granado de donde por sus semejanza fue dicho balaustre. Cuando quieren armar alguna columna monstruosa suplen todo lo que falta para el alto que ha de haber con buxetas y vasos antiguos, diversamente formados, cubiertos y vestidos de follajería y otras labores fantásticas, puestos uno sobre otro y encima de todos asientan el balaustre, el que no es menos ataviado, el vientre de sus hojas antiguas y el cuello de sus estrías [...]¹³⁵

En el intercolumnio una escultura de San Pablo, con sus conocidos elementos gráficos, un libro y en la derecha una larga espada; vestido a la usanza romana con una toga corta, la figura está erguida de forma recta casi sin movimiento, la mayor dinámica en la escultura la brindan los múltiples pliegues de la toga. La escultura está sostenida por una peana sobre una virtud, a manera de atlante, ángeles representados como caritas con alas, significan sabiduría, trasladan luz a los seres humanos y simbolizan las respuestas de Dios consideradas como milagros.¹³⁶

¹³⁴ Juan de Arfe en su tratado *De Varia Conmesuración para la Escultura y Arquitectura*, llama a estas columnas “compuestas” que, según el artista, fue inventado por los latinos al mezclar los órdenes Iónico y Corintio.

¹³⁵ Sagredo, Diego de. *Medidas del Romano o Vitruvio nuevamente impresas y añadidas muchas piezas y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: Casa de Iván de Ayala, 1549. (Edición facs. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Consejo General de C.O. de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.)

¹³⁶ Peter Wilson, *Angels: Messengers of the God*. London, Thames and Hudson, 1990 p. 85

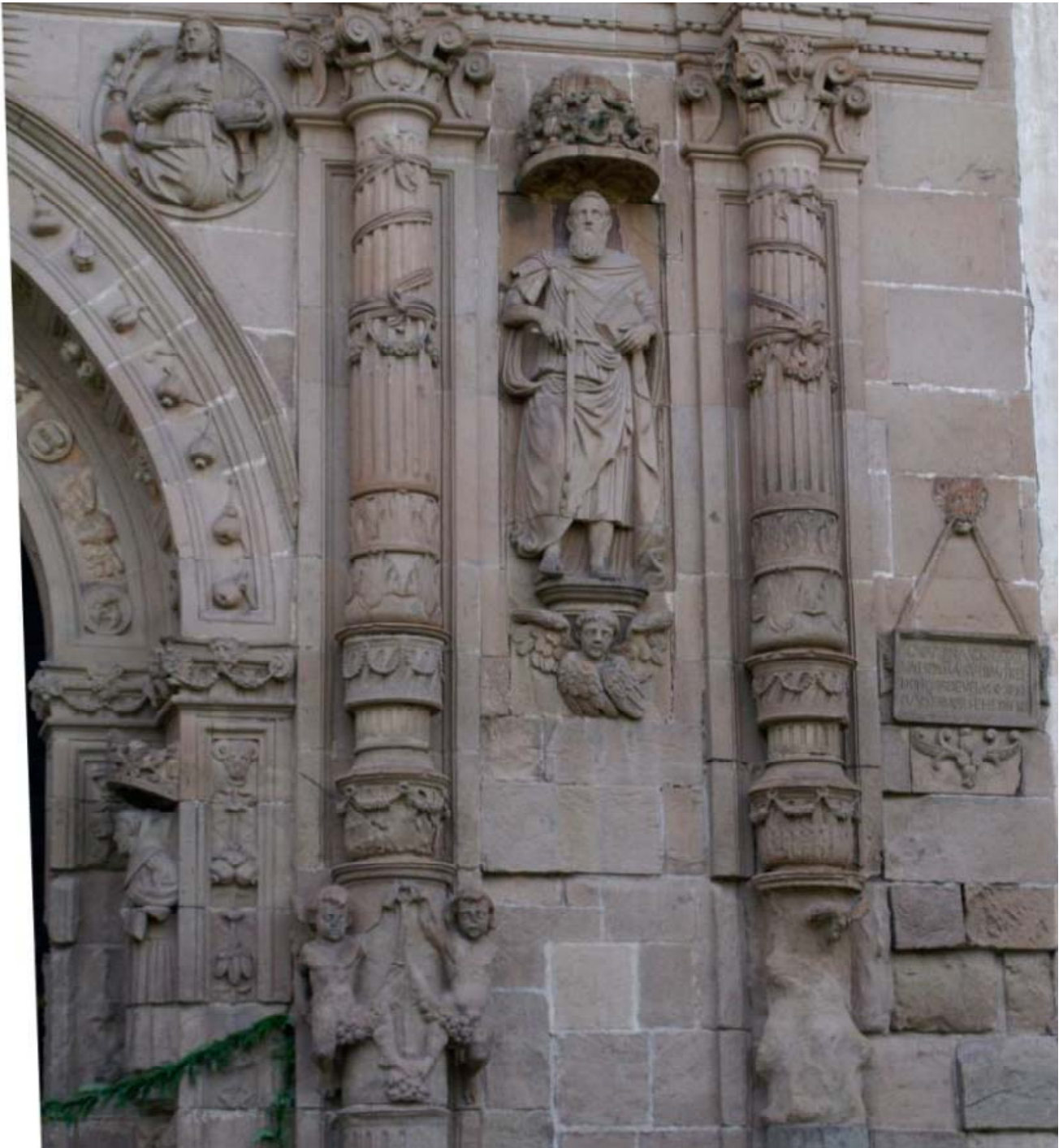


Fig. 45 Columnas e intercolumnio derechos con la escultura de San Pablo.



Fig. 46 Columnas e intercolumnio izquierdos con la escultura de San Pedro.

A la izquierda del arco también hay dos columnas balaustre o candelero que se ciñen a la descripción antes dicha. Asimismo en el intercolumnio hay una escultura, la cual, siguiendo las reglas iconográficas, es la representación de San Pedro. Este trae en su mano izquierda un libro abierto y en la derecha un manojo de llaves. Su toga es larga, y al igual que en el caso de San Pablo, la escultura es rígida y estática.

En los extremos de este primer cuerpo de la portada hay dos carteleras de las cuales ya se habló en el capítulo anterior, en ellas se menciona el momento en que se terminó de construir el templo de San Agustín Acolman.

Los capiteles compuestos de las columnas, son el sostén del moldurado arquitrabe y el friso, este último adornado por grutescos en los que se alternan caballos y medallones con cabezas de león o con copones con frutas. Al centro del friso hay una cartelera, flanqueada por dos caballos, que dice “DOMUM-DEI-DECET-SCTITV-DO-PS-92”¹³⁷.



Fig. 47 Detalle del friso que muestra la cartelera con un fragmento del Salmo 92.

¹³⁷ *Es bueno dar gracias al Señor, y cantar, Dios Altísimo, a tu Nombre, Salmo 92 en www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/antiguo_testamento/39_3_salmos_01.htm*



Fig. 48 Friso y tímpano de la portada de San Agustín Acolman. Se aprecian los tres nichos donde la figura central muestra los atributos de un Cristo *Salvator Mundi*.

Por encima del friso se encuentra un pequeño tímpano donde hay tres nichos en los cuales están colocados tres personajes, los laterales son ángeles músicos, o serafines, con sus instrumentos en las manos en acción de tocar (uno tiene una trompeta y el otro una guitarra); el personaje central no tiene ya la cabeza pero se puede deducir que es un Cristo *Salvator Mundi* o Salvador del Mundo por la posición de sus manos: en la mano izquierda sostiene una orbe y la derecha se levanta en ademán de bendecir. A los lados de este tímpano se encuentran dos atlantes cargando canastas con fruta, de la misma que se puede observar en el arco y después de éstos unas pequeñas columnas balaustradas.

Arriba del tímpano, la ventana del coro está adornada como si fuera una segunda entrada con un arco de medio punto adornado en el extradós con billetas y molduras, las jambas están molduradas tanto en el extradós como en el intradós. A los lados columnas

balaustre enmarcadas por rosetas; las columnas balaustre de capitel compuesto, que parecieran prolongarse hasta las molduras, sostienen el friso donde se ven unos querubines.

El tímpano de forma triangular se crea a partir de dos ángeles que sostienen listones con frutas que se prolongan conformando un triángulo que remata en una cartela y una mitra. Dentro de este tímpano se alberga el símbolo de la orden de San Agustín: el corazón cruzado por tres flechas, el cual todavía se encuentra pintado de color rojo. Arriba de este símbolo hay una cartelera con un escrito en latín que dice: SAGITA VERAS DÑE CORMEŪ CHARITATE TUA.

Encima de la cartelera está la mitra de obispo también como atributo de San Agustín. A la izquierda de la ventana del coro esta el escudo del imperio español y a la derecha el escudo de Acolman, representado por el brazo cortado.



Fig. 49 Ventana del coro de San Agustín Acolman.

4.7 Análisis de la forma en la portada de San Agustín Acolman.

Para realizar el análisis completo de la portada del templo de San Agustín Acolman es importante revisar los elementos que conforman esa imagen. Tomando como base la división que hace Justo Villafañe de los elementos de una imagen se puede estudiar la portada a partir de sus elementos morfológicos, dinámicos y escalares.

Elementos morfológicos

Estos son, según Villafañe, “aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio” y “son, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible de la imagen”.¹³⁸

Punto y línea

El punto está definido como un elemento plástico por las propiedades de: dimensión, forma y color. Una sucesión de puntos que dan una sola dimensión forman una línea, que es, a su vez, un elemento visual de primer orden cuyos usos en la comunicación visual son infinitos. En el caso de obras tridimensionales, como la portada de San Agustín Acolman, se pueden distinguir dos tipos de línea: la *línea de contorno* como los bordes de los cuerpos sólidos, los bordes de planos y las uniones de estos elementos, que tienen importancia como elementos compositivos y contribuyen a dar cualidades expresivas a la forma. La otra clase de línea es la *línea objetual*, aquella que existe por sí misma en el espacio, es un elemento tridimensional en el cual la longitud predomina sobre la anchura y la profundidad como, por ejemplo, una viga, una barra o un cable.

Los puntos y las líneas crean figuras y de esas figuras está hecha la portada de Acolman. Desde las líneas que trazan el frontón en forma de listones hasta el contorno de

¹³⁸ Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 97

las esculturas y de los relieves, en toda la construcción podemos observar los elementos de punto y línea.



Fig. 50 Detalles que muestran el punto y línea.

Plano

Justo Villafañe dice que:

Mediante esta palabra uno puede referirse al plano de la representación de un espacio físico, normalmente identificado con el soporte de la imagen, en el que se construye un parámetro de significación por encima de su propia materialidad; o bien, al plano como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos. A este segundo sentido del término es al que me voy a referir aquí, distinguiéndolo no sólo del anterior, sino, además, de otros como superficie, encuadre, cuadro, o, incluso, formato.¹³⁹

El plano como elemento horizontal en arquitectura se encuentra a partir de la planta del edificio, en el caso de Acolman hay algunos dibujos y fotos de ésta en el Archivo de Conservación del INAH que fueron realizados durante la recuperación y restauración del monumento. El plano ayuda a situar al edificio en su emplazamiento, nos permite entender su cercanía o lejanía respecto a sus vecinos, su relación con ellos y su lugar particular dentro de su ambiente.

En Acolman es interesante saber que el pueblo fue movido de los alrededores del convento y por lo tanto fue un edificio aislado durante los últimos años. Entender su emplazamiento dentro de ese territorio permite comprender aspectos de su historia y de su estado actual, como la cercanía al río y a algunas áreas de cultivo que anteriormente pertenecieron al convento y que hoy en día son de particulares¹⁴⁰. Estudiar el plano del convento también permite entender algunas etapas constructivas que no es tan fácil entender al entrar al edificio: se nota la separación entre los claustros y la diferencia en las dimensiones de cada uno.

¹³⁹ Villafañe, *op. cit.*, p. 108

¹⁴⁰ Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, p. 47

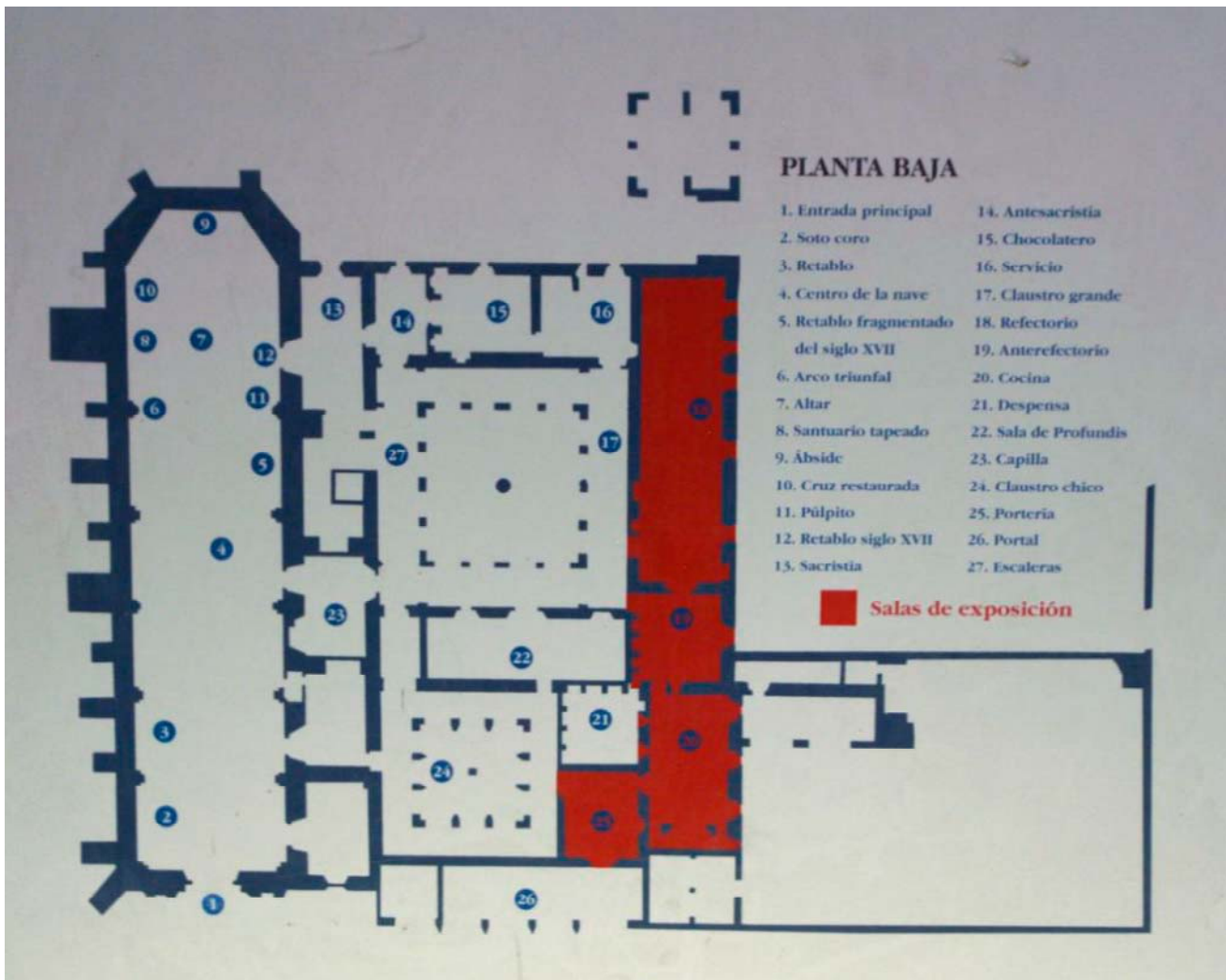


Fig. 51 Plano de la planta baja de San Agustín Acolman.

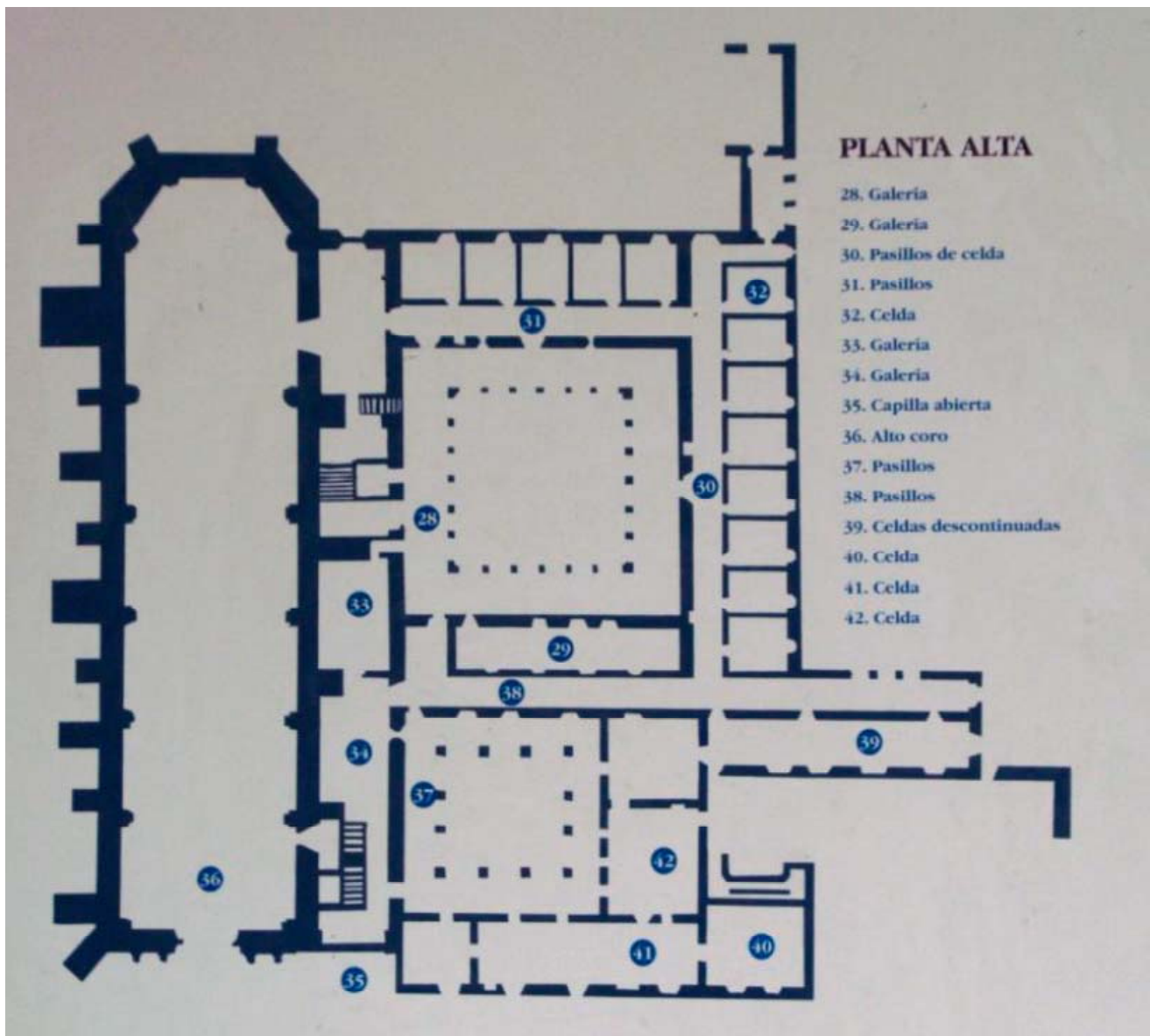


Fig. 52 Plano de la planta alta de San Agustín Acolman.

Textura

Es, en palabras de Villafañe, un elemento morfológico superficial normalmente asociado al color y al plano. El material se define en función de su estructura, textura, aspecto superficial y agrupamiento de masas. La textura es un elemento que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficie. Tiene dos dimensiones básicas: una perceptiva, pues junto con la luz es una de las dos variables de estímulo para la visión, y otra plástica, al colaborar en la construcción y articulación del espacio al crear superficies y planos¹⁴¹.

En el caso de la portada de Acolman la textura de la piedra permite al observador, percibir la profundidad y el movimiento en las figuras labradas, la textura da la impresión de que las representaciones en el arco son frutas y permite relacionarlas con algo conocido en el plano de lo real. También permite percibir detalles como las alas de los ángeles o la ropa de los santos.



Fig. 53 Los detalles en piedra contienen una textura que permite su relación con el plano de lo real.

¹⁴¹ Villafañe, *op. cit.*, p. 109-110

Luz

La percepción de la luz es considerada como un estímulo visual, que desde el punto de vista de la física, es un tipo de energía con dos dimensiones: amplitud y longitud de onda. La amplitud determina la cantidad de energía radiante, es cualitativa; la longitud determina el tipo de energía radiante, es cuantitativa. Las distintas amplitudes de onda se perciben como diferencias de luminosidad o cantidad de luz; las diferencias de longitud de onda como diversos matices o colores.

Lo más importante sobre la luz es que sin ella no se puede ver ya que los objetos son percibidos a partir de la luz que reflejan y esta característica reflejante genera dos sensaciones: cualidades de tono o pigmentación y textura visual.

La luz con matiz se conoce como cromática y puede ser percibida en distinta medida, esta cualidad se llama saturación y debe ser entendida como la sensación del grado de pureza del matiz. El matiz se refiere también al carácter reflejante de los objetos.¹⁴²

La pureza de los valores que refleja una superficie, es la que nos permite hablar de planos y profundidad. A partir de esto se asume que la forma puede ser estudiada desde dos experiencias distintas: en una se tiene consciencia de la luz y en la otra se ven las diferencias luminosas como cualidades de los objetos.

En el caso de la arquitectura la luz no es manejada únicamente en los aspectos plásticos, tiene que ser estudiada también desde el punto de vista de su utilización práctica. No se concibe un ambiente habitado por el hombre en el que no haya iluminación, la luz y sus efectos son aplicados como recursos compositivos y expresivos.

¹⁴² Jozef Cohen, *Sensación y percepción visuales*, p. 19



Fig. 54 La luz y sus efectos son aplicados como recursos compositivos y expresivos.

En Acolman se utilizó la luz natural por lo que la cantidad de luminosidad que llega cambia según la hora del día, latitud y longitud terrestre. La luz en la portada permite la percepción de siete planos principales y al menos doce planos intermedios o secundarios logrados por el claroscuro de los diversos relieves, sin embargo, estos planos se incrementan cuando se enfocan detalles porque hay superposiciones sutiles pero importantes en elementos como las alas de los ángeles, y cuando éstos se encuentran en nichos como es el caso de los ángeles con instrumentos musicales, se multiplican los planos intercalados.

La arquitectura, por estar compuesta de volúmenes genera sombras, así por ejemplo, en la portada de Acolman éstos generan efectos de claroscuro que proporcionan ritmo. La manera en que surge de las sombras la impresión de profundidad entre

columnas y nichos de los santos, es un efecto provocado por la luz y su interacción con la forma.

La luz también permite al observador descubrir los restos de color que hay en la piedra o los diferentes tipos de piedra que se utilizaron en la construcción. La luz también posibilita la percepción de profundidad y volumen en las figuras: sin luz no se podría ver el drapeado de las ropas o qué animales fantásticos forman parte de los grutescos en el friso.



Fig. 55 En Acolman se utilizó la luz natural por lo que la cantidad de luminosidad que llega cambia según la hora del día, latitud y longitud terrestre.

Color

El color es “una forma visible de energía luminosa, que constituye uno de los atributos de definición de los objetos”¹⁴³ y tiene básicamente tres propiedades: matiz, saturación y brillantez. El matiz de un color coincide con un cierto valor de longitud de onda¹⁴⁴, es la propiedad que le da el nombre al color. Los matices puros son un concepto teórico que en el mundo de la plástica no son cien por ciento reales: un pigmento rojo puede tener amarillo o azul para generar cierta tonalidad.



Fig. 56 El color es usado como elemento complementario para crear efectos plásticos, aunque muchas veces los mismos materiales usados tienen algún matiz con el cual el artista trabaja directamente.

¹⁴³ Villafañe, *op. cit.*, p. 111

¹⁴⁴ La longitud de onda es la distancia entre crestas en una onda de energía. Las longitudes de onda del espectro visible son expresadas en nanómetros, cada uno de los cuales mide sólo una mil millonésima de un metro. Las diversidades entre colores suponen pequeñas diferencias en las longitudes de onda. Margaret W. Matlin y Hugh J. Foley, *Sensación y percepción*, p. 51

La saturación del color se refiere a la pureza relativa del matiz en comparación a su apariencia en el espectro. Mientras el color sea más cercano a su color natural, su saturación será más alta, mientras más se aleje será más baja. La brillantez en el color es un término que expresa la oscuridad o claridad relativa de un color. El blanco representa el valor más alto y el negro el más bajo. Todos los matices tienen un grado de valor, es decir reflejan en mayor o menor cantidad la brillantez.

Aunque el color es una experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas, no es lo mismo el color que utiliza el fotógrafo que el de un pintor, ni el de una pintura al óleo se comporta del mismo modo que el de la acuarela. Los colores primarios de naturaleza lumínica son rojo, verde y azul, los que mezcla un pintor en su paleta son el magenta, cyan y amarillo; si un acuarelista mezcla azul y amarillo obtendrá verde; un fotógrafo al iluminar con luz azul y amarilla producirá luz blanca; cuando un ceramista hace un mosaico y yuxtapone los mismos colores obtendrá como resultado el gris¹⁴⁵.

El color es un elemento morfológico de la imagen porque su presencia material en la composición le confiere ese atributo al contribuir a la *creación del espacio plástico* de la representación¹⁴⁶.

En arquitectura y escultura el color es usado como elemento complementario para crear efectos plásticos, aunque muchas veces los mismos materiales usados tienen algún matiz con el cual el artista trabaja directamente. Tal es el caso de los diversos tipos de canteras en México, lo que le da un carácter especial a las portadas de iglesias según la región. En el caso de Acolman además de que la cantera de la portada sobresale del resto de la fachada, pintada de blanco, al acercarse se pueden observar restos de color en algunas partes como en el intradós del arco, donde algunas de las viandas representadas todavía tienen algo de la pintura utilizada originalmente.

¹⁴⁵ Villafañe, *op. cit.*, p. 115

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 118



Fig. 57 Se pueden observar restos de color en algunas partes como en el intradós del arco, donde algunas de las viandas representadas todavía tienen algo de la pintura utilizada originalmente.



Fig. 58 Los querubines en el extradós del primer arco tienen todavía rastros de color: un rojo quemado en el fondo y sobre las alas un blanco o azul muy claro.

Por ejemplo los querubines en el extradós del primer arco tienen todavía rastros de color: un rojo quemado en el fondo y sobre las alas un blanco o azul muy claro; el rojo tiene 15% de matiz, 26% de saturación y 4% de brillantez mientras que el azul tiene 20, 9 y 85 por ciento respectivamente. Entre los platos de frutas el de duraznos o manzanas de color rojo, con 13% de matiz, 26% de saturación y 48 % de brillantez por lo que aparenta ser un tono café, en el intradós del segundo arco, es uno de los que más color tiene, las frutas todavía están pintadas y en la base se puede ver el color del que estuvo pintada. Incluso en la basa de una de las columnas balaustre todavía quedan algunos de restos de pintura, un marrón claro.

Estos datos visuales permiten que uno se pregunte ¿cómo sería la portada en su versión original? ¿Todas las portadas de la época tenían el mismo efecto de color y lo han perdido con el tiempo o el caso de Acolman era único?

Espacio

El hombre se encuentra inmerso en el espacio, y percibe éste a través de sus sentidos. Este espacio visualmente percibido, presenta tres características que se dan en relación a la posición del hombre: verticalidad, horizontalidad y profundidad.

La horizontalidad y la verticalidad se convierten en elementos estructurales del campo visual. De esta manera se puede hablar de la verticalidad de un árbol o de la presencia del horizonte. Además la captación del espacio presenta una tercera característica de direccionalidad, la profundidad, percibida por la presencia de formas contrastantes en nuestro campo visual que ubicamos en distintos planos.

En el arte bidimensional dar la sensación de espacio es más complicado que en las artes tridimensionales como la escultura o la arquitectura. En pintura o grabado se hace uso de diversas técnicas que generan la sensación de profundidad como es el uso de paralelas convergentes, la superposición de imágenes, la disminución de detalles, el

escorzo o el uso del color para dar la sensación de volumen en los objetos o personas representados.

Las artes visuales tridimensionales hacen uso del espacio real y establecen una relación con respecto al observador a partir de todos sus puntos de vista. Por lo tanto el artista necesita tomar en cuenta todas las posibilidades incluso aquellas que el observador no ve directamente, pero que afectan su comprensión del objeto. El creador visualiza las relaciones entre cada una de las partes, es por esto que, normalmente, los arquitectos, escultores y diseñadores industriales crean maquetas a escala que les permiten ver la obra completa y la interrelación de sus elementos.

La división del espacio en interior y exterior permite comprender el espacio arquitectónico. La arquitectura crea espacios interiores en el sentido que delimita a través de sus formas el espacio real exterior, modificando la percepción que se tiene del mismo¹⁴⁷.

Existen dos criterios básicos en la división y acomodo de espacios interiores: espacios abiertos y espacios cerrados. En el caso de los espacios cerrados las áreas están cerradas por medio de muros que van de piso a techo, los cuartos se comunican únicamente por medio del sistema de circulación que se haya programado. Un ejemplo son los conventos, construidos en un espacio completamente cerrado tanto al exterior como al interior con un sistema de circulación (puertas, ventanas y escaleras) programado sólo para la interacción entre algunas áreas de manera controlada.

En un espacio abierto hay menos o ninguna división, reduciendo la separación de áreas; las divisiones que quedan son virtuales o transparentes y pueden ser suprimidas en cualquier momento con gran facilidad. Un parque sería el ejemplo más obvio, donde los espacios están divididos por arbustos. Otro ejemplo posible son los espacios museísticos modernos, creados para que las divisiones o mamparas sean movibles y que el espacio esté abierto al observador.

¹⁴⁷ Arnheim, *op. cit.*, p. 18



Fig. 59 El elemento espacio está definido en la portada de Acolman a partir de los ejes vertical y horizontal de la misma.

El elemento espacio está definido en la portada de Acolman a partir de los ejes vertical y horizontal (alto y ancho) de la misma, pero especialmente por medio de los distintos planos sobre una base originalmente lisa. Cada elemento puesto sobre la superficie tiene un volumen específico que da la sensación de profundidad. Por ejemplo el arco doble en la entrada da la impresión de que la portada es mucho más ancha y de que la puerta está más alejada de quien está afuera. Según Arnheim, la percepción espacial se produce únicamente en presencia de cosas perceptibles, por lo tanto sólo se entiende el espacio que ocupa la portada a partir de la existencia de los elementos que la conforman. Se percibe su tamaño no sólo por la altura sino por aquellas partes, como las columnas o las esculturas de los santos, que sirven de parámetros para el observador.

Elementos dinámicos

Temporalidad

La naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociada al concepto de temporalidad. Villafañe define la temporalidad como “la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen”¹⁴⁸. Según este autor hay dos formas de temporalidad icónica: las secuenciales y las aisladas. Las primeras se basan en una estructura de secuencia; las imágenes aisladas se definen por su simultaneidad.

En la portada podemos encontrar una secuencia en los tímpanos donde está representada la historia de la Anunciación, pero el resto de las imágenes son, más bien, aisladas. Cuando son imágenes aisladas, para crear la sensación de progresión y continuidad es necesario que los elementos espaciales contenidos en un marco cerrado sean activados a partir del movimiento, ritmo y tensión de la imagen.

También el formato influye en el tipo de temporalidad que tiene la imagen: los formatos largos se acomodan mejor a una secuencia, mientras que los reducidos sirven

¹⁴⁸ Villafañe, *op. cit.*, p. 138

para la representación de figuras aisladas. El formato no crea una mayor o menor temporalidad, sino dos formas distintas de ésta¹⁴⁹.



Fig. 60 En la portada podemos encontrar una secuencia en los tímpanos donde está representada la historia de la Anunciación.

Tensión

La tensión es la variable dinámica de las imágenes fijas y la crean los propios agentes plásticos presentes en la composición como las proporciones, ya que toda proporción que se perciba como una deformación producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original¹⁵⁰. Las formas irregulares y la orientación oblicua crean mayor dinamismo en una imagen y por lo tanto generan una mayor tensión en los elementos de la misma. La oblicuidad siempre está presente en la representación de la tridimensionalidad, como es el caso de la arquitectura.

En la portada de Acolman, se observa la tensión en los listones grabados alrededor del segundo y tercer cuerpo del fuste de las columnas: están colocados de manera oblicua al fuste recto y crean la impresión de estar apretando la columna.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 144

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 147



Fig. 61 Los listones grabados alrededor del segundo y tercer cuerpo del fuste de las columnas crean la impresión de ejercer presión sobre éstas.

Ritmo

El término ritmo en las artes plásticas es similar al de la música. Por ritmo se entiende comúnmente un cierto orden en la secuencia en que ocurren las cosas, una disposición especial. En las artes plásticas el ritmo se encuentra en la sucesión de líneas, formas, colores, volúmenes, texturas, etcétera, que se dan en una secuencia ordenada. Ritmo es entonces el agrupamiento de elementos con un determinado orden por características formales compartidas¹⁵¹.

Existen diferentes tipos de ritmos en las artes visuales, dependiendo de la estructura que los domina. El ritmo estático por repetición es aquel en que una determinada forma o color se repite con un cierto intervalo constantemente creando, básicamente, patrones decorativos. Un ejemplo de este tipo de ritmo lo podemos encontrar en algunos techos donde el mismo elemento se repite creando un patrón. En Acolman se percibe en el techo de lo que pudo haber sido la sala capitular o refectorio del convento.

Otro tipo de ritmo en las artes visuales son los ritmos progresivos o contrastantes que presentan una mayor complejidad que el ritmo estático, pues en éstos en vez de repetir la misma forma o motivo con el mismo intervalo, se establece una progresión proporcional en la forma o en el intervalo. La progresión puede estar dada en función del tamaño, la textura, el color, etc. También se puede establecer un tipo de ritmo similar por contraste de formas y colores, en los que en vez de repetir la misma forma, se introducen otras que contrastan en determinada secuencia. En la portada de Acolman tenemos el ejemplo de los grutescos del friso.

Contrario a los ritmos generados por repetición o por contraste, que siguen siendo simples, los ritmos dinámicos ocultos permiten lograr una gran variedad en la composición. Mientras que en los ritmos estáticos encontramos la repetición de formas o colores que saltan a la vista y son fácilmente perceptibles, en los ritmos dinámicos la

¹⁵¹ Arnheim, *Arte y percepción visual*, p. 309

razón establece un sistema de relaciones oculto en toda la obra que se traduce en ritmo. De ahí que al proporcionar una obra el artista esté creando, al mismo tiempo, un esquema rítmico en su composición. Cuando el artista quiere crear ritmo crea proporción y al proporcionar necesariamente está creando un esquema rítmico.

Todos los elementos de la portada de San Agustín Acolman son ejemplo de esto último, pues su composición crea la sensación de ritmo tanto por la repetición, la proporción de las figuras y la variedad de dimensiones.



Fig. 62 Los elementos de la portada de San Agustín Acolman crean la sensación de ritmo tanto por la repetición, la proporción de las figuras y la variedad de dimensiones.

Movimiento

El movimiento en las artes visuales está contenido en la composición y se logra por medio de los elementos que la forman. Según Rudolph Arnheim la dinámica de un edificio, y por lo tanto su movimiento, puede verse a partir de la dirección ascendente y descendente que presentan los elementos que lo conforman. Una columna, por ejemplo, sirve para observar la dinámica, pues al ser un objeto lineal, “los vectores dinámicos que la ocupan corren en su mayor parte a lo largo de la vertical en ambas direcciones, hacia arriba o hacia abajo. La naturaleza particular de esta interrelación depende en cada caso de la forma y proporciones de la columna y de los elementos arquitectónicos que la rodean.”¹⁵²

Por lo tanto el efecto dinámico de la columna depende de la relación entre altura y grosor. El efecto dinámico depende tanto de la proporción como de la forma y en las columnas tradicionales las bases y capiteles evitan que el movimiento vertical parezca continuar visualmente más allá de la superficie. En la portada de Acolman no sólo la base y el capitel detienen el movimiento, cada elemento que le da forma a la columna balaustre genera una nueva percepción dinámica y le da un nuevo sentido a lo que se observa.

Otra forma de movimiento es el recorrido visual que, creado por el artista, genera la sensación de dinamismo en una obra estática. Hay obras de arte pensadas para que el observador realice dicho recorrido, un ejemplo de la pintura moderna es el “Guernica” de Pablo Picasso, obra que narra una historia y que por lo tanto necesita seguir cierto orden. En el arte novohispano esto se hacía en los retablos y en las portadas de las iglesias, buscando la manera de contar una historia o relatar algo al observador incluso antes de entrar al templo. Este orden visual es una forma de movimiento y está sugerido por el peso visual de los elementos, que a su vez está determinado por las características morfológicas de éstos como tamaño, color, forma estructural, etc.

¹⁵² Arnheim, *op. cit.*, p. 42

En el ejemplo de Acolman se puede ver movimiento en los pliegues de la ropa de San Pedro y San Pablo, en los serafines que están en el tímpano del primer cuerpo “tocando” los instrumentos y en la escultura de Jesús que da la bendición. Incluso en el friso, donde están los grutescos su composición da la impresión de movimiento y fluidez. La piedra es estática pero el artista logró que las figuras transmitan la sensación de que lo que se ve es un instante detenido en el tiempo y que las figuras, en algún momento, volverán a moverse.

La dinámica sólo se habrá logrado cuando el movimiento de cada uno de los elementos de la imagen se adecúe al movimiento del conjunto. La obra de arte se organiza alrededor de un tema dinámico dominante, el cual se propaga por toda la composición. El artista deberá de considerar en su composición el movimiento a través de recorridos visuales y el de cada uno de los elementos¹⁵³.



Fig. 63 En San Agustín Acolman se puede ver movimiento a través de los pliegues de la ropa de San Pedro y San Pablo.

¹⁵³*Ibíd.*, p. 314

Equilibrio

Uno de los elementos compositivos que se distinguen con mayor claridad en una obra es el equilibrio. El mundo se percibe a través de direcciones verticales y horizontales. Estas direcciones estructuran el campo visual y son asociadas como elementos visuales que nos hablan de equilibrio.¹⁵⁴

El equilibrio axial es aquel en el que las fuerzas se distribuyen alrededor de un eje o ejes central o vertical. Este tipo de equilibrio genera dos tipos de composición: la simetría y la simetría aproximada. En esta última las formas utilizadas pueden ser diferentes, pero similares, como para que se pueda sentir el eje, alrededor del cual se distribuyen las fuerzas. La simetría es la forma más simple para lograr equilibrio en una composición. Las imágenes que forman la composición se repiten como imágenes reflejadas en un espejo a ambos lados del eje central.

La portada de San Agustín Acolman fue creada con simetría: los mismos elementos que hay a la izquierda se encuentran a la derecha de la composición. Su peso visual es el mismo incluso si sus características iconográficas pueden ser, como en el caso de las esculturas en los intercolumnios. Al tener la misma ubicación en no hay desequilibrio.

La dirección también influye en el equilibrio de la obra, ya que determina el movimiento y los recorridos visuales. Las direcciones hacen al observador ir de un elemento a otro, de un valor de atracción a otro¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 8

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 16



Fig. 64 Al tener los mismos elementos a la izquierda y a la derecha la portada mantiene un sentido de equilibrio visual.

Elementos escalares

Dimensión

La dimensión o tamaño de una imagen es un elemento que le da peso a las imágenes y que le permite al artista jerarquizar las partes que conforman una obra de arte. Por ejemplo el simbolismo religioso presente en muchas obras está vehiculado por el tamaño y por eso en muchas pinturas la fisonomía de Jesucristo no es muy diferente a la de otro personaje próximo a él, pero su tamaño es, a veces, el doble o triple, para determinar su importancia.¹⁵⁶ Además la dimensión influye en el peso visual de una obra haciendo que el observador dirija su mirada a ciertos elementos primero únicamente porque su tamaño es mucho mayor.

En Acolman está ejemplificado este hecho en las esculturas de san Pedro y san Pablo, de mayor dimensión que otros elementos que conforman ese espacio pero del mismo tamaño entre sí; se manifiestan por la fuerza de su peso visual en un punto que llama al visitante. Su mayor dimensión frente a otras esculturas, como las que están en las jambas del arco, tiene que ver con que son, iconográficamente, personajes más importantes y significativos por su valor como pilares o fundamentos de la iglesia católica.

¹⁵⁶ Justo Villafañe, *op. cit.*, p. 157

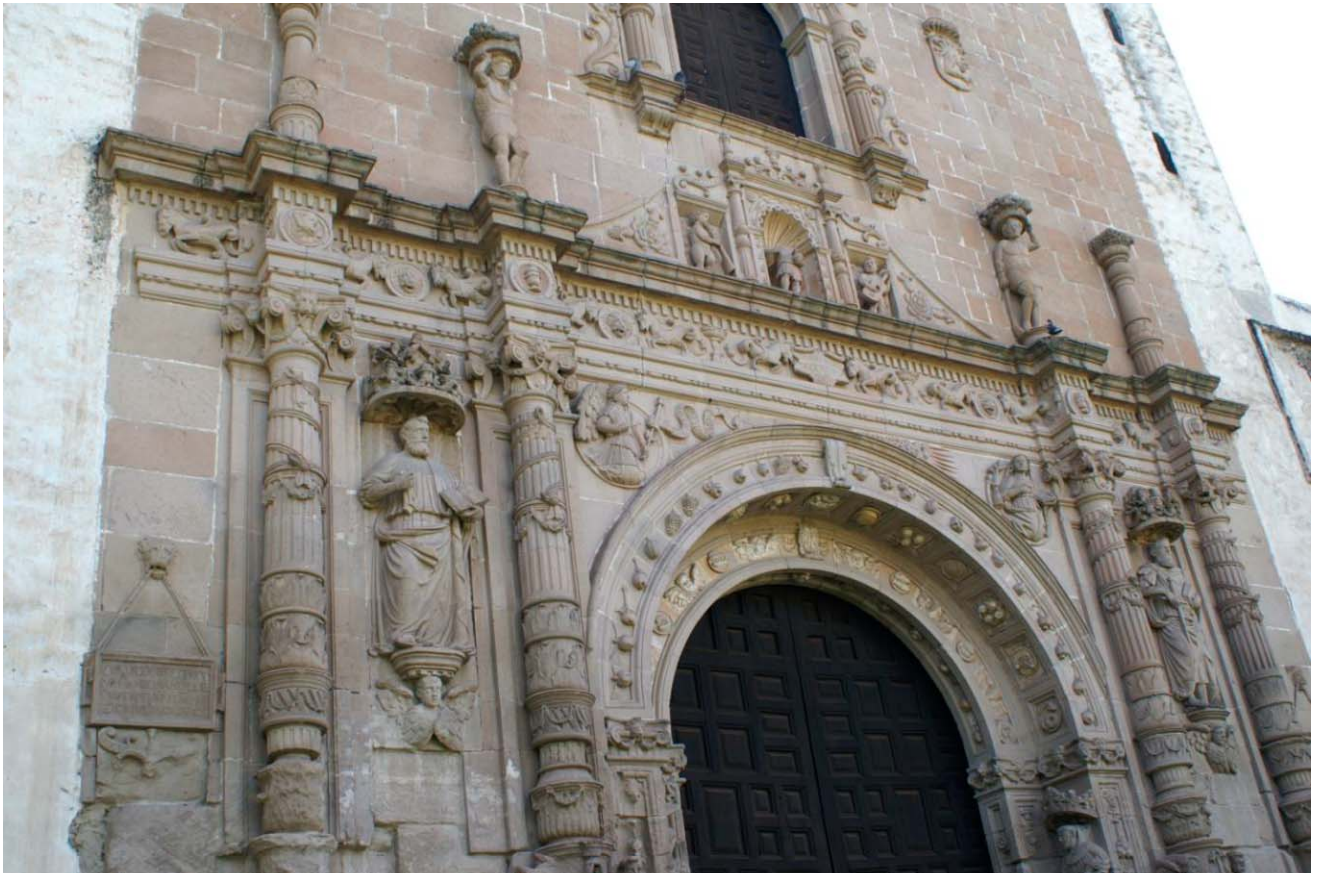


Fig. 65 En San Agustín Acolman la dimensión está ejemplificada en las esculturas de san Pedro y san Pablo, de mayor dimensión que otros elementos que conforman ese espacio pero del mismo tamaño entre sí.

Formato

El formato es el elemento escalar por excelencia, pues la naturaleza que define la estructura de relación de una imagen se pone de manifiesto en su formato. Este elemento está definido por la proporción que existe entre sus lados, es decir por la “ratio” que se señala numéricamente, consignando la medida del lado vertical y la del lado horizontal.

El formato dirige los elementos icónicos o, mejor dicho, su composición. Las proporciones del formato condicionan la composición de la imagen y la narración que en ella se quiera realizar, pues ésta requiere de formatos largos en los que sea posible crear direcciones, ritmos y compartimentaciones¹⁵⁷.

En el caso de la portada de Acolman tenemos un formato largo vertical, lo que permitió que se fragmentara la información y se distribuyera de manera simétrica en el espacio. Hay una narración iconográfica que habla de la Anunciación a María en los tímpanos del arco, pero también sobre las riquezas que se encontraría en el paraíso quien siguiera las indicaciones de los santos que flanquean la entrada.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 157-159



Fig. 66 La portada de San Agustín Acolman tiene un formato largo vertical, lo que permite fragmentar la información y distribuirla de manera simétrica en el espacio.

Escala

La constancia del tamaño puede explicarse en función de la escala ya que es ésta la que, en realidad, permanece constante y no el tamaño de los objetos. Gracias a este elemento es posible poner en relación los objetos de la realidad y los de la imagen. La escala es el elemento más sencillo pero también imprescindible para el conocimiento visual, dado que permite la modificación de un objeto sin que se vean afectados sus rasgos estructurales ni cualquier otra propiedad, excepto el tamaño.

La portada tiene ejemplos muy interesantes respecto al uso de la escala: las frutas que están en el arco, tanto en el intradós como en el extradós, no son del mismo tamaño que unas frutas naturales pero sabemos lo que son no sólo por la representación plástica sino porque el artífice que las realizó cuidó que la escala fuera tal que no hubiera una deformación. Otro ejemplo es la diferencia en dimensión entre los atlantes sobre el friso, los santos en el intercolumnio o las esculturas en las jambas del intradós del arco. Todos representan figuras humanas, todos tienen los rasgos y la forma que permite al observador entender ese hecho pero su dimensión es distinta y sus rasgos están realizados de acuerdo a esas diferencias.



Fig. 67 Ejemplo de la escala es la dimensión entre los atlantes sobre el friso y los santos en el intercolumnio. Representan figuras humanas pero su dimensión es distinta y sus rasgos están realizados de acuerdo a esas diferencias.

Proporción

El artista, al crear una obra cuenta con una serie de elementos que deberían participar de ella para comunicar su idea. A través de lo que se conoce como proceso compositivo, en el que intervienen la organización de la forma y del espacio por medio de la proporción y el equilibrio. Componer cualquier obra, significa integrar las partes que la conforman de tal manera que se confiera a ésta unidad. Una de las formas de conseguir dicha unidad es a través de la proporción, entendida como la relación o razón que existe entre un elemento y otro, y de éstos con el todo¹⁵⁸.

Al ser la proporción una relación, la más sencilla resultará en la más idónea. El modelo de proporción que más se acerca a esta utopía es la de la sección áurea o “divina proporción” que pasa por ser la forma más sencilla de relacionar un cuerpo con sus componentes y la que mejor se adapta a la visión humana.

Las ideas fundamentales de la proporción áurea se encuentran en el arte griego y su formulación teórica fue hecha por Vitruvio quien en sus *Diez libros de Arquitectura* señala los principios de la proporción áurea. La formulación algebraica de estos principios fue hecha por Leonardo de Pisa, Fibonacci, matemático italiano del siglo XIII. La proporción áurea fue retomada en el Renacimiento por Leonardo da Vinci y por aquellos teóricos de la arquitectura que retomaron muchos de los principios de Vitruvio.

Una forma de explicar la proporción es que al dividir una línea en dos se establece una proporción que carece de interés visual haciendo de la percepción de las partes una experiencia monótona. Sin embargo, se puede dividir la línea en dos partes desiguales, pero proporcionales y armónicas entre sí y con el todo. Ésta es la proporción áurea que establece que para la división armónica de un todo en partes desiguales, debe haber entre la parte menor y la parte mayor la misma proporción que entre la mayor y el todo.

Se dice que la división del área sobre la que el artista va a trabajar, según los sistemas de la proporción áurea, ofrece una estructura agradable de ordenamiento lógico

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 160

entre los distintos elementos de la composición. Así mismo ofrece la posibilidad de localización de los puntos de interés o partes fundamentales de la composición en intersecciones y puntos armónicos, permitiendo proporcionar y relacionar todos los elementos de la obra a través de una estructura lógica y armónica que permitirá generar ritmo.

Aunque la proporción áurea presenta posibilidades muy grandes no es la única manera de proporcionar que existe pues hay otros sistemas basados en la geometría y permiten relacionar las distintas partes entre sí y con el todo. Por ejemplo la proporción basada en figuras geométricas que se basa en la adopción de figuras geométricas simples como esquema regulador de la composición. La figura geométrica puede ser subdividida por diagonales o bien en función de una unidad preestablecida. Muchas de las composiciones consideradas artísticas están estructuradas en función de figuras geométricas simples como triángulos, cuadrados, círculos, etc.

En arquitectura se establece un módulo o unidad geométrica a partir del cual se establece el tamaño de los elementos de la imagen como múltiplos o submúltiplos de esta medida. El módulo puede ser distinto en los diferentes estilos pero ningún estilo carece de él como elemento que regula la composición, y que, además, facilita su creación y percepción.

Algo muy importante es que todos los sistemas de proporción utilizan las proporciones del cuerpo humano como base de su desarrollo. Desde Leonardo Da Vinci y Durero hasta Le Corbusier, todos los teóricos del arte y la arquitectura han desarrollado sistemas de proporción basándose en las proporciones del cuerpo del hombre.

En el caso que corresponde a este trabajo, Acolman, se puede decir que tiene una proporción geométrica basada en una cuadrícula dividida por algunas diagonales. Probablemente se utilizó la cuadrícula por ser el módulo más sencillo en la época y que no requería de conocimientos matemáticos específicos, como es el caso de la proporción áurea, pues, como ya se dijo, los artífices de esta obra no fueron forzosamente arquitectos

y utilizaron mano de obra que no estaba todavía calificada para dominar ciertos aspectos del arte arquitectónico.

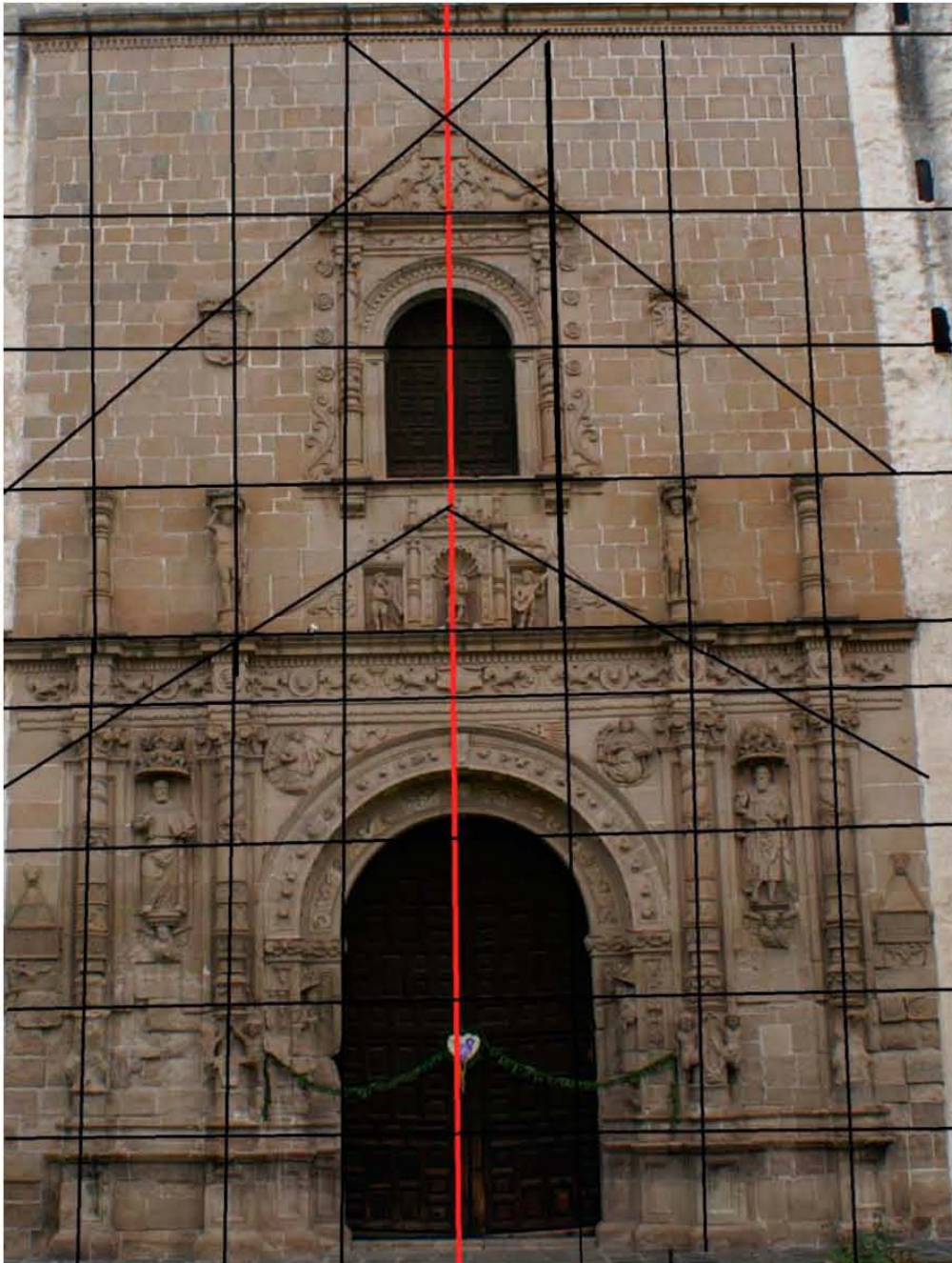


Fig. 68 La portada de San Agustín Acolman es posible que se realizara utilizando la proporción geométrica de la cuadrícula, con un eje vertical al centro a partir del cual se acomodaron las piezas.

CONCLUSIONES

Dentro de los planteamientos iniciales de este trabajo se buscaba relacionar a los tratadistas del siglo XVI con las construcciones novohispanas, teniendo como estudio de caso la portada de San Agustín Acolman.

Al realizar la investigación las bases para el texto fueron cambiando y surgió una nueva idea: estudiar primero la historia del lugar, tanto del pueblo como del convento, para ubicar temporal y espacialmente la iglesia de Acolman. Esto significó además de dedicar el trabajo de investigación al análisis de los aspectos estéticos del edificio, el dar a los planteamientos de historia del arte una base histórica más sólida. Conocer los orígenes de Acolman y su situación como pueblo durante la colonia significó entender por qué una orden religiosa como la de los agustinos consideraría importante establecerse en ese lugar. Acolman no sólo era cabecera de tributo, incluso en la época prehispánica y al inicio de la colonia fue un pueblo de indios importante por su aportación tributaria.

Los agustinos, que habían llegado a la Nueva España poco después de los franciscanos y los dominicos, recibieron el pueblo de Acolman de parte de los primeros para continuar con la labor misional que estos habían comenzado. Así los agustinos se establecieron en ese territorio y comenzaron la construcción de un convento, mucho más grande que el que habían recibido, con el uso de trabajadores indígenas tanto del pueblo como de poblaciones vecinas. Los malos tratos que los indígenas recibirían durante la construcción se convertirían en precedente para que éstos pidieran a los franciscanos no ceder el pueblo de Teotihuacan.

Acolman sería para los agustinos un convento importante por su situación dentro de la orden como casa de estudio. Dentro de la organización agustina este convento sería “de paso” para muchos frailes razón por la cual su población estable nunca sería mayor de 8 personas, con la posibilidad de albergar hasta unos 20 frailes que quisieran estudiar la lengua náhuatl. Por esto se revisa arquitectónicamente el convento, como trasfondo artístico para la portada de la iglesia.

En la cuarta parte de este trabajo fue necesario revisar los conceptos de forma y estilo para después aplicarlos al análisis de la portada de la iglesia de San Agustín, Acolman. El estudio de la forma permitió profundizar en el concepto y aplicarlo al estudio de la obra, comprendiendo que el análisis formal estudia aspectos constructivos con trasfondo histórico y social. Sin la primera revisión conceptual no se podría entender el análisis final respecto a los elementos de la imagen pues éstos a su vez son integrantes de la forma como un todo y permiten comprenderla en todas sus dimensiones.

En el caso del estilo se apuntó que dicha portada está ubicada historiográficamente dentro del plateresco, aunque el historiador Santiago Sebastián rebate el término proponiendo el nuevo concepto de protorrenacentista. El plateresco, como estilo, fue característico de la etapa de transición entre la llegada de los españoles y el establecimiento de la colonia. Acolman según se pudo entender, es el primer ejemplo conocido de plateresco novohispano que inclusive sirvió como ejemplo para otras construcciones.

También se revisó la historia de los tratadistas en España durante la época y su posible influencia en la Nueva España. De esta manera se conoció el texto de Diego de Sagredo, primer tratado de arquitectura español con influencia estilística del plateresco y que fue de los primeros en llegar a la Nueva España. Según se puede observar por el uso de columnas balaustre en la portada de San Agustín Acolman, es posible que el maestro de obra encargado de la portada de dicho edificio conociera, si no es que tuviera a mano, la obra de Sagredo. Con esto se estableció el nexo entre los tratados de arquitectura de la época y los aspectos formales de esta edificación.

Lo más importante es que cada fragmento de este trabajo permitió en el conjunto, llegar a la conclusión de que una obra como la portada de San Agustín Acolman no sólo es referencia a un estilo o a una época, también despliega aspectos de la imagen cuyo estudio permite comprender la influencia plástica que tiene. Cada elemento de la imagen está sustentado por la historia y conocerla permite que la experiencia de observación esté

completa, aportando datos que permiten comprender su importancia y trascendencia, así como su significación y sentido.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Trad. Javier Fresnillo Núñez. Prólogo, Javier Rivera. Madrid, Akal, 1991, (Fuentes de arte, 10).

Aldana Fernández, Salvador (ed.) *Discursos Académicos sobre el arte y la belleza, volumen II*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2006, (Fonaments, 10).

Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del arte hispanoamericano* 3 v. Barcelona, Salvat Editor, 1950.

Arphe y Villafañe, Ioan de. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585. (Edición facs. Valencia: Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1979) .

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador. Nueva versión*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1979, (Alianza Forma).

_____. *La forma visual de la arquitectura*. Trad. Esther Labarta. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Avila H., Julieta et al. *Acolman. Fuentes para su historia*. México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, (Cuadernos de la biblioteca: Sección de manuscritos, 6).

Batalla Rosado, Juan José. “El ejercicio violento del poder durante la colonia (siglo XVI) a partir del análisis de las imágenes de los códices mesoamericanos” en *Revista de Antropología Americana*. Madrid, Servicio de Publicaciones: UCM, 1995.

Benavente, Toribio de (Motolinía). *Historia de los indios de la Nueva España*. Estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O’Gorman. México, Porrúa, 1984, (Sepan cuantos, 129).

_____. *Memoriales*. [ca, 1549-1552] Ed. crítica, introducción, notas y apéndice de Nancy Joe Dyer. México, El Colegio de México, 1996.

Bonet Correa, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza, 1993, (Alianza Forma).

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Trad. Rosa Premat. Buenos Aires, Paidós, 1995, (Instrumentos Paidós, 1).

_____. *Cómo se lee una obra de arte*. 3 ed. Madrid, Cátedra, 1999, (Signo e imagen, 30).

Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid, Ediciones Istmo, 2003, (Fundamentos, 214).

Céan Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Ed. Facsimilar. Madrid, Akal-ISTMO, 2001.

Cervantes de Salazar, Francisco. *Crónica de la Nueva España*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1971, (Biblioteca de Autores Españoles, 244).

_____. *México en 1554*. México, UNAM, 1993.

Chanfón Olmos, Carlos et al. *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos Vol. II. El Período virreinal; Tomo I: El encuentro de dos universos culturales*. 2t. México, Facultad de Arquitectura UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Cohen, Jozef. *Sensación y percepción visuales*. México, Trillas, 1973, (Temas de psicología, 1).

Cómez, Rafael. *Arquitectura y feudalismo en México*. México, UNAM, 1989.

Cruces Carvajal, Ramón. *Los esplendores de Acolman*. México, Honorable Ayuntamiento de Acolman/Instituto Mexiquense de Cultura, 1991.

Flores Martínez, Margarita et al. *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del Convento de San Agustín Acolman*. México, El autor, 1980, (Tesis para Licenciado en Historia por la Universidad Iberoamericana).

Francastel, Pierre. *Sociología del arte*. trad. Susana Soba Rojo. Madrid, Alianza, 1975.

Gante, Pablo de. *La arquitectura de México en el siglo XVI*. 2 ed. México, Editorial Porrúa, 1954.

García Puron, Manuel. *México y sus gobernantes*. 2 v. México, Joaquín Porrúa, 1988.

Gerhard, Peter. *Geografía histórica de la Nueva España. 1519-1821*. México, Instituto de Investigaciones Históricas- Instituto de Geografía UNAM, 1986.

Gibson, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)* trad. Julieta Campos. México, Siglo XXI, 1967, (Historia y arqueología).

_____. “Llamamiento general, repartimiento and the Empire of Acolhuacan” en *The Hispanic American Historical Review*. Vol. XXVI, No. 1. February, 1956. Ed. Duke University Press.

Gombrich, E. H. *El sentido del orden. Estudios sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, (Arte).

Greenhalgh, Michael. *The classical tradition in art*. New York, Icon - Harper & Row, 1978.

Griño Andrés, Amador. “La invitación al banquete divino o la puerta del comedor celestial en San Agustín Acolman”, *La Colmena*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 55, julio-septiembre, 2007.

Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

_____. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a ‘BladeRunner’ (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Guiraud, Pierre. *La estilística*. 4 ed. Traducción del francés de Marta G. de Torres Agüero. Buenos Aires, Editorial Nova, 1970.

Gutiérrez Casillas, José. *Historia de la Iglesia en México*. México, Porrúa Editor, 1974.

Kubler, George. *La arquitectura novohispana del siglo XVI*. México, Biblioteca de cooperación universitaria, 1975.

Knowles M.D. y D. Obolensky. *Nouvelle histoire de l'église. Le moyen âges*. Trad. del inglés de Laurent Jézéquiél y André Crepin. París, Editions du Seuil, 1968.

Hildebrand, A. Von. *El problema de la forma en la obra de arte*. trad. María Isabel Peña Aguado. Madrid, Visor, 1988, (La balsa de la Medusa, 10).

Jarquín, María Teresa y Carlos Herrejón Peredo. *Breve historia del Estado de México*. México, Fondo de Cultura Económica/ Colegio de México, 2002, (Breves historias de los estados de la República Mexicana).

Lopetegui, León S.I. y Felix Zubilaga, S.I. *Historia de la Iglesia en la América española. Desde el descubrimiento hasta comienzos del siglo XIX*. México, América Central, Antillas. Madrid, La Editorial Católica, 1965, (Biblioteca de autores cristianos, 248).

Manrique, Jorge Alberto. "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XIII, no 50/1, México 1982.

_____ . “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”, *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*. México, El Colegio de México, 1970.

Matlin, Margaret W. y Hugh J. Foley. *Sensación y percepción*. 3 ed. México, Prentice Hall, 1996. Trad. Marcela Ramírez Escoto.

Mendieta, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. 3 ed. facsimilar. México, Porrúa, 1980, (Biblioteca Porrúa, 46).

Montes de Oca, José G. *San Agustín Acolman, Estado de México*. México, Talleres gráficos de la nación, 1929, (Sociedad Científica “Antonio Alzate”).

Pächt, Otto. *Historia del arte y metodología*. Trad. Francisco Corti. Madrid, Alianza, 1986, (Alianza Forma, 60).

Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura*. Trad. Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo. Introd. Javier Rivera. Madrid, Akal, 1988.

Pevsner, Nikolaus, *et al.* *Diccionario de Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Puerta, Felicia. *Análisis de la forma. Fundamentos y aproximación al concepto*. Valencia, Universitat Politecnica de Valencia, 2001.

Paso y Troncoso, Francisco del. *Papeles de Nueva España. Tomo I: Suma de visitas de pueblos por orden alfabético de 1548*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1905.

Ribadeneyra de, Pedro. *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*. Barcelona, Casa de la viuda de Ioan Pau Menescal, 1588.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. 2 ed. trad. Ángel María Garibay K. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Riegl, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Trad. Federico Miguel Saller. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Rosenzweig, Fernando et al. *Breve historia del Estado de México*. Toluca, El colegio mexiquense/ Gobierno del Estado de México, 1987.

Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, (Historia novohispana).

_____. *Una monarquía criolla. La provincia agustina en el siglo XVII*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Sagredo, Diego de. *Medidas del Romano o Vitruvio nuevamente impresas y añadidas muchas piezas y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: Casa de Iván de Ayala, 1549, (Edición facs. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Consejo General de C.O. de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.).

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. 4 v. México, Porrúa, 1981, (Biblioteca Porrúa, 11).

Sebastián, Santiago. *Arquitectura del protorrenacimiento en el mundo hispánico*. Cali, Impr. Deptal., 1969.

_____. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985, (Summa Artis Historia general del arte, 28).

_____. *El renacimiento*. Madrid, Alambra, 1980.

Serlio, Sebastiano. *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las maneras de cómo se puede adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traduzidode Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*. Toledo: Casa de Iván de Ayala, 1552, (Edición facs. Barcelona: Serie Arte y Arquitectura, Editorial Alta Fulla, 1990.).

Schapiro, Meyer. *Estilo, arte y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.

Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. 5 ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

_____. *Pintura colonial*. 5 ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Vargas Lugo, Elisa. *Las portadas religiosas de México*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones estéticas, 1969, (Estudios y fuentes del arte en México, XXVII).

Vázquez Vázquez, Elena. *Distribución geográfica de las órdenes religiosas (Siglo XVI)*. México, UNAM, 1965.

Vilchis E., Luz del Carmen y Gilberto Aceves Navarro. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro. Fundamentos interdisciplinarios*. México, Universidad Autónoma de México, 2008.

Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide, 2000.

Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas*. 2ª ed. Tusquets editores, Barcelona, 2004. (Metatemas, 84)

Wilson, Peter. *Angels. Messengers of the God*. Londres, Thames and Hudson, 1990.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 3 ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1952, (Biblioteca de ideas del siglo XX, VII).