

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



POSGRADO EN  
HISTORIA DEL ARTE



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.

01061



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

## A LA ORILLA DE LA LAGUNA. LA PINTURA MURAL DEL CONVENTO DE CULHUACAN.

### T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE  
P R E S E N T A :  
GABRIELA MARTÍNEZ ULLOA TORRES



*DIRECTOR DE TESIS:*  
DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO

MÉXICO, D.F.



2004

Le dedico esta tesis a David, porque siempre me acompaña en todo.

Y al Dr. Patlo Escalante por su paciencia y dedicación.

# ÍNDICE

Introducción	I
Capítulo I. El lugar donde nace la curva	1
1.1 La fundación católica	4
1.2 La arquitectura el convento	9
1.3 El cordón franciscano	21
Capítulo II. El Patrocinio de Culhuacan	24
2.1 El manto protector	26
2.2 El cobijo de San Agustín	32
2.3 El Patrocinio de San Agustín en América	34
2.4 Un documento gráfico al linaje de la orden	40
2.5 El Patrocinio en Culhuacan	47
2.6 Los libros y la pintura	57
Capítulo III. La Thebaida Culhua	63
3.1 El valle del Nilo	64
3.2 El monasterio de San Agustín	66
3.3 La escenificación de la leyenda	68
3.4 La Tebaida en Nueva España	69
3.5 Un modelo de vida asceta	72
3.6 La Tebaida en Culhuacan	74
a. La composición	74
b. El color	75
c. El paisaje europeo y la herencia antigua	77
d. La figura humana	80
e. La flora y la fauna	83
f. Los autores	88
3.4 El bestiario novohispano	90
3.5 Americana Thebaida	94
3.6 Su producción	97
Capítulo IV. Los ciclos santorales en Culhuacan	100
4.1 La hagiografía y el martirologio	102
4.2 El ciclo de las tarjas	104
a. Conservación	105
b. El Programa	105
c. El estilo	109

d. Los modelos y su influencia en el autor	120
e. El autor y el tiempo	122
4.3 El segundo ciclo	123
a. el programa	124
b. Técnicas y materiales	125
c. Rasgos de tradición mesoamericana	129
d. El tiempo	133
h. El alfabeto agustiniano	136
a. Las inspiraciones hagiográficas	142
Capítulo V. Las escenas de Cristo	149
5.1 Las Escenas	149
a. La adoración de los reyes	149
b. Domingo de ramos	153
c. La Crucifixión	156
5.2 La mano indígena interpreta modelos europeos	159
5.3 Su producción	161
Capítulo VI. Los sonidos del claustro	163
6.1 La celda	164
6.4 El mensaje mesiánico	166
6.3 Los motivos mesoamericanos	171
6.4 El mallinalli	176
Conclusiones	179
Bibliografía	188
Índice de ilustraciones	198

## Introducción

La pintura de Culhuacan como tema de tesis de postgrado me resultó sumamente interesante por varias razones. En primer lugar, el arte católico de la Nueva España siempre me ha conmovido de manera especial, probablemente, por ser mexicana y haber tenido una formación católica. La selección de este convento en especial tuvo que ver más bien con la inspiración que tuve en algunos de mis maestros, específicamente el Doctor Pablo Escalante y sus teorías sobre la presencia mesoamericana en el arte colonial.

Durante mis primeras visitas al convento encontré vetas de trabajo interesantes, como las pinturas del vestíbulo y la presencia de la greca escalonada en las celdas. Los trabajos publicados por el Doctor Antonio Rubial, despertaron mi curiosidad por estudiar más sobre la congregación agustina y sus relaciones con la sociedad, tanto europea como novohispana.

Uno de los primeros problemas al que me enfrenté fue el de organizar las imágenes para presentar mis ideas de una forma coherente. Por una parte, estaba pendiente una propuesta de José Gorbea Trueba, a la cual me refiero en el primer capítulo, que sugiere la dirección franciscana en la construcción del convento. Por otra, existe el problema de la falta de archivos específicos que me ayudaran a resolver la incógnita, debido a los incendios ocurridos en el convento de San Agustín en México, y porque en Culhuacan se conservaron

poquísimos documentos. Para resolver esta hipótesis de manera definitiva hice una comparación estilística con los conventos de la época, así como rastrear todos los documentos pertinentes a la fundación del convento.

Por otro lado, en el convento se conservan algunas pinturas, frente a las cuales me planteé una serie de preguntas relevantes, como: ¿Porqué existían imágenes de san Francisco y santo Domingo en un programa claramente agustino? ¿Quién era el personaje representado como san Nicolás mártir? Y ¿Por qué existía la presencia de una greca de ascendencia prehispánica en las celdas?

La estrecha relación que existe entre el arte mural y el espacio con el que convive, me obligó a dedicar el primer capítulo a la conclusión definitiva de la hipótesis planteada por Gorbea. Así, en primer lugar escribí sobre la historia del asentamiento culhua en la época prehispánica para establecer la importancia del poblado. En seguida, consigne los datos que existen sobre el contacto español y la fundación del convento y expongo que debido a la falta de documentos hay un problema para establecer la fecha exacta de la construcción. Para resolver esta incógnita analicé las arquitecturas del convento e iglesia comenzando por describir la distribución del convento. En este momento incluí un mapa de localización de las pinturas que aun se conservan y de las que escribo más tarde. Después estudié el estilo de la construcción, particularmente el tipo de las columnas y lo comparé con otros conventos. Establecí algunos parámetros para hacer ésta comparación lo más



concreta posible, con lo que logré definir una serie de constantes en el estilo de las construcciones agustinas y franciscanas, dejando de lado las dominicas por no encontrar en estas últimas una línea definitiva de parentesco estilístico con el caso de Culhuacan. Todo lo anterior finalmente me llevó a explicar la filiación del convento de Culhuacan con los conventos franciscanos y ofrecer una explicación que pudiera resolver de manera más puntual la propuesta del arquitecto Gorbea.

El resto de la tesis y en donde se encuentra la verdadera contribución de mi trabajo, se refiere a la pintura mural del convento. Es aquí que pretendí deshilar los finos matices de la filosofía agustina y su respuesta frente a las tensiones sociales del orden virreinal.

En cuanto a la metodología del trabajo, estudié varias opciones, y decidí trabajar los murales por tema, ya que sentí que así podría evaluar el desarrollo temporal por medio de la comparación iconográfica y técnica de las pinturas y de esta manera establecer algunos parámetros para fechar su producción. Otro lineamiento que decidí seguir fue realizar un estudio iconográfico y uno formal de cada una de las pinturas. La disparidad de contenidos en las diferentes pinturas no me permitió hacer un estudio equiparado en cada uno de los casos, pues encontré diferentes vetas de exploración en cada ciclo de pinturas, así, la mayoría de las ocasiones el estudio iconográfico sobrepasa al formal o viceversa. De cualquier modo, no quise prescindir de ninguno de los dos tipos de estudio por breves que en algunos casos resultaran.

El segundo capítulo comienza haciendo referencia a los marcos de las cartelas temporales pintados en los portales del convento, pues son las que reciben al visitante en primera instancia. Más adelante describo los murales del vestíbulo situando al lector en el espacio donde se encuentran, identifico las diferentes imágenes y elaboro unas primeras apreciaciones sobre su forma y colorido. Para su estudio formal opté por analizar en grupo todas las pinturas del vestíbulo, ya que tienen la misma factura, mientras que el análisis iconográfico parte de la escena central, que es un Patrocinio y va abarcando en su exploración temática las demás pinturas. En esta etapa, me pareció pertinente explorar la génesis conceptual y formal del esquema artístico conocido como Patrocinio, para poder comprender la relevancia de su representación en la portería del convento.

El capítulo comienza por hacer un rastreo del tema en general y termina puntualizando sobre los Patrocinios de san Agustín, por ser éste el tema representado en Culhuacan. Siguiendo esta línea de investigación procedí a documentar todas las pinturas sobre el mismo tema que aún se encuentran en conventos agustinos novohispanos. A continuación describí cada una de las pinturas y realicé una comparación formal. Propuse, además, algunos grabados que pudieron haber servido como modelos y me detuve a reflexionar cuando encontré variaciones en su representación. Una vez realizado el estudio formal, continué con el análisis iconográfico de la obra para poder apreciar las circunstancias que la produjeron. Para estudiar su contenido

elaboré un estudio similar en cada una de las pinturas que anteriormente describí, apoyada en una serie de textos que nos ilustran acerca de los intereses sociales y políticos de la orden agustina en tiempos cercanos a la elaboración de la obra. Durante el desarrollo de mi planteamiento sobre el contenido de las pinturas fui incluyendo las demás imágenes del programa de manera ordenada para dar mejor provecho a la narrativa del ensayo. Este capítulo segundo contiene básicamente la introducción, propuesta y desarrollo de una hipótesis acerca de la elaboración de esta obra con el fin de difundir un mensaje concreto que la congregación agustina construyó para responder a las tensiones de la sociedad novohispana y termino proponiendo un posible fechamiento para la obra a partir de la comparación con los modelos y de la impresión de los documentos.

En el tercer capítulo me ocupo de las escenas que integran la Tebaida y fueron pintadas en los muros del claustro bajo del convento. El capítulo comienza, al igual que el anterior, con una descripción de las pinturas y su ubicación en el convento. El primer inciso describe el tema y puntualiza sobre la relevancia del mismo para la orden agustina al narrar la historia de la fundación del monacato de San Agustín. La investigación se desenvuelve al documentar la escenificación plástica de los sucesos históricos antes comentados y en particular describe las pinturas del mismo tema que se encuentran en conventos novohispanos elaborando sobre los murales de Culhuacan.

En el estudio formal de las pinturas de Tebaida en el convento desgloso la composición, el color, el paisaje, la flora y la fauna y, la figura humana y en cada uno de los casos propongo modelos similares y planteo una tipología. Los prototipos que proporciono son tanto europeos como americanos para hacer un análisis lo más completo posible y discuto sobre la filiación formal entre la pintura y algunos códigos coloniales. Finalmente termino reflexionando sobre su producción y propongo un marco temporal para la elaboración a partir de las conclusiones del estudio formal.

En el cuarto capítulo me ocupo de los dos ciclos santorales pintados en el convento. Aunque su manufactura delata a primera vista que fueron creados por dos manos muy diferentes y que son temporalmente distantes, decidí discutirlos en un mismo capítulo para establecer un patrón comparativo aprovechando sus similitudes y sus diferencias. Comienzo el capítulo por advertir al lector sobre las claras diferencias que existen entre los dos ciclos y a continuación explico que la técnica y el estilo de los dos programas favorecen a un tipo de estudio distinto, en donde el primer ciclo presenta datos relevantes sobre su manufactura y el segundo sobre la intención conceptual del programa y el momento histórico dentro del cual se produjo. Después de hacer una presentación sobre el contexto histórico bajo el cual se conciben éstos programas procedo a describir el ciclo de la planta baja por ser temporalmente el primero de los dos. En este ciclo hay un grave problema de conservación y restauración que me dificultó concluir sobre la iconografía del programa completo, por lo que comparo éstas pinturas con un ciclo de tarjas

pintado en el convento de Huatlatlauca, debido al parecido que existe entre ambos murales, descubierto por la Maestra Isabel Estrada de Gerlero<sup>1</sup>.

Aún así, las pocas pinturas que quedan visibles en Culhuacan son suficientes para deliberar sobre su manufactura. En cuanto al primer ciclo presenté, apoyada en ciertos parámetros de comparación con modelos europeos y americanos, una serie de constantes que me permitieran discernir sobre la escuela plástica de su autor y la fecha probable de su producción. En esta etapa elaboro sobre algunos fenómenos asociados con la representación de modelos europeos por manos indígenas y recurro a una serie de conceptos diferentes para tratar de ser lo más precisa posible. Distingo una serie de constantes en las cuales el pintor opta por recurrir a su bagaje plástico para resolver un modelo que le resulta ajeno. Este concepto lo explico con mayor claridad en el capítulo referente. Otros fenómenos sobre los cuales reflexiono, son la representación del escorzo, el manejo de perspectiva y el dibujo de las proporciones del cuerpo humano. En cada caso brindo ejemplos puntuales.

Después de estudiar el ciclo inferior, abordo el tema de las pinturas en el claustro alto del convento. De igual manera describo las pinturas, estudio la técnica utilizada y propongo una serie de grabados novohispanos como modelo. Así mismo, elaboro sobre la distinción temporal entre la producción de las pinturas. Por otro lado, señalo los casos en donde encuentro algún fenómeno relacionado con la interpretación de modelos europeos por manos

---

<sup>1</sup> ESTRADA DE GERLERO, Isabel. "La epigrafía en el arte novohispano del siglo XVI" en *World Art, Themes of Unity and Diversity: Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*. Ed. Irvin Lavin. Pennsylvania State University Press, VII.

indígenas, utilizando los mismos recurso que con el ciclo anterior. Dejo al final del estudio la disertación sobre la fecha de los murales para lo cual establezco tres etapas de producción basadas en los estudios de forma; estudio los diferentes momentos históricos que pudieron estar detrás de su producción y propongo como base para su datación la edición de los libros cuyos grabados propuse como modelos.

Dediqué uno de los incisos de este capítulo a la iconografía del programa. En la mayoría de los casos las cartelas estaban incompletas, por lo que procedí a identificar a los personajes que aparecen en cada una de las pinturas y , en algunos casos, el momento histórico que representaban. Para resolver este trabajo me remití al método iconográfico–iconológico tal como lo refiere el historiador Erwin Panofsky<sup>2</sup>, al cual cito. El apoyo bibliográfico tal como sugiere éste autor fue de tal importancia que se hace un apartado especial para comentar todos los escritos relevantes en relación a la obra plástica. Una vez recabada la información pude realizar algunas conclusiones importantes sobre la selección del programa, como son su intención proselitista, su papel en la misión Agustina en América y la fecha de su elaboración. En este momento fue importante destacar las causas históricas que contribuyeron a conformar un carácter distintivo en las producciones agustinas .

El capítulo cinco aborda el tema de las escenas de Cristo que ocupan algunas de las paredes del claustro bajo. De todo el ciclo que debió existir, solo

---

<sup>2</sup> Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconografía*. Madrid, Alianza Editorial, 1981

sobreviven tres pinturas. Éstas no sólo muestran unidad temática sino formal también. Las tres escenas son descritas con cuidado, en orden cronológico, mismo que coincide con el orden procesional de los pasillos. En cada caso, primero estudio los antecedentes históricos en que se basaron las escenas y después analizo cómo se fueron fijando ciertas imágenes a través del tiempo para conformar las escenas como aparecen en el convento. Propongo algunos modelos, que si bien no fueron directamente la fuente de inspiración de las pinturas, nos acercan al tipo de grabado que el pintor debió tener en sus manos. Más tarde, estudio los rasgos de manufactura indígena que encuentro en el programa. Utilizando los modelos europeos que sugerí, destaco los puntos en que el artista tomó soluciones diferentes a las propuestas en el modelo y trato de darles una explicación coherente comparándolas con ciertas convenciones nahuas prehispánicas. Concluyo el capítulo con algunos comentarios acerca de su producción y fechamiento.

El capítulo número seis está dedicado a las celdas del claustro. Principio haciendo algunas indicaciones sobre su carácter histórico y utilitario. Después de describirlas detalladamente hago un estudio iconográfico sobre los monogramas que aparecen en las cenefas, desgloso todos los símbolos que aparecen en las mismas y explico el significado de cada uno y trato de encontrarles un sentido unitario. Sólo fue posible descifrar los restos de la cartela en una de las celdas del convento y señalar su procedencia evangélica. Más adelante identifiqué, los motivos americanos dentro de las pinturas y, utilizando las referencias americanas encuentro una convivencia con el resto

del programa. Por último, concluyo explicando las razones históricas y sociales que llevaron a los agustinos a representar imágenes mesoamericanas junto con símbolos cristianos y reflexiono sobre la participación indígena en la elaboración del programa.

Finalmente, aunque centré la tesis particularmente en el convento de Culhuacan pienso que, tomando ciertos parámetros en consideración, los resultados del estudio se podrían extender a otros conventos agustinos en la medida en la que se representaron los mismos temas. De esta manera las conclusiones sobre el carácter político y social de la orden representado a través de la pintura mural de Culhuacan son representativas de los hombres de la congregación que las produjo y nos iluminan acerca de sus intereses dentro del orden colonial.



## CAPITULO I. El lugar donde nace la curva.

“Solamente vinieron razonando rústicamente; a ninguna autoridad suya acompañaron hacia acá.”<sup>1</sup>

Grandes pueblos, grandes éxodos. Así los culhuas, privilegiados por la herencia del conocimiento divino, emprendieron un viaje hacia una tierra que se abría paso entre dos hermosos lagos. El pueblo culhua encontró que los esperaba la tierra del cerro torcido, el lugar donde nace la curva. En 670 d.C. los antiguos habitantes de Teoculhuacan<sup>2</sup> se establecieron en la península de Iztapalapa, en Culhuacan, bajo el mando de Nauhyotzin.

[...] consta por los anales de Cuahutitlan que el Culhuacan del valle llevaba siglos de existir, levantado por los chichimecas, lo cual demuestra que el nombre de Culhuacan (cerro encorvado) era de tiempos anteriores y que no fueron los culhua quienes lo inventaron al apoderarse de la población.<sup>3</sup>

Con la caída de Tula (1000-1100 d.C.), Culhuacan surgió como el orgulloso hijo tolteca que erigió uno de las cabeceras más importantes de la península. El reino de Culhuacan fue un señorío conquistador y tuvo sometidos a sus pueblos vecinos: Xochimilco, Cuitlahuac, Mizquic, Coyoacan y Malinalco, durante más de cinco siglos. Hija legítima del gran *Quetzalcoatl*, la nobleza culhua, no sólo mantuvo una importancia política sobre el territorio, sino que representó la dinastía nahua con mayor envergadura en la laguna.

Los mexicas llegaron hacia 1200 d.C. al valle de México y su establecimiento en Chapultepec alertó el espíritu de los demás señoríos quienes advirtieron la amenaza

---

1 CHIMPALPAHIN CUAUHTELEHUANITZIN, Domingo Francisco de San Antón Muñon. *Memorial Breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan*. México. Estudio de Victor M. Castillo. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, México, 1991. p3.

2 Teoculhuacan, verdadero Culhuacan o Culhuacan de los dioses. Mítico lugar de origen del pueblo culhua.

3 OROZCO Y BERRA, Manuel: *Historia Antigua y de la Conquista de México*. Tipografía de Gonzalo A Esteva. México, 1880. Tomo III p 38.

que este nuevo grupo representaba, por lo que se organizaron para atacarlo. La destreza guerrera del pueblo mexica fue reconocida desde un principio por el grupo culhua quien lo utilizó como mercenario. Esta predisposición para el combate denunciaba, desde entonces, al nuevo orden que habría de suceder en la meseta central.

En la cosmogonía del mesoamericano, el rito renovaba la vida de tal manera que en el mundo nahua el sacrificio humano servía para mantener permanente el ciclo en el cual su existencia era concebible. Las fiestas del pueblo mexica se nutrían de tradición, adherían las fibras del grupo y fortalecían sus raíces. Cuando los mexicas pidieron al señor culhua una de sus princesas para una celebración, el honor, según lo consideraban los segundos, era para los mexicas por pertenecer la princesa a una estirpe distinguida, razón que explica el enfurecimiento de Culhuacan cuando los mexicas sacrifican a la mujer a su dios *Huitzilopochtli*. El sacrificio de la hija del señor de Culhuacan enemistó al pueblo culhua contra los mexicas temporalmente pero, más importante aún, unió su destino mitológico de una manera que sólo los parentescos divinos podían hacerlo. Por medio del sacrificio, la princesa culhua se convirtió en la diosa *Teteoinan* y madre honoraria, no sólo de *Huitzilopochtli* sino de todos los dioses mexicas.<sup>4</sup>

El descontento del señor de Culhuacan provocó la expulsión definitiva del pueblo mexica de su reino y los obligó a continuar con la migración que habría de llevarlos a la tierra prometida. Cuando los mexicas llegaron al lago de Texcoco su esperanza se vio cristalizada en un islote, en donde hacia 1318 d.C. fundaron la ciudad de México-Tenochtitlan. Este lugar, prometido para los mexicas, pertenecía a los tepanecas y por ello pasaron a ser sus tributarios. Aconsejados por experiencias pasadas, los tepanecas utilizaron a los mexicas como guerreros contra otros pueblos.

La vieja adversidad con los culhuas volvió a tomar relevancia cuando los mexicas atacaron Culhuacan, el cual fue destruido hacia 1347 d.C. y a causa de ello parte de su población se dispersó por el valle. Más tarde, el pueblo de *Huitzilopochtli* reclamó su lugar dentro del valle. Fue entonces, en 1360 d.C., que decidieron elegir un rey para México-Tenochtitlan. El linaje de sus gobernantes fue escogido con cuidado, la sangre culhua gozaba de pertenecer a la estirpe de *Quetzalcoatl* y el parentesco culhua los ataría con un pasado heroico como hijos de *Quetzalcoatl*, por lo que los mexicas pidieron para su trono al culhua *Acamapichtli* y así pasaron a portar la herencia de Culhuacan, reconocida aún entonces, como la ciudad más antigua y prestigiada del valle de México.

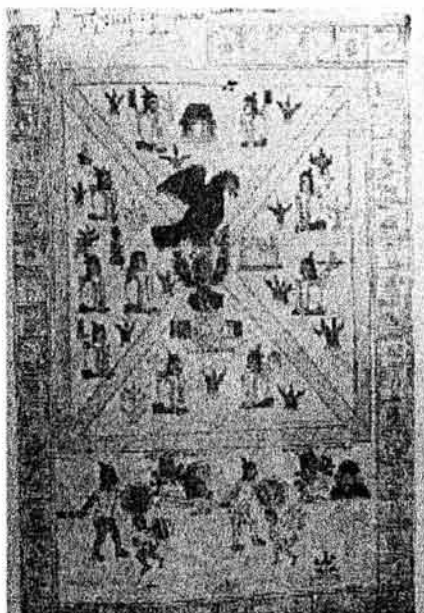


foto 1.1

La estirpe de Culhuacan impulsó al reino para volverse a organizar, mas el poder de sus vecinos mexicanos se había afianzado con tenacidad y en 1430 fue conquistada y sometida definitivamente (foto 1). Culhuacan pasó a formar, junto con Iztapalapa, Huitzilopochco (Churubusco) y Mexicaltzingo, el Nauhtecuhcayotl o cuatro señoríos, pueblos dependientes de la ciudad de Mexico-Tenochtitlan.

A pesar de su sometimiento, Culhuacan logró conservar una gran importancia y contó con el honor de celebrar cada cincuenta y dos años la ceremonia del Fuego Nuevo en el Cerro de la Estrella, que estaba en sus inmediaciones. La importancia de la herencia culhua en la cultura nahuatl del valle de México fue un factor determinante en el desarrollo de la historia mesoamericana del postclásico. La crónica española del

siglo XVI, que abocó parte de su investigación a los estudios prehispánicos, dedicó importantes capítulos al grupo culhua y su influencia sobre la meseta central.

### 1.1 La fundación católica

El primer contacto español en Culhuacan sucedió en 1519 cuando las huestes de Hernán Cortés llegaron al valle de México por la ruta de los volcanes y pasaron por Iztapalapa hacia la gran ciudad de México-Tenochtitlan.

En especial hace [Cortés] relación de una grandísima provincia muy rica, llamada Culua<sup>5</sup>, en la cual hay muy grandes ciudades y de maravillosos edificios y de grandes tratos y riquezas, entre los cuales hay una más maravillosa y rica que todas, llamada Tenustitlan[...]<sup>6</sup>

La cita resulta relevante para el estudio, no solo por aludir al paso por Culhuacan, sino porque hace hincapié en el prestigio de la estirpe culhua al ser distinguida para nombrar toda la zona mexicana.

Durante el combate contra los españoles, Culhuacan fungió como punto estratégico, no solo militar sino como recinto de refugio sagrado.

Cuando Moctezuma vio xpianos [cristianos]venían mandó a Culhuacan las figuras de Huitzilopochtli y Tescatlepoca y Topilzi y los escondieron en una cueva<sup>7</sup>.

Dice Don Baltasar, natural de Culhuacan, que cuando Pedro de Alvarado quedó en México, los indios llevaron dos envoltorios a Culhuacan, grandes y pesados “[...] uno era del gran ídolo *Huizilopochtly*”.<sup>8</sup>

---

5 Culhua es la referencia genérica que hace Cortés de todo lo nahua, lo que nosotros ahora nombramos mexicana.

6 CORTÉS, Hernán: *Cartas de Relación*. Ed. Porrúa. México, 1973, p 31.

7 *Procesos de indios idólatras y hechiceros*. Publicaciones del Archivo General de la Nación. Guerrero Hermanos. México, 1912, p 182-183.

8 *Ibid.*

Terminada la conquista de la capital mexicana, los señoríos dependientes de Tenochtitlan acabaron por rendirse ante los españoles.

Y los pueblos que vinieron fueron Iztapalapa, Vichilobusco, Culhuacán y Mezquique, y todos los de la laguna y agua dulce; y les dijo Cortés que no habíamos de alzar real hasta que los mexicanos viniesen de paz o por guerra los acabase, y les mandó en todo nos ayudasen [...]<sup>9</sup>.

En 1525 el territorio del antiguo reino fue dado en encomienda a Santiago de Oñate. Culhuacan estaba localizado a la orilla de la laguna que divide el lago de Texcoco de los lagos de Chalco y Xochimilco, fácilmente comunicado con la ciudad de México mediante una extensa red de canales y por una calzada. Estaba poblado por aproximadamente 2000 habitantes dedicados a la agricultura en chinampas y contaba con un núcleo importante de nobleza nahua. Todo lo anterior, convirtió a Culhuacan en un poblado ambicionado para adoctrinar, por lo que debió de haber sido uno de los puntos iniciales en el proyecto evangelizador.

La primera noticia de un asentamiento religioso en Culhuacan nos la brinda el cronista franciscano Fray Toribio de Benavente, Motolinia (ca. 1543<sup>10</sup>) en sus *Memoriales*:

Están en este sólo circuito que digo (alrededores de la Ciudad de México), en estos pueblos, doce monasterios bien edificadas y poblados de religiosos [...] Habrá en este circuito que digo, quinientas iglesias, entre chicas y grandes, y si no le hobieran ido a mano a los indios, y tuvieran libertad de edificar, no es mucho que hobiera hoy día mil iglesias, porque cada parroquia y cada barrio y cada principal quería su iglesia para edificar[...] A México y a Tlacopan y Coyuacan han hecho cien iglesias; a Tezcucoc con tres leguas a la redonda, otras más de cien; a Culhuacan con todos los pueblos de la laguna dulce, y Tlalmanalco con su provincia de Chalco, otras cien iglesias; a Azcapuzalco, que otro tiempo fue cabeza del señorío y quien estuvieron sujetos y tributaron

---

9 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Ed. Porrúa. México, 1994.

10 La fecha para la inclusión del dato la brinda Edmundo O'GORMAN en el "Prólogo" de BENAVENTE, Motolinia, Fray Toribio de: *Memoriales*. editado por Edmundo O'Gorman. UNAM. México. 1971.

Mexico y Tezcuco, con Azcapuzalco y Tenayucan, Coauhtitlan y sus comarcas otras cien, Otompa, Tepeapulco, Cempoallan otras ciento<sup>11</sup>. Desafortunadamente Motolinia no especificó qué orden administraba la fundación y ni Mendieta ni Torquemada lo volvieron a citar.

En cuanto a la crónica agustina, Juan de Grijalva, primer cronista de la orden, no hizo mención alguna sobre la fundación del convento durante los años que cubrió su relato (1533-1592). El sucesor de la obra de Grijalva fue Fray Esteban García, quien a pesar de comenzar su narración en el *Libro quinto*, a partir de la separación de la provincia de San Nicolás de Tolentino en 1602, incluyó algunos datos anteriores a esta fecha. Por primera vez, García consignó un priorato agustino en Culhuacan: el de Fr. Miguel de Figueroa Alvarado en 1566<sup>12</sup>. El tercer historiador en mencionar el convento de Culhuacan fue Fray José Sicardo, quien en su *Suplemento crónico...* concluido en 1603 cita bajo el título “Licencia para fundar monasterios”<sup>13</sup>:

Viendo los religiosos el embarazo que se les podía seguir con los pleitos que los Señores obispos motivaban sobre el misterio, año de [15]54, procuraron en el siguiente sacar la aprobación y licencia para los conventos que estaban ya fundados. Cuyo tenor es el siguiente: [Incluye cédula del Virrey]  
Yo Don Luis de Velasco virrey y gobernador por su Majestad en esta Nueva España. Por cuanto por parte del Provincial y Frailes de la Orden de San Agustín de esta Nueva España me ha sido hecha relación que después que los religiosos de la dicha Orden pasaron a esta Nueva España, tomaron y fundaron ciertas casas y monasterios en algunos pueblos, especialmente en los pueblos de México, como Culhuacan, Mizquic, Totolapan, Yecapixtla [...] Fechado en México a 20 días del mes de agosto de 1555 años.

---

11 BENAVENTE, Motolinia, Fray Toribio de: *Memoriales*. p202.

12 GARCIA, Esteban: *Libro quinto. Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús en México*. Paleografía, introducción y notas Roberto Jaramillo Escutia OSA. Colección Cronistas y escritores agustinos de América Latina. Organización de agustinos de Latinoamérica. México, 1997, p158.

13 SICARDO, José: *Suplemento crónico a la historia de la orden de N.P.S. Agustín de México*. Paleografía, introducción y notas Roberto Jaramillo Escutia OSA. Colección Cronistas y escritores agustinos de América Latina. Organización de agustinos de Latinoamérica, México, 1996.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos concluir que el dato proporcionado por Motolinia definitivamente documenta la existencia de un importante monasterio en Culhuacan anterior a 1543 y que la fecha en que Sicardo cita la fundación se refiere únicamente a un trámite burocrático para reglamentar conventos ya existentes, razón por la cual diferentes fuentes datan la fundación de Culhuacan a partir de este año. Sin embargo, entre la fecha manejada por Motolinia y la fecha de Sicardo hay un lapso de once años en el que no tenemos ninguna información acerca del convento. La existencia de un convento en Culhuacan anterior a 1543 nos obliga a formular una serie de interrogantes, siendo la más apremiante saber por qué Grijalva no solo no documentó su fundación sino que prescindió de mencionar el convento por completo. Durante los años que abarca la crónica de Grijalva, dieciocho priores provinciales fueron electos y en ninguno de los casos el Capítulo fue en Culhuacan. Estos Capítulos donde se elegía al Provincial se llevaban a cabo en los conventos más importantes, por lo que Grijalva aprovechó en algunos de los casos para hablar de su fundación. Tampoco consignó los prioratos de Culhuacan, a pesar de que Fray Antonio de Mendoza, cuya vida es descrita en detallado menologio, fue Prior de Culhuacan antes de ser el primer criollo electo como Provincial. Resulta entonces por demás extraño que, siendo Culhuacan una importante cabecera de doctrina, Grijalva nunca escribiera sobre el convento en su historia.

Este fenómeno podría ser explicado en parte si consideramos que la historiografía de los frailes de San Agustín en la Nueva España, sufrió los mismos quebrantos causados por las dificultades que la orden tuvo en América. Juan de Grijalva acató la tarea de consignar los sucesos importantes para la orden agustina desde 1533 hasta 1592. Su crónica comienza con la llegada de los primeros agustinos al territorio novohispano y termina con la división de la orden en dos provincias independientes. La misión encomendada al fraile no fue fácil de acometer, como él mismo explica en su prólogo:

La crónica que V.P.P. me mandaron componer tengo ya hecha, no es posible menos sino que tenga muchos defectos por mi poco caudal, y por las forzosas ocupaciones, que en el oficio de Prior he tenido, que aunque no son de cuidado, son muchas y que distraen por lo menos la atención que pide la historia.<sup>14</sup>

Grijalva, a pesar de que contó, como él mismo admite, con “muy copiosas relaciones”, no se ocupó personalmente de consignar todos los datos que aparecen en su relato. Debido a esto, su crónica resulta sucinta y deja al lector, acostumbrado a las copiosas relaciones heredadas por sus contemporáneos franciscanos, con una historia concisa, repleta de omisiones. Algunas omisiones considerables son los datos de la fundaciones de varios conventos. Más aún, el nombramiento de Grijalva como cronista hasta 1620, hizo que su crónica fuera inevitablemente influida por la separación de la Provincia de San Nicolás de Tolentino en 1602. La importancia del cisma y sobre todo el interés por su narración y la de sus consecuencias, marcó un tono que está presente en Grijalva y que es exacerbado por los cronistas que le sucedieron, al mantener una preocupación común que brindó un carácter distintivo a la obra histórica agustiniana en América.

Por otra parte resulta relevante el saber, por diferentes fuentes documentales, que los cuatro señoríos dependientes de México-Tenochtitlan conservaron su unión en un principio, llevando cada uno los nombres de los cuatro evangelistas. Culhuacan se llamó San Juan Evangelista (OSA); Churubusco, San Mateo (OFM)<sup>15</sup>, Iztapalapa (OFM), San Lucas<sup>16</sup> y Mexicalzingo, San Marcos<sup>17</sup> (OFM). También hay que resaltar que tres de las iglesias fueron administradas por los franciscanos .

---

14 GRUJALVA, Juan de: *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España. En cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*. Ed. Porrúa. México, 1985. p 11.

15 Aparece como una de las primeras casas de los franciscanos, en: CIUDAD REAL, Antonio de: *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. UNAM, México, Tomo II. p 216.

16 *Relaciones Geográficas del siglo XVI*. Edición de René Acuña. UNAM, México p 38.

17 Citada como temprana administración en: VETANCURT, Fray Agustín de: *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*. Editorial Porrúa, México, 1982.



En conclusión, la falta de datos sobre el convento de Culhuacan por parte de Grijalva, probablemente se debió simplemente a la poca información que el cronista tuvo a su alcance. Por otro lado, no se puede desechar la idea de que Grijalva pudo haber decidido conscientemente descartar cierta información concerniente a Culhuacan, como sucedió en el caso del convento de Teotihuacan, en donde el traspaso del convento de manos de los franciscanos fue difícil para los agustinos, pues la comunidad indígena nunca los aceptó, al grado de que tuvieron que retirarse y devolver el convento a sus antiguos dueños. A este respecto es evidente que Grijalva optó por suprimir por completo cualquier mención del traspaso de Teotihuacan por temor a perjudicar la reputación de la labor agustina en la Nueva España. Sin embargo, el relato que hizo el fraile franciscano Jerónimo de Mendieta del traspaso de Teotihuacan es extenso y detallado, pues favorece la imagen de la orden franciscana, presentándola como la que logró el mayor éxito de integración entre la población americana.<sup>18</sup> De cualquier manera, las lagunas en las fuentes bibliográficas, así como la carencia de archivos pertinentes, me impiden por el momento resolver los problemas relacionados a la fundación del convento de Culhuacan.

## 1.2 La arquitectura del convento.

Las pinturas sobre los muros en el convento de Culhuacan documentan inequívocamente la presencia de los frailes de San Agustín, pero el cuidadoso recorrer de los pasillos no puede menos que advertirnos sobre las peculiaridades de su estilo arquitectónico. La proporción de las columnas, su relación con los arcos y sus molduras, la falta de contrafuertes y, sobre todo, la austeridad de la construcción, se alejan del tipo de construcciones elaboradas por los agustinos. Todo esto, sin

---

18 MENDIETA, Fray Jerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*. Editorial Porrúa. México, 1993. p 347-352.

contar con la singularidad del claustro alto ni con la planta de la iglesia, que analizaré más tarde.

La evidencia arqueológica muestra que el convento fue construido aprovechando algunos sillares del santuario prehispánico.

El terreno en el cual se asentaron los culhua está formado por rocas de origen volcánico de donde se extrae la durísima piedra llamada *recinto*, que sirviera para construir el templo indígena, cuya plataforma aún puede distinguirse en el lugar donde se construyó más tarde la capilla cristiana llamada El Calvario; todavía se puede ver la cueva natural que existe atrás de la plataforma y que fuera adoratorio también de los aborígenes.<sup>19</sup>

Las calles principales del pueblo colonial, ilustradas en el *Plano de Culhuacan*, se encuentran exactamente en el cruce donde estuvieron los viejos caminos, que antiguamente convergían en el centro ceremonial. La estructura urbana respetó los criterios esquemáticos seguidos por sus predecesores americanos, por lo que el basamento prehispánico que se encontró bajo la iglesia debió pertenecer a un templo importante<sup>20</sup>(foto 1.2).

---

19 GORBEA TRUEBA, José: *Culhuacan*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH. México, 1959, p 9.

20 VASALLO MORALES, Juan. *Dictamen del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México*. Convento de Churubusco, Archivo de restauración, México, mayo 21 de 1992.

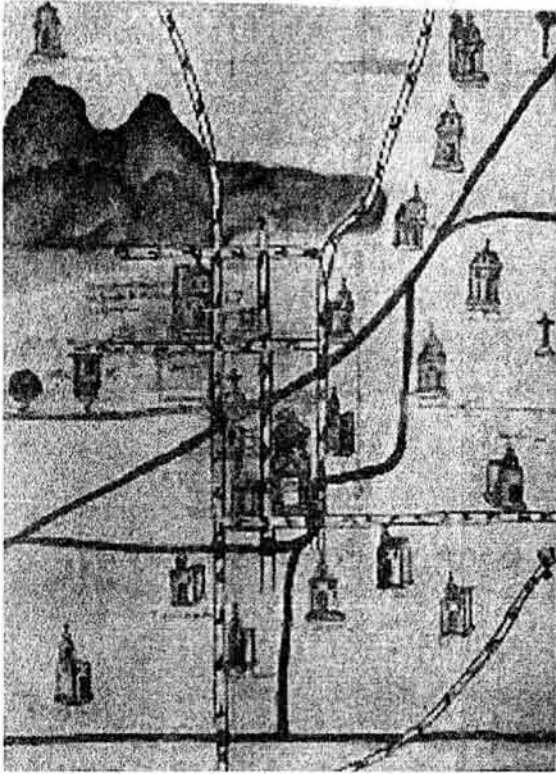
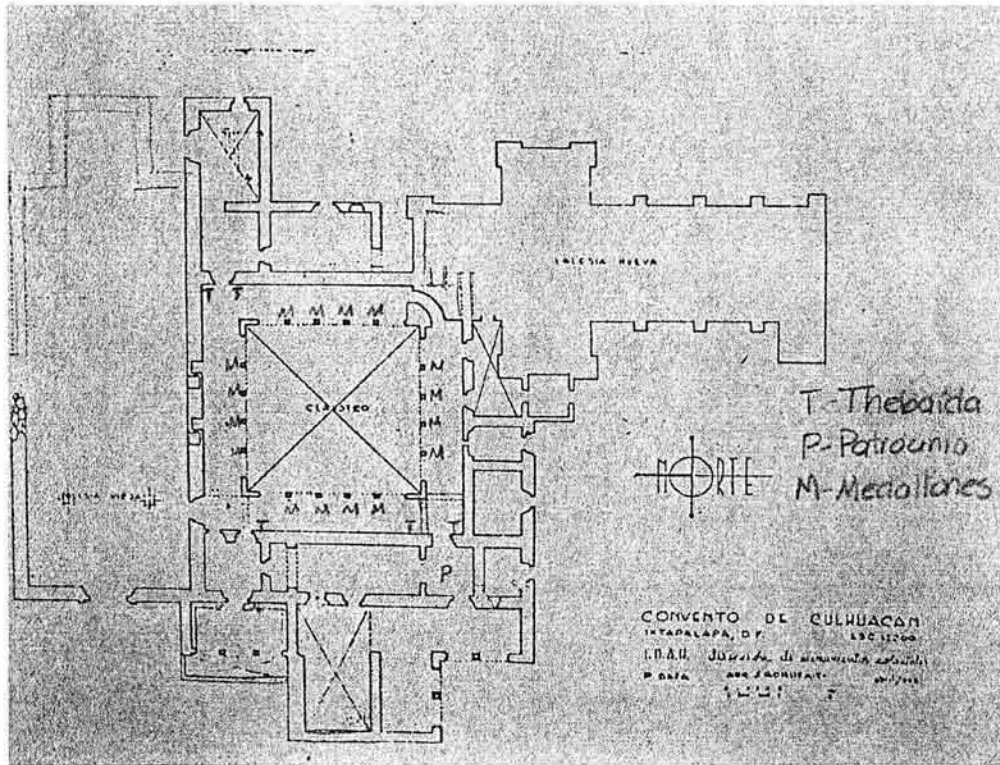


foto 1.2

La obra conventual legada por los agustinos tuvo la suficiente fortaleza para sobrevivir un rudo destino. El convento se secularizó el 12 de enero de 1756. Después de la Independencia la zona sufrió inundaciones y durante el primer siglo independiente se llevaron a cabo obras de desecación de los lagos de Chalco y Xochimilco que acabaron con la vida lacustre de la población aunque dejaron una gran zona de chinampas alrededor del Cerro de la Estrella. En 1880 se inició la construcción de una nueva iglesia utilizando material de la anterior, lo que

dejó la obra del XVI en ruinas. Durante el Porfiriato la pobreza se recrudeció en la zona debido a la política de protección a los hacendados, lo cual redujo la zona chinampera, por lo que la siembra se movió a las inmediaciones del cerro. Todo esto contribuyó al descuido del convento. La revolución maderista de 1910 contó con el apoyo de los pobladores de Culhuacan y el convento refugió grupos zapatistas de 1915 a 1917, lo que condujo al continuo maltrato del edificio. Finalmente, el abandono y el descuido terminaron por deteriorar el magnífico monumento. En 1958 el Instituto Nacional de Antropología e Historia encargó al arquitecto José Gorbea Trueba la restauración del mismo.





plano 1.4

El claustro alto está compuesto, en cada muro, por cuatro ventanas. Existe un solo corredor que funciona como claustro para las doce celdas: cuatro en el lado sur, tres por el oriente y seis en el poniente, contando la sala del Prior (plano 1.4). En el lado oriente hay un salón que se reconstruyó en este siglo y que alojaba un altar. En los muros que existen entre los vanos del claustro alto se alojan representaciones de santos (S) y en la cara interior del pasillo que separa éstos vanos con las celdas se encuentran las escenas con representaciones de Cristo ©.

Los estudios arquitectónicos realizados por Gorbea lo llevaron a proponer que la etapa inicial de la construcción del convento fue hecha por frailes franciscanos. Las columnas del claustro fueron la clave que lo condujeron a hacer dicha propuesta.

[...] la base de la columna es el mismo capitel nada más que invertido; esta particularidad se observa en todas las primitivas construcciones religiosas civiles del siglo XVI en México, aunque generalmente se encuentra en los

edificios franciscanos, lo que hace pensar que el convento fuera erigido originalmente por franciscanos y después terminado y ocupado por agustinos.<sup>21</sup>

En parte, la extrema sobriedad y sencillez del conjunto arquitectónico en Culhuacan, le brindan un carácter particular que fácilmente se distingue de las construcciones contemporáneas realizadas por los mismos agustinos, como veremos más tarde. La diferencia más obvia resulta la ausencia de contrafuertes, aunado a la austeridad en su decoración. Esta sobriedad puede estar directamente relacionada, como sugiere Gorbea<sup>22</sup>, con la naturaleza dura y porosa del *recinto*, la cual pudo imposibilitar el lograr labrados finos en la piedra. De cualquier manera, la rudeza del material no explica las demás disimilitudes que encontramos con los conventos construidos durante el mismo período por la orden de San Agustín.

El convento de Culhuacan tuvo que haberse construido, por lo menos, unos años antes de 1543 cuando Motolinia lo consignó en su crónica y fundado oficialmente en 1554 según los datos de Sicardo, por lo cual pertenece a la segunda etapa de fundaciones agustinas (1540-1572), según la catalogación temporal hecha por el Dr. Rubial<sup>23</sup>. Por otra parte, los estudios elaborados por George Kubler, permiten establecer una serie de constantes en el desarrollo constructivo de la orden, suficientemente concretas como para establecer la existencia de un patrón arquitectónico seguido por los agustinos en la Nueva España. Durante este segundo período, los agustinos se adiestraron en la técnica de la estereotomía, que dejó atrás el uso de piedra bruta, como se utilizó en Ocuituco, y comenzó a decorar sus conventos con finos motivos de piedra labrada. En el desarrollo de esta segunda etapa, encontramos que la relación del vano con el muro obtuvo un mayor equilibrio

---

21 *Ibid.* p 16

22 *Ibid.* p21

23 RUBIAL, Antonio: *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)* UNAM. México, 1989, p 115.

hasta que el vano ganó sobre el muro, como en Acolman, en donde los vanos comprenden la mayoría del espacio. A pesar de que la destreza técnica condujo al aligeramiento sistemático de las construcciones, el recurso más constante dentro de la proyección de los edificios, fue el uso de contrafuertes. Por otro lado, el efecto de verticalidad que brindan los contrafuertes, fue quebrantado por molduras horizontales como en los conventos de Zacualpan y Totolapan. Todo lo anterior demuestra que Culhuacan resulta una excepción a la norma dentro de los conventos de su orden. El paso lógico a seguir entonces, es analizar su tipología para tratar de encontrar los motivos que rigieron su fisonomía.

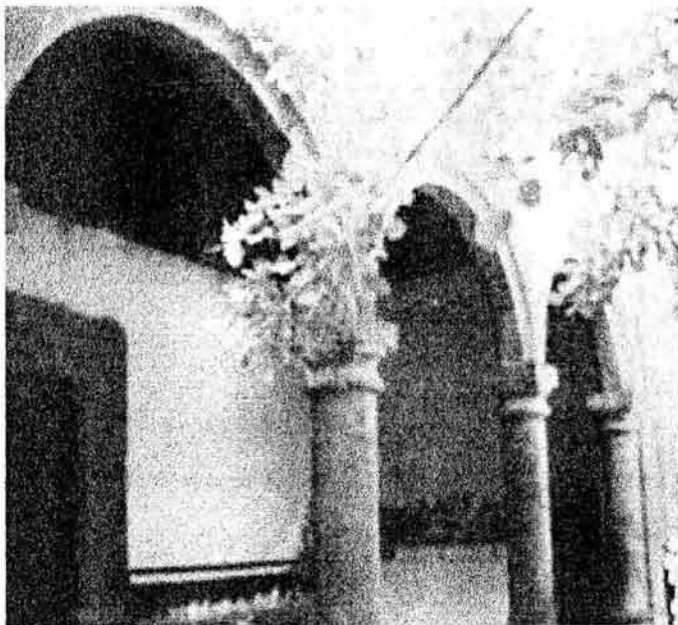


foto1.5

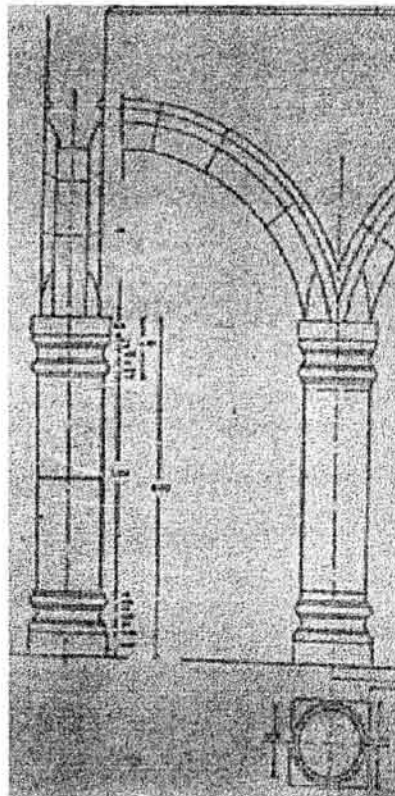


foto 1.6

Las sobrias columnas de ancho fuste y collarín que sostienen los arcos del claustro bajo de Culhuacan (fotos 1.5 y 1.6), presentan el mismo estilo y proporción que las que existen en Chalco (OFM), Epazoyucan (OFM) (foto 1.7), Cholula (OFM),

Tlalmanalco (OFM), Tlaxcala (OFM), Tochimilco (OFM), Xochimilco (OFM) y Zinacantepec (OFM) (foto 1.8). Por otro lado, los arcos de medio punto que resultan muy comunes en patios novohispanos, tienen un distintivo peculiar: la moldura labrada en sus arquivoltas. De acuerdo con la catalogación que hizo George Kubler, de algunos elementos arquitectónicos en los conventos novohispanos del siglo XVI<sup>24</sup>, éstas pertenecen al grupo llamado *Simple* y las encontramos asociadas a arcos de medio punto, en: Calpulapan, Cuantinchán, Cuernavaca, Cholula, Tepeyanco, Tepeapulco, Tlalmanalco, Zinacantepec (todas OFM) y Oaxtepec (OP).

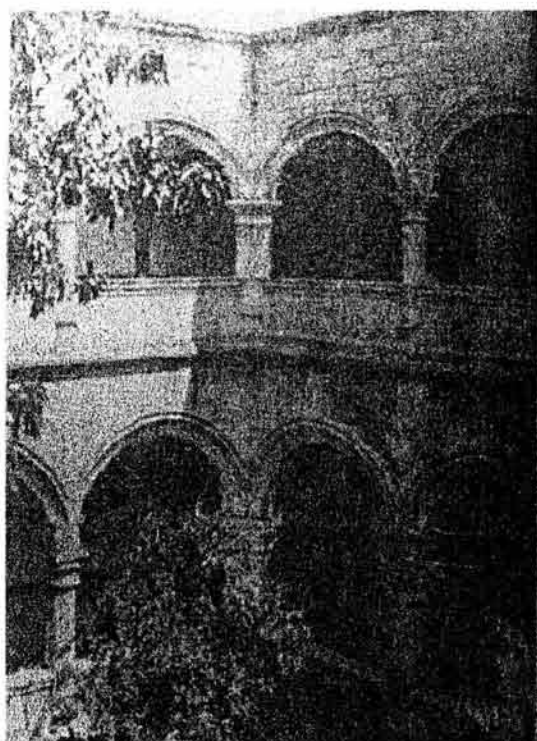


foto 1.7

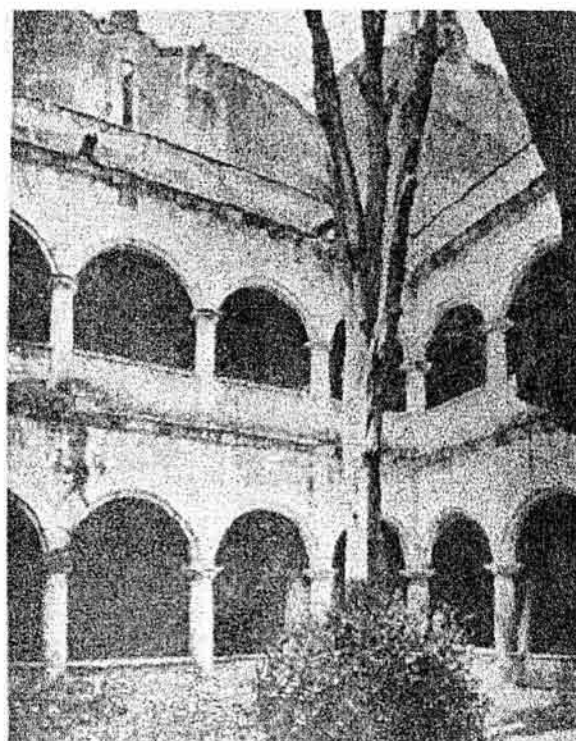


foto 1.8

Por otro lado, los primeros conventos realizados por agustinos como Ocuituco, Totolapan y Atlatlauca se distinguen por tener claustros con anchos muros de mampostería reforzados por contrafuertes, cuyos vanos no se construyen con

---

24 KUBLER, George: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. Cuadro VII.2



arcadas, sino funcionan como ventanas separadas. Sus pasillos tienen bajas bóvedas de cañón y se abren paso al patio central por espacios intercalados entre los contrafuertes del muro. Hacia la década de los cuarenta los agustinos construyen conventos como Acolman en donde la relación entre vano y muro adquiere un equilibrio distinto, cuando los espacios libres ganan terreno entre los contrafuertes. Hacia los años sesenta el modelo de construcción agustina conserva su patrón fundamental de macizas fachadas perforadas por estrechos vanos, pero las jambas se enriquecen con soportes de estilo clásico y plateresco e incluso en ocasiones se introducen ricas impostas con molduras en lugar de medias columnas como en el caso de Jonacantepec.

En conclusión, el claustro bajo de Culhuacan está formado por cinco arcos de medio punto, compuestos de cinco dovelas cada uno, sostenidos por columnas de bajo y ancho fuste, de pinto cuadrado y ancho, con collarín y molduras simples en las arquivoltas. Estas características se alejan del tipo de edificios contemporáneos construidos por los agustinos, que se distinguen por sus macizas fachadas sostenidas por contrafuertes y por la proliferación del muro sobre el vano. Sin embargo, existe un parecido inequívoco entre Culhuacan y los conventos de Cuernavaca (OFM-30's), Cholula (OFM-30's), Tepeapulco (OFM-30's), Tlalmanalco (OFM- 80's) y Zinacantepec (OFM- 60's). Todas las fechas fueron tomadas del libro *Arquitectura Mexicana del siglo XVI* de George Kubler<sup>25</sup>, excepto Tlalmanalco que se documenta en el estudio de Gustavo Curiel,<sup>26</sup> y provienen, en su mayoría, de documentos que indican actividad constructiva, lo cual no excluye la posibilidad de contar con una etapa inicial anterior.

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p 68-69.

<sup>26</sup> CURIEL, Gustavo: *Tlalmanalco, historia e iconografía del conjunto conventual*. UNAM. México, 1988. p 9-13.

Establecer el parentesco del claustro bajo del convento con algunas construcciones franciscanas, no explica la peculiaridad de su parte alta, en donde los arcos se reducen a cuatro, rompiendo con la simetría propuesta por los ejes inferiores además de prescindir de un pasillo interior para dar paso a las celdas. Esta solución debe responder al sistema constructivo de los conventos del siglo XVI, en donde el primer paso era construir el claustro inferior. Probablemente solo se proyectó el claustro bajo y más tarde alguien con menor pericia resolvió el segundo piso adaptándose a la limitación de espacio.

He dejado al final el estudio de la iglesia en Culhuacan pues sabemos por una carta de 1575 que en esa fecha la construcción de ésta no había sido aún terminada. La carta requiere a Don Martín Enríquez, Corregidor del pueblo de Mexicalzingo, investigar acerca de la licencia que solicitaron los frailes del convento para aceptar una donación de cal por parte de los pobladores de Culhuacan para terminar la construcción de su iglesia<sup>27</sup>. Cabe mencionar que este documento no descarta la posibilidad de que las etapas iniciales de construcción, de la iglesia y del convento, pudieran haber sido contemporáneas.

Escombros son lo único que queda de la vieja iglesia. En ellos se puede apreciar, además de su gran dimensión, una planta basilical dividida por gruesos pilares y arcos formeros. No existe rastro de la bóveda, aunque el arquitecto Gorbea incluyó en su estudio el testimonio de Don Desiderio Rivera Rodríguez, vecino de Culhuacan, él cual en 1959 contaba con 78 años de edad. Don Desiderio describe que el techo estaba formado de vigas de cedro, que fueron vendidas por uno de los curas para leña. También afirma que la iglesia nunca tuvo torre o campanario, sino

---

27 ZAVALA, Silvo: *Fuentes para la historia del trabajo en la Nueva España*. FCE. México, 1976. Tomo I p 77.

una espadaña de tres arcos<sup>28</sup>. Lo más probable, al tratarse de un planta basilical, es que halla tenido un techo de alforje. Los trabajos de excavación rescataron los restos del piso, que consistía en baldosas de recinto cuadradas y rectangulares, mezcladas sin formar un dibujo en especial. En el muro sur de la antigua iglesia se alojan dos confesionarios que se comunican al convento, misma solución que encontramos en otros conventos como Tecali y Acolman.

Un marco de medio punto que arranca de impostas anchas, enmarca la puerta



foto 1.9

principal. Sobre ésta, una austerísima ventana coral corresponde en un medio punto

al vano principal (foto 1.9). No queda rastro alguno que permita relacionar la portada iconográficamente con su dedicación con San Juan Evangelista. La portada lateral aparece delimitada por un arco conopial cuya molduración es interrumpida en las impostas para correr hacia abajo y rematar en las bases (foto 1.10). El citado relato de Don Desiderio, también describe dos nichos planos colocados simétricamente a los lados de la puerta

lateral, que contenían telas con figuras de santos. Ambas portadas fueron restauradas por el arquitecto Gorbea y excepto por las molduras en los arcos de ingreso, la pobreza en la que quedaron las mismas dificulta la labor de emparentarlas con alguna otra construcción.

---

28 GORBEA TRUEBA: José: *Culhuacan*. p 12.

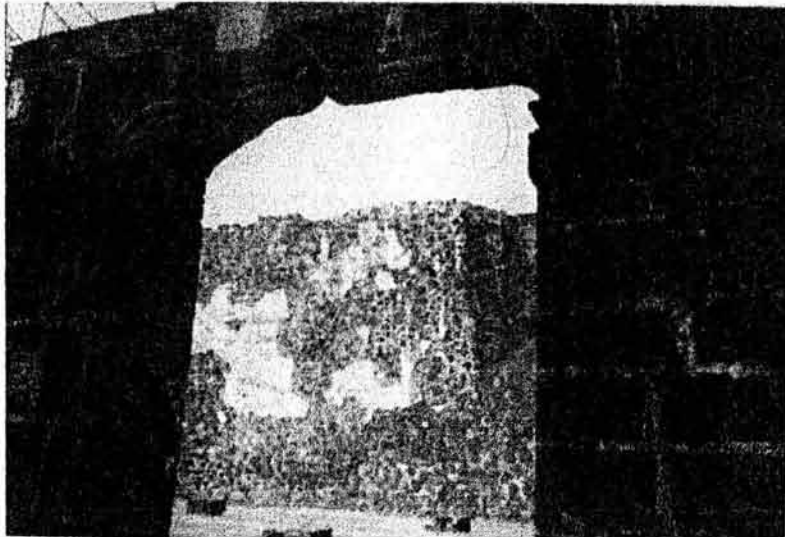


foto 1.10

El modelo de planta basilical en la Nueva España, según sugiere Toussaint, fue el primer templo franciscano construido en 1525. Existen aún once iglesias, que sin ser catedrales contaron con planta basilical: Cuitlahuac (OFM- 30's/ OP), Tlatelolco ( OFM- 30's), Quecholac (OFM-30's), Cuilapan (OP- 60's), Coyoacan (OP- 60's), Culhuacan (OSA 40's), Tepetitlan (OFM- 70's), Tecali (OFM- 70's), Sayula (OFM- 70's), Chiapa de Corzo (OP- 80's) y Zacatlan (OFM 90's). También en estos casos las fechas fueron tomadas del libro *Arquitectura Mexicana del siglo XVI* de George Kubler y provienen en su mayoría de documentos que indican actividad constructiva, lo cual de nuevo, no excluye la posibilidad de contar con una etapa inicial anterior.

El arquitecto Gorbea fue el primero en sugerir que la iglesia de Culhuacan pertenecía a un grupo de iglesias franciscanas en el que Kubler encuentra una relevante serie de similitudes. Kubler acierta en señalar constantes entre las iglesias franciscanas de Tecali, Zacatlan y la primitiva Quecholac. Estas iglesias, incluyendo Culhuacan, presentan planta basilical, presbiterio de cajón, siete pares de columnas, arcos formeros y techumbre de madera. La única diferencia importante en la planta, es la manera en la que se resuelve el presbiterio en Culhuacan.

### 1.3 El cordón franciscano

Cuando San Francisco pensó en el hábito que portaría su regla eligió un sencillo cordón para amarse la vieja túnica de color pardo. Tal vez, nunca se imaginó que éste sería uno de los mayores distintivos de su orden. De cualquier manera, al igual el hábito representa a la Orden de Frailes Menores, existen ciertos elementos que caracterizan su obra constructiva en Nueva España. Quizás, la sobria y ancha columna sea la más distintiva, aunque como hemos visto existen otros elementos. Es por esto, que decidí dirigir mi investigación hacia la búsqueda de un posible origen franciscano del convento de Culhuacan.

El poblado de Culhuacan estaba localizado en la península que dividía al lago de Texcoco de los lagos de Chalco y Xochimilco, lo que le brindaba una privilegiada comunicación mediante una extensa red de canales, además de que contaba con una calzada que conducía a la ciudad de México. Por otro lado, Culhuacan tenía una gran densidad de población y en su ciudad había sobrevivido parte importante de la nobleza nahua del valle, lo cual debió requerir de una intensa labor evangelizadora desde fechas tempranas. Todo lo anterior convertía a Culhuacan en un punto estratégico para la labor evangelizadora, lo que no debió pasar desapercibido a la orden franciscana, que escogía cuidadosamente los sitios donde comenzar su misión. Sabemos que los frailes de San Francisco visitaban a la población desde su convento en la ciudad de México desde la década de 1520<sup>29</sup> y es difícil imaginar que no se hayan planteado el establecer un convento en una zona tan codiciada.

---

29 GERHART, Peter: *Geografía histórica de la Nueva España. México*. UNAM. México, 1986, p184.

Con respecto a la construcción del actual convento, no debemos olvidar que Motolinia testificó en su crónica sobre la existencia de un monasterio “bien edificado y poblado de religiosos”<sup>30</sup> anterior a 1541, lo cual resulta coherente con las necesidades del poblado. Por otro lado, la crónica de Grijalva es incompleta en este sentido y muestra vacantes que señalan una probable omisión consciente por parte del historiador. El conocimiento del caso de Teotihuacan por medio de otras fuentes, nos conduce a pensar que Grijalva evadió ciertos temas que pudieran comprometer la reputación de la labor de su Orden en América. La falta de información sobre la construcción del convento y la notable ausencia de mención alguna en su crónica, presenta una serie de interrogantes que las fuentes obtenidas no pueden aclarar de manera satisfactoria.

El historiador estudia documentos en donde espera encontrar datos que lo acerquen a la verdad. El historiador de arte, sin prescindir del apoyo bibliográfico, estudia las producciones artísticas como fenómeno histórico con validez documental. Su misión es descifrar los códigos insertos en los productos culturales en un intento por acercarse a la sociedad que los creó. Por consiguiente, tras del estudio hecho en el convento de Culhuacan sostengo que la evidencia material apoya la tesis de haber sido la Orden Franciscana la constructora en una primera etapa del convento que más tarde fue cedido a los agustinos. Por principio, Motolinia cita el convento antes de 1543 y su fundación oficial por la Orden de San Agustín no es en 1554. Además, el edificio no sigue el patrón estilístico que utilizaron los agustinos. Resulta poco probable que la orden agustina recurriera al estilo arquitectónico encontrado en Culhuacan, sobre todo si consideramos que desde su primera construcción en Ocuilco, la Orden siguió un patrón estilístico que desarrolló en todas sus edificaciones en la Nueva España<sup>31</sup>. Creó que después del cuidadoso estudio

---

30 Motolinia: *Memoriales*. p 202.

31 P 18. Existe un estudio más detallado sobre el estilo de construcciones agustinas en Kubler, *Arquitectura mexicana* . págs. 68-70

realizado del convento de Culhuacan, su parentesco con las construcciones franciscanas es evidente. En primer lugar está la planta basilical de la iglesia y en segundo el diseño del claustro bajo, específicamente el de sus arcos y pilares.

Esta propuesta no aclara del todo las incógnitas, pues de pertenecer a la orden franciscana su fundación hubiera sido consignada por alguno de sus cronistas. Podríamos suponer que, como sucedió con el relato de Grijalva, los historiadores franciscanos sólo aludieron a los casos de traspaso en donde la labor la orden tuvo éxito y, que la sucesión del convento de Culhuacan no constituía un relato alabador a la congregación. Por lo tanto, el tema no fue aludido en las crónicas, lo que puede ser comprendido si se examinan las dificultades con las que ambas Ordenes se debieron enfrentar al cambiar de manos un convento en una zona tan privilegiada, tanto por su geografía como por la importancia de su población. Entonces, la falta de registro en las crónicas simplemente podría responder a un interés por parte de las ordenes de evadir el tema de este traspaso.

## CAPITULO II. El Patrocinio en Culhuacan.

Los restos arquitectónicos del convento de Culhuacan no son la única muestra del edificio original que sobrevivió al paso de los años ya que, como mencioné con anterioridad, existen también rastros de las pinturas que originalmente decoraban sus paredes. Estos murales sobreviven orgullosamente en recompensa al empeño e interés de quién alguna vez los produjo. El programa pictórico en Culhuacan muestra unidad y equilibrio en su forma y contenido, ya que, sus pinturas fueron dedicadas a ilustrar diversos temas importantes en la historia de la orden agustina.

A la entrada del convento, una cenefa de grutescos renacentistas decora el friso interior de los arcos, junto con algunos marcos que alguna vez delimitaron cartelas temporales (foto2.1). (El mismo grutesco lo encontramos repetido en el interior por lo que lo analizaré más adelante.) Tras estos arcos se accede al vestíbulo por una puerta, cuyo ancho intradós abocinado fue cuidadosamente decorado con simétricos motivos florales (foto 2.2). A partir de este momento -en el vestíbulo- es donde la pintura mural adquiere el papel protagónico del anfitrión que habrá de narrar al huésped la historia de sus muros.

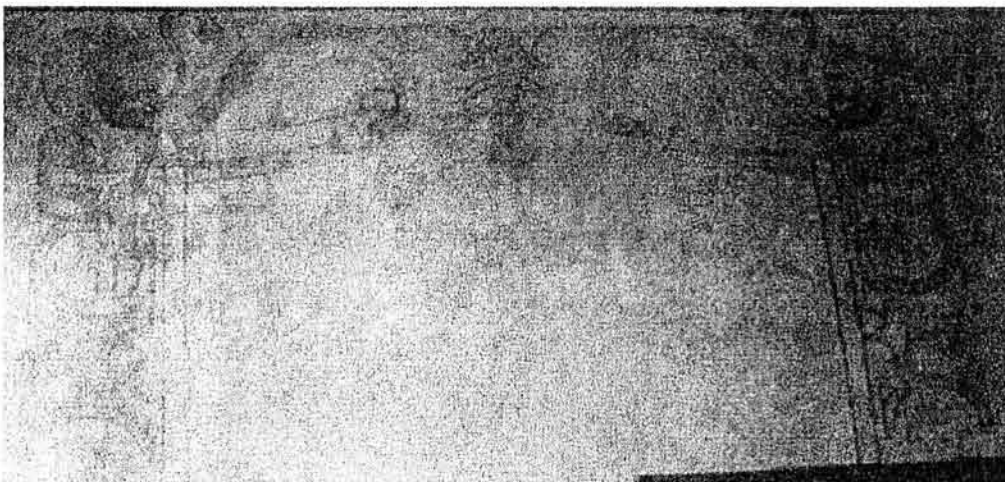


foto 2.1





foto 2.2

Una pintura sobresale del resto en el interior del cuarto. San Agustín viste alba blanca con estola cruzada y extiende su capa para proteger a los doce personajes que se encuentran arrodillados en completa devoción hacia su imagen. El tema que se representa es el *Patrocinio de San Agustín*, tópico que fue favorecido por la orden en otros conventos. En Culhuacan, el patrocinio tiene un papel importante pues a partir de esta imagen se organiza un texto destinado a presentar, en forma de hermosa narración plástica, una historia con la cual la comunidad agustina pretendió establecer su lugar dentro del orden novohispano (foto 2.3).

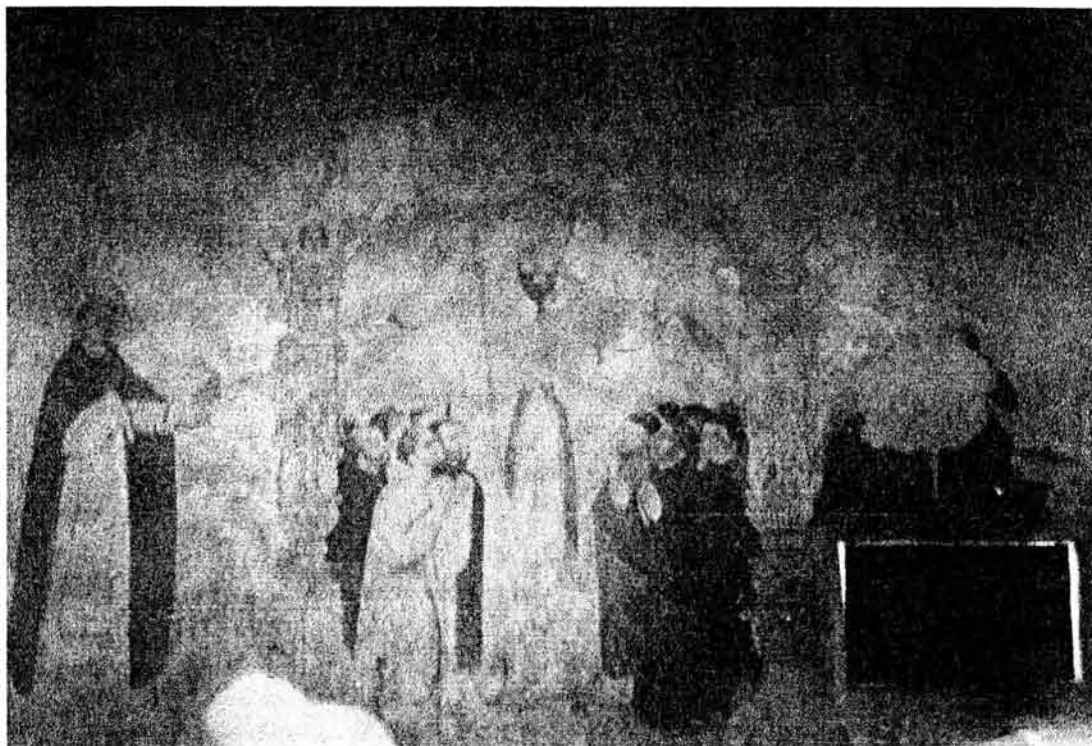


foto 2.3

## 2.1 El manto protector

El esquema artístico conocido como *Patrocinio* se sustenta sobre la idea del poder de amparo divino que una imagen tiene sobre sus fieles. Su origen conceptual está forjado en las relaciones feudo-vasalláticas que se desarrollaron especialmente al final de la Edad Media en los países europeos, en donde el pueblo se encomendaba a un señor feudal y pagaba un tributo a cambio de protección<sup>32</sup>. Un rasgo típico de los patrocinios es la postura de los personajes que están hincados ante la imagen, con las dos manos juntas y los dedos extendidos. Este gesto empieza a aparecer representado durante el medioevo europeo, en pinturas de donantes. Una vez que el público se va familiarizando con éste, encuentra un lugar en todo tipo de escenas religiosas. Esta postura ha sido frecuentemente asociada simplemente con una

---

32 ARIES Phillipe y George Duby: Obertura "Poder privado, poder público" en: *Historia de la vida privada*. Taurus. Madrid, 1988. p 39.

actitud de veneración, cuando en realidad manifiesta uno de los gestos rituales de la ceremonia que antiguamente establecía formalmente una relación de vasallaje<sup>33</sup>. En el caso del *Patrocinio* esta relación se manifiesta en un plano divino, cuando el fiel se encomienda a una imagen sagrada en busca del amparo espiritual.

La crisis del sistema feudal trajo consigo hambre y enfermedades, mientras que la crisis que empezó a sufrir la Iglesia acarreó otro tipo de carencias al pueblo europeo. Esta desolación del hombre durante el medioevo condujo al ansia por una convivencia con lo divino en busca de apoyo espiritual. Por otro lado, la incipiente clase burguesa que en ese momento estaba buscando reforzar su imagen, se hizo retratar constantemente acompañada de figuras divinas.

El hombre al trasplantar los elementos de la vida cotidiana al ámbito no terreno, encontró la manera de representar plásticamente la misericordia divina, tan buscada y necesitada en el largo período de la edad media cuando la guerra, el hambre y la peste eran algo cotidiano.<sup>34</sup>

Es natural, entonces que la figura indicada para representar el amparo divino fuera la de la Virgen María, aquella a quien se suplica: “[...]ruega por nosotros los pecadores e intercede por nuestros pecados ahora y en la hora de nuestra muerte[...]”.<sup>35</sup>

Y he aquí a la gran protectora, la gran idea de ese tiempo. El pensamiento más querido: la Virgen. Era ella, desde siempre, la patrona de elección, la reina, la elegida por las cofradías.

Todos se agrupaban bajo su manto [...] La *mater omnium* se convirtió en el arquetipo de la Virgen de las cofradías. Bajo sus brazos se refugiaban las ciudades. Los rayos de la peste se estrellan en su manto. La virgen se interpone entre la tierra y la cólera divina.<sup>36</sup>

---

33 SCHLEIF, Corine: “Hands that appoint, anoint, and ally: late medieval donor strategies for approbation through painting.”

34 TRENS, Manuel: *María. Iconografía en el arte español*.

35 *Ave Maria* (Oración popular).

36 GILLET, Luis: *El arte religioso de los siglos XIII al XVIII. Historia artística de las ordenes mendicantes*. Argos. Buenos Aires, p162-163.

Uno de los escritos más temprano referentes a la protección del manto de María, es la visión de Andrés Bogollyubsky (1157-1174), conocido como San Andrés el loco,<sup>37</sup> documentada por su biógrafo.

El beato Andrés ve claramente a la Santísima Madre de Dios, que se aparece [...] Terminando que hubo la oración, retiró el velo resplandeciente que llevaba en su cabeza inmaculada y lo tomó con la venerable beldad de sus manos inmaculadas: lo extiende, tan grande y reverencial como era, sobre los fieles todos allí congregados, quienes lo vieron ampliamente extendido sobre el pueblo, irradiando la gloria del Señor como un electro. Y podía verse el velo mientras permanecía allí la Virgen; incluso después de haber ella desaparecido, se apreciaba todavía más. Lo había, sí, llevado ella consigo, pero dejado su gracia entre los presentes.<sup>38</sup>

Existe también mención de un patrocinio en particular en la visión del monje cisterciense Cesáreo de Heisterbach del siglo XII, quien en su *Dialogus Miracolorum* ... anota la visión de un hermano de su orden.

“[Dice la virgen:] “Los del Cister me son tan caros y familiares que les doy cálido abrigo debajo de mis brazos” Y abriendo el manto que la cubría le mostró una multitud innumerable de monjas y monjes cistercienses.<sup>39</sup>

Una vez adjudicada esa protección especial de la Virgen por los monjes del Cister, la devoción fue enormemente difundida y pronto todas las ordenes corrieron a abrigarse bajo el manto de María. Más tarde, no sólo las congregaciones religiosas sino distintos grupos civiles fueron representados cobijados por la imagen. Estos patrocinios casi siempre fueron justificados por una leyenda.<sup>40</sup>

---

37 Los salos se fingían locos para merecer el desprecio y la humillación de los demás, lo que decían hacer por amor a Cristo.

38 RYDEN: “The Vision of the Virgin at Blacharnae and the Tesat of Pokrov”. *Analecta Bollandiana* 94 (1976) 63-82 en PASARELLI, Gaetano: *El icono de la protección de la Madre de Dios*. Publicaciones Claretianas. Madrid, 1994, p10.

39 TRENS, Manuel: *María...* p 557.

40 CORVERA POIRE, Marcela: *El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana*. Tesis para obtener el grado en Licenciatura de Historia. UNAM. México, 1991

En opinión de Aries y Duby, las leyendas de protecciones especiales se hilaron cuando el esquema era ya representado, por lo cual el tema del Patrocinio era reproducido antes del siglo XIII. Aunque, estaba básicamente asociado a la imagen de las vírgenes entronizadas, pues formalmente todavía tardaría en establecerse como siglos después se le puede reconocer.

Bajo la protección de un santo o de la Virgen [...]a lo largo del siglo XI se fue desplegando el sueño de introducir la humanidad en las múltiples casillas de la servidumbre celestial.<sup>41</sup>

Dentro de este marco, en que lo mundano y lo terrestre conviven, que se suscitó durante los últimos años del medioevo, encontramos ejemplos (foto 2.4) en los que la Virgen en su trono comenzó a ser acompañada a su lado por diversos personajes representados en menor escala, respetando las convenciones del estilo gótico. Durante el transcurso del siglo XIII podemos observar cómo los mismos ángeles levantan el manto de la Virgen bajo el cual se agrupan los devotos (foto 2.5). Estas escenas aún pertenecen al tema de la Virgen entronizada y nos permiten establecer un vínculo inequívoco con las pinturas de patrocinios que les hubieron de suceder.<sup>42</sup>

---

41 ARIES y Duby: *Obertura..* p 40.

42 CORVERA: *El patrocinio...* p 13. Aunque menciona que es tardío, el ejemplo más temprano que nos brinda es "La madre de la misericordia" de Lippo Vanni de principios del siglo XIV mientras que Rogelio Ruiz Gomar en "Tiempo y arte" en XII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas México. UNAM 1991, anota que la fórmula del Patrocinio es bastante extendida durante la baja edad media pero, el ejemplo más antiguo que nos brinda es "Patrocinio de la virgen de los cartujos" de Alberto Durero, 1515.



foto 2.4



foto 2.5

Por lo tanto, el patrocinio fue un tópico modelado a partir de las relaciones feudo vasalláticas, que para el siglo XIII ya había logrado concretarse de manera conceptual. Aquí empezamos a encontrar las primeras leyendas asociadas a éste, acompañadas de cuadros como *La madre de los Franciscanos* (foto 2.6), en donde el tema ya es un *Patrocinio* propiamente, aunque el patrón compositivo sigue respetando el de la *Virgen entronizada*. Es hasta el siglo XIV, cuando se empieza a observar el establecimiento formal del tema, que básicamente va a ser el modelo a seguir.



foto 2.6



foto 2.7

En el grabado de Dürero, de 1515 (foto 2.7), existen elementos de la tradición medieval dentro de una composición renacentista, en donde el artista se apropia de elementos de las viejas composiciones de vírgenes en el trono, para crear una nueva escena temática. Es interesante resaltar que la Virgen es representada sobre una media luna, para caracterizar su adjetivo de apocalíptica. Su capa es sujeta para cobijar a los personajes que se postran bajo ella, hincados con las manos juntas al frente conservando el estereotipo medieval del vasallo, que en la tradición católica será adoptada como la gesticulación propia del rezo. Esta intención de servir a la Virgen está acentuada por la figura del monje que se acuesta bajo sus pies mientras sostiene un rosario en las manos.

Así, a lo largo de los siglos, el modelo construido en el siglo XIII fue respetado básicamente. La esperanza de una protección especial de la Virgen o de algún santo se arraigó en los corazones de los fieles, de tal manera que el tema del Patrocinio se ha mantenido presente en la plástica católica hasta nuestros días.

## 2.2 El cobijo de San Agustín

El gran fenómeno cultural al cual está asociado *El Patrocinio* fue la devoción a los santos, promovida por los obispos católicos desde el siglo IV, cuando una gran cantidad de reliquias empezó a ser trasladada a las ciudades para su veneración.

Los santos se convirtieron en patronos, al igual que la aristocracia terrateniente que vinculaba a su patronazgo a amplias capas de la población; se transformaron en los compañeros invisibles, en los amigos y protectores contra los males del mudo, en los intermediarios entre Dios y los hombres<sup>43</sup>.

La extensión del monacato desde el siglo XI propició la abundancia de santos patronos en las ciudades europeas. Con el paso del tiempo, otras figuras de santos ocuparon el papel del protector en los patrocinios. La elección del protector debió depender de la devoción de una congregación específica por un santo. Así, las ordenes religiosas favorecieron el ser cobijadas por la capa de su fundador.

En 1243 el Papa Inocencio IV decretó dos bulas con las cuales dio nacimiento a la Orden Eremitica de San Agustín<sup>44</sup>. Desde este momento existió un interés especial

---

43 RUBIAL, Antonio: *La santidad controvertida*. UNAM y FCE. México, 1999. p 21.

44 RUBIAL, Antonio: *El convento agustino ...* p 9.



por difundir la vida de San Agustín como santo fundador<sup>45</sup>. Además, a partir del siglo XV la orden comenzó a interesarse por la edición de grandes obras hagiográficas para hacer un compendio de los hombres ilustres de la familia. La misma biografía del santo escrita por su puño y letra en *Confesiones*, tiene una marcada presencia en la literatura católica y existe una biografía llamada *La vida de San Agustín* de su compañero y amigo Posidio, la cual se encargó de educar al mundo occidental sobre la vida y obra de Agustín.

A partir del siglo XIII la orden agustina parece enfrentar el reto de legitimar a su fundador ante la comunidad católica, por lo cual el tema del patrocinio debió resultar por demás carismático para su congregación.



foto 2.8

En el grabado de Schelte de Bolswert de 1624 (foto2.8) se pueden observar algunas características que nos señalan los lineamientos formales que siguió el Patrocinio de San Agustín con el paso de los siglos: Dos santos levantan la capa del santo respetando la antigua representación encontrada en algunas vírgenes entronizadas. Por

otra parte, algunos de los personajes arrodillados –que se distinguen con mitras y tiaras papales- llevan las manos al pecho, abandonando el viejo patrón medieval de juntarlas al frente. Otro rasgo interesante es la presencia de la paloma del Espíritu Santo que vincula formalmente la escena con el tema del Pentecostés, lo cual resulta relevante pues brinda un nuevo matiz al Patrocinio, al sugerir que los hombres

---

45 RANO, Balbino: *San Agustín y su Orden en algunos sermones del primer siglo 1244-1344*.

debajo del manto son iluminados para predicar la palabra, esta vez de la orden. Cabe mencionar, sin embargo, que pienso que esta asociación con *El Pentecostés* es tardía. En mi búsqueda iconográfica no encontré ejemplos anteriores de Patrocinios en donde se incluyera a la paloma y en cuanto al *Pentecostés*, las representaciones del tema mantienen una organización diferente en su composición y se conservan uniformes hasta el siglo XVI.

De la misma manera que la virgen otorgó protección especial a los que la eligieron como su intercesora, San Agustín cobijó paternalmente a su congregación mediante las pinturas de patrocinios, brindando unidad al grupo y legitimidad a la orden.

### 2.3 El Patrocinio de San Agustín en América

La colonización de América vino de la mano de la evangelización cristiana. La conquista del Nuevo Mundo tenía como antecedente formal la reconquista española del territorio islámico en la península y adoptó los mismos esquemas. La defensa de la fe verdadera fue el mismo estandarte que presidió la conquista americana, por lo cual ambas campañas españolas fueron acompañadas por una fuerte propaganda católica. Una serie de imágenes viajaron junto con los europeos al Nuevo Mundo para formar un repertorio iconográfico que ilustrara sus ideales religiosos.

Estas imágenes importadas fueron algunos de los modelos que los frailes utilizaron para pintar los muros de sus conventos<sup>46</sup>. Los temas se seleccionaban con cuidado y bajo diferentes criterios. La intención de los murales dependía del público a quién iban dirigidos. En algunos casos la preocupación era didáctica o proselitista, pero

cuando las pinturas estaban destinadas a los habitantes del convento, los temas debían inspirar al ejemplo, mover a la compasión o motivar el orgullo como grupo. En el caso de los patrocinios, la intención más obvia es la de inspirar unión a la familia y enorgullecerse como grupo. Así, la protección divina custodió, en forma de imagen plástica, a los misioneros en su labor evangelizadora. Cada grupo social debió elegir al protector de su preferencia, siendo este, en el caso de las ordenes religiosas, la figura de su fundador.



foto 2.9

encarna la figura del protector foto (2.9).

No fue privilegio particular de los agustinos el representar este tema, pero resulta relevante el número de conventos de la orden en los que encontramos una pintura del santo fundador presidiendo un patrocinio. Los ejemplos que perduran hoy en día pertenecen a conventos del siglo XVI y son: Actopan, Huatlatlauca, Malinalco, Toltolapan y Culhuacan. Cabe señalar que en el caso de la Orden de San Agustín existe una pintura en Yecapixtla de un *Patrocinio* en donde Cristo

En el convento de Totolapan aún se conservan, aunque precariamente, dos patrocinios. En uno de los arcos formeros del claustro bajo se encuentran San Agustín protegiendo bajo su manto a un grupo de frailes y en el arco de enfrente existe una pintura donde apenas se distingue a santa Mónica que cobija a una serie de religiosas (foto (2.10).

---

<sup>46</sup> Una de las imágenes importadas fue la del Toisón que encontramos representada en algunas pinturas en conventos novohispanos, como recordatorio de la titularidad de los

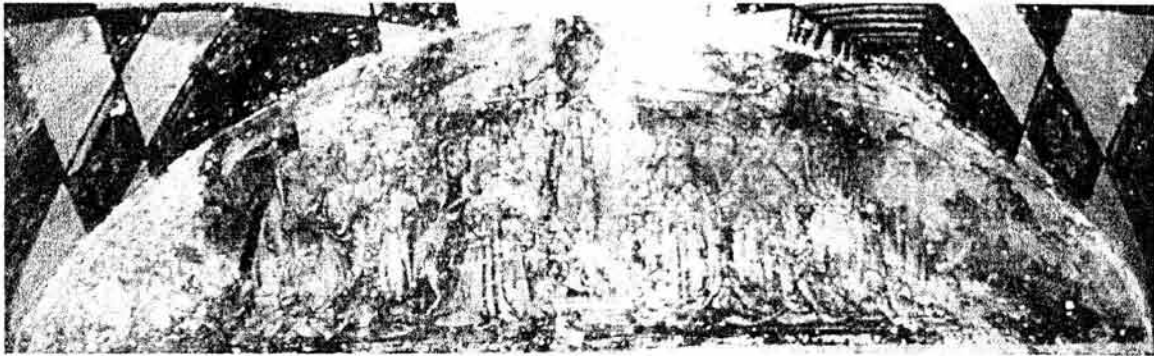


foto 2.10

El *Patrocinio* en el convento de Malinalco (foto 2.11), rompe con el esquema tradicional del tema, pues el santo protector no extiende su capa sobre los fieles arrodillados, lo cual le brinda a la pintura un carácter distintivo dentro del grupo considerado en este estudio. Aún así, la intención protectora de San Agustín sobre sus frailes es perceptible puesto que el artista, a pesar de haber prescindido de la convención compositiva, logró evocar el espíritu del auténtico patrocinio.



foto 2.11

El Patrocinio representado en la portería del convento de Actopan, es uno de los más elaborados en su composición (foto 2.12). La figura de San Agustín viste sobrepelliz blanco y una gran aura rodea su mitra. Dos ángeles extienden la capa del santo sobre un número de personajes que se hincan ante él y llevan las manos juntas en actitud contemplativa. En este patrocinio sobresale la cantidad de hábitos que portan los personajes y que se incluyen mujeres dentro del grupo.



foto 2.12

El Patrocinio pintado en Huatlatlauca (foto 2. 13) tiene un gran parecido con el de Culhuacan. Ambos respetan el patrón convencional: San Agustín está al centro, lleva consigo el alba, la mitra y el báculo. Dos ángeles levantan su capa y aún quedan restos de un texto en latín en el libro que levanta con la mano derecha y diferentes frailes que se arrodillan bajo su regazo. Esta pintura es una de las muchas coincidencias que existen entre los programas pictóricos de Culhuacan y Huatlaltauca de las cuales me referiré a detalle más adelante.

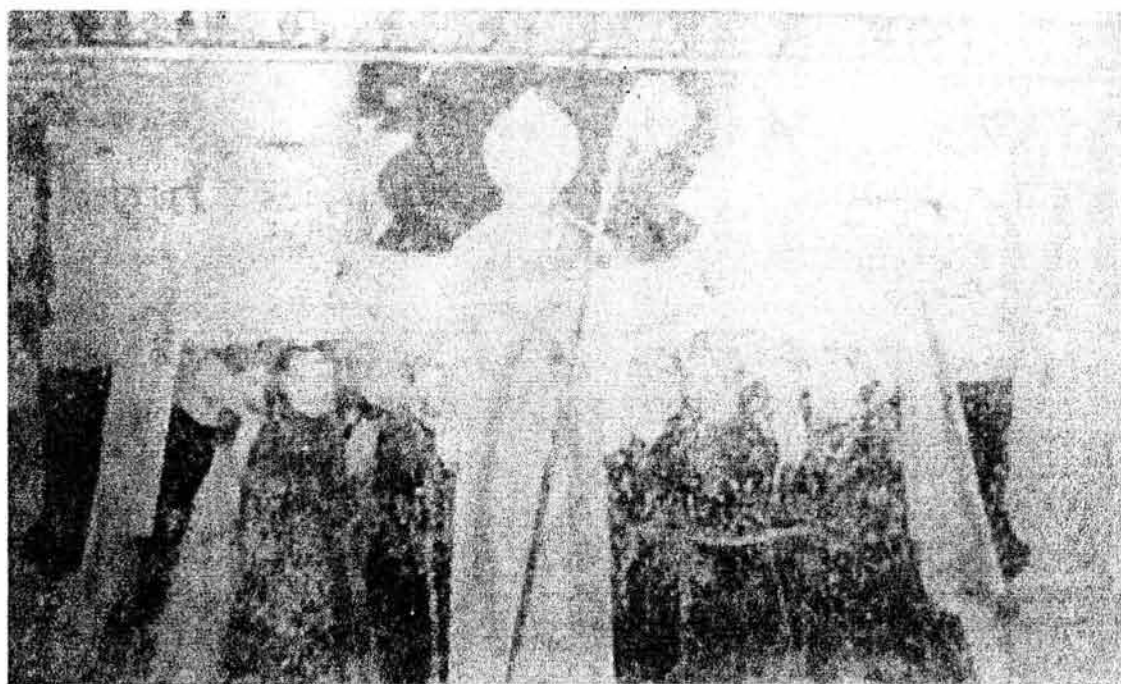


foto 2.13

En cuanto a los modelos que estas pinturas pudieron seguir tenemos pocos ejemplos de grabados de patrocinios. En el grabado del libro de Fray Juan de la Anunciación,

impreso en 1577 (foto 2.14), observamos el modelo más tradicional en donde dos grupos de frailes se hincan con las manos juntas ante la presencia de San Agustín. De entre el grupo se distingue la figura de un santo llevando un plato y la de un fraile con habito blanco y capa negra. El tratamiento es simple y geométrico en sus formas y presenta una mano mucho más rígida que la que vemos en las pinturas de los conventos. El grabado en la portada de *Phisica Rationle* de Alonso de la Veracruz fue claramente el modelo utilizado en la fachada principal del convento de San Agustín de la ciudad de México que conocemos hoy en día (foto 2.15).



foto 2.14



foto 2.15

La variedad de tratamientos en los patrocinios de los conventos novohispanos nos habla de la presencia de un mayor número de modelos que al que pude acceder. En todos los casos sobresale la habilidad del pintor en su dibujo y sobretodo en la calidad de los rostros.

Las pinturas muestran, una gran destreza en la representación de manos y pies, lo cual en ocasiones representa una dificultad para los pintores indígenas. En el caso de los patrocinios aquí presentados sería muy difícil aventurar una opinión sobre su autoría. En ninguno de los casos se presentan claras evidencias de una tradición mesoamericana de gráfica.

#### 2.4 Un documento gráfico del linaje de la Orden

Después de realizado un estudio formal de las pinturas es imprescindible realizar un análisis iconográfico para poder conocer con detalle las circunstancias que las produjeron.

En Totolapan ambas pinturas han sufrido demasiado deterioro como para permitir observar sus detalles, pero los restos son suficientes para concluir que se trata de un *Patrocinio* pareado. En un lado tenemos a San Agustín amparando a la rama masculina e la Orden y enfrente tenemos a su madre, Santa Mónica, con la congregación femenina.

En Huatlatlauca encontramos una particularidad que va a ser recurrente en los demás patrocinios y esto es la inclusión de hábitos de otro color. En este caso podemos reconocer un hábito parecido al dominico que podría corresponder al hábito de verano que en ocasiones se llegó a utilizar en Nueva España como nos relata Basalenque:

[...] y voto que hizo en aquel pleito que la orden de N.P. Santo Domingo nos puso de que no debíamos traer escapulario sobre el hábito blanco por ser



insignia de su religión, y que donde andábamos de blanco, no nos distinguíamos de sus religiosos [...]»<sup>47</sup>  
También encontramos un fraile con hábito pardo y cordón, idéntico al vestido por los franciscanos. Asunto del cual hablaré a detalle al referirme al Patrocinio de Culhuacan.

En Malinalco, en cambio, todos los frailes llevan el hábito blanco pero aquí encontramos otra característica presente en varios patrocinios. Los frailes congregados al lado izquierdo del fundador representan el gran número de ordenados agustinos sin rango diferente entre ellos. En el otro extremo, podemos apreciar que algunos personajes fueron dotados con rasgos distintivos: en el primer plano, un fraile tonsurado lleva un plato en donde reposa un pequeño pajarito al cual protege con la sombra de su mano. La imagen claramente pertenece a la iconografía de San Nicolás de Tolentino, célebre personaje de la orden agustina quien en alguna ocasión, según la leyenda, resucitó a un pájaro rostizado que le había sido ofrecido durante una enfermedad. El santo y obispo agustino fue canonizado en 1446 por el Papa Eugenio IV<sup>48</sup> y tuvo especial devoción en Nueva España por los frailes agustinos, quienes dieron nombre a la provincia establecida en Michoacán en su honor. Atrás de San Nicolás, podemos reconocer la figura de un obispo por la mitra que porta. Por consiguiente, es posible observar que la congregación agustina en el *Patrocinio* del convento de Malinalco fue dividida en dos grupos dependiendo de su jerarquía eclesiástica.

La presencia de estas reproducciones en conventos novohispanos del siglo XVI corresponde a una encomienda espiritual por parte de los agustinos en busca de

---

47 BASALENQUE, Diego: *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán de la orden de NPS Agustín*. SEP. México, 1985 p 81.

48 CROISSET, P.J. *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los dias del años*. Traducción de José Ma. Díaz Jiménez. Tomo IX.. México, 1887. p 152.

amparo en un mundo lleno de retos difíciles. La decisión de prescindir del cobijo de la Virgen y de refugiarse bajo el manto de su fundador, establece una actitud diferencial ante el resto de las comunidades religiosas que brindó refuerzo espiritual al grupo agustino. Sin embargo encontramos un par de ejemplos en donde la influencia de San Agustín sobre otras ordenes religiosas quedó asentado bajo el recurso del Patrocinio, extendiendo su supremacía como grupo por encima del régimen colonial, como veremos a continuación.

El patrocinio de Actopan forma parte de un programa más amplio, en donde el historiador Santiago Sebastián<sup>49</sup> distingue la presencia de santos de procedencia francesa, entre los que se encuentran ilustres figuras de la orden, como San Román, confesor y canciller de Clotario II; San Prisco, martirizado en Auxerre por Aureliano; San Germán, Obispo de París y San Columbano, confesor y abad fundador de monasterios en Irlanda. También fueron representados algunos personajes presentes en la vida de San Agustín, como Santa Mónica y Santa Felicitas de Cartago, a quién la leyenda ha convertido en hermana de Agustín<sup>50</sup>. La pintura mural del portal de Actopan también incluye la pieza iconográfica conocida como la *Nave Agustiniana*. Santiago Sebastián publicó un grabado romano de 1580<sup>51</sup> el cual parece haber servido como modelo (foto 2.16). En la escena, Santa Mónica va a la proa, y al timón su hijo Agustín quien conduce la nave a las playas del Paraíso donde salen a recibirlos el Padre Eterno, el Espíritu Santo y el Hijo crucificado arrojando sangre a los frailes para distribuirla por medio de los sacramentos. En opinión de Sebastián, esta fue la primera representación

---

49 SEBASTIAN, Santiago: Iconografía e iconología del arte novohispano. Grupo Azabache. México. 1992 p65-69

50 *Ibid.* p65

<sup>51</sup> En el libro de Sebastián aparecen dos fechas para el grabado 1580 y 1680, la primera cuando se refiere al grabado en el texto y la segunda en el pie de foto. Después de leer con cuidado todo el capítulo pertinente creo que la fecha correcta es la primera y que la segunda se debe a un error de imprenta.

hispanoamericana del tema conocido como *La barca de la Iglesia*. En esta ocasión, la elite de la orden agustina es la que lleva consigo la misión de la Iglesia al nuevo mundo asentando la importancia de su presencia en el territorio novohispano.

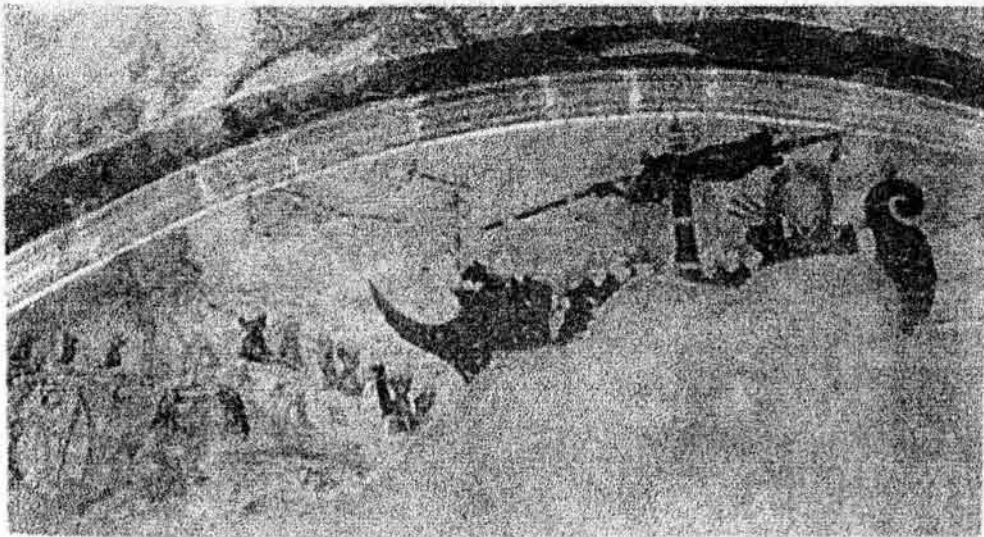


foto 2.16

Regresando al tema de nuestro estudio, debemos concentrar la mirada en el *Patrocinio* que encontramos como parte central del programa del vestíbulo de Culhuacan. A primera vista se advierte la variedad de hábitos que se retratan en la pintura. Una vez más pueden distinguirse dos grupos de personajes segregados por la figura del fundador: a la izquierda del santo los personajes portan todos el hábito agustino, aunque podemos distinguir no sólo hombres y mujeres sino diferentes jerarquías representadas por la mitra y el sombrero pastoral que también distingue a los obispos. Del lado derecho, encontramos que los religiosos portan hábitos diferentes, de los cuales sobresalen tres figuras: un fraile con hábito agustino, un fraile que lleva hábito dominico y un personaje que lleva túnica blanca y solideo que en este caso representa a un ermitaño, quienes al igual que los Dominicos, adoptaron las reglas de la comunidad agustina a partir del IV Concilio Lateranense.

El Concilio Lateranense IV<sup>52</sup> de 1215 se mostró en contra de la proliferación de más ordenes religiosas, ya que éstas causaban cierta confusión entre el pueblo. Por lo tanto, cualquier orden que surgiera después del Concilio, tendría que adoptar alguna de las reglas existentes aprobadas por la Iglesia. El Canon XXVI establece que las reglas aprobadas por la institución eclesiástica eran la de San Benito de Nursia, la de San Basilio y la de San Agustín. Se colige también la prohibición de unas reglas que querían ser introducidos por ordenes femeninas.<sup>53</sup> Es preciso señalar que hubo ocasiones en las que la Iglesia concedió dispensas especiales a algunas congregaciones como fue el caso de la Orden de Frailes Menores, cuando en 1210 el Papa Inocencio III otorgó su bendición papal a la regla entregada por manos de San Francisco.<sup>54</sup>

---

52 *Concilii Lateranensis IV*. Roma, 1748 Canon XIII. Traducido por Mendoza Rios, Mario OSA. Mecanoscrito Convento de Santa Mónica. México. 1998.

53 *Ibid* Canon XXVI

54 GHILARDHI, Agostino. *The Life and Times of San Francis*.

Las disposiciones del Concilio Lateranense VI favorecieron la propagación de la regla agustina, pues por ser la más sencilla de las tres fue la que obtuvo mayor aceptación. La primera Orden en adoptarla fue la Orden de Predicadores (Dominicos), justo después del Concilio. Más tarde, muchas otras congregaciones adquirieron la Regla uniendo su destino a la historia de los agustinos. En 1246 los Carmelitas se unieron al grupo; en 1243 las comunidades eremíticas esparcidas por Europa y Asia fueron reunidas bajo esta Regla con el nombre de Ermitaños de San Agustín; en 1240 adoptaron la Regla los Siervos de María y en 1235 los Mercedarios y los Trinitarios. Para 1569 Fray Higuera Jerónimo de San Roman incluyó en su *Crónica de la Orden del Glorioso Santo Padre Agustín*<sup>55</sup>(...) un “Catálogo de las ordenes que profesaban bajo la regla del Padre Agustín<sup>56</sup>”. La lista incluye cuarenta y siete ordenes reunidas bajo la protección del legado que Agustín dejó doce siglos antes de la fecha de esta publicación.

Dichas disposiciones también, brindaron la oportunidad al espíritu de Agustín de extender su manto protector sobre otras comunidades religiosas, dotando a la familia agustina de un nivel jerárquico superior. En este contexto histórico es donde podemos insertar el fenómeno de incluir Ordenes diferentes bajo el patrocinio de Agustín, como en las pinturas de Actopan y de Culhuacan, que más tarde veremos. Esta advocación del manto protector se extendió más allá del refugio de Agustín a los agustinos para engendrar un tópico en sí, al que podríamos denominar *El Patrocinio de San Agustín a sus Reglares*.

---

Londres Ed. Paul Hanlyn. 1965 p 29.

55 SAN ROMAN , Higuera Jerónimo de: *Crónica de la Orden de Ermitaños del Glorioso Padre San Agustín, dividida en doze centurias*. Juan Bautista Terranova impresor. Salamanca., 1609.

56 *Ibid*

Este tema no sólo fue representado en la Nueva España, pues el Padre Marcelo de Rivadeneira en su *Historia de las islas del archipiélago filipino(...)*, recoge la relación del Padre Gabriel de San Antonio donde describe la misma representación en una pintura en el convento de Manila:

El padre Gabriel de San Antonio dice en su Relación (...) que hubo muchas señales de su muerte, mas entre todas es notable la que sucedió en el monasterio de San Agustín de Manila. En la portería deste convento está este glorioso Doctor pintado y a sus pies debajo de su capa están pintadas las Religiones que profesaban su regla, tienen a los cavalleros de hábito de Santiago [...].<sup>57</sup>

La crónica del Padre San Antonio resulta relevante, pues no sólo brinda un ejemplo más de estas reproducciones en Manila, sino que aclara la intención de incluir otras congregaciones sujetas a la regla agustina en las pinturas de patrocinios de San Agustín. De esta manera, podemos concluir que las reproducciones de patrocinios en donde San Agustín extiende su abrigo sobre Ordenes diferentes se conciben a partir de los estatutos del IV Concilio de Letrán. Sin embargo, de mayor relevancia resulta para nuestro estudio observar este fenómeno en pinturas americanas del siglo XVI, cuando la congregación agustina estaba luchando por encontrar su sitio dentro del orden novohispano. El fraile agustino del siglo XVI retado por la difícil tarea evangelizadora y coartado, en un principio, por lo que pareciera un rígido régimen jerárquico, encontró en las cualidades sintética, descriptiva y documental de la pintura, un recurso efectivo para establecer la importancia de su grupo, con el afán de demandar una posición relevante dentro de la sociedad colonial. Esto es reforzado por la posición del báculo que en vez de apuntar hacia dentro para indicar la jurisdicción en el interior de su orden, apunta hacia fuera señalando su jurisdicción hacia su grey pastoral<sup>58</sup>.

---

57 RIVADENEIRA, Marcelo de: *Historia de las islas del archipiélago filipino y reinos de la gran China, Tartaria, Conchinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón*. Ed. Católica. Madrid, 1948. Libro IV Cap. II Nota 1 p 326. \* Agradezco la nota a Isabel Estrada de Gerlero.

58 *Manual de arhivística eclesiástica*. Ramón Aguilera y Jorge Garibay coordinadores. Universidad Pontificia de México. México, 1988. p210.

## 2.5 El Patrocinio en Culhuacan, recurso plástico para el litigio.

En Culhuacan se pueden contar doce figuras a los pies de Agustín. La escena está circunscrita por una arcada plateresca que sirve para dividirla de las demás pinturas y pausa la lectura del programa. El trazo es delicado y preciso; el dibujo es detallado y muestra una gran habilidad en la representación de rostros y manos. Algunos frailes se encuentran de perfil, pero existen otros que muestran tres cuartos de su cara. Se denota el interés por parte del artista de distinguir los rostros de algunos frailes, dándoles un carácter personal y evocando la calidad del retrato. El volumen de los cuerpos los presenta de manera natural. En cuanto al color quedan algunos rastros de azul turquesa en el fondo y el resto de la pintura recurre a los ocre y blancos para otorgar una cálida iluminación a la obra. El color y el manejo del espacio inspiran un sentimiento de recogimiento a la pintura. El estilo de la obra es muy diferente al resto de la pintura del convento, que debió haber sido pintada por otros artistas (foto 2.3).

En el mural se advierte que cada uno de los religiosos lleva un hábito distinto, dentro de los cuales sobresalen al frente un fraile de hábito color pardo y otro vestido de blanco. No todos los personajes parecen estar tonsurados. El estado actual del mural no permite observar los detalles necesarios para identificar una congregación específica para cada figura, aunque las variaciones en las gamas de colores en los vestidos señalen una clara diferencia. El número “doce” de los frailes, tiene intención simbólica más que real<sup>59</sup>, pues sabemos ya por manos de Jerónimo de San Román que para el siglo XVI se consideraban dentro del amparo de la Regla agustina cuarenta y siete ordenes diferentes.

---

<sup>59</sup> Cristo tuvo 12 apóstoles.

Una de las particularidades del *Patrocinio* que hoy en día nos recibe dentro del vestíbulo del convento de Culhuacan, es que forma parte de un programa pictórico más amplio cuyo tópico central fue concebido para presentar, con el poder de la imagen, el espectro agustino y su lugar dentro de las ordenes religiosas. Como en el caso de Actopan, un texto visual fue organizado en diferentes escenas, en este caso divididas entre sí por pilares platerescos. A los lados del *Patrocinio de San Agustín a sus ordenes* encontramos las figuras de otros dos santos fundadores de ordenes religiosas, cuya importancia en la sociedad novohispana podría hacernos pensar que se trataba de una especie de cortesía.

Al lado derecho del *Patrocinio* hallamos la figura de un santo cuya aura circula su tonsura (foto 2.3). Lleva el hábito de los dominicos y sostiene a la Iglesia en una mano y a la cruz en la otra. La iconografía de la pintura es consistente con la figura de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores quien en 1216 adoptó la regla de San Agustín, obedeciendo los preceptos del IV Concilio de Letrán para vivir bajo sus lineamientos. Por lo tanto, la presencia de Santo Domingo junto a la representación del *Patrocinio*, refuerza la intención de documentar las disposiciones del concilio citado. La elección de Santo Domingo sobre otros fundadores de Ordenes que adquirieron la regla, denota un marcado interés por recordar la supremacía del espíritu agustino con respecto a ciertas congregaciones.

Al lado izquierdo del *patrocinio*, encontramos una escena que pareciera salir del contexto al cual está circunscrito el programa: dos frailes portando un hábito de color pardo se hincan piadosamente ante el resplandor de la imagen de Cristo en la Cruz que aparece en una nube para señalar con sus rayos al fraile portador del aura (foto 2.17). El estado tan deteriorado de la pintura impide ver una gran parte de las figuras cuyos rostros quedaron borrados. A pesar del maltrato, la pintura conserva elementos suficientes para emparentar la escena con la *Estigmatización de San*



*Francisco.* Según cuenta la leyenda, San Francisco fue atraído al Monte Alverna por un misterioso presentimiento, y ahí se retiró por un tiempo a la vida eremítica, para reflexionar sobre la Vida y Pasión de Cristo. Un día que el santo había alcanzado el éxtasis por medio de la meditación, vio la representación de un serafín de seis alas que resplandecía en los cielos. La seráfica imagen se convirtió en la figura de Cristo en la Cruz. En ese momento, Cristo señaló a Francisco imprimiéndole los estigmas que distinguen al hijo de Dios, llenando su alma de júbilo y su cuerpo de dolor. En septiembre de 1224, la santidad de Francisco quedó sellada definitivamente por las marcas de los clavos y la lanza. En las representaciones plásticas de la escena, San Francisco es comúnmente acompañado por fray León, quien estaba encargado de traerle comida al santo y que presenció el milagro (foto 2.18).<sup>60</sup>



foto 2.17



foto 2.18

---

<sup>60</sup> *Ibid*

La inclusión de *La Estigmatización de San Francisco* dentro del programa pintado en el vestíbulo de Culhuacan, parece romper con la finalidad de representar a las ordenes que tomaron la Regla de Agustín y más bien referirse a las primeras tres congregaciones en llegar al suelo novohispano. La respuesta a esta incógnita la encontramos en una vieja disputa que volvió a tomar importancia en la Europa del siglo XVI con respecto a la supuesta pertenencia de San Francisco a la Orden de San Agustín. Algunos autores pretendieron documentar un primer origen agustino del santo patrono de los franciscanos, lo que obviamente molestó a su congregación desencadenando un enconado debate histórico.

Según el historiador franciscano Lucas Wadding, el primer recuento registrado en el que se atribuía la pertenencia de San Francisco dentro de una congregación agustina, es del siglo XIII de boca de Fray Filipo Borgomense O.S.A., contemporáneo de San Francisco, quien narró la vida del santo dentro de la Orden del Sacco reformada por Juan Bueno, antes de formar su propia congregación<sup>61</sup>. Más tarde, fray Jerónimo de San Román incluyó a San Francisco en su menologio agustino de 1569, por haber vivido un tiempo en una congregación agustina. Pero fue a raíz de la publicación del libro *Origen de los frailes ermitaños de la orden de San Agustín y su verdadera institución antes del Gran Concilio Lateranense*, del agustino Fray Juan Márquez, en el siglo XVI, cuando el viejo debate volvió a adquirir importancia. El capítulo XXI del libro de Márquez se titula: “Del fundamento que pretende que el glorioso padre San Francisco de Asís fue fraile ermitaño de nuestro Padre San Agustín en el monasterio de Juan Bueno”. En dicho capítulo Márquez explica que cuando San Francisco salió de la ciudad de Asís rumbo al Yermo, profesó votos bajo la

---

61 WADDING, Lucas. *Respuesta apologética contra los que pretende aver sido nuestro Padre San Francisco frayle de los Ermitaños de S. Agustín antes que fundase su religión; en que se descubren y refutan varios errores de la historia ocasionados desta controversia*. Traducción al castellano de Pedro Navarro. Real Imprenta. Madrid, 1625. Fol I.

congregación de los Ermitaños de San Agustín antes de tomar el hábito de Fraile Menor. También incluyó un testimonio de San Antonio de Padua en donde relata:

San Francisco en tiempos de su primera conversión anduvo por el Yermo en traje de ermitaño, túnica larga hasta los pies, zapatos calzados, un báculo y correa de cuero [hábito de los ermitaños de San Agustín].<sup>62</sup>

El cronista explica más tarde que en realidad San Francisco perteneció a la Orden conocida como los Frailes del Sacco en el monasterio reformado de Juan Bueno y establece claramente que la congregación pertenecía a los Ermitaños de San Agustín por portar su hábito y obedecer su regla. También precisa que Francisco hizo su noviciado y profesó bajo esta Orden.<sup>63</sup>

Esta atribución llegó a formar parte de la historia agustina, por lo menos hasta el siglo siguiente cuando en 1644 el ilustre historiador agustino Fray Tomás de Herrera en su *Alphabeto Augustiniano*[...] escribió al respecto:

No quisiera atribuir partos ajenos [...] Bastante gloria le ha venido a la Familia Agustina de sus hijos; no necesita partos atribuidos. [...] Más no puedo negarle lo que a la familia le pertenece[...]<sup>64</sup>

Herrera volvió a incluir a San Francisco dentro del menologio agustino y escribió la misma historia consignada anteriormente por su amigo y maestro Juan Márquez sobre la pertenencia del santo en la Orden del Sacco cuya regla era legado de San Agustín.

Todo lo anterior deja clara la postura que la Orden agustina tenía sobre la pertenencia de San Francisco a la misma. No es de extrañarse que la familia franciscana haya protestado en contra de la versión agustina y se haya encargado por su parte de relatar la historia de manera que dejara intachable la reputación de

---

62 MARQUEZ, Fray Juan: *Origen de los frailes ermitaños de la orden de San Agustín y su verdadera institución antes del Gran Concilio Lateranense*. Imprenta de Antonia Ramirez Viuda. Salamanca, 1618. (primera edición 1568) p 355.

63 *Ibid* p 308.

64 HERRERA, Tomas: *Alphabetum Augustinianum*. Tipografía Gregorio Rogdiguez, Madrid, 1644. fol.364.

Francisco como fraile menor única y exclusivamente. En 1620 (ca.) el historiador franciscano Lucas Wadding escribió su *Respuesta apologética contra los que pretenden aver sido N.P. San francisco frayle de los Ermitaños de San Agustín antes de que fundase su religión[...]*<sup>65</sup> en la que nos brinda una historiografía detallada de los autores que atribuyeron a San Francisco un origen agustino. Wadding explica que la Orden del Sacco es anterior a la de los Ermitaños de San Agustín. También alega que la regla agustina les fue conferida después del IV Concilio de Letrán y que fue el Papa Alejandro IV quién le dio hábito y regla a la Orden y no San Agustín. Cita la existencia de unos sermones de San Francisco que asientan su parentesco con la orden de Agustín y niega su autenticidad. Sobre el testimonio de San Antonio de Padua, del hábito que llevaba Francisco en tiempo del Yermo, citado por Márquez, Wadding recuerda que en un principio la Orden agustina y los frailes menores tenían hábitos tan parecidos que los primeros debieron obscurecer el color de su túnica. Termina computando las fechas en las que Francisco estuvo en el Sacco para comprobar que no pudo haber sido discípulo de Juan Bueno y además remarca que San Buenaventura, biógrafo de Francisco, hubiera consignado el dato.

La replica por parte de Wadding resulta relevante pues documenta el interés por parte de los franciscanos de dejar en claro su postura, lo que denota que la propagación del tema debió tener alcances suficientemente significativos como para preocuparse de imprimir una respuesta tan elaborada. Hoy en día, la Biblioteca Nacional de México conserva seis volúmenes de la edición traducida al español en 1625, lo que revela la difusión que el libro tuvo en América, y lo conocido que debió ser en suelo novohispano. Esta disputa toma relevancia y colorido a la luz del *Patrocinio* reproducido en Culhuacan. También existe otra imagen de San Francisco predicando a las aves en el claustro alto el convento, (foto 2.19 ) que pertenece a un

---

65 WADDING, Luke: *Respuesta apologética ...*

período de decoración posterior al Patrocinio, por lo que es evidente la insistencia que tenían los agustinos por divulgar el tema.



Foto 2.19

En éstas pinturas los agustinos eligieron cuidadosamente las escenas que representarían plásticamente el litigio que promovía la población agustina en Nueva España. Es imprescindible mencionar que existen otras figuras pintadas en las demás paredes del vestíbulo en Culhuacan pero, el deterioro de las mismas hace difícil la identificación de alguna en específico. La única imagen que se aprecia más claramente se dibujó en el muro oriente del cuarto y representa a un personaje

tonsurado que viste hábito pardo; escribe con una larga pluma sobre un libro y lleva la figura de una paloma en el pecho. El Santo lleva una cartela debajo la cual se desdibuja y apenas deja descubrir algunas letras que parecen ser: SAN:NU\_PV\_\_US (foto 2.20). La aureola sobre la cabeza descubre la figura de un santo y la tonsura y el hábito retratan a un religioso reglar. Por otro lado, la pluma y el libro revelan la identidad de alguien que aportó con sus escritos al mundo católico (probablemente una regla), y la paloma en el pecho nos conduce a concluir que se trata de la figura de San Benito de Nursia, retratado con el primer hábito de los Benedictinos. Lo único que no coincide son las letras de la cartela con el nombre del santo, pero en algunas cartelas sobre otras figuras pintadas en el claustro del convento, las palabras son sobrepuestas, encimando algunos nombres y una restauración pudo haber rescatado el epígrafe de manera incompleta y errónea quedando, las letras visibles en lugar de:

SAN: BENEDICTUS

NURSIA .



foto 2.20



foto 2.21

La presencia de San Benito dentro del programa, refuerza la intención de representar los cánones del Concilio Lateranense citado, ya que la regla de San Benito fue una de las tres reglas aprobadas en el concilio. Así, los restos de pintura en la pared poniente (foto 2.21) deben corresponder a la imagen del mártir San Basilio - el tercer autor de las reglas autorizadas -, pues todavía se puede distinguir restos de un santo con aureola portando una palma. De esta manera, cada muro está representando a una familia Reglar, aludiendo al Concilio y conservando el centro para San Agustín, en donde el tópico de su familia se reprodujo con mayor detalle. Por lo cual, concluimos que el tema desarrollado en el vestíbulo de Culhuacan es el de: *Las Reglas aprobadas por el IV Concilio de Letrán*.

El poder didáctico de las imágenes fue una herramienta muy popular dentro del proceso evangelizador en América. La capacidad de la imagen para conducir un mensaje determinado fue explotado por los misioneros como vehículo conductor de sus ideales religiosos y su filosofía. Las pinturas en los claustros no sólo sirvieron como apoyo a la catequesis, sino que fueron dirigidas a los hombres con los que cohabitaban. La presencia de iconos representativos para sus congregaciones sirvieron a las diferentes ordenes para recordar con orgullo su historia como grupo. La convivencia con las imágenes de los santos representados en los muros que a diario caminaba, inspiró al fraile en sus oraciones y condujo su labor.

La concepción de los programas pictóricos debió ser elegida con extremo cuidado y aún refleja la filosofía de la orden que los produjo. El programa que se representó en los muros del vestíbulo de Culhuacan claramente fue destinado a ilustrar el orgullo del linaje agustino. A simple vista el visitante de conventos agustinos que observa en sus pasillos a los ilustres personajes puede advertir lo anterior. Pero, en el caso del Patrocinio de Culhuacan el complejo código plástico descifra, al conocedor de

las claves, un argumento extremadamente elaborado, cuya misión de litigio es evidente.

El tema ilustrado en las paredes de Culhuacan y su desarrollo plástico sólo puede ser valorado si se examina a la luz del contexto histórico donde se produjo. Los agustinos fueron la tercera orden en arribar al territorio novohispano y desde el comienzo tuvieron dificultades con los otros dos grupos para establecerse. En un principio, ni siquiera se les permitió fundar un convento en la ciudad de México y fueron albergados por los dominicos en una de sus casas. Las luchas de poder entre los tres grupos obligaron a los agustinos a fundar sus conventos abriendo rutas por los lugares más reacios a la evangelización. Fueron probablemente estas dificultades para establecer su importancia frente a las otras dos ordenes, lo que alentó a los agustinos a representar el *Patrocinio de San Agustín sobre sus reglares*, protegiéndose bajo su manto al mismo tiempo que asentaban su traición. El tema brindó unión al grupo mientras litigaba por un lugar importante dentro el régimen colonial. El someter las figuras de los otros dos fundadores bajo la de Agustín, no sólo recuerda las disposiciones el Concilio IV Lateranense, sino que revive un pleito centenario con el afán de llamar la atención sobre el linaje agustino.

De esta manera las pinturas que subsisten en el vestíbulo del convento agustinos de Culhuacan, documentan la conciencia que el fraile tenía sobre el poder didáctico y proselitista de las imágenes. Durante el siglo XVI, el fraile creador de estas pinturas, se valió de los recursos de la gráfica para testificar plásticamente el valor de la comunidad agustina en un mundo en donde las luchas de poder le hicieron difícil, en un principio, establecerla jerarquía que más tarde alcanzó como grupo.



## 2.6 Los libros y la pintura

Con respecto a la factura de la obra, el estilo de la misma no nos conduce en una dirección precisa para determinar sobre una posible autoría. La gama de colores utilizados es muy similar a la de las pinturas de Tebaida y a los medallones del friso en el claustro bajo. Hablaré de ambas pinturas con detenimiento en los capítulos correspondientes. Por esto, pienso que todas las pinturas del claustro bajo son contemporáneas y, debido a su disparidad con las del claustro alto, pienso que pertenecen a una primera etapa de decoración del convento. Además, existe un dictamen hecho por restauradores del Instituto Nacional de Antropología e Historia que determina que los programas de Tebaida y Patrocinio son los más antiguos<sup>66</sup>.

La escena central del vestíbulo: el Patrocinio, está enmarcada por dos arcos platerescos cuya yuxtaposición delatan su posterioridad. Las decoraciones pictóricas arquitectónicas de estilo plateresco las encontramos frecuentemente en otros conventos de la orden. Este fenómeno se debe a la preferencia que la congregación tuvo por este estilo, el cual fue representado en algunas de sus portadas como en Acolman, cuya fachada ostenta una cartela que señala la fecha de 1560 para su producción. Actopan, Ixmiquilpan, Yecapixtla, Tepoztlán y Tlalmanalco son otros ejemplos de portadas que señalan una inclinación especial por este estilo durante la segunda mitad del siglo XVI. Es importante considerar que la mayoría de las decoraciones de los conventos fueron modelados a partir de impresos. Este tipo de arcadas fue utilizada con mucha frecuencia en portadas de libros. En *Physica Rationale* de Alonso de la Veracruz editado en Nueva España en 1557 aparece el mismo tipo de arcada enmarcando un Patrocinio de San Agustín. Santiago Sebastián afirma que las arcadas platerescas del programa mural en las escaleras de Actopan

---

66 RAMÍREZ, Juan René: *Proyecto de restauración de las pinturas del convento de Culhuacan*. Historia Clínica. Convento de Churubusco, Archivo de restauración. México, Mecanoescrito, 7 de Agosto de 1985.

(foto 2.22), que son del mismo estilo de las de Culhuacan, están inspiradas en la edición de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas de 1552<sup>67</sup> y, los grutescos y algunas pilastras en la edición del 1553 hecha en España por Medina del Campo, de la crónica de Florián de Ocampo<sup>68</sup>. Desgraciadamente no presenta ninguna fotografía. También en Huatlatlauca encontramos el mismo tipo de columnas platerescas (foto 2.23).

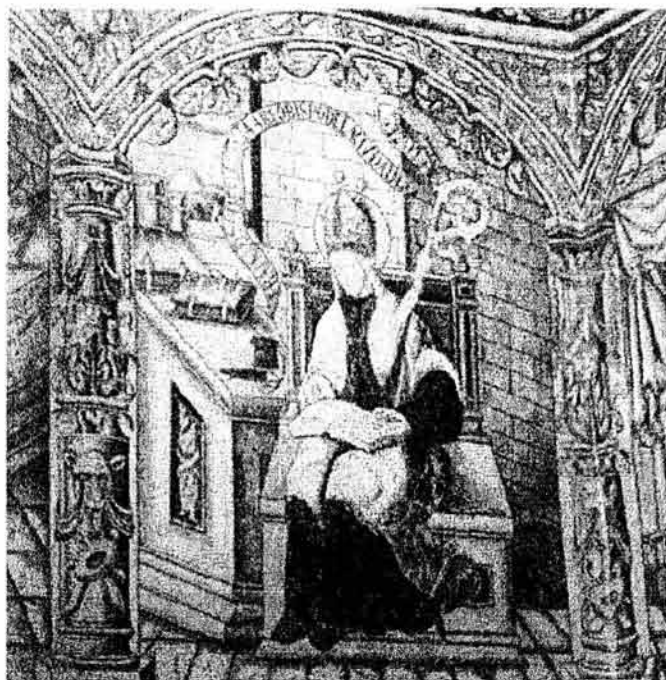


foto 2.22



foto 2.23

Por otro lado, en cuanto al estudio iconográfico, las pinturas en la portería de Culhuacan tienen la clara intención de publicitar los diseños del IV Concilio Lateranense y en Orden de Agustín. Este fenómeno es resultado directo de su historiografía en Europa. La historia agustina había sido constantemente disputada desde 1215, tras las disposiciones del concilio citado. Por lo tanto, durante la

---

67 SEBASTIÁN, Santiago: "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan". en *Arte Sevillano*. Sevilla, 1982 No2.

68 *Ibid.*

segunda mitad del siglo XVI la congregación agustina tuvo un gran interés por consignar su historia, por lo que en este período, se patrocinaron las obras medulares de su historiografía.

La crónica de Jerónimo de San Román fue impresa en 1567. En esta publicación se describen detalladamente las resoluciones del IV Concilio de Letrán y se incluyen en el Menologio tanto a Santo Domingo como a San Francisco. En 1568 el padre Fray Joan Marquez O.S.A. publicó *Origen de los frailes ermitaños ...* con el propósito de establecer de manera documental el origen de la institución agustina. La preocupación de la orden por documentar su linaje siguió vigente durante varios años más, pues en 1644 Tomás de Herrera publicó su *Alphabetum Augustinianum*, obra cumbre de la hagiografía de la orden, el cual también incluye a Santo Domingo y San Francisco.

En nuestra opinión, la obra clave para considerar un marco temporal para la producción del mural son los libros de San Román de 1567 y de Márquez de 1568, pues indican el momento en que la orden agustina tuvo mayor empeño por difundir su historia ante los ataques que se venían promulgando en su contra desde el siglo XIII. El mismo Márquez explica en su prólogo el interés que tiene por comprobar de manera histórica el origen de la orden agustina para terminar con las disputas que desde el púlpito se lanzaban en su contra.

Es también importante considerar la escena de San Francisco dentro del programa. El primer trabajo publicado que documentó que, en principio, San Francisco llevó la regla agustina fue el texto de San Román. Márquez también incluyó este episodio en su libro y el libro de Lucas Wadding, impreso en 1625, está dedicado a debatir de manera documental la propuesta de Márquez lo cual delata la vigencia del tema.

Por otro lado el quiero detenerme para reflexionar sobre el gran parecido que existe entre los patrocinios en Culhuacan (foto 2.14) y Huatlatlauca (foto 2.9), lo cual es evidencia de un mismo grabado como modelo. Sendas representaciones son enmarcadas por un par de columnas platerescas de la misma factura, en las cuales San Agustín viste un alba blanca con estola cruzada y extiende su capa sobre sus fieles. En ambos casos la mitra y el báculo se apegan al mismo patrón aunque existe la inversión del lado en donde reposa el báculo sobre Agustín. Sobre esto debemos recordar que la reproducción por medio de grabados tiende a invertir las imágenes, por lo que pudieron existir dos grabados que seguían el mismo modelo. Los frailes en las dos pinturas son representados con diversos hábitos y el tratamiento de los rostros revela una misma mano detrás de las dos pinturas. Es importante anotar, que sobre el Patrocinio de Huatlatlauca existe una cenefa con los mismos grutescos renacentistas que están pintados en el corredor del claustro bajo en Culhuacan. Todo lo anterior, me hace pensar que estas pinturas no sólo compartieron el mismo modelo, sino que fueron producidas por el mismo autor.

Aunado a esto, encontramos que Huatlatlauca, Culhuacan y Totolapan son los únicos conventos en donde se representa, aunque con distintos modelos, la imagen de San Nicolás Tolentino mártir, santo del cual sólo existe una obscura referencia en la crónica de Fray Jerónimo de San Román de la cual hablaré a detalle más tarde<sup>69</sup>. Además en Huatlatlauca existe una pintura de Santo Domingo y San Francisco cargando entre ambos una iglesia. La pintura representa el sueño que tuvo el Papa Inocencio III en donde sendos fundadores cargaban a la iglesia. Lo que resulta relevante, es que en los dos conventos existe un marcado interés por promulgar la pertenencia de estos fundadores en la orden agustina. Incluso en una ventana del

---

69 Capítulo IV, inciso e.

claustro alto de Culhuacan fueron pintadas, dentro del marco de un segundo momento de decoración, las imágenes de San Francisco y San Antonio (foto ). La pintura ilustra la predica a las aves y representa a los dos santos vistiendo hábito pardo, sin cordón, el cual era el hábito de la orden del Sacco.

La razón detrás del parecido temático puede deberse a que ambos conventos fueron cedidos por los franciscanos. En el caso de Culhuacan solo contamos con la hipótesis planteada en el capítulo anterior. Sin embargo, el cronista agustino Fray José Sicardo nos dice que Huatlatlauca había sido administrada por franciscanos antes de pasar a su orden<sup>70</sup>, aunque, por desgracia no elabora sobre los motivos del traspaso, ya que es el único cronista que consigna este dato. De esta manera podemos considerar que existió un énfasis por representar a San Francisco como parte de la familia agustina en lugares en donde la pugna entre ambos grupos había sido más enconada y este hecho situaría la elaboración de las pinturas en los años cercanos a 1560 cuando los franciscanos hicieron la cesión de algunos conventos a los agustinos.

En resumen, el programa del Patrocinio, representado en la portería forma parte de las primeras decoraciones del convento. Este programa está directamente inspirado en los libros de San Román y Márquez, publicados en 1567 y 1568 respectivamente. En 1567 sabemos que el prior de Culhuacan Miguel de Alvarado regresó por tercera vez a España<sup>71</sup>. Esto nos indica que el religioso había tenido un contacto importante con los sucesos en la madre patria. Al regresar de España Alvarado ocupó el priorato de Puebla en 1569. (Huatlatlauca estaba sujeta al obispado poblano). Otros datos a considerar son: la pertenencia franciscana del convento de Culhuacan, antes de su fundación oficial agustina, en 1554 y, el traspaso de Huatlatlauca, antes de 1566. Por

---

70 Sicardo. p 243

71 GARCIA, Esteban. *Libro Quinto...* p 23.

todo lo cual, concluimos que las pinturas de Culhuacan debieron ser pintadas a finales de la década de los sesenta (1560's), cuando los agustinos estaban logrando que los franciscanos les cedieran algunos territorios y muy probablemente fueron concebidas y elaboradas bajo el priorato de Miguel de Alvarado cuya ambición política lo llevó a ser el primer provincial criollo de Nueva España.

### Capítulo III. La tebaida culhua.

En el convento de Culhuacan los ocres y azules se convierten en metáforas de martirios y soledades. Tres de las esquinas del claustro bajo aún conservan parte de las pinturas originales inspiradas en la antigua Tebaida. Cada una de estas pinturas enmarca una puerta y todas mantienen unidad temática y formal. Únicamente son separadas por espacios dejados en blanco en los muros que las comunican.

En la Tebaida pintada en estos muros, la vida de la comunidad eremita es el tópico central, pues ningún episodio en particular está representado con detalle. Una serie de frailes, vestidos con hábito agustino, realiza diferentes actividades relacionadas con el tema. Liebres, coyotes, gatos, leones y ciervos acompañan a los eremitas en el paisaje sin establecer una relación directa con ellos (Foto 3.1).



foto 3.1

Las pinturas de Tebaida son distribuidas en tres de las esquinas interiores el corredor del claustro bajo como señalo en el plano 1.3. No tenemos datos específicos sobre la producción de la obra más allá de los que podemos sustraer de su observación. Acerca de su posible antigüedad, los archivos de restauración aseveran que, junto a las pinturas del vestíbulo (Patrocinio), son las más antiguas<sup>72</sup>, aunque, el único dato que permite asociarlas temporalmente con las pinturas de la portería es el uso del color . También se asegura que existieron una serie de pinturas elaboradas posteriormente en los espacios intermedios de la pared entre cada una de las Tebaidas. Probablemente estas pinturas fueron hechas en 1683, cuando el convento fue convertido en eremitorio y se repintaron algunos de los muros del corredor<sup>73</sup>.

### 3.1 El valle del Nilo

Durante el período cristiano del dominio romano, el valle del Nilo estaba dividido en cuatro provincias: Alto y Bajo Egipto y Alta y Baja Tebaida. Las dos últimas ocupaban la parte superior del valle y fueron elegidas, desde el siglo III, por hombres cuya filosofía religiosa los obligaba al abandono de lo material.

La primera comunidad en establecerse en las inmediaciones del lado Muérsis (o Mariótico) en Egipto fueron los Terapeutas, concentrados en el estudio de los nombres de Dios. Después llegaron grupos cenobitas, legislados por San Pacomio<sup>74</sup>. Los cenobitas fundaron una casa principal en Tabena y observaban votos de pobreza, obediencia y castidad; vestían un hábito que se distinguía del secular,

---

72 RAMÍREZ, René: *Proyecto de restauración ...*

73 RUBIAL, Antonio *Una monarquía criolla. Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús en México en el siglo XVII*. UNAM, México, 1990 p 75.

74 Sobre la Tebaida... BESSE, J.M. "Thebaid" en *Catholic Encyclopedia*, Vol XIV edición en línea, New York, 1999.



oraban en conjunto, trabajaban con sus manos la tierra y realizaban ejercicios de penitencia. Estos hombres vivían en grupos de chozas contenidas todas por una pared. Cada grupo obedecía a un superior y la comunidad entera era precedida por un general superior, el cual convocaba una asamblea de superiores dos veces al año. Esta organización establecida por San Pacomio en el siglo VI fue el modelo que siguieron todas las ordenes mendicantes.

Además de los cenobitas, existió otro grupo de hombres que habitó la Tebaida y cuya necesidad de recogimiento los inclinó a buscar una vida más solitaria. El primer eremita conocido fue San Antonio, quien nació en 251 y a los veinte años optó por seguir una vida ascética retirándose al desierto. Después de veinte años de completo abandono, la fama de su santidad atrajo una serie de discípulos que imitaron su modo de vida y decidieron sujetarse a su guía. Más tarde los eremitas con mayor reconocimiento fueron adquiriendo uno o más pupilos para instruir en los caminos de la perfección. Los eremitas, que habitaban cabañas o cuevas distantes, se visitaban ocasionalmente. Un discípulo de San Antonio, San Anastasio, se abocó a compilar la biografía del santo. La mayoría de los monasterios egipcios estuvieron ligados con la escuela de San Antonio y su influencia también alcanzó a las ordenes mendicantes.

Otro grupo de hombres que buscaron a Dios en el valle del Nilo fueron los anacoretas. Estos fueron los más sacrificados de todos, pues se retiraron por completo de la vida común, renunciando para siempre a la compañía de otros. Por último, existieron los errantes que mendigaban de pueblo en pueblo sin detenerse jamás en su camino.

La vida de estos hombres influyó de manera determinante en la institución de monasterios en oriente y occidente. Sus historias fueron de tal manera divulgadas

que alrededor de la Tebaida se construyó una mitología de épicas místicas. Uno de estos héroes, San Gregorio, escribió la colección biográfica más grande que se conoce sobre la vida de los eremitas en el desierto, en especial sobre la comunidad egipcia Seta: *Vitae Patrum*<sup>75</sup>, cuya difusión contribuyó a la leyenda. También existen otros trabajos sobre la Tebaida como *Historica Laustica* de Palladio<sup>76</sup>. Estos libros se convirtieron en manuales de inspiración divina para los hombres cuya vida estaba conducida a alcanzar la santidad. La comunidad agustina, principalmente, hizo de la Tebaida un modelo ideal de comunidad cristiana, pues su historia estaba ligada a las viejas comunidades eremitas.

### 3.2 El monasterio de San Agustín.

Después de la muerte de su madre, San Agustín se reunió con su hijo Adeodato y con Severo, Alipio, Evodio y otros amigos en una casa de su propiedad en Tagaste, al norte de África. El grupo se retiró, dedicándose a la oración y al ayuno. Después de dos años Agustín fue a vivir a Hipona y allí fundó el primer monasterio a las afueras de la ciudad, en un huerto que le había dado el Obispo Valerio, luego de ordenarlo sacerdote. “En este monasterio comenzó a vivir San Agustín con los siervos de Dios, según el modo y la regla establecida por los apóstoles.”<sup>77</sup>

En el monasterio, Agustín preparaba a los monjes para la vida clerical. Varios obispos salieron de esta casa. Algunos incluso antes de ser nombrado obispo el mismo Agustín. Más tarde el santo se inspiró en los *Hechos de los apóstoles* para escribir una serie de recomendaciones a sus monjes, las cuales después fueron

---

75 SAN JERONIMUS: *Vitae Patrum*. Existen varias ediciones. Brindamos como ejemplo la edición de 1596 de Ioannis Gratianii Viuda.

76 Referencia a Palladio en BESSE: “Thebaid”.

77 POSIDIO: “Vida de San Agustín” en *Obras de San Agustín*. Madrid Ed. Católica 1950 p 365.

conocidas como *Regla ad servos Dei*. El manuscrito más antiguo de esta regla de San Agustín se escribió entre los siglos VII-VIII, está en París y fue descubierto en 1923 por un fraile agustino<sup>78</sup>. La existencia de una regla agustiniana debió ser más antigua, pues existen noticias de su difusión desde el siglo V.<sup>79</sup> Tras las disposiciones del IV Concilio de Letrán,<sup>80</sup> las comunidades eremíticas existentes en Europa fueron reunidas bajo la regla de San Agustín, en el año de 1256, con el nombre de Ermitaños de San Agustín.<sup>81</sup>

Debido al par de categorías clericales que tuvo Agustín, como obispo y como superior de un monasterio, durante varios siglos los canónigos reglares disputaron la paternidad de Agustín en contra de los grupos seculares. Esto fue posible, debido a que en tiempos del santo un modelo de vida no excluía al otro, por lo que una vida en comunidad monacal no le impidió realizar las tareas del obispado.

La comunidad eremita de Agustín influyó de manera determinante en el monacato occidental, siendo su mayor contribución la reglamentación de orar en comunidad, la cual puede ser reconocida de manera muy directa en la mayoría de las reglas que le sucedieron. Sin embargo la primera Regla, en estricto sentido, constituida con el propósito de normar la vida en comunidad fue la: *Regla de San Benito* del siglo VIII. Si otorgamos a la regla de San Agustín la misma finalidad, su preexistencia la haría la primera de todas.

La orden agustina tuvo un cariño especial por el tema de la Tebaida, en primer lugar, porque a partir del IV Concilio de Letrán todas las ordenes eremitas dispersas se

---

78 ESTRADA ROBLES, Basilio: *Los Ermitaños Agustinos en España hasta el siglo XIX*. Ed. Revista agustiniana. Madrid, 1988 p 28.

79 MARTÍN VÉLEZ, Pedro: "Leyendo nuestras crónicas" en *Archivos agustiniano*. Núm XXXVII p 409.

80 *Vid infra* Cap II.

81 "Bula Alexandre Papae IV" en ESTRADA ROBLES, Basilio: *Los ermitaños Agustinos en España hasta el siglo XIX*. p 30.

reunieron bajo el manto agustiniano<sup>82</sup> e hicieron a la antigua Tebaida “paraíso de los agustinos” y en segundo, porque a partir de su regulación papal fue muy importante para la orden documentar detalladamente todo lo asociado a la historia de la comunidad eremita de San Agustín, pues es la base con la cual argumentan que San Agustín fundó una orden en vida y legó la primera regla de vida en comunidad religiosa.

### 3.3 La escenificación de la leyenda

Son muchas las pinturas que existen en Europa de algunos santos durante su vida en la Tebaida. Desgraciadamente sólo encontramos una obra en donde la Tebaida aparece representada en su totalidad. Aun así, La Tebaide (Italia, siglo XII) de Gerardo Starnina (foto 3.2) puede servirnos como ejemplo de la representación del tema en la pintura gótica española.



foto 3.2

En esta pintura, la vida de los eremitas se recrea con minucioso detalle un paraíso ideal. La escena se sitúa a las inmediaciones de un lago, como referencia al lago Mariótico y a las primeras comunidades terapeutas allí establecidas. Diferentes árboles y rocas separan las escenas donde se narran los distintos episodios de la historia del valle del Nilo. Por ejemplo, vemos a los primeros eremitas, San Pablo y

---

82 *Vid infra* cap II.

San Antonio, dándose un abrazo<sup>83</sup>. Los diferentes tipos de vida adoptados en la Tebaida son representados en la pintura, en donde encontramos desde comunidades cenobitas hasta solitarios anacoretas. Es importante recalcar la similitud de la apariencia que debió tener la comunidad agustina al misionar a la orilla del lago de Culhuacan, por lo que dedico un apartado especial para reflexionar sobre este asunto<sup>84</sup>.

En cuanto a su composición, la pintura es presentada a lo largo de un panel que corre de manera vertical. Las figuras se distribuyen de manera uniforme y las escenas están organizadas en espacios propios sin aislarse del resto de la obra. Las rocas delimitan el horizonte recurriendo a una manipulación artificial de la perspectiva. La paleta es variada, aunque en general perseveran los tonos fríos, asociados al anochecer. Las figuras retratan diferentes personajes, repitiendo el estereotipo del eremita de ojos abultados y lánguida expresión.

#### 3.4 La Tebaida en Nueva España

La Tebaida fue otro de los temas recurrentes en la pintura de los primeros conventos agustinos de la Nueva España. Aún se conservan pinturas del siglo XVI con este tema en los conventos de Actopan, Zacualpan de Amilpas, Charo y Culhuacan.

Las pinturas de Charo están demasiado maltratadas para permitir un estudio más elaborado pero, al igual que en Culhuacan, el tema parece ser la vida en comunidad, sin resaltar ningún episodio en específico. Por otro lado, me ha sido imposible observar las pinturas de Zacualpan, de las que sólo tengo vagas referencias, pues

---

83 Pablo fue el primer ermitaño conducido al desierto por la persecución cristiana de Decio en el siglo III. Unos años más tarde San Antonio también se retiró al desierto y pensaba que era el único que se había retirado a la soledad, pero un día tuvo un sueño que le reveló la presencia de Pablo. Al día siguiente, un lobo lo condujo a la cueva de Pablo en donde encontró al ermitaño. Sellaron el encuentro con un gran abrazo. Esa noche el cuervo que Dios enviaba diariamente con un pan para Pablo trajo dos. En VORÁGINE, Santiago La leyenda dorada. p 92.

84 *Americana Thebaida* p 87 - 3.5.

existe un pleito entre el sacerdote de la parroquia y parte de la comunidad que, desde hace cuatro años, mantiene a puerta cerrada los salones donde se encuentran.

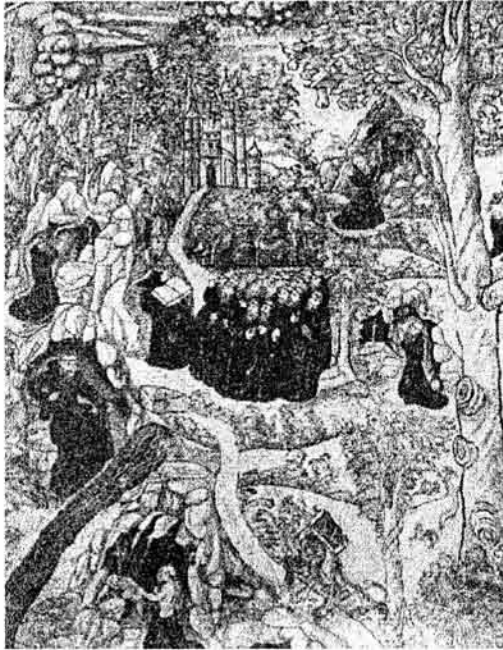


foto 3.3

La pintura de Actopan se aparta de las demás Tebaidas pues presenta, de manera más puntual, episodios relacionados con el tema del retiro. Claramente se distinguen una gran variedad de escenas que aluden a distintos personajes asociados a la vida eremita.<sup>85</sup> La composición está organizada en torno a las escenas que se desarrollan en espacios distintos del mismo paisaje. La mayor parte de la pintura fue realizada en escala de grises; todas las figuras son delineadas en negro y un gris encharcado sirve para darles

volumen. Existen algunas partes en donde el rojo es utilizado para resaltar algún personaje y el cielo está pintado de azul claro (foto 3.3).

Al igual que en Actopan, el tratamiento de la figura humana tiene el matiz de algunas ilustraciones en miniatura de libros de santos (fotos 3.4 y 3.5), de la misma manera que en Culhuacan. Al igual que estas ilustraciones, las figuras están finamente delineadas en negro y recurren a crear un estereotipo del rostro humano, el cual podemos reconocer claramente en el dibujo repetido de los ojos, las orejas y los labios.

---

85 La mayoría de la información acerca de la iconografía de la pintura en Actopan: MORENO SILVA, Desiré: La tebaida en el convento de San Nicolás Actopan. Estudio formal e iconográfico e iconológico de una pintura mural del siglo XVI. Tesis elaborada para obtener el grado de licenciado en Historia de México. Pablo Escalante, asesor. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, 2002.



foto 3.4



foto 3.5



foto 3.6



foto 3.7

Las manos resaltan de manera particular, pues en todos los casos son demasiado grandes con relación al cuerpo y su dibujo se vuelve algo torpe cuando presentan diferentes posiciones. Por otro lado, resulta por demás provocativo el parecido formal que existe entre la fauna en la pintura de Actopan y la que está pintada en Culhuacan (fotos 3.6 y 3.7), de la que hablaré más tarde.

### 3.5 Un modelo de vida asceta

Hombres que labran la tierra y cultivan el alma. La literatura sobre la Tebaida difundió una serie de anécdotas sobre la vida de sus habitantes que se convirtieron en modelos de vida santa. El agustino, en particular, tenía una añoranza por revivir este pasado, misma que encontró en suelo americano.

La pintura de la Tebaida en Culhuacan representó cada uno de los valiosos consejos de vida que los héroes cristianos heredaron a sus seguidores, para hacer reflexionar al fraile morador de esos pasillos sobre los caminos que conducen a Dios.



foto 3.8

Sabemos que las comunidades cenobitas y eremitas vivían de lo que ellos mismos producían. El trabajo como fortificación moral es uno de los ejemplos que inspiró a los misioneros americanos. En la pintura de Culhuacan diversos personajes trabajan la tierra con instrumentos para cultivar (foto 3.8).

También encontramos algunas parejas de frente, siempre sin tocarse y manteniendo cierta distancia. Esta representación alude a la amistad, ya que aun los eremitas que vivían en cuevas distantes unas de otras gozaban de conversaciones esporádicas. El diálogo formó parte de la enseñanza espiritual entre maestro y discípulo. A pesar de que en la pintura no se encuentra detallado algún encuentro específico, las parejas de personajes claramente recuerdan anécdotas de históricos encuentros como el de San Antonio y San Pablo.





foto 3.9

Existe otro eremita que lleva un libro en las manos: lo está leyendo a espaldas de un compañero que trabaja la tierra. Como la oración, la lectura de la Biblia es recomendada para el conocimiento de la verdad. El mismo San Agustín hace hincapié en la importancia del estudio exhaustivo de las Sagradas Escrituras como modo de iluminación. Varios de los eremitas dispersos en el paisaje se encuentran arrodillados y con las manos juntas en actitud de oración, ya que la contemplación fue el medio principal por el cual los eremitas pensaban acercarse a Dios (foto 3.9).

El retiro como penitencia presentó un medio ideal para alcanzar la iluminación de Dios. El ejemplo de los grandes eremitas inspiró de manera especial al fraile agustino que vio en América un suelo fértil de almas vírgenes donde establecer una comunidad cristiana modelo. Legado de los grandes solitarios, el trabajo, la amistad, la lectura y la oración se levantan como los estandartes de la vida en retiro, decorando los muros del convento y susurrando al espíritu de sus habitantes.

### 3.6 La Tebaida en Culhuacan

El pintor de la Tebaida en Culhuacan transfirió el sentido místico que las leyendas confirieron al valle del Nilo, en la niebla de sus formas y la transparencia de sus colores. La ausencia de línea de contorno brindó una calidad etérea a la pintura que recuerda los sueños, en donde las formas sólo tienen sentido en la conciencia de su creador.

#### a. La composición

En Culhuacan, las pinturas con representaciones de Tebaida están repartidas tres esquinas del corredor interior del claustro bajo. Debemos recordar que el pasillo es interrumpido en su esquina sur oeste por el brusco inserto de una nueva iglesia que se construyó en el siglo pasado. No existen datos para suponer que la pintura no se repetía en estos muros también.

El espacio está distribuido de manera arbitraria, pues las figuras se reparten en forma desigual, recargándose en algunas zonas más que en otras. Existen una serie de medallones con escenas de la vida de Cristo que se representaron a lo largo de la parte superior del mural (foto 3.10). Sólo quedan restos de cinco medallones. Uno representa *La Adoración* y los otros cuatro escenas de *La Pasión* de Cristo. Este recurso lo encontramos de manera muy parecida en varios medallones con escenas del *Via Crucis* pintados en la casa del Deán como parte del programa de las Sibilas (foto 3.11). La pintura está dividida en planos horizontales en donde el cielo ocupa la parte superior, la tierra la de en medio y el lago la inferior. El espacio entre cielo, tierra y agua no es delimitado con una línea clara, solamente es separado por las diferencias en la carga del color. El manejo tradicional europeo de perspectiva está

totalmente ausente, la idea de lejanía sólo puede ser percibida en los planos horizontales que se acercan en la parte inferior y se alejan en la superior.



foto 3.10



foto 3.11

Una serie de frailes, tonsurados y con hábito agustino, son representados; sus facciones se dibujan apenas con el mínimo trazo. Leones, conejos, ciervos y jaguares participan en el paisaje ignorando por completo la presencia de los frailes. Las escalas de las figuras no se corresponden, pues los animales aparecen en todos los casos de mayor tamaño que los frailes, lo que contribuye al carácter dispar de la pintura.

#### b. El color

Tonos de azul y ocre iluminan el paisaje. Las aguadas de estos colores permiten la creación de cuevas y montañas, de árboles y arbustos. Dos diferentes tonos del azul son empleados para diferenciar un lago del terreno. No se observa pincelada alguna que delineé las figuras, y la carga de color se conduce por un medio que se impregna de manera desigual en las paredes lo que resulta en una apariencia “acuareleada”. En toda la pintura sólo se utilizaron estos colores. Las cargas diferentes de éstos dan los tonos con los que se ilumina la escena.

En la Tebaida de Culhuacan el color que domina la escena es el azul. Éste tiene una calidad muy particular que le da cierta transparencia. No existen análisis químicos de la pintura novohispana que permitan establecer de manera puntual el origen del pigmento, por lo que sólo nos queda discernir a partir de la comparación.

El color azul turquesa que encontramos en la Tebaida de Culhuacan es equiparable en tono y claridad al llamado “azul maya”. Después de numerosos estudios realizados por diversos investigadores, ahora se sabe que el azul maya está formado por diversas arcillas unidas al colorante llamado índigo, contenido en las hojas de la planta de añil.<sup>86</sup> El color azul, azul turquesa o azul verdoso que se encuentra en varias pinturas murales de edificaciones mesoamericanas recibió el nombre de “azul maya” porque se creyó que sólo existía en la zona maya. Hoy en día se conoce la presencia de este color en esculturas, cerámica, códices y murales de otras regiones mesoamericanas como El Tajín, Tamuín, Cacaxtla, Teochtitlán, Zaachila y Tula, y otras zonas de Centroamérica<sup>87</sup>.

Las características químicas y la resistencia del azul maya a los reactivos analíticos, lo han separado de los demás pigmentos empleados por pintores de todos los tiempos y latitudes del planeta.<sup>88</sup> Sabemos, por recuento de algunos cronistas como Francisco Hernández<sup>89</sup> y Bernardino de Sahagún,<sup>90</sup> que los indios del siglo XVI conservaban varias recetas para preparar el pigmento al que nos hemos referido. Estudios modernos han concluido que se utilizó en algunas pinturas murales

---

86 REYES VALERIO, Consatantino: *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en mesoamérica*. ASEMEX y Siglo XXI Editores, México, 1993 p 26.

87 *Ibid* p 25.

88 *Ibid* p 36.

89 HERNÁNDEZ, Francisco: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. UNAM. México, 1959. Tomo II p 407.

90 SAHAGÚN, Fray Bernadino de: *Historia de las cosas de la Nueva España*. Libro XI cap I.

novohispanas como la bóveda del sotocoro de la iglesia de Tecamachalco, las pinturas del convento de Epazoyucan y la capilla abierta de Actopan<sup>91</sup>.

Resulta relevante destacar que al igual que en los programas pictóricos prehispánicos citados anteriormente, en todos estos murales los dos colores que más abundan son el azul y el ocre. De la misma manera, el paisaje de la Tebaida en Culhuacan está construido a partir de una paleta de azules y ocre. El uso de este color azul en la pintura de La Tebaida de Culhuacan nos inclina a pensar que fue un pintor indígena conocedor de la antigua tradición el que produjo este mural.

### c. El paisaje europeo y la herencia antigua

En la Tebaida del convento de Culhuacan, el paisaje resulta el protagonista de la pintura. La Tebaida es, ante todo, una pintura de paisaje, por tratarse de la representación de un escenario y no de las anécdotas específicas que en éste sucedieron.

Sabemos que los frailes proveyeron con grabados a los pintores indígenas que rápidamente los lograron reproducir exitosamente: “Se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia como los más primos oficiales de Flandes”<sup>92</sup>. Desgraciadamente, no conozco ningún grabado con el tema de Tebaida que pudiera haber servido como modelo inmediato al pintor de Culhuacan. No obstante, la pintura *La Tebaide* (Italia, siglo XIII) de Gherardo Starnina puede ser útil como ejemplo de comparación. En esta pintura, la presentación de la vida de los eremitas es, en realidad, la formulación de un mundo ideal recreado con minucioso detalle. La escena se sitúa a las inmediaciones de un lago en donde aparecen diferentes episodios. En cuanto a su composición, existe un

---

91 REYES VALERIO. *De Bonampak al templo mayor*. p 35.

dominio de la perspectiva, la distribución de los pasajes se presenta en forma organizada y la paleta es variada, combinando colores fríos con algunos toques más cálidos.

Si comparamos las dos pinturas de la Tebaida, olvidándonos de las figuras, podemos apreciar que ambos paisajes respetan la misma distribución. El horizonte es delineado por montañas lejanas, seguidas de un accidentado terreno poblado de espacios apartados y cuevas. Un plácido lago reposa a la orilla.

La primera diferencia que resalta entre la pintura de Starnina y la de Culhuacan es el esquema, ya que la de Culhuacan presenta un carácter libre. Sus figuras se encuentran distribuidas de manera arbitraria, se ignora la perspectiva y su proporción no es armónica, por lo que resulta algo caótica, lo cual la aleja de la pintura gótica caracterizada por su organización. Otras diferencias que la separan son la representación de la figura humana, de la flora y de la fauna. Por otro lado, resulta relevante observar que en la pintura de Starnina, aunque delimitado por una línea de horizonte, el paisaje se distribuye en los mismos planos horizontales que respeta el inferior para el lago, el medio para la tierra y el superior para el cielo.

En la época prehispánica los tlacuilos no recurrían a la pintura de paisaje en sentido estricto, pues no era compatible con el propósito de simplificación implícito en los códices<sup>93</sup>, aunque la representación de elementos de la naturaleza era común dentro del repertorio gráfico estereotípico. Durante el período virreinal una abundante reproducción de imágenes acompañó a las relaciones geográficas, producto de una petición de la corona. Estas pinturas conservaron la mayoría de las características

---

92 CASAS, Bartólome de las: *Apologética historia sumaria*. Edición Edmundo O'Gorman. UNAM, México, 1967. Tomo I p 332.

93 ESCALANTE GONZALBO, Pablo: *El trazo, el gesto y el cuerpo. Tesis elaborada para optar por el grado de Doctorado en Historia*, bajo la dirección de Carlos Martínez Marín. UNAM. México., 1996. p 260

del estilo antiguo, pues la claridad de la convención apoyada por texto escrito resultaba en la precisión que requiere un documento legítimo. Al mismo tiempo, se ilustraron algunos documentos de carácter histórico, en donde encontramos ejemplos de un esfuerzo por utilizar la técnica europea del paisaje, como son el *Códice Florentino*, *La Historia de las Indias...* y, en especial, el código *Azcatitlán*.

Es precisamente en la comparación entre la pintura de Culhuacan con la representación de la migración mexicana del *Azcatitlán*, donde encontramos mayor afinidad formal. La línea de horizonte es muy alta y el manejo de los planos de perspectiva hace que la profundidad resulte un poco artificial; la escala de las figuras es elegida de manera caprichosa; las figuras son planas y rígidas y parecen insertarse en la escena como un mero registro de su existencia, pues sus características formales limitan las posibilidades de percibir una interacción narrativa.

Todo lo anterior nos conduce a concluir que estamos frente a una cuadrilla de autores indígenas. En Culhuacan, al igual que el pintor del *Azcatitlán*, el artista está tratando de asimilar una nueva concepción plástica del universo. La estética mesoamericana aún está presente en su obra, pues es tan parte de él como la tierra con que produce sus pigmentos. En este caso, el tlacuilo creador de la Tebaida, a diferencia del pintor del *Azcatitlán* es puesto a representar un tema europeo completamente ajeno a su pasado.

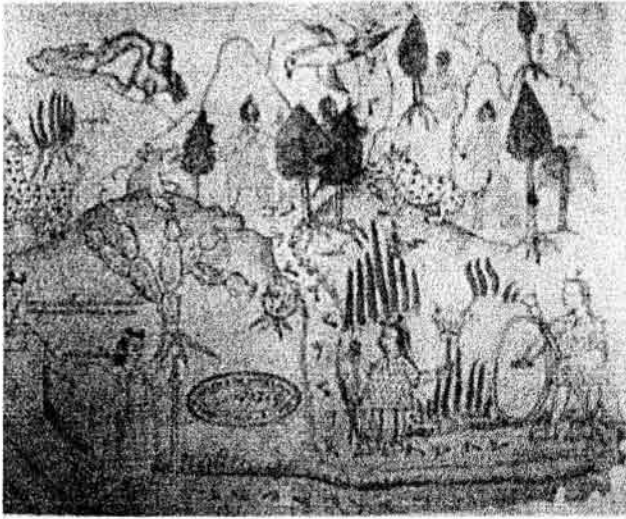


foto 3.12

El códice *Azcatitlán* es un claro ejemplo del estilo novohispano de pintura producida por pintores indígenas en el primer siglo. La representación del paisaje en la escena de la migración mexicana resulta distante aun del modelo europeo, pero conserva pocos rasgos de la tradición mesoamericana, como son las huellas que señalan el trayecto del

camino y los glifos toponímicos. La asimilación de nuevos recursos plásticos es evidente en el apoyo de la línea horizonte, en la “naturalidad” de las formas, y en el manejo de perspectiva y profundidad. Es constante la incorporación de elementos europeos con mesoamericanos (foto 3.12).

#### d. La figura humana

Decenas de frailes ocupan las esquinas de los muros en el claustro bajo en Culhuacan. Sus figuras decoran los muros como estampillas que fueron pegadas caprichosamente en la pared. Una “normalización” de las figuras de los frailes se mantiene constante en toda la obra. Sólo sus posiciones cambian para indicar la actividad a la que están dedicados. La pintura se encuentra demasiado maltratada para poder hacer una apreciación puntual de sus rostros, pero los restos que perduran aún permiten establecer claras distinciones. El dibujo es rígido, se carece de volumen, los rostros son apenas perfilados y el tamaño de las manos rompe con la armonía por completo. Si lo comparamos con modelos del gótico observamos que, en ambos casos, en el dibujo del rostro se recurre a la repetición de trazos, creando un estereotipo, pero la pintura europea goza de un trazo más suelto, representa un



conocimiento del espacio y existe una conciencia del volumen. Aunque las figuras tienden a ser alargadas, distorsionando la proporción del cuerpo, las manos siempre conservan una perfecta armonía con el resto.

Por otro lado, si consideramos que el mural fue pintado por un grupo indígena que recurrió a su propio bagaje plástico, las opciones más prudentes son dos: que, por geografía, se trate de un tlacuilo nahua del valle de México o de algún pintor instruido en el convento de Tiripetío, escuela agustina de artes y oficios que formó cuadrillas de artesanos para decorar sus conventos. Por lo tanto, dirigiremos el estudio hacia la producción del valle de México de tradición “Mixteca-Puebla”. Nos apoyaremos en los estudios de este tema realizados por el Dr. Escalante<sup>94</sup> para tratar de establecer un patrón de comparación. Es importante señalar la distancia que se encuentra entre los grabados europeos y las pinturas del siglo XVI que los utilizan como modelos.

En dicha comparación, encontramos que las similitudes entre la figura de los frailes en Culhuacan y la figura humana de estilo Mixteca-Puebla, son pocas. La asociación más importante es que en el estilo Mixteca-Puebla “los seres humanos, animales y otros objetos del mundo natural [...] están afectados por un claro proceso de simplificación en el cual resultan estereotipos relativamente rígidos”.<sup>95</sup> También existe el uso de bloques uniformes de color, como en los hábitos de los frailes, y las manos son representadas de mayor tamaño.

En conclusión, la figura humana en la Tebaida de Culhuacan no coincide exactamente con ninguno de los dos modelos mencionados y creo que se debe a que

---

94 Acerca del estilo Mixteca-Puebla su origen y zonas de influencia ver: Escalante Gonzalbo, Pablo: *El trazo, el gesto y el cuerpo*. Cap.II.

95 *Ibid.* p 53.

toda creación artística es producto de un entorno particular. Los modelos que hemos estado observando pertenecen a dos circunstancias históricas muy diferentes al momento en que se pintaron los murales de Culhuacan. Entonces, debemos buscar ejemplos de pintura colonial que compartan un marco histórico y geográfico similar que nos permitan recrear el entorno de su creación.



foto 3.13

Los dibujos más parecidos a la figura humana presentada en la Tebaida de Culhuacan, los encontramos en crónicas coloniales como *El Códice Florentino*, *el Telleriano Remensis*, *El Azcatitlan* o *el Códice Cuetlaxcoapan*( foto 3.13), todas escritas e ilustradas en la segunda mitad del siglo XVI.

Estas obras fueron pintadas por diferentes pintores indígenas conocedores de la antigua tradición, y muestran un interés por reproducir la estética europea <sup>96</sup>. En todos los casos es evidente una transformación de la antigua representación de la figura humana. “En términos generales, puede decirse que en el arte de la pictografía sobre papel se dio un proceso de *naturalización* de la forma, a partir del contacto con los modelos y las enseñanzas de los europeos” <sup>97</sup>.

En los ejemplos anteriores encontramos casos en donde, al igual que en la Tebaida, se conservan constantes del estilo Mixteca-Puebla: la figura es representada de perfil, permanece rígida, carece de soporte y repite el mismo estereotipo. Además, esta dotada de una singular asimetría, resultado de querer asimilar las proporciones

---

96 ESCALANTE GONZALBO, Pablo: *Los códices* CNA, México, 1997 p 58-59.

anatómicas del estilo europeo. Todo esto resulta en la gestación de un nuevo estilo pictórico creado a partir de la amalgama de dos tradiciones. Probablemente sea en la proporción del cuerpo donde podamos encontrar de manera más específica los rasgos que mejor representan este nuevo estilo. Por un lado, la figura se alarga, achicando la cabeza. Este recurso es producto del fenómeno de *hipercorrección*<sup>98</sup> que sufre la figura humana, en un afán por recompensar al antiguo canon de proporción (2:1 ,3:1 aprox.), de frente a la norma clásica en europea (6:1), resultando en imágenes alargadas de manera artificial (7:1), (8:1). Este recurso lo explicaré con más detalle en el próximo capítulo. Por otra parte, el tamaño de las manos es exagerado, respetando la importancia que tenían los viejos registros por consignar la gesticulación. Es así que el indio mesoamericano, acostumbrado a la importancia de asimilar la cultura conquistadora, expresó conscientemente su espíritu de supervivencia creando una nueva tradición plástica a la par que su mundo se transformaba.

#### e. La flora y la fauna

En la esquina nor-oriental de la pintura podemos observar que al igual que en Actopan, un gran árbol crece a mitad del desierto; en el mural de Actopan se pintó un gran árbol de peras y en Culhuacan hay una palmera. Aquí, la palmera ocupa dos funciones: alude al Mesías<sup>99</sup> y reproduce la geografía de la antigua Tebaida. En general, la flora presenta pocas especies. Existen algunas palmas que conviven con árboles de cuerpo frondoso y una especie de pino crece al lado de una cueva. La calidad irregular con la que se pintó la vegetación y el pobre estado de conservación no permiten hacer un estudio más detallado de la misma.

---

97 ESCALANTE GONZALBO, Pablo: *El trazo...* p 284.

98 Para más información acerca de este fenómeno ver ESCALANTE GONZALBO, Pablo: *El trazo ...* p 338-342.

Erguido el pecho, con rizada cola, el león es el animal que aparece en más ocasiones en la pintura. Representado de perfil, el león es delineado con un café muy oscuro y su cuerpo simplemente se rellena de manera uniforme con una gama más clara del mismo color. La posición en la que aparece pudiera indicar movimiento, aunque en realidad su rigidez, su carácter bidimensional y la carencia de un apoyo natural, la mantienen estática y lejana (foto 3.14). El modelo utilizado es fácil de identificar. Su origen lo encontramos en la heráldica europea foto (3.15). Existe otra representación del león en la que el animal da una sonriente cara al espectador de frente mientras su cuerpo permanece de perfil (foto 3.16). Esta imagen esta emparentada con la antigua representación del león persa (siglos V-III a. C) (foto 3.17).



foto 3.14

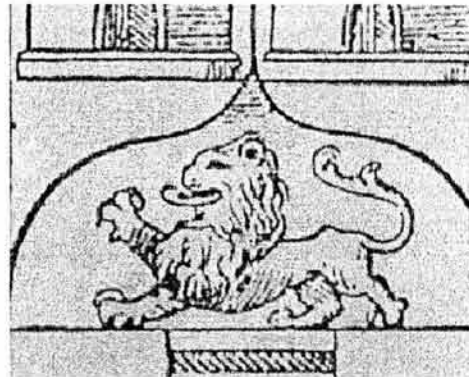


foto 3.15

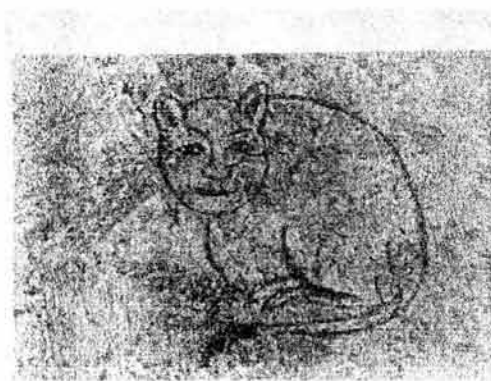


foto 3.16



foto 3.17

<sup>99</sup> Cristo, en ocasiones es representado crucificado en una palmera de dátiles, como se aprecia en el mural de la portería de Actopan.

En ambos casos la figura, totalmente plana, es ajena a los conceptos de perspectiva y volumen europeos. Distante de la escena, el león es situado libremente sobre el paisaje, sin relación con las demás figuras y su papel en la narrativa de la escena es meramente simbólico. Estas constancias con la plástica mesoamericana nos conducen a pensar que el pintor fue un indígena adiestrado en la antigua tradición, provisto de un grabado europeo con el cual debía reproducir la imagen de un animal que no conocía. El pintor no tenía modo de conocer un león de verdad y probablemente fue supervisado por un fraile que tampoco contaba con una imagen mental clara del animal. El fraile debió proporcionarle al tlacuilo un grabado de algún felino que tuviera al alcance. El resultado fue la reproducción rígida y estática de un estereotipo que cumple la misma función de registro que la pictografía en el códice.



foto 3.18

Sobre el mismo paisaje, algunos ciervos, totalmente ajenos al resto de la pintura, saltan libremente (foto 3.18). Incluso, en ocasiones la falta de coherencia espacial y de perspectiva hace parecer que caen sobre la cabeza de los frailes. Nuevamente, la figura es estandarizada, cumpliendo una función simbólica y manteniendo constantes con la pictografía prehispánica, por lo que pensamos se trata del mismo autor - ya sean uno o varios tlacuilos con la misma formación. Resulta enigmática,

entonces, la calidad de su producción parecida a las pinturas rupestres de la prehistoria. No debió ser demasiado difícil disponer de un grabado de un ciervo, pero su tratamiento sugiere que no se contó con ninguno. La figura de perfil del ciervo saltando es prolija en grabados de escenas de cacería. La “naturalidad” del

dibujo europeo no representó mayor reto para los pintores indígenas que seguramente conocían al animal y lo representaron con bastante destreza en códices coloniales como el Florentino (foto 3.19).



foto 3.19



foto 3.20

Entonces, si suponemos que el mural fue pintado por el mismo tlacuilo ( o tlacuilos) es necesario preguntarnos: ¿Por qué, a falta de un grabado, no recurrió a su propio repertorio plástico? No es muy plausible el pensar que no tenía referencia alguna del venado, pues el animal es una de las constantes en la imaginería Mixteca-Puebla (foto 3.20). La posibilidad de que el pintor fuese un europeo poco diestro y escaso de modelos queda anulada por la gran cantidad de constantes que encontramos entre la manufactura del mural y el estilo indígena del valle de México. Solo nos queda concluir que el autor tuvo a su disposición una variedad de modelos a seguir los cuales interpretó de diferente sin preocuparse por mantener unidad estilística en la obra.



foto 3.21

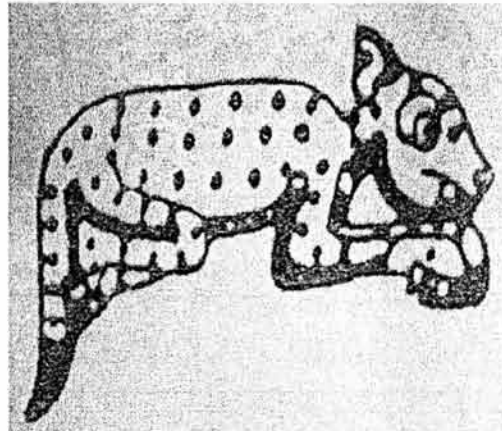


foto 3.22

Como un animal perseguido, el *ocelotl* gira su cabeza ciento ochenta grados (foto 3.21). Unas marcas en la piel representan el moteado exterior que distingue al jaguar americano. La carencia de volumen y perspectiva en el dibujo hacen que su postura resulte totalmente artificial, de la misma manera que su representación en códices prehispánicos (foto 3.22) y coloniales (fotos 3.23 y 3.24). Si comparamos esta figura con la pintura prehispánica, veremos que ha asimilado un proceso de “naturalización” que se observa en la redondez de sus formas. Libre de apoyo terrestre, su presencia tiene la mera función de un registro. Probablemente la carga simbólica de este animal en la gráfica mesoamericana limite la maleabilidad de sus formas, por lo que permanece estático en el tiempo frente al choque plástico que se vive mientras está siendo pintado.



foto 3.23

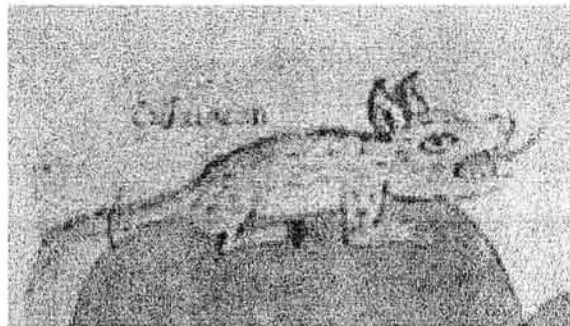


foto 3.24



foto 3.25

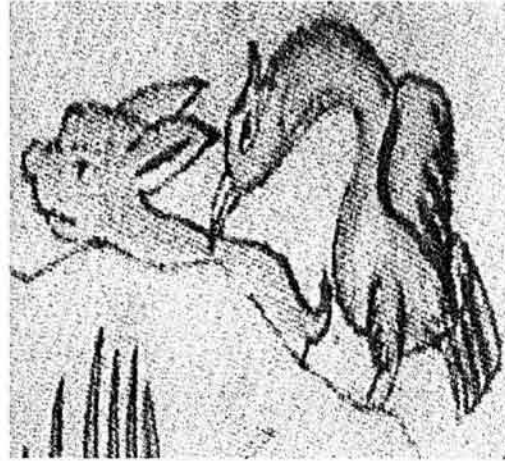


foto 3.26

Un solitario conejo, flotando despreocupadamente en la escena, nuevamente parece desafiar las leyes de la gravedad. Su figura está delineada con una secuencia de líneas que hacen las veces de pelo. Una fotografía del archivo de restauración, tomada en 1974, permite observar parte de la cabeza de un ave que ataca al conejo con su pico (foto 3.25). La factura del conejo, totalmente plana, se aleja de los modelos europeos, en los que se respeta el volumen y la perspectiva y su tipo está claramente emparentado con las pinturas de códices coloniales. En ambos casos encontramos muestras del nuevo estilo de pintura mural, producto de la amalgama de dos conceptos de estética plástica. Resulta muy provocativo que aparezca un ave atacando al conejo, de la misma manera que en el códice *Azcatitlan* (foto 3.26), y se encuentran en ambas pinturas las mismas especies de árboles, lo cual nos obliga a observar este documento con mayor detalle.

#### f. Los autores

El carácter de la pintura nos conduce a pensar que los pintores en Culhuacan no contaron con un modelo pictórico preciso de la Tebaida sino que la crearon a partir de una narración del tema y con la ayuda de diferentes modelos que se obtuvieron por separado. Estos modelos pertenecen a las dos tradiciones que el pintor estaba



tratando de conciliar y a través de cada uno podemos comprender la cantidad de conceptos plásticos que el autor tuvo que asimilar para la creación de la obra.

En el mundo prehispánico la mayoría de los oficios se aprendían en talleres familiares. En otros casos, Sahagún describe cómo en los Calmecac los niños aprendían “[...]de artes militares, eclesiásticas, mecánicas, y de astrología[...].”<sup>100</sup> El aprendiz de pintor, además de otras habilidades, debía aprender a preparar los colores. Este conocimiento, alcanzó a permear el primer siglo que siguió a la conquista española. Sabemos que en algunos casos los europeos acudieron a los indios, que sabían herederos de la antigua tradición, para conocer su pasado. El ejemplo más evidente sería el de los informantes de Tatelolco que ayudaron a Sahagún. Sabemos de un caso registrado en los procesos inquisitoriales en el año de 1539, cuando el indio Don Andrés de Culhuacan, “dice que el presidente lo mandó pintar su genealogía y cuando vinieron sus abuelos a México.”<sup>101</sup>

Por otro lado, debemos de considerar a los grupos de jóvenes educados en los conventos novohispanos bajo la celosa tutela de los frailes. “A los principios ayudaronos grandemente los muchachos; así los criábamos en las escuelas [...] allí los enseñábamos a leer, escribir, y cantar; y a los hijos de los plebeyos enseñábamos en el patio [...] la doctrina cristiana [...] estos muchachos sirvieron mucho, los que dentro de casa ayudaron mucho más, para destripar los ritos idolátricos que de noche se hacían...”<sup>102</sup> De esta noticia de Fray Bernardino podemos concluir dos cosas importantes. Primero, que se favorecía a la clase noble con la educación dentro del claustro, y segundo, que los jóvenes conversos vivían aún en hogares donde se practicaba la antigua religión.

---

100 SAHAGÚN: *Historia general...* Libro III capítulo VIII.

101 *Procesos de los indios idólatras y hechizeros.* p 180-181.

102 Sahagún: *Historia general...* Libro X.

El estudio formal elaborado de la pintura mural de la Tebaida en Culhacan nos lleva a concluir inequívocamente que estamos frente a un pintor indígena formado en la antigua tradición plástica, aún distante de los conceptos estéticos europeos. La Tebaida de Culhuacan es un representante típico del nuevo estilo temprano de pintura virreinal en donde la antigua tradición comulga con las enseñanzas europeas. Este estilo, nacido de mano indígena como consecuencia de la conquista española, recurre a la imaginería de dos tradiciones culturales distintas. En el mural encontramos la narración plástica del legendario tema a través de los ojos de un indio mesoamericano que concibe el retiro como el mensaje primordial de la obra y lo logra expresar, recurriendo a un bagaje propio, esforzándose por asimilar los valores de su conquistador. En la Tebaida, sobresale un interés sincrético que equipara formalmente al valle de México con el del Nilo, relacionando la leyenda cristiana con la realidad mesoamericana, para hacer material un lugar que era muy distante al hombre que había de representarlo.

### 3.4 El bestiario novohispano

En el paisaje aparecen diferentes animales de manera arbitraria, lo que hace difícil establecer una convivencia entre éstos y los frailes. La falta de proporción y la disparidad en sus tratamientos los separa de la narrativa en donde tienen un papel meramente simbólico, por lo que así debe ser interpretada su presencia.

El león es el animal que encontramos con mayor proliferación. En la tradición cristiana este animal ha sido asociado con Cristo. Muchos siglos antes las antiguas culturas de Europa, Asia y África ya consideraban que el león representaba diversos

aspectos de la divinidad<sup>103</sup>. Entre sus atributos se cuentan la realeza, el poder, la vigilancia, el valor y la justicia. Existe una leyenda de tradición latina que cuenta que el león duerme con los ojos abiertos, por lo cual siempre vigila. Esta aseveración permitió a San Hilario y San Agustín formular una alusión a la naturaleza divina de Cristo.<sup>104</sup> El Bestiario Toscano del siglo XIII relata que el león baja de la montaña con gran fuerza, de la misma manera que el Señor bajó del Cielo por el gran amor que tuvo a los hombres. Así mismo, el león borra sus huellas con la cola para huir de los cazadores como Dios cubrió su divinidad con carne humana cuando vino al mundo para que el diablo no lo reconociera. También se dice que el león resucita a sus hijos después de tres días, tal como Jesús resucitó.<sup>105</sup>

Con respecto al tema de la Tebaida en específico, hay una serie de anécdotas asociadas a este animal que resultan naturales dada su proliferación en el valle del Nilo. La historia más conocida es la de San Jerónimo, en la cual el santo obtiene la amistad de un león al quitarle una espina de la pata.<sup>106</sup> Por otro lado, existen una serie de asociaciones negativas al león que, en ocasiones, sirvieron para que se le equiparara a Satanás. San Pedro mismo advierte: “Sed sobrios y velad, Vuestro adversario, el Diablo, ronda como león rugiente, buscado a quién devorar.”<sup>107</sup> Entonces, el león también puede estar representando al demonio que se aparece en la Tebaida para tentar a los santos que eligieron la vida eremita. San Antonio es

---

103 CHARBONNEAU, Lassay: *The Bestiary of Christ*. Traducción D.M. Dooling. Parabola Books. Nueva York., 1991 p 6.

104 SEBASTIAN, Santiago *El fisiólogo*: Traducción Alfred Serrano y Joseph Sanchis. Ediciones Tuero Madrid, 1996. p 10.

105 SEBASTIAN, Santiago: *El bestiario toscano*. p. 21-22.

106 VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*

107 *Primera Epístola de San Pedro*. p. 5.8.

tentado por una turba de diablos<sup>108</sup> en el desierto y San Agustín fue visitado por el mismo diablo durante su retiro.<sup>109</sup>

El ciervo es uno de los símbolos cristianos más tempranos como imagen alegórica de Cristo y de sus discípulos.<sup>110</sup> Esta alegoría está asociada a las descripciones de naturalistas como Plinio que lo retratan como enemigo implacable de la serpiente.<sup>111</sup> Durante el siglo IV San Jerónimo lo comparó por su rapidez con los apóstoles y en especial con San Pablo<sup>112</sup>, el gran viajero predicador. Los bestiarios medievales, como *El Fisiólogo*, atribuyen al ciervo la habilidad de cazar serpientes de sus cuevas.<sup>113</sup> La relación con la comunidad cristiana tiene origen en un salmo de David que dice: “Como jadea el ciervo, tras las corrientes de agua, así jadea mi alma en pos de ti, mi Dios.” (salmo 41,1). En este salmo se establece una clara alusión entre la comunión de los fieles y la figura del ciervo. No conozco ningún episodio de la Tebaida en donde se especifique la aparición de un ciervo, pero su presencia no debió ser escasa en el valle del Nilo, por ser una especie común. El *Códice Florentino*, especifica la proliferación de este animal en tierras americanas.<sup>114</sup>

Sólo existe una representación del conejo en toda la pintura. Plinio dedica un apartado de su tratado a las liebres y a los conejos.<sup>115</sup> Ahí, refiere que habitan en los Alpes y partes de España y menciona su facilidad de reproducción. Los bestiarios medievales y los textos cristianos no hacen referencia al conejo. Además, el

---

108 Vorágine: *La leyenda dorada* ... p 107.

109 *Ibid.* p 544.

110 CHARBONNEAU: *The Bestiary*... p 117.

111 HERNÁNDEZ : *Historia*...

112 SEBASTIÁN, Santiago: *El fisiólogo*. p 36.

113 *ibid.* p 35.

114 SAHAGÚN, Bernardino: *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Ed. Porrúa, México, 1989 p 627.

parecido con el conejo del código *Azcatitlan*, de la imagen que es atacada por un pájaro, sugiere, que al igual que el *ocelotl*, cumple con la intención de representar fauna nativa del valle de México. El *Código Florentino* habla de los conejos describe su apariencia la utilidad de ser comestibles y se refiere a su crianza,<sup>116</sup> y en el libro V se anota: “Los aldeanos y gente rústica cuando veían que en su casa entraba algún conejo, luego tomaban mal agüero y concebían en su pecho que les había de robar la casa [...]”<sup>117</sup>

Acerca del signo llamado *ce ocelotl*, Sahagún escribe:

El segundo carácter, que se llamaba *océlotl*, que quiere decir tigre [...] decían que era signo mal afortunado en todos los días que gobernaba [...] Cualquiera que nacía, ora fuese noble, ora fuese plebeyo en alguna de dichas casas [*ocelotl, quauhtli, cozcaquiautli*[...] decían que había de ser cautivo en las guerras, y en todas sus cosas había de ser desdichado y vicioso y muy dado a las mujeres[...] se remediaba por la destreza y diligencia que hacía por no dormir mucho, y hacer penitencia de ayunar y punzarse.<sup>118</sup>

Los únicos dos animales que sólo son representados una vez son el conejo y el *ocelotl*. Las referencias al signo del segundo nos hacen establecer una relación con la vida penitente del eremita. Por otro lado, ambos animales son ejemplares de la fauna del valle de México.

En el paisaje que recrea la vida eremita del valle del Nilo, encontramos que conviven animales europeos y americanos. Para su representación se eligieron dos especies representativas tanto del valle del Nilo como del de México, como observamos en el código *Azcatitlán*. La disparidad de sus formas no debió incomodar, ni al talcuilo

---

115 HERNÁNDEZ, Francisco: *Historia natural*. UNAM. México, 1959. Tomo II págs 407-427.

116 SAHÚN: *Historia de las ...* p 627.

117 *Ibid* p 273.

118 *Ibid* p 225.

que elaboró la pintura ni al fraile que la concibió, pues en ambos casos existía una conciencia clara de la importancia del significado sobre la forma. Para el tlacuilo novohispano, acostumbrado a la preponderancia del registro, la sola ilustración de cada animal, sin importar la variedad de sus formas, bastó para señalar su inclusión en la escena. El fraile europeo, por su parte, estaba acostumbrado a ver representaciones de pasajes históricos o religiosos que incorporan elementos de épocas y regiones distintas. En ambos casos existió la decisión de incluir animales mesoamericanos en la pintura. De la misma manera que en ocasiones la pintura europea integraba elementos anacrónicos en la escena que facilitarían la relación del público con la obra, como vestuario ó artefactos contemporáneos, el creador de la *Tebaida* permite al público novohispano acercarse a la escena retratando un paisaje más cercano a su realidad.

Dado el estricto control religioso ejercido sobre las actividades de cada hombre, era indispensable que se contara con el entrenamiento adecuado para poder realizar un oficio determinado y, la actividad artística, como todo oficio, debía obedecer estas mismas disposiciones. Por lo tanto, sólo un pintor entrenado como tal en la escuela podía ejercer el oficio de la pintura.

### *3.5 Americana Thebaida*

Los agustinos no fueron la única orden religiosa en considerar al Nuevo Mundo como la oportunidad para establecer una comunidad cristiana ideal. El agustino que heredó de sus hermanos ermitaños el amor al retiro espiritual decidió decorar los muros de algunos de sus conventos con el tema que los invitó al recogimiento e inspiró sus oraciones.

Sabemos por mano del agustino Matías de Escobar de la inclinación que la orden sentía por el tema cuando titula su crónica *Americana Thebaida* y nos dice: “Si las siete pirámides y la Tebaida hacían plausible en el Mundo Viejo a Egipto, en este Nuevo Mundo puede hacer célebre al reino de Mechoacán la agustiniana Tebaida y los siete conventos [...]”<sup>119</sup>

El recurso de asociar a la Tebaida con la tierra americana debió tener un significado especial para los agustinos nacidos en esta tierra, que desde fechas tempranas empezaron a disputar la pertenencia de su territorio con los frailes peninsulares. El cronista García Esteban nos dice: “*Haereditas nostra versa est ad alienos, domus nosrea a estraneos*” (Nuestra herencia ha pasado a forasteros, nuestras casas a extraños). Esta sentencia no puede menos que recordarnos el mal augurio asociado al conejo: el hombre que ve entrar un conejo en su casa sabe que se la han de robar.<sup>120</sup>

El mundo de la Tebaida y la vida en retiro fueron perfectamente plasmados por los artistas que pintaron los murales. Para esto, los tlacuilos recurrieron al uso de modelos europeos en combinación con su propio repertorio plástico, dando por resultado una imagen representativa del estilo que se gestó en la Nueva España del siglo XVI. Por otro lado, es importante recalcar el interés de los creadores de la obra por integrar las formas del suelo americano en la narración de un pasaje que sucedió a orillas del Nilo. Este recurso simbólico nos recuerda el comentario de San Agustín en cuanto a las extrañas características atribuidas al águila: “lo que importa es considerar el significado de la referencia y no la disputa sobre su autenticidad”.<sup>121</sup> Es de esta manera que debemos interpretar el significado de representar al valle de

---

119 ESCOBAR, Matias de: *Americana Thebaida*. Ed. Porrúa. México, 1924.

120 Nota 112.

121 Cita tomada de CHARBONEAU: *The Bestiary of Christ* p 8.

México en una pintura de Tebaida, lo que denota un afán por hacer cercano algo distante, haciendo del valle del Nilo un lugar conocido al que se pudiese relacionar.

La pintura, aunque ecléctica, mantiene unidad y goza de un “aire” que reconforta al observador, llevándolo por un instante a disfrutar de la paz interna que dota el retiro. De alguna manera los pintores lograron integrar figuras muy diferentes, bajo una gama de colores fríos, que dan como resultado la reproducción de un paisaje mestizo, al cual indio y criollo reconocen como su cuna.

En conclusión, las características del estilo de esta obra y el repertorio de sus imágenes delatan que su autor material fue un indio novohispano, familiar con la plástica mesoamericana, y que su autor conceptual tal vez fue un fraile criollo<sup>122</sup>, interesado en consignar el orgullo que sentía por su tierra. Fraile y tlacuilo, ambos conscientes de la existencia del proceso que transfiguraba sus sustancias, se unen para crear una obra con la cual relacionarse mutuamente y en donde poder aliviar la inquietud que siempre trae el cambio. De parte del pintor indígena, se detecta una conveniencia por asimilar la cultura conquistadora, al mismo tiempo que inserta su realidad americana en el pasado del hombre que se había apoderado de su futuro. Por su parte, el fraile agustino, probablemente de origen criollo, encuentra coherencia entre sus dos mundos y desahoga sus esperanzas de hallar en la tierra nueva el espíritu que guió a sus héroes en el desierto.



### 3.6 Su producción

En cuanto a la fecha de su producción, en el capítulo anterior hablé de su antigüedad con respecto al resto de la pintura del convento. Los restauradores que intervinieron en esta obra en los años ochenta concluyeron que las pinturas del claustro bajo eran anteriores a las del claustro alto. La diferencia de estilos entre ambos ciclos hacen prescindible de esta afirmación ya que sólo el manejo del color brinda unidad a las pinturas del claustro bajo y la distancia de las de arriba. Por otra parte, es importante resaltar que las pinturas de Tebaida tienen un gran parecido formal con las pinturas de los medallones pero, son radicalmente distintas de la del Patrocinio, la cual parece haber sido hecha por el mismo autor que el patrocinio de Huatlatlauca.

Uno de los ejemplo más cercanos que tenemos para compararlo es el códice *Azcatitlan*. Aunque no existe ningún estudio conclusivo sobre la fecha de su elaboración, “ su estilo nos permite suponer que se remonta a la década de los setenta del siglo XVI”<sup>123</sup>. La pintura mural de la Tebaida en Culhuacan comparte varios rasgos importantes con el códice citado como son: la organización de las escenas, la representación del paisaje y el esfuerzo por interpretar las nociones de perspectiva. En ambos trabajos existe una conciencia por brindar un espacio real a las figuras en el desarrollo de las escenas.

Los modelos utilizados para el dibujo de la fauna son muy variados. Por un lado, tenemos aquellos provenientes de grabados europeos cuyo linaje iconográfico está ligado a la historia del arte europeo, como el león heráldico. Por otro, están las

---

<sup>122</sup> Las pinturas fueron pintadas en la década de 1570 y Antonio Rubial, en: *El convento agustino...* p. 24, afirma que 1557 marcó el inicio de una época en la que el grupo criollo comenzó a ser mayoría en la Provincia agustina en México.

figuras que fueron extraídas de la gráfica mesoamericana, como el ocelote. Este tipo de soluciones sincréticas en donde se mezclan figuras europeas y americanas también las encontramos a lo largo del siglo XVI en documentos producidos por los indígenas como fueron las ilustraciones que acompañaron a las relaciones geográficas elaboradas a partir de 1577 .

Por otro lado, debemos considerar el parecido que existe entre los medallones con escenas del *Via Crucis* de la casa del Deán en Puebla, con los que están pintados en la parte superior de la Tebaida, así como el manejo del color en ambos. Sabemos que la casa del Deán tuvo que haber sido pintada entre 1564 y 1589 cuando don Tomás de la Plaza ocupó la casa<sup>124</sup>.

Con respecto a otros programas de la Tebaida sabemos por noticias del cronista Escobar que en Charo, el Prior Pedro de San Jerónimo, mandó pintar: “Una montaña a la moda de Tagaste y con gran semejanza a las de Egipto en la Tebaida, como diciendo lo que pensaba y guardaba en su corazón: martirios y soledades”<sup>125</sup>. Charo fue fundado en 1550 por Fray Pedro de San Jerónimo, quien se encargó de trasladar la iglesia al lugar que ahora ocupa y encabezó la construcción del claustro bajo y su decoración. Basalénque nos informa que San Jerónimo fue Prior del convento hasta su muerte,<sup>126</sup> cuya fecha desconocemos. Después, el Padre Acosta ocupó el priorato por más de treinta años y murió en 1606.<sup>127</sup> Por lo tanto, el Padre San Jerónimo debió vivir aproximadamente hasta 1576. Si consideramos que San Jerónimo

---

123 ESCALANTE, Pablo: *Los códices* p 56.

124 ARELLANO, Alfonso: *La casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. UNM. México, 1996. p 22.

125 ESCOBAR, Matías de: *Americana: Thebaida* p 794.

126 BASALENQUE, Diego de: *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. Secretaría de Educación Pública México. p38.

127 *Ibid.*

comenzó la construcción de un convento en 1550, la abandonó para trasladar el edificio reubicando a todo el pueblo y vivió en el sitio definitivo hasta los años setenta, es lógico pensar, por los trabajos de ambas obras, que la decoración del claustro se debió hacer durante las últimas fechas del priorato de San Jerónimo en el convento.

En conclusión, las pinturas de la Tebaida son de las más antiguas, al igual que el resto de pinturas del claustro bajo, el cual sabemos que ya estaba edificado para 1543<sup>128</sup>. Su estilo es comparable con un par de obras atadas alrededor de los años setenta. Su manufactura delata que fueron hechas por otro grupo de artistas diferente al de la Portería. Su técnica y trazo mantienen lazos importantes con la antigua plástica americana, rasgos que comparte con las tarjas del claustro bajo, de las cuales hablaré en el capítulo siguiente. Su factura en comparación con las pinturas del claustro alto muestra una distancia temporal, por lo menos de varias décadas en donde como veremos encontramos rasgos manieristas. Por lo tanto, las pinturas de la Tebaida, junto con las del vestíbulo (Patrocinio) y el ciclo de las tarjas, se debieron pintar durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo dieciséis (1560-1580).

---

128 *Vid infra* Cap I p 21.

## Capítulo IV. Los ciclos santorales en Culhuacan

Dos grupos santorales de estilos diferentes pero unidos bajo un mismo género: la hagiografía católica, conviven en los muros del convento agustino de Culhuacan. Estos ciclos están separados en los dos niveles del convento, respetando su falta de contemporaneidad.

En el claustro bajo, la parte interior del corredor tiene un friso decorado con una cenefa que contiene tarjas con pinturas de santos ( foto 4.1). De cara a esta cenefa, en la parte interior de los arcos que dan al patio, se repiten las mismas tarjas en el espacio superior que queda entre las uniones de los arcos (fotos 4.2 y 4.3). A través de estas tarjas se desarrolla uno de los programas hagiográficos del convento.

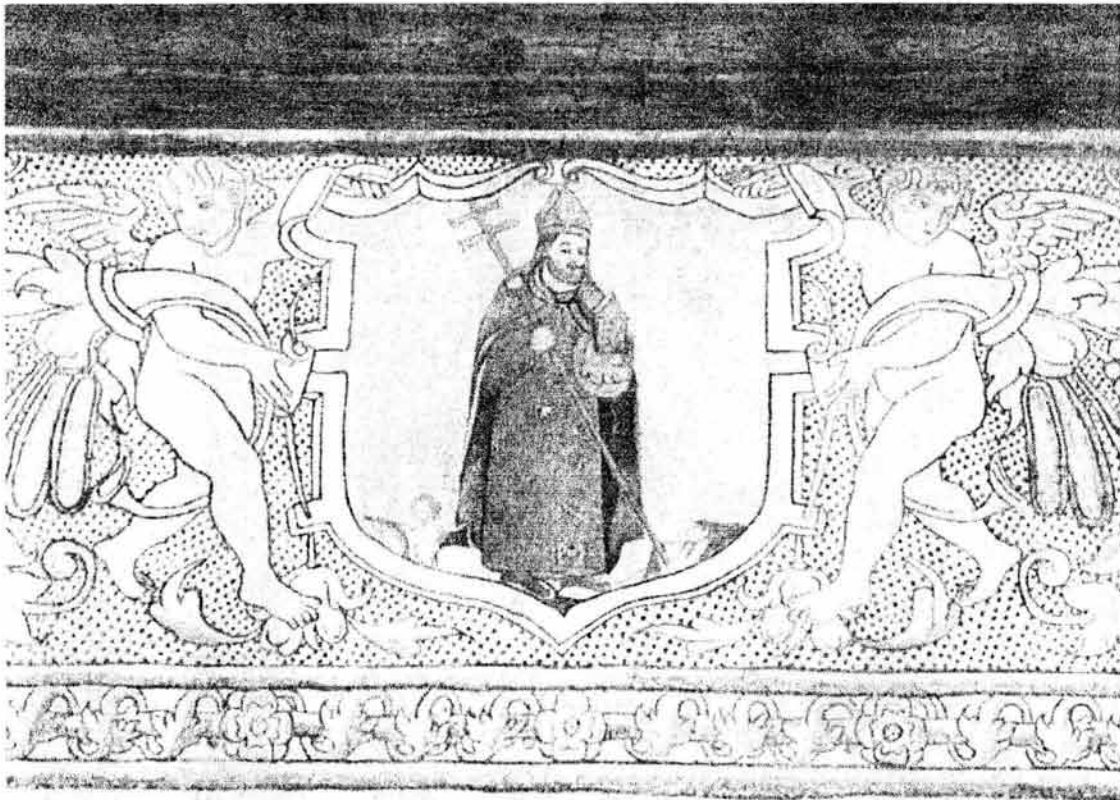


foto 4.1

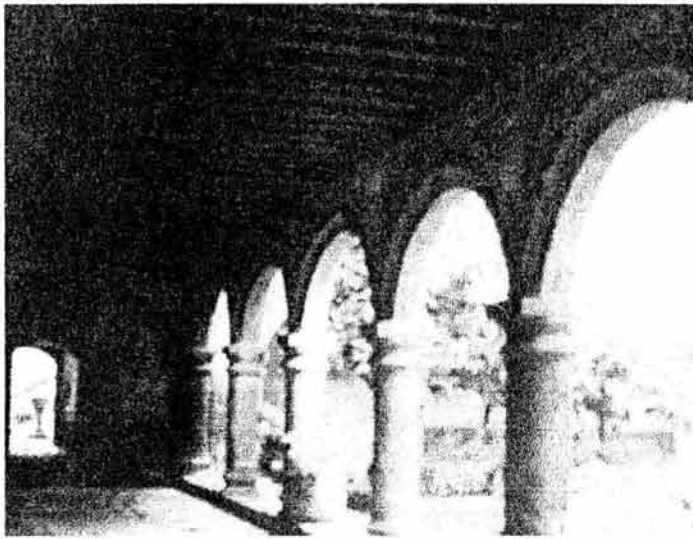


foto 4.2

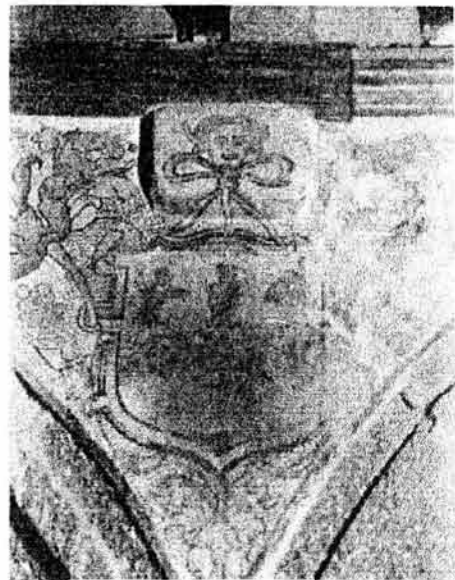


foto 4.3

El segundo ciclo santoral se encuentra pintado en los muros interiores que se intercalan con los vanos de los arcos del claustro alto, en donde aparecen los restos de nueve figuras de santos y mártires enmarcados por arcadas platerescas que contrastan con las severas columnas equivalentes de la arquitectura .

La técnica y el estilo de los dos programas hagiográficos revelan que fueron pintados por artistas diferentes e, incluso, en épocas distintas. Las características de cada ciclo favorecen a un tipo de estudio distinto. Aunque en ambos ciclos analizaremos forma y contenido, en el primero su manufactura presenta pistas sobre las circunstancias relevantes de su producción mientras que el segundo revela, datos importantes acerca de la intención textual del programa.

#### 4.1 La hagiografía y el martirologio

Los ciclos santorales reproducidos en los muros de los conventos novohispanos están íntimamente ligados con el género literario conocido como hagiografía. Hagiografía es el nombre que se le da a la literatura dedicada a la narración de las vidas de los santos y su culto, y puede ser dividida en dos categorías. La primera está formada por aquellas referencias que son producto espontáneo de las necesidades religiosas de una cultura. La segunda contiene escritos dedicados al estudio biográfico de un personaje. Existe dentro de este género una especialidad conocida como *Martirologio*<sup>129</sup> la cual es un estudio, organizado cronológicamente a partir del calendario cristiano, en donde conviven dos listas de santos: el *Depositio Martirio* o relatos sobre la pasión de los mártires y el *Depositio Episcoporum* que da cuenta de las circunstancias extraordinarias en las que murieron algunos obispos. Estas listas tienen su origen en tiempos de la iglesia primitiva cuando los nombres de los mártires locales se ordenaban por el aniversario de su muerte y se colocaban en las iglesias para la celebración de sus festividades.

También existen, a la par de los martirologios y los calendarios santorales, las biografías narrativas escritas por contemporáneos, como es el caso de *La vida de San Agustín* de Posidio. Antes de ser reunidos en grandes ciclos, los trabajos hagiográficos, así como las memorias históricas, las composiciones literarias y los textos litúrgicos, tuvieron en un principio forma de monografías. La colección hagiográfica más antigua conocida es la compilación hecha por Eusebio en *Ton Archaion Martyrion Synagoge* que contiene las pasiones de los mártires desde los primeros tiempos del cristianismo hasta la persecución hecha por Dioclesiano. Estos menologios conservan el orden cronológico de las vidas de los santos. Más tarde,

---

129 DELEHAYE, Hipolyte: "Legends of the Saints". Londres 1908, en: *Catholic Encyclopedia Press*, Electronic version copyright 1997 by New Advent Inc.

aparecieron colecciones en donde las pasiones de los santos se ordenaba por las fechas del calendario. En el este de Europa estos trabajos acuñaron el nombre de Pasionarios y con el paso del tiempo cada región se hizo de su propio Pasionario Romano, insertando en éste al culto local.

Al mismo tiempo que se difundían las hagiografías literarias en Europa, empezó a crecer el gusto por las estampas de las vidas de los santos, antecedentes directos de los programas encontrados en los conventos americanos. La extensión de este culto debió derivar en la importación al suelo novohispano de diversas series de grabados con sus imágenes que fueron las que sirvieron tanto para la ilustración de libros como de modelo de pinturas y esculturas.

La proliferación de ciclos hagiográficos pintados en los muros de los conventos americanos refleja la espiritualidad del misionero católico del siglo XVI y expresa su más querido anhelo: alcanzar la santidad. Esta añoranza se fue gestando a través de los siglos y su origen puede ser directamente relacionado con el fenómeno conocido como *La Devotio* que es el culto por los *Pasionarios*, representado por el interés de la aparición de santos, la devoción a los mártires y el gusto por las reliquias.<sup>130</sup>

Durante la etapa conocida como la “crisis de la edad media”, el hombre europeo buscó hacer asequible lo divino por medio de la imitación y el contacto corpóreo con la deidad. Este culto por los santos, como modelos de vida ascética y, en especial, por los mártires y su beatificación mística, constituyeron los engranes que pusieron en marcha la santidad misionera. Así, el fraile evangelista, heredero de una calidad espiritual, debió encontrar apoyo y aliento en los programas hagiográficos y

---

130 Agradezco las referencias de “La Devotio” a la orientación del padre Mario Rios O.S.A.

martirológicos retratados en los muros del edificio donde habría de vivir y contemplar a Dios durante su vida en América.

#### 4.2 El ciclo de las tarjas

El primer ciclo hagiográfico en Culhuacan está pintado en tarjas enmarcadas por cenefas que recorren paralelamente las dos paredes interiores del claustro bajo. Originalmente debieron existir sesenta repartidas a lo largo de los muros del corredor; veinticuatro, a lo largo de las paredes del corredor, veinte colocadas en las uniones de los arcos que dan al patio, y otras dieciséis distribuidas en los cuatro remates superiores de los arcos formeros en las esquinas del corredor. Las cenefas que enmarcan estas tarjas están decoradas con grutescos. El mismo grutesco se encuentra pintado en el convento de Huatlatlauca con la diferencia que en Culhuacan el fondo es cribado en blanco y negro y los santos de los medallones son de color, y en Huatlatlauca todo se pintó con la gama de colores que encontramos en el interior de los medallones de Culhuacan. Aunque esta semejanza es tan significativa como para querer hacer comparaciones mayores, como en el caso de los Patrocinios; en Culhuacan existe un grave problema de restauración que nos impide apreciar la pintura en su estado original. En los años setenta este grutesco fue calcado y repintado en su totalidad<sup>131</sup>. Esto explica, porqué en algunas partes se alcanza a ver una línea tenue por debajo, y en otras, aún queda algo de color. Probablemente, el grutesco de Culhuacan tuvo los mismo colores que en Huatlatlauca. De cualquier manera ninguna de las pinturas en los medallones que sobreviven en Culhuacan coincide con los de Huatlatlauca, en donde un estudio específico del programa en un futuro sería de gran provecho. Por otro lado, es interesante constatar lo que la Maestra Isabel Estrada de Gerlero ha dicho al

---

131 ISLAS, Alicia. "Dictámen clínico" del Instituto de Antropología e Historia. 1985.



respecto: “las duplicaciones del mismo calco de un grutesco en más de un convento, [...] permiten suponer que el mismo equipo de pintores comisionados por la orden, según la etapa del programa pictórico a cubrir, era trasladado de un sitio a otro”<sup>132</sup>. Incluso, la misma autora nos da noticias sobre este grutesco repetido en la portería de Coyoacan<sup>133</sup>, lo que nos hace suponer que en ocasiones las cuadrillas de pintores podían trabajar para diferentes ordenes.

#### a. Conservación

El ciclo de las tarjas es uno de los programas más afectados por el tiempo, la mayoría de las pinturas están totalmente destruidas y gran parte se encuentra irreconocible, ya sea por maltrato o por intervenciones posteriores. Un dictamen clínico hecho en septiembre de 1989 describe un caótico proceso de restauración en los años setenta y señala que se hicieron repintes posteriores. Dichas intervenciones hacen difícil formular un juicio certero acerca de las pinturas. Sabemos que en ocasiones las pinturas murales de los conventos fueron tan repintadas que su iconografía fue transformada. Sin embargo, unas cuantas permanecen bastante limpias por lo que concentraré el estudio en éstas últimas como referencia al programa completo, ya que pueden servir de ejemplo para resolver cuestiones relevantes acerca de su producción.

#### b. El programa

Las tarjas que aún conservan rastros suficientes para reconocer su iconografía, muestran santos de diversas épocas y congregaciones. A continuación presento la lista con los personajes siguiendo el orden del programa, establecido por el acceso al claustro y en sentido opuesto a las manecillas del reloj (dibujo 4.4 ).

---

<sup>132</sup> Estrada de Gerlero, Elena Isabel: “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización”. En *Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 2003.

Pinturas en el muro del corredor:

1 a 3 destruidos

4 San Lucas evangelista.

5 a 7 destruidos

8 destruido

9 mártir

10 hombre con instrumento

11 San Lorenzo mártir

12 San Sebastián mártir

13 santo acompañado de otro hombre

14 obispo decapitado

15 santo impartiendo bendición

16 destruido

17 santo con hábito color pardo

18 santo mártir

19 Santa Mónica

20 Santiago

21 San Jerónimo

22 San Martín

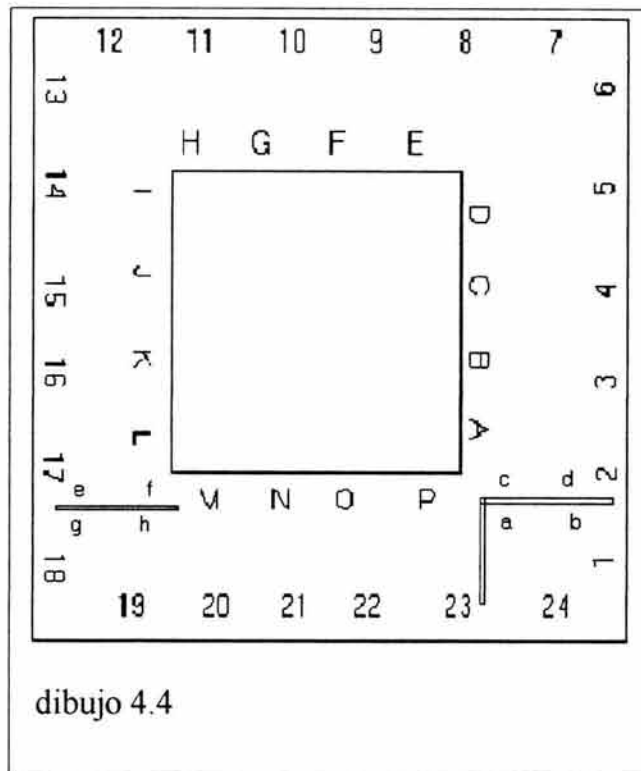
23 mártir dominico

24 San Agustín

Arcos del patio

A Tres mujeres

B martirio en caldero



dibujo 4.4

133 *Ibid* nota 19.

C y D destuidos  
E Virgen María  
F Cristo flagelado  
G pescadores  
H hombre en cueva orando  
I destruido  
J cardenal  
K santo con bastón  
L San Miguel arcángel  
M San Jerónimo con León  
N La decapitación de San Juan bautista  
O San Juan evangelista con águila  
P mártir

Arcos formeros:

a destruido  
b mártir en el desierto  
c María Egipciaca  
d María Virgen, María Magdalena.  
e - p destruidos

El pobre estado de conservación de las pinturas, así como sus intervenciones, limitan de manera considerable la determinación total del programa. Aún así es posible determinar que el muro oriente (7-12) fue destinado a mártires y en el muro este se representaron personajes ilustres de la orden.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> La inclusión de santos como Martín y Santiago dentro de este grupo es consecuencia de concilio Lateranense citado en el capítulo anterior.

Como mencioné con anterioridad existe un enorme parecido entre las pinturas de los claustros bajos de Huatlatlauca y Culhuacan. En primer lugar el Patrocinio presentado en el capítulo anterior delata no sólo la utilización del mismo grabado, sino que su estilo me permiten reconocer una misma autoría para las dos pinturas. Quizá, el dato más significativo sean los grutescos de ambos conventos (fotos 4.5, 4.6 y 4.7).



foto 4.5 Culhuacan



foto 4.6 Huatlatlauca

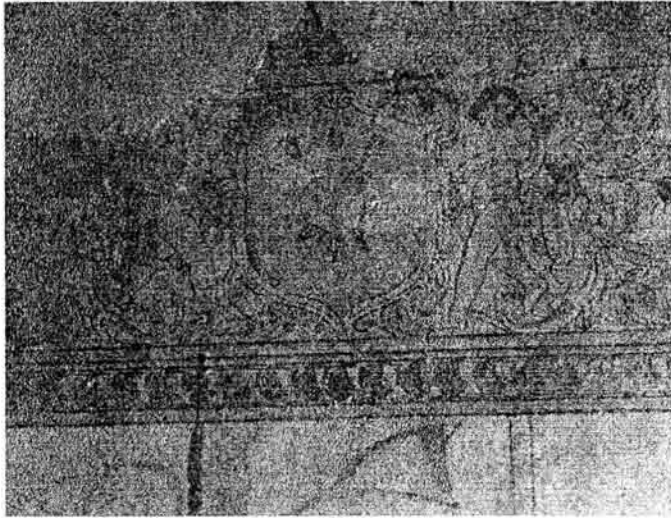


foto 4.7 Huatlataluca

Pero, aunque probablemente el calco utilizado fuera el mismo, las pinturas de los medallones de Huatlatlauca no muestran una afinidad formal considerable con las de Culhuacan. Y en cuanto a los programas, no existe mayor similitud que un gusto por los mártires y los personajes destacados de la orden.

Al igual que en Culhuacan, en Huatlatlauca se destinó uno de los muros a mártires (el Este).

### c. El estilo

A pesar de no saber el orden específico en las pinturas, su técnica revela que fueron pintadas al mismo tiempo por el mismo autor. Las figuras carecen de volumen y son delineadas con una pincelada de grosor constante. La distancia se representa en la elevación de diferentes planos. No existe una perspectiva geométrica en la composición, tal como la manejaban los europeos. Los personajes carecen de apoyos físicos perceptibles lo cual les brinda una apariencia volátil. La proporción de la figura humana se alarga de manera arbitraria en todos los casos. La representación del escorzo resulta forzada. La figura humana adquiere posturas poco naturales al voltear la cabeza o torcer el tórax. La representación de la arquitectura es muy artificial, mientras que los paisajes son resueltos con mayor naturalidad.

La mayoría de los personajes son retratados sobre un paisaje de fondo que es muy parecido al estilo de la pintura de la Tebaida: tonos de azul y ocre, pincelada de acuarela y el mismo tratamiento de la naturaleza. Incluso, en la pintura de María Egipciaca (foto 4.8), podemos reconocer un par de frailes que pasean en el fondo de la escena. Estos frailes son de idéntica factura que los que encontramos en la Tebaida.

En definitiva, hay una serie de rasgos que podemos ligar con la tradición plástica mesoamericana del valle de México que son expresados de manera especial en la representación de temas cristianos según modelos europeos.



foto 4.8

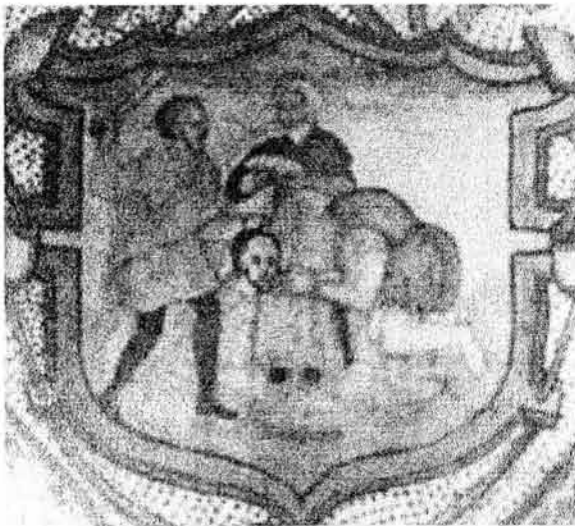
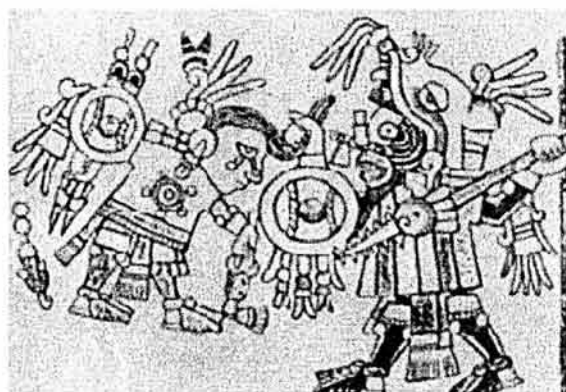


foto 4.9

#### *El pathosformeln.*

Existe otra pintura en este ciclo que presenta una unión más estrecha con el pasado mesoamericano. La tarja dedicada a San Juan ilustra la escena en la que el santo fue degollado (foto 4.9). Arrodillado, con las manos juntas, el santo vuela libre de un apoyo perceptible. El verdugo toma de los cabellos la cabeza cercenada de Juan, y la figura de Salomé aparece en el fondo sujetando la bandeja en donde la pondrá. Pese a la rigidez de las figuras y al manejo de perspectiva en la composición, no podemos negar que existió un modelo europeo detrás de esta pintura. Éste, tiene una larga tradición en la iconografía católica,

pues la muerte de San Juan es un tema representado con frecuencia en el repertorio evangelista cuyo establecimiento formal debió suceder mucho antes del siglo XVI. Pero, a pesar de ser una pintura de clara ascendencia europea, existen un par de rasgos que sobresalen del dibujo: el verdugo sujeta al santo de un mechón de cabellos -postura que también encontramos en grabados europeos-; además, el verdugo se acerca de perfil con una pierna enfrente de la otra, caminando hacia la víctima en posición de ataque. Es por esto que pienso, que el pintor respetó el estereotipo mesoamericano de cautiverio, cuando interpretó esta escena. (fotos 4.10)<sup>135</sup>.



fotos 4.10

La supervivencia de esta convención en el arte colonial es vista con frecuencia en manuscritos novohispanos para referirse a los abusos cometidos por los españoles a los indios (fotos 4.11). La pervivencia del estereotipo registra el fenómeno por el cual el artista acude al repertorio plástico de su pasado para trasladar la misma emoción a otro contexto. Este fenómeno fue nombrado *pathosformeln* por el

135 ESCALANTE, Pablo: *El trazo...* p 434.

historiador Aby Warburg, para señalar lo que ocurría cuando algunos artistas del Renacimiento recurrían a copiar las formas de escenas típicas del arte clásico para imprimir intensidad, evocando un sentimiento enclavado en el subconsciente colectivo de una sociedad<sup>136</sup>. El término fue re-utilizado de manera acertada por el Doctor Escalante para describir un fenómeno paralelo en la pintura colonial novohispana. “a) cuando el pintor representa una escena que, por su tema, no tiene paralelo en la tradición mesoamericana; b) cuando dicha escena está connotada de un dramatismo, un *pathos*, particularmente intenso.”<sup>137</sup>



fotos 4.11



136 GOMBRICH, Ernst: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. p 168.

137 ESCALANTE, Pablo: *El trazo...* p 3.



Con respecto a la convención del cautivo, el Doctor Escalante brinda varios ejemplos. La escena del oidor Puga en el Códice Osuna utilizada para registrar los abusos que él y su esposa cometieron con un indio y en el Códice Kinsborough, cuando la antigua fórmula se utilizó para documentar los malos tratos dados a los indios de Tepetlaoztoc por los encomenderos españoles.<sup>138</sup> Este fenómeno resulta ser un indicador de la vitalidad de la memoria mesoamericana y del respeto de las viejas reglas.<sup>139</sup>

Existen también pinturas y grabados europeos en donde se toma la cabeza por los cabellos de la víctima, no sólo en la escena del Bautista sino en otras representaciones como la escena de David sosteniendo la cabeza de Goliat (foto 4.12), o el episodio del sacrificio del hijo de Abraham (foto 4.13). Pero en estos los casos la actitud del verdugo frente a su víctima es muy variado y se aleja del rígido esquema que se conserva en la pintura de San Juan de Culhuacan.



foto 4.12



foto 4.13

---

138 *Ibid* p 435

139 *Ibid* p 437.

En el caso que nos ocupa, el estereotipo del cautiverio prehispánico se mantiene en la representación de ambos, cautivo y captor. En la escena de San Juan, el verdugo, al igual que en los modelos mesoamericanos, muestra el torso de frente mientras atiza la espada con un brazo levantado a la altura de la cabeza y mantiene su cabeza de perfil mirando hacia la víctima. Además, las piernas del verdugo, representadas también de perfil, se encuentran en actitud de avanzar hacia el cautivo. Esta postura es constante con los modelos americanos y se distancia de la presentada en modelos europeos.

Aunque no podemos concluir que la pintura responde al estereotipo nahua mesoamericano definitivamente, ésta es un ejemplo interesante de la solución que el tlacuilo dio al modelo presentado, tomando en cuenta lo que sabemos de su bagaje cultural.

El escorzo y las figuras de “tres cuartos”.

Sendas pinturas de Santiago y San Martín los representan montando a caballo, como mejor se les conoce. San Martín es escenificado cortando un pedazo de su capa con la espada para dársela a un mendigo que tiene frío<sup>140</sup> (foto 4.14) y Santiago es retratado con la espada desenvainada aniquilando moros (foto 4.15), en memoria a la leyenda española del siglo IX<sup>141</sup> que acredita al apóstol la evangelización del territorio hispano y la defensa contra los infieles. La figura del santo caballero tiene su génesis en los ilustres retratos ecuestres de la Roma clásica.

---

140 VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorad.* p 718.

141 Durante la batalla de Clavijo (844) el apóstol Santiago, el mayor se aparece en un caballo blanco y vence al ejército moro, en: JÖCKLE, Clemens: *Encyclopedia of Saints.* Alpine Publisher, Londres 1995. p 226.



foto 4.14



foto 4.15

Durante el medioevo, las connotaciones positivas asociadas a esta imagen se transfirieron a la heroica figura del caballero cristiano, añadiéndole calidad religiosa. El modelo del caballero cristiano se remonta a la figura de San Jorge a raíz de una leyenda del siglo V. En Libia existía un dragón al que diariamente se le ofrendaba una virgen para calmar su furia. La hija del rey fue elegida, por sorteo, para ser sacrificada al dragón. San Jorge mató al dragón y aprovechó su hazaña para convencer al pueblo de que se bautizara.<sup>142</sup>

---

142 JÖCKLE, Clemens: *Encyclopedia of Saints* p 181.



foto 4.16

estáticas y carecen de peso, y los caballos son adustos y desproporcionados. La postura de San Martín, en especial, resulta incómoda y forzada. Las piernas del santo reflejan que está sentado de perfil y se muestra la pierna izquierda. El tronco está completamente de frente, desde la cintura hasta el cuello, y la cabeza gira ciento ochenta grados para presentarse en el perfil contrario. La composición propone una perspectiva incoherente; la capa de san Martín ondea rígidamente, permaneciendo en un solo plano y el mendigo, parado más atrás, se toma de la capa que está en el plano de adelante, lo que hace imposible que Martín lo mire de frente, y hace parecer que el mendigo está flotando en el aire.

El grabado de Dürer: *El caballero, la muerte y el diablo*, de 1513 (foto 4.16), es un magnífico ejemplar de la alegoría plástica de este héroe cristiano que circulaba en la época. Como podemos observar, el dibujo europeo cuenta con una precisión matemática de la perspectiva y un dominio en la representación del movimiento. Además, la escuela de pintura europea ya había establecido un canon específico para el trazo del caballo, derivado de un minucioso estudio anatómico.

En Culhuacan, las pinturas de los santos cabalgados son rígidas,

La extraña postura de San Martín en la pintura de la tarja puede ser explicada a la luz de grabados europeos en donde el artista recurre al escorzo para componer esta escena (foto 4.17).



foto 4.17



foto 4.18

En la antigua tradición mesoamericana no existía el recurso del escorzo, las figuras eran representadas convencionalmente de perfil, pero existen casos en donde la figura está representada de perfil, la cabeza gira ciento ochenta grados y las manos son representadas en sentido opuesto a los pies (fotos 4.18). Esto es el resultado de una práctica artística en donde la naturalidad pierde importancia frente al simbolismo; pues la intención principal de los códices mesoamericanos era de registro, por lo que las partes de una misma figura debían ser representadas de la manera que facilitara más su identificación.



foto 4.19



foto 4.20

Si comparamos la pintura de Santiago en Culhuacan con dos grabados europeos del siglo XVI, a los que se apega bastante (fotos 4.19 y 4.20), encontraremos fenómenos similares a los del San Martín. La parte superior del cuerpo es demasiado grande en comparación con las piernas y desmedida con respecto al caballo; el brazo derecho se levanta para ostentar la espada, y a diferencia de los grabados europeos, el brazo izquierdo se muestra completo forzando la posición del tronco. Esto nos señala una vez más las limitaciones del pintor de representar figuras ya sea de frente o de perfil.

La “Hipercorrección”.

El estudio de la sociolingüística ha concluido que “ciertas diferencias en el habla de los miembros de una comunidad pueden ser relacionadas de un modo sistemático con factores sociales específicos”.<sup>143</sup> A partir de este postulado, el lingüista William Labov denominó *hipercorrección* a la pronunciación enfática de ciertos rasgos lingüísticos, cuando un grupo social tiende a exagerarlos con un afán de imitación

---

143 BYNON, Teodora: *Lingüística histórica.*, Editorial Gredos. Madrid, 1981. p 275. Cita tomada de Escalante, Pablo *El trazo...* p 425.

del habla de la clase socialmente dominante.<sup>144</sup> El Doctor Escalante ha transferido el término de Labov a su fenómeno correspondiente en el ámbito artístico. De esta manera distingue la conciencia que tomó el pintor americano del contraste entre las proporciones humanas de su propia tradición y las de la escuela europea del Renacimiento. Así observamos que algunos los pintores coloniales alargan de manera exagerada la figura humana mostrando un interés por compensar las proporciones ante los cánones europeos.



foto 4.21

En las pinturas de las tarjas encontramos ejemplos de *hipercorrección* en los dibujos de San Martín y Santiago, pues el tlacuilo alargó el tórax con respecto al resto del cuerpo y dejó demasiado cortas las piernas, por lo que los brazos se tuvieron que extender para poder resolver la composición. Cabe mencionar que en ocasiones el pintor pudo contar con modelos europeos que tuvieran proporciones semejantes, como las encontramos en tapicería flamenca (foto

4.21). Pero en este caso, a diferencia de los modelos flamencos, los caballeros sufren un alargamiento disparado en cada una de sus partes, además delatan una imposibilidad de reproducir la figura de “tres cuartos”; mientras que las figuras de los tapices, aunque sufren de alargamiento, muestran una pericia para representar figuras en diversas posiciones.

---

144 *Ibid* 426.

#### d. Los modelos y su influencia en el autor

Desde el siglo XII se comenzaron a difundir relatos populares de caballeros cristianos. Para el siglo XV, el culto caballeresco se extendió por todo el reino español y los libros de caballería gozaban de gran éxito.<sup>145</sup> En ocasiones, los libros eran ilustrados con dibujos que retrataban al héroe en sus hazañas. Los conquistadores trajeron consigo objetos personales como naipes y literatura laica como libros de caballería; así como, después se importaron otros objetos que pudieron servir de modelos como pinturas y tapicería. Estos modelos debieron influir en las ilustraciones de las crónicas citadas de la misma manera que las estampas de santos en el pintor de las tarjas<sup>146</sup>, por lo que los resultados fueron muy parecidos.

En el caso de la pintura que decoró los conventos del siglo XVI, sabemos que participaron tanto maestros europeos como pintores indígenas. Pues, las ordenanzas de 1557 claramente exigen que los pintores, tanto españoles como indios se examinaran antes de “poner tienda o tomar obra de pintar imágenes sagradas, follajes, romanos y otras figuras<sup>147</sup>. Además, Basalenque nos dice que en Tiripetío maestros europeos formaron pintores indígenas que a su vez salieron a pintar a otros conventos. Aún así, es muy difícil discernir cuando estamos frente a una obra pintada por europeos, por indígenas o hecha en colaboración. También debemos considerar que debió de haber artistas con mayor o menor pericia, como siempre ha sucedido. De cualquier manera, creo que podemos establecer algunos lineamientos formales mediante los cuales en algunos casos se pueda distinguir la presencia de pintores indígenas. Pienso que la manera más objetiva de analizar este problema es

---

145 MILLARES, Carlo: *Historia universal de la literatura*. Esfinge, México. 1994 p 129.

146 GRUZINSKY, Serge: *La guerra de las imágenes*. FCE. México, 1990. p 83.

147 Del Barrio Lorenzot, Francisco: *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*. Secretaría de Gobernación. México. 1989.



comparando las pinturas con sus posibles fuentes de inspiración, reflexionar sobre las diferencias y tratar de encontrar alguna filiación.

En las pinturas del claustro bajo de Culhuacan vemos que ante la imposibilidad de repetir con exactitud los modelos, los artistas proponen una serie de variantes que a su vez son constantes con la tradición prehispánica de la pintura Mixteca-Puebla. Por otro lado, encontramos su mayor parecido formal en documentos coloniales pintados por indígenas.



foto 4.22

Los santos caballeros, en especial, mantienen un estilo muy similar con los documentos coloniales ilustrados en el siglo XVI como: el *Códice florentino*, el *Telleriano Remensis*, y *El lienzo de Tlaxcala* ( foto 4.22).

En todos los casos, los dibujos fueron creados por artistas indígenas que trataron de apegarse a modelos europeos, pues su primera preocupación era que el mensaje fuera claro y preciso para el público europeo a quien iban dirigidas estas crónicas.

Las opciones tomadas por el pintor de los santos en las tarjas nos iluminan acerca del carácter del tlacuilo y su proceso de “aculturación”. Por un lado, las escenas de los dos santos cabalgados muestran un intento por asimilar la plástica europea. Encontramos rasgos de “hipercorrección” en donde las proporciones del tórax se alargan con respecto de las piernas para presentar figuras más esbeltas que las de la antigua tradición. Existe un enfrentamiento a los conceptos europeos de perspectiva cuando el pintor decide evadir el reto del escorzo presentando la figura de San Martín de perfil y retorciendo la anatomía del personaje. Además, persiste una falta

de apoyos naturales para el reposo de las figuras. Por otro lado, las figuras se pueden asociar con estereotipos prehispánicos constantes mediante el fenómeno del *pathosformeln*, el cual muestra que el pasado mesoamericano aún estaba vivo en el subconsciente del pintor y afloró en la elección de sus metáforas plásticas.

Este mismo tipo de solución plástica la encontramos en documentos coloniales tempranos como *El lienzo de Tlaxcala*, lo cual refleja una actitud general de los artistas americanos frente a los modelos europeos y nos lleva a reflexionar sobre los procesos de aculturación y el éxito de la evangelización durante el primer siglo de conquista y colonia.

#### e. El autor y el tiempo

En conclusión, podemos declarar que el tratamiento formal de la pintura mural en el ciclo de las tarjas de Culhuacan, al igual que la Tebaida, es una muestra de la pintura novohispana religiosa del siglo XVI, en donde un pintor indígena es presentado con temas y modelos europeos los cuales lo confrontan con su nueva realidad. Muestra de esto es la gran afinidad formal que presentan estas pinturas con documentos coloniales pintados por tlacuilos como *El lienzo de Tlaxcala*. Lejos de la tradición prehispánica, el dibujo europeo representa una estética distante al ojo americano, acostumbrado a relacionarse con la naturaleza por medio de ciertas convenciones establecidas por siglos de desarrollo artístico, por lo que la pervivencia de estereotipos mesoamericanos muestra una atadura con las formas antiguas de vivir y la manera de relacionarse con su entorno. De la misma manera, el esfuerzo por asimilar los conceptos de la estética europea señala una actitud dispuesta a comprender el nuevo régimen. Así, el indio pintor de conventos del siglo XVI es el mejor ejemplo del “converso” novohispano durante la primera etapa de evangelización en donde aun la mejor disposición de impregnarse de la cultura

enseñada por los frailes, no logró desaparecer del todo el espíritu mesoamericano que incorpora los matices de una cultura mestiza. Por lo tanto, el estudio de la pintura colonial, inspirada en temas y modelos europeos, y pintada por las manos de los tlacuilos del XVI, puede ser una preciosa fuente para reflexionar sobre los efectos que la cultura europea tuvo en la población americana durante el primer siglo de conquista y así evaluar los resultados de la campaña evangelizadora en América.

El parecido en el estilo con las pinturas de la Tebaida, al igual que la técnica y el color, revelan que una misma mano produjo las dos obras. Desgraciadamente el pobre estado de conservación no nos permite hacer un estudio iconográfico preciso sobre la intención del programa y la variedad de santos encontrados no es constante con ningún período o grupo hagiográfico específico. Por que, basados en su mano de obra, me inclino a pensar que son contemporáneas a las pinturas de la Tebaida y por lo tanto forman parte, junto con las pinturas del vestíbulo de una primera etapa de decoración del convento.

#### 4.3 El segundo ciclo.

El acceso original al claustro alto fue clausurado por las remodelaciones que sufrió el convento a lo largo de los años. Originalmente se debió de acceder al segundo piso a través el muro oeste. Los espacios que existen entre los vanos que dan al patio estaban decorados con arcadas platerescas que enmarcaban un ciclo santoral. De los veinte muros que existen, cinco en cada lado, sólo nueve conservan su pintura original. Este programa fue restaurado en 1985 cuando la Escuela de restauración

del INAH prudentemente se dedicó a quitar las capas del cal que lo cubrían y a limpiarlo.<sup>148</sup>

a. El programa

Comenzando desde la esquina noroeste, donde originalmente se encontraba el acceso que conducía a la planta alta, y siguiendo el sentido de procesión, que es contrario de las manecillas del reloj, encontramos las pinturas dispuestas de la siguiente manera siguiente (dibujo 4.23):

<u>Pintura</u>	<u>Fechas</u> <sup>149</sup>	<u>Santoral</u>
<u>Muro Sur</u>		
A. San Nicolás de Tolentino mártir	Siglo XVI	no canonizado
B. Santos mártires de Cantenbury	Siglo XVI	2 junio
C. San Simpliciano	Siglo IV	29 julio
<u>Muro Este</u>		
D. San Severino	Siglo V	8 noviembre
E. Mártires de África	Siglo V	17 agosto
F. Juan de Sahagún	Siglo XV	12 junio
G. Santo mártir lapidado		
H. San Amadeo	Siglo XV	6 enero

148 RAMÍREZ, Juan René "Proyecto de restauración. Dictamen Clínico" mecanoescrito INAH. México D. F., 7 de agosto de 1985.

149 Las fechas del santoral han sido tomadas de Tomás de Herrera: *Alphabeto Augustiniano* y de *Martyrologium Romanum, Gregori XIII Urbani VII et Clementis X*

Muro Norte

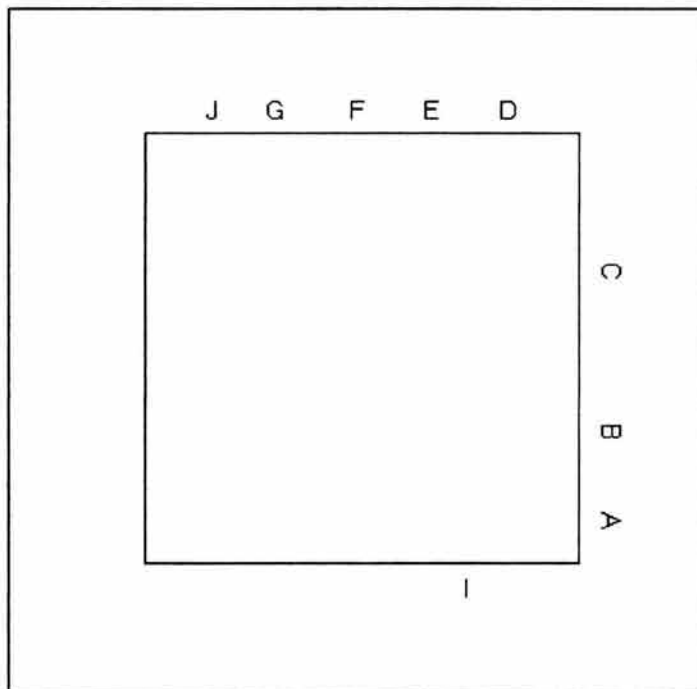
Destruído

Muro Oeste

I. San Martín

Siglo IV

11 noviembre



dibujo 4.23

b. Técnica y modelos

La técnica utilizada en los murales del segundo programa hagiográfico en Culhuacan, así como en los demás conventos agustinos del XVI, fue el llamado fresco seco. La pintura se elaboraba sobre un aplanado completo en el que se iban

desarrollando los trabajos de decoración con la ayuda de estarcidos usados como molde; un aglutinante natural, como la baba de nopal, proveía de adherencia a los pigmentos.<sup>150</sup> La concepción de los programas, así como los modelos a seguir, eran proporcionados por los religiosos. Matías de Escobar describe el proceso mediante el cual primero se blanqueaban los muros para que fueran recibiendo los frescos de manera paulatina según se dispusiera de los medios.<sup>151</sup>



foto 4.24

En este ciclo, las figuras humanas están enmarcadas por representaciones arquitectónicas que sirven de escenario para presentar a los personajes. La fuente de inspiración para las arcadas de estilo plateresco bien pudo ser la portada de alguno de los libros que a menudo mostraba este tipo de marcos arquitectónicos. El libro *Phisica Rationale* de Alonso de la Veracruz, en su edición de 1557, presentó un modelo parecido (foto 4.24). Probablemente se contó con varios grabados diferentes para incorporar los escudos y los serafines, así como para ilustrar la cenefa

superior. El recurso de escenificar al santo presentándolo en un nicho que brindaba un espacio propio a la figura fue muy popular en la pintura de ciclos santorales en los conventos de la Nueva España y favorecido de la misma manera por las tres ordenes.

---

150 RAMÍREZ, Juan René "Proyecto de restauración".

151 ESCOBAR, Matías de: *America Thebaida*

Así como los grabados sirvieron de modelo a la arquitectura, podemos considerar que lo mismo sucedió en el caso de la figura humana. Los pintores recurrieron a las ilustraciones de los libros que contenían imágenes de santos y en algunas instancias debieron contar con series de grabados sueltos u otras fuentes de inspiración como pinturas y tapices. Existe un grabado de San Buenaventura en un libro de Maturnino Gilberti O.F.M., impreso por Antonio de Espinosa en 1575 (foto 4.25), cuyo tratamiento formal nos remite directamente a las figuras representadas en el convento de Culhuacan. Así mismo, *Sermonario en lengua mexicana* de Juan de la Anunciación O.S.A., impreso por Antonio Ricardo en 1577 (foto 4.26), que presenta diversos grabados de San Agustín. En la portada de la segunda parte aparece una ilustración del santo que guarda cierta familiaridad con la pintura de Culhuacan.



foto 4.25



foto 4.26

La variedad de santos que se representaron en los muros de los conventos novohispanos nos obliga a pensar que en ocasiones se utilizó el mismo modelo, cambiando algunos atributos, para satisfacer su demanda. En los muros de Culhuacan encontramos la figura de un personaje cuya distinción papal es señalada por una tiara que reposa junto a él en el piso. La cartela confirma que se trata de San Amadeo, Papa Felix V (foto 4.27) Al mismo tiempo, existe en el convento de Tlayacapan una pintura de San Jerónimo cuya cartela sería imprescindible para identificar al personaje si no fuera por el león que asoma la cabeza (foto 4.28). A pesar de que el tratamiento plástico de las dos pinturas revela dos manos distintas, la semejanza de los personajes en cuanto al dibujo y composición, me parece indicar la presencia de un mismo grabado como modelo de ambas. El reverso de la posición del libro y la cruz entre sendas imágenes podría ser el resultado de las copias en calca de los grabados o de los estarcidos.



foto 4.27



foto 4.28



### c. Rasgos de tradición mesoamericana

La pintura que mantiene más elementos reconocibles con la plástica mesoamericana es la escena del martirio africano. Esta pintura goza de un tratamiento narrativo que permitió al artista mayor libertad de expresión (foto 4.29). Las diferentes escalas de los personajes sugieren que, si hubo un solo grabado como modelo, el pintor organizó las figuras adaptándose al espacio como mejor le convino. El manejo formal de esta pintura en particular mantiene rasgos gráficos que pueden ser emparentados con la tradición prehispánica de pintura conocida como Mixteca-Puebla.<sup>152</sup>

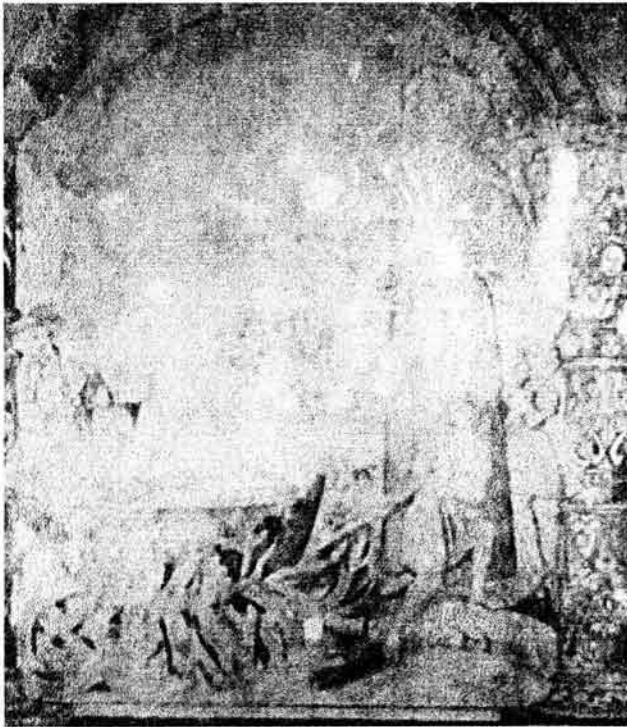


foto 4.29

De la misma manera que en los códices de tradición Mixteca-Puebla encontramos que las figuras son enmarcadas con una línea gruesa, aunque en ocasiones el uso de sombra minimiza este efecto. En cuanto a las proporciones anatómicas observamos varias disparidades: mientras que algunas figuras sufren de un alargamiento “hiper corregido” -como es el caso de los dos personajes que atizan el fuego las proporciones en la figura de los frailes son más parecidas al

canon prehispánico, pues sus cabezas son demasiado grandes con relación al cuerpo. Además, existe otra serie de particularidades constante con la pictografía encontrada en los códices de dicha tradición: Podemos distinguir el esfuerzo por delinear las

uñas de las manos (foto 4.30). Los pies de uno de los personajes son de un tamaño exagerado y tiene los dedos de los pies muy alargados y encorvados hacia abajo, sus brazos y sus piernas son del mismo grosor y la cabeza resulta chica para su cuerpo.



foto 4.30

Es claro que el pintor de este mural recurrió constantemente a su propio repertorio plástico para representar una realidad que le era familiar. Incorporó estereotipos de su antigua tradición a una composición que pretendía acercarse a la europea, por ser la manera más natural de resolver algunos cánones plásticos que no acababa de asimilar. Sólo podemos especular sobre las razones que llevaron al pintor a tomar ciertas decisiones, aunque me inclino a pensar que en este caso, en particular, el tlacuilo no contó con un grabado (o modelo) preciso de la escena por lo que tuvo mayor libertad de expresión y recurrió a su bagaje plástico para presentarla.

---

152 Todas las constantes concedidas a la tradición Mixteco-Puebla fueron obtenidas de: Escalante, Pablo *El trazo...*



foto 4.31

Por otro lado, tenemos un ejemplo en donde el modelo probablemente presentó de origen el problema de las proporciones. En la pintura del mártir lapidado (foto 4.31), uno de los hombres que lo lapida muestra una altura descomunal con relación al tamaño de la cabeza, lo cual puede ser asociado con el fenómeno de “hipercorrección”. Es también importante señalar que el lapidario es representado en la misma posición que los verdugos en las escenas mesoamericanas de cautiverio de las que hablamos con

anterioridad. En este caso, más que un alargamiento desigual de sus partes la cabeza es demasiado pequeña, de la misma manera que en algunas figuras de tapicería flamenca. En el tapiz flamenco del siglo XVI que ofrecí con anterioridad como ejemplo, es sorprendente el parecido de las figuras no solo en su anatomía sino en su vestimenta también, por lo que en este caso creo que más que sufrir de “hipercorrección”, el pintor estaba siguiendo un modelo parecido al tapiz. Otro ejemplo muy similar lo encontramos en Charo en donde una de la pinturas representa la misma escena y los asaltantes tienen las mismas proporciones que en el lapidario de Culhuacan (foto 4.32).



foto 4.32



foto 4.33

A diferencia del primer ciclo, el segundo muestra una mayor asimilación de la estética europea por parte del pintor, aunque la desigualdad de las pinturas me hace pensar que fueron pintadas por diferentes autores; en especial, la pintura de los mártires ingleses, cuyo estilo manierista denota no haber sido pintada al mismo tiempo que el resto del programa (foto 4.33).

#### d. El tiempo

Las pinturas del claustro alto denotan una factura distante a todos los murales del claustro bajo. La ausencia de color es una de las diferencias más grandes. Creo que este ciclo se debió a un segundo momento de decoración aunque, también en éste se pueden distinguir diferentes etapas de producción. Tal vez, no había segundo piso cuando se pintó el claustro bajo.

Los modelos más parecidos a los santos del segundo ciclo se encuentran en tres libros impresos en la Nueva España: dos por Antonio de Espinosa en 1575<sup>153</sup> y en 1576<sup>154</sup> y uno por Antonio Ricardo en 1577<sup>155</sup>.

Por otra parte, la inspiración para las pinturas del ciclo del claustro alto debió ser el libro de San Román de 1567 pues es el único texto en dónde he encontrado documentada la apócrifa leyenda de San Nicolás de Tolentino mártir. Además, es el primer texto que consignó a todos los santos incluidos en el programa como santos agustinos. A este respecto, la iglesia prohibió en 1625, por orden de Urbano VIII, imprimir libros que contuvieran sugerencias de santidad, milagros o revelaciones, que no tuvieran aprobación explícita de la Sagrada congregación de ritos. Es importante resaltar que algunos santos representados en este programa tienen fechas de canonización posteriores al siglo XVI. Incluso, San Nicolás de Tolentino nunca fue beatificado. Juan de Sahagún fue canonizado en 1690 y los mártires ingleses lo fueron en 1886.

---

153 GILBERTI, Maturino: *Tesoro espiritual de los pobres en lengua de Michoacán*. Antonio de Espinosa impresor México, 1575.

154 *Graduale dominicale*. Antonio de Espinosa impresor. México, 1576.

155 ANUNCIACIÓN, Juan de la: *Sermonario en lengua mexicana*. Antonio Ricardo impresor. México, 1577.

Los concilios provinciales mexicanos ratificaron las restricciones tridentinas de la representación de imágenes religiosas. Tanto el segundo (1565) como el tercero (1585) dieron gran importancia a las cuestiones de “decencia y decoro” en el arte sacro y aunque no se conocen exactamente las implicaciones directas que tuvieron sobre los programas conventuales, se podría suponer que la mayoría de los conventos que fueron “blanqueados” borraron las pinturas de sus muros a instancias de este dictamen. Sin embargo, sabemos que los reglamentos papales del rito a los santos tuvieron gran resistencia por parte del culto popular, razón por la que en 1634 y 1640 se decidió ratificar la sentencia de 1625 que prohibía que los venerables no beatificados fueran representados con atributos sobrenaturales como aureolas o rayos. Si consideramos la poca efectividad que estas disposiciones mostraron, no es de extrañar que San Nicolás de Tolentino Mártir hubiese sido representado portando aureola a finales del siglo XVI o incluso a principios del XVII.

Los ciclos hagiográficos en los conventos novohispanos son numerosos. La orden agustina tuvo especial apego por su representación pues recurrió a éstos en la mayoría de sus conventos. El convento de Charo, en Michoacán, tiene una decoración mural que temáticamente se apega bastante a la de Culhuacan. En este convento existe una serie cristológica con paradas del *via crucis* de la cual subsisten varias escenas: *El Cristo de Burlas*, *El Cristo de la Columna*, *La Oración en el huerto*, *El Prendimiento* y el *Ecce Homo*. Además, quedan rastros de una pintura de la Tebaida que el prior Pedro de San Jerónimo mandó pintar <sup>156</sup>. Así mismo, hay rastros de un martirologio con escenas de un mártir flechado, un martirio de degollados, un martirio en caldero y uno obispo lapidado. Fue el Prior Pedro de San Jerónimo quién también ordenó el martirologio en donde “manifestó su ánimo en lo que mandó pintar, pues puso los mayores martirios con que los tiranos mortificaron

---

156 ESCOBAR, Matias de: *Americana Thebaida* p 794.

a los varones de nuestra religión.”<sup>157</sup> Anteriormente hemos determinado que estas pinturas debieron pertenecer a la década de 1570.

La edición de los libros de San Román y Márquez por los agustinos con el propósito de documentar el linaje de la orden, nos dan la pauta para establecer un marco periódico más puntual para la producción de algunas de las pinturas. Además, tenemos la fecha de los modelos que nos conduce por la misma dirección, por lo que pensamos que las pinturas del segundo ciclo hagiográfico deben haber sido posteriores a los años sesenta y siete y sesenta y ocho cuando estos libros fueron editados.<sup>158</sup>

Desgraciadamente no se conservan los archivos del convento, como expliqué en el primer capítulo, los cuales nos podrían hablar de algún cambio importante en la administración del convento y brindarnos información acerca de sus finanzas. Probablemente la dirección de las obras de decoración correspondan simplemente a dos prioratos diferentes. En 1572 Antonio de Mendoza fue Prior de Culhuacan, dato importante pues un año más tarde Mendoza fue nombrado el primer Provincial criollo agustino, hecho que desencadenó la ruptura de la orden y la fundación de la Provincia de San Nicolás de Tolentino. Las últimas tres décadas del siglo XVI fueron años de cambio para la orden agustina y probablemente fue hacia esta época cuando se produjeron los murales del segundo ciclo y de todo el claustro alto. Además, la evidencia bibliográfica antes expuesta me conduce a inclinarme por la década de los ochentas (1680's) para su producción.

---

<sup>157</sup> *Ibid*

#### e. El alfabeto agustiniano

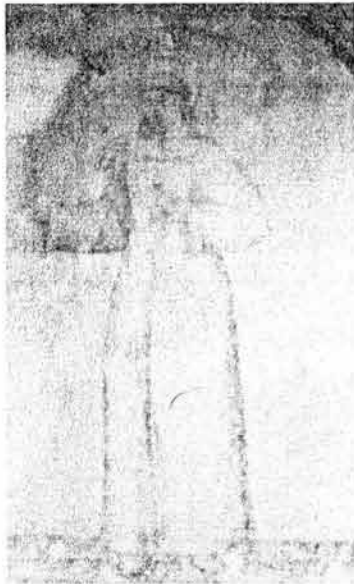


foto 4.34

En el corredor procesional del pasillo, la primer figura que encontramos es la de un santo tonsurado con hábito de fraile agustino el cual lleva un libro en la mano izquierda y un palo en la derecha. Una cartela lo corona indicando que se trata de San Severino. Severino fue un canónigo reglar agustino martirizado a palos en Sardonía<sup>159</sup>. El hábito de este santo manifiesta su filiación dentro de la Orden, el palo fue pintado en remembranza de su martirio y el libro que porta representa a la regla agustina, tema coyuntural de los murales hagiográficos en Culhuacan (foto 4.34).

La siguiente pintura (foto 4.29), es una de las más enigmáticas pues representa una serie de frailes agustinos que son hervidos en un caldero. Un hombre de gran tamaño preside la escena, mientras que dos ayudantes de menor escala atizan el fuego. Uno de estos últimos tiene los ojos ligeramente rasgados, está descalzo y parece llevar algo similar a la tonsura; el otro está calzado y tiene el cabello rizado. La escena ilustra uno de los primeros martirios sucedidos fuera de Europa, el cual es recabado dentro del Martirologio Romano. Márquez, en su libro *Origen de los agustinos...* dedicó todo el apéndice a este episodio al que tituló: “El glorioso martirio de los

---

158 Pedro de San Jerónimo era Prior de Charo en 1978.

159 HERRERA, Tomás de: *Alphabetum Augustinianum*. Tipografía Gregorio Rodríguez. Madrid, 1644. p 375.



siete monjes en África, Liberato, Bonifacio, Servo, Rústico, Rogato, Séptimo y Máximo<sup>160</sup>.”

Este episodio se desarrolló durante las persecuciones a los católicos por los Unéricos en África, cuando un rey tomó prisioneros a siete ermitaños y decidió hacer ejemplo con su muerte. El líder Unérico mandó atar a los hombres dentro de una nave cargada con un manojo de leña para que se quemaran, pero una vez en el mar, Máximo exclamó al cielo: “[¿]Quién fuera tan poderoso para apartarme de mis santo padre Abad Liberato y de mis hermanos?” y el fuego cesó. Luego les clavaron las manos y los pies e intentaron quemarlos vivos, más el fuego se apagó las tres veces que lo hicieron. Por fin, el rey decidió mandarlos matar a golpes con los mismos leños con los que los echaron al mar. A los tres días los cuerpos salieron a flote y fueron enterrados de acuerdo a las costumbres católicas. Algunos de sus restos sirvieron para formar reliquias.

Los hombres martirizados en África no vestían el hábito agustino con el que se les representó, pero las disposiciones del Concilio Lateranense IV brindaron la posibilidad de adoptarlos bajo el manto agustino y hacerlos retratar con el vestido que les era familiar a los agustinos misioneros del siglo XVI para poder hacer de su ejemplo algo más cercano.

La muerte por martirio fue un recurso muy popular entre los misioneros para obtener la beatificación mística, promovida en algunas instancias por las mismas cabezas de la labor evangélica. El cronista novohispano Matías de Escobar documentó la decisión del Prior de Charo, Pedro de San Jerónimo, de escoger el tema del martirio para ser representado en las paredes del convento:

---

160 MARQUEZ, Juan: *Origen de los frailes ermitaños de la Orden de San Agustín y su verdadera institución antes del gran Concilio Lateranense*. Imprenta de Antonia Ramírez viuda. Salamanca 1618. (1ª ed. 1568) p 437-441.

“[...] manifestó su ánimo en lo que mandó pintar, pues puso los mayores martirios con que los tiranos mortificaron a los varones de nuestra religión.”<sup>161</sup>



foto 4.35

La siguiente pintura, como indica su cartela, representa a San Juan de Sahagún (foto 4.35). Una aureola circula su tonsura, porta el hábito de los agustinos y lleva la cruz griega de doble travesaño en la mano derecha y un libro que reposa sobre una base que toma en la mano izquierda. Juan de Sahagún o Juan Facundo fue un agustino eremita que pasó la mayor parte de su vida predicando la palabra de Dios en Salamanca, en donde murió envenenado. Una vez más el santo es representando con la regla agustina en la mano.

El cuarto personaje que podemos identificar es Amadeo de Saboya (foto 4.27). Éste está barbado y lleva el sombrero pastoral distintivo de los obispos, porta una cruz de doble travesaño y un libro en la mano. La tiara que reposa en el suelo nos conduce a deducir, en una primera instancia, que se trata de un Papa. La cartela que lo acompaña presenta las letras encimadas por lo que el estudio iconográfico del personaje fue imprescindible antes de poder descifrar: SAN AMADEUS PAPA CARDENALICIO FELIX V.

Amadeo, duque de Saboya, fundó la orden de San Mauricio y durante el cisma de la iglesia católica fue nombrado Papa con el nombre Felix V en Francia en 1434. Es

---

161 ESCOBAR, Matías: *Americana Thebaida*. p 79.

llamado el último de los “antipapas”, pues renunció voluntariamente al papado en búsqueda de una reconciliación con la sede italiana, por lo que recibió en beneficio la dignidad cardenalicia.<sup>162</sup> San Amadeo tampoco portó en vida el hábito negro de los agustinos, mas fue considerado un santo agustino por Tomás Herrera quien lo incluyó en su *Alphabeto Augustinianum*<sup>163</sup> ya que la orden que fundó más tarde, conocida como la Orden de los santos Mauricio y Lázaro, adoptó la regla agustina.



foto 4.36

Después de San Amadeo encontramos la figura del santo que más incógnitas despertó en nuestro estudio. El personaje está descalzo y porta hábito agustino; lleva una aureola sobre la cabeza, sostiene un libro con la mano izquierda, tiene un cuchillo clavado en el corazón y la mano y el pie derecho aparecen mutilados al lado de la figura, cuya expresión parece insensible al dolor. La cartela que lo acompaña claramente dice: S. B. NICLAUS

DETOLENTINO MARTIR (foto 4.36).

La iconografía de la figura no corresponde a la representación tradicional de San Nicolás de Tolentino, que nunca fue mártir. Este santo fue titular de la Provincia de Agustinos en Michoacán pues era considerado como un distinguido miembro de la familia agustina, por lo que su vida y milagros eran bien conocidos por su comunidad. La confusión con respecto a esta pintura condujo a varios autores a pensar que se trataba de un error de restauración. El cronista agustino Fray Alipio O.S.A. escribió al respecto: “Hay en este convento [Culhuacan] un detalle que

---

162 BOUCHET, Max: *Le Chateau de Ripaille*. Paris, 1907.

mueve a risa: el único San Nicolás de Tolentino mártir que hay en el mundo. Claro que los verdugos de este martirio fueron los que dizque restauraron la pintura.”<sup>164</sup>

La confusión respecto a la pintura es bastante comprensible si consideramos las pocas fuentes que encontramos acerca del personaje. El fraile Jerónimo de San Román en su *Crónica...* relata que en el año de 1535 existió un fraile agustino que profesó bajo el nombre de San Nicolás de Tolentino por la admiración que tenía hacia este santo. El fraile fue misionero en las cruzadas y San Román detalló su destacada participación:

En este tiempo avian sido ganadas por el ejército imperial las dos fortalezcas [fortalezas] de Moon y Coron en la Morea (hoy Grecia) [...] y acaeció que un fraile de esta provincia de Castilla, llamado Fray Nicolás de Tolentino pasó por capellan aquella gente que iban para frontera [...] <sup>165</sup>

Los españoles ganaban la batalla cada vez que el fraile presidía armado de su crucifijo. Finalmente, los turcos se dieron cuenta de esto, capturaron al fraile y le propusieron que se convirtiera en musulmán pero él prefirió la muerte. Lo desnudaron y azotaron; lo atormentaron cortándole primero las manos y después los pies y lo desmembraron poco a poco pues el mártir nunca cedió.

La mención de este santo sólo la he encontrado en el libro de San Román, pues ni Márquez ni Herrera lo incluyeron en su menologio, lo cual explica lo oscuro de su culto.

Un grupo de frailes agustinos representa la siguiente escena (foto 4.33). Veinticuatro hombres visten el hábito agustino, están tonsurados y llevan palmas en las manos como símbolo de su martirio. El fraile del centro porta un libro abierto. La cartela

---

163 HERRERA: *Alphabeto Augustinianum* T II p 13.

164 RUIZ ZAVALA, Alipio: *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús de México*. Porrúa, México, 1984. p 289.

que los acompaña también presenta letras encimadas por lo que es difícil leer: MARTIRES. AUGUSTINI. AN \_\_\_SISI. A. REGE. ANGLO\_\_\_<sup>166</sup>. La cartela nos indica que se trata de los mártires agustinos asesinados por el Rey de Inglaterra. La escena representa a los mártires de Canterbury, que aunque fueron beatificados hasta 1886, ya habían sido consignados por Herrera como “el martirio de Londres.”<sup>167</sup>

Al lado de los santos ingleses se retrató la imagen tonsurada de un santo que porta el hábito de la orden y al igual que los otros lleva un libro en la mano. En la cartela se alcanza a leer con letras encimadas: S. SIMP \_\_\_ ABCHIEPISCOP. MEDIEVANENSIS, por lo que creemos que se trata de San Simpliciano, arzobispo de Milán e instructor espiritual de San Agustín<sup>168</sup>. San Agustín mismo habla de Simpliciano, obispo en Milán, en su obra *Confesiones*, en donde relata la relación que mantiene con el obispo y la catarsis a la que ésta le conduce, que desencadena la crisis que finalmente lo llevó a su conversión.<sup>169</sup> Fue el mismo Simpliciano quien bautizó a San Agustín para ingresar a las filas de la iglesia católica.<sup>170</sup>

La última pintura del programa que se conserva en el convento presenta la cartela: BRETAGNA. REGIS. S. MARTINUS (foto 4.37). Por lo que, la pintura representa a San Martín y al rey de Bretaña. La figura que correspondería al rey está completamente borrada, el único rastro que queda es una corona real a sus pies. San Martín tiene un libro en la mano, está tonsurado y lleva el mismo hábito que sus compañeros de pasillo. La escena parece representar algún episodio en el que el

---

165 SAN ROMAN O.S.A., Fray Jerónimo de: *Crónica...* fol 120-121.

166 Paleografía y traducción hecha *In Situ* por Mario Ríos O.S.A.

167 HERRERA: *Alphabeto Augustinianum* T II p 59.

<sup>168</sup> La pintura está tan maltratada que aún con fotografías de archivo es muy difícil de reproducir.

169 SAN AGUSTÍN: *Confesiones*. Porrúa. México, 1998. Libro VIII.

170 *Ibid* libro IX.

santo ilustraba al rey de Bretaña sobre la fe católica. La gran labor de Martín como obispo de Tours en la evangelización de la provincia Lugdonense, que pertenecía a Bretaña, dio como fruto el crecimiento de la comunidad cristiana bretona y la organización de dos diócesis importantes: la de Rennes y la de Nantes.



foto 4.37

#### f. Las inspiraciones hagiográficas

Así como concluimos que la elaboración física de las pinturas se debió a manos indígenas, es evidente que la selección de las imágenes dentro de la concepción general del programa fue ingeniada por los frailes.

Lo primero que se observa es que aunque no todos los santos portaron el hábito agustino en vida, todos fueron representados con éste. Este recurso podría parecer caprichoso, pero el cuidadoso estudio de la selección de santos dentro del programa

hagiográfico en los muros del convento descubre un aspecto importante del espíritu agustino en América, promovido por sus preocupaciones políticas y sociales.

Los agustinos fueron la tercera orden en llegar a la Nueva España y se encontraron con la resistencia de los otros dos grupos, franciscanos y dominicos, para establecerse en el territorio. Por lo tanto, instituyeron una política clara desde el principio y realizaron una planeación cuidadosa de filtración geográfica y social para obtener y conservar un lugar importante dentro del régimen novohispano.<sup>171</sup>

La presencia de imágenes en el proyecto de conquista americana respondía a la misma necesidad de protección que los europeos tuvieron durante la guerra santa en contra de los musulmanes, por lo que adoptaron el mismo patrón. El europeo vino a América acompañado de aquellas figuras que le brindaron amparo espiritual. Cada grupo de viajeros importó los íconos de su más añorada preferencia. Así, el amor por la representación plástica del objeto divino, brindó consuelo al alma del hombre peregrino.

Fueron las grandes figuras de la familia agustina las que acompañaron a sus misioneros en la difícil tarea de evangelizar a la Nueva España. La memoria de los ilustres personajes sirvió para celebrar el linaje de la orden y brindó fuerza a la unión del grupo. El poder evocador de estas imágenes revela la preferencia por su representación y descubre el valor utilitario que tuvieron durante el primer siglo de la conquista.

La protección que el grupo agustino sentía bajo el auspicio de estas pinturas fue descrito por Mendieta, cuando narró que lo primero que hicieron los frailes agustinos al llegar al monasterio de Teotihuacan fue pintar a los santos de su Orden:

“[...] pintaron [los agustinos] en la portería al santo patrón de su orden; y otro santo o santos de la misma orden, como por muestra de estar allí aposesionados, y ser de aquel monasterio.”<sup>172</sup> Esta medida debió resultar muy pertinente si tenemos en cuenta las dificultades, de las que anteriormente hemos hablado<sup>173</sup>, con las que se encontraron los agustinos para ocupar Teotihuacan. Lo que no parece advertir Mendieta es que las pinturas de los santos no sólo atestiguan la presencia de la orden, sino que su representación en la portería es probablemente una señal del sentido de orgullo y protección que estas figuras brindaban a los frailes.

Cabe mencionar que aunque los agustinos no fueron lo únicos en representar temas hagiográficos, nos interesa estudiar las causas históricas y sociales que contribuyeron a conformar un carácter distintivo en sus producciones, matizado, principalmente, por la intención de transmitir al mundo novohispano un mensaje determinado: Los agustinos, en la historia católica, son la primera de las tres ordenes establecidas en América. Éste fue el mensaje que portaron como estandarte para enfrentarse a la política novohispana.

A la par de estas representaciones plásticas en la Nueva España, la orden agustina en Europa estaba produciendo las grandes obras hagiográficas que habrían de documentar la grandeza de su orden. En 1567 Jerónimo de San Román dedica gran parte de su *Crónica...* al menologio agustino, incluyendo a todo personaje ilustre que por mandato del Concilio de Letrán hubiera llevado la regla de San Agustín. De esta manera logró incluir dentro de la familia agustina a una serie de ilustres figuras que en verdad nunca portaron el hábito de la orden. Unos años más tarde, Tomás de Herrera publicó su *Alphabeto agustiniano ...* en donde amplía el menologio hecho

---

171 *Vid infra* Cap II.

172 MENDIETA O.F.M., Fray Gerónimo: *Historia Eclesiástica Indiana*. Ed. Porrúa, México 1990. p 348.

173 Capítulo I.



por San Román, convirtiendo su obra en la compilación hagiográfica más importante de la orden de San Agustín.

Detrás de este interés por testificar sobre el linaje de la orden agustina, existen varios factores determinantes. En primer lugar debemos considerar la figura de Lutero y su papel dentro de la Reforma eclesiástica. Lutero se formó en las filas agustinas donde adquirió gran parte de su educación, su origen agustino definitivamente debió representar una serie de conflictos a la Orden. Por otra parte, las prescripciones del IV Concilio de Letrán y su interpretación a manos de diversos autores agustinos, incitaron el interés de otros grupos por desacreditar la paternidad de San Agustín a la orden.

La controversia sobre el origen de la orden agustina se debatió al calor del púlpito. En un sermón anónimo del siglo XIV, que pretendía establecer un breve elenco de las instituciones de la Iglesia fundadas hasta 1255, se nombran como fundadores de la Orden de San Agustín a los santos Pablo y Antonio y se menciona a San Agustín únicamente como instructor de los Canónigos Regulares una vez Obispo<sup>174</sup>. Los sermones conocidos sobre San Agustín y su orden, promulgados durante el siglo XIII y posteriores a la ordenanza papal de los agustinos, parecen insistir en esclarecer la participación del santo en la misma. San Agustín nunca pretendió formar una orden *in strictu sensu*, pues aunque existieron comunidades religiosas que básicamente respetaban los modelos de la congregación de San Pacomio<sup>175</sup>, el concepto de orden fue concebido por el Papado en el siglo XIII para regular y controlar a dichas comunidades. Por otro lado, el mismo Papado fue quien legitimó la regla de San Agustín al aprobarla como regla “oficial”.

---

174 RANO, Balbino: *San Agustín y su orden en algunos sermones del primer siglo 1244-1344*. Instituto histórico de la O.S.A. Roma, 1962.

175 Cap I.

Por su parte, los agustinos mantuvieron una firme devoción hacia la figura del santo como su líder espiritual. No siguieron a San Agustín por apearse a la historia de la orden, sino que crearon una leyenda como efecto y producto del intenso amor y admiración que por él sentían. A lo largo de un siglo de sermones se puede observar cómo los predicadores se contagiaron de la leyenda y fueron construyendo un discurso que legitimó con un tono histórico al santo Doctor de la Iglesia, Agustín, como el fundador de la orden de ermitaños.<sup>176</sup>

Para el siglo XVI el tema seguía manteniendo el interés de los oradores y, en 1568, el Padre Fray Joan Márquez O.S.A. publicó su libro *Origen de los frailes ermitaños de la Orden de San Agustín y su verdadera institución antes del gran Concilio Lateranense*. En el prólogo del libro el autor hace referencia a un discurso de un sacerdote de nombre Daca, en el cual se alegaba que los agustinos no llevaban el nombre del santo por ser el fundador, sino por llevar su regla. Márquez escribe al respecto:

No es mi intención resucitar pleitos inmortales [...] sino cerrar la puerta a cosas que con color de novedad podrían llenar los ojos del pueblo, no me embarcaré a deducir la fundación de esta orden desde la fundación de San Agustín. Si bien [...] mostraré que el glorioso Doctor la instruyó y consagró a aquellos santos hombres la cinta y el hábito que vestimos.<sup>177</sup>

Los designios del IV Concilio Lateranense motivaron diversas reinterpretaciones de la historia de la orden agustina. Tal pareciera que la pluma del Espíritu Santo, que según cuenta Grijalva tenían los agustinos en su convento en España, llenó de inspiración el talentoso esfuerzo con que el autor agustino re-escribió la historia para insertar su orden en un primer plano dentro de las instituciones ordinarias. El interés

---

176 RANO, Balbino: *San Agustín...* pp 92-93.

177 *Ibid* p 3.

de ésta por difundir su versión ofendió directamente a varios sectores de la Iglesia católica que disputaron estas teorías desde el mismo púlpito. Durante el siglo XVI, la Orden se dedicó a documentar afanosamente, ante el continuo debate de sus opositores, la historia que quería consignar al mundo.

Mientras en Europa se debatía esto, América presentó un paño blanco para representar su leyenda. Los muros de los conventos novohispanos brindaron un nuevo espacio de expresión en donde el misionero agustino comenzó a relatar su historia. La vieja disputa encontró nuevos abogados en los frailes misioneros que se inspiraron en la herencia que los habría de privilegiar.

No es de extrañarse, entonces, que encontremos en Culhuacan un corolario de personalidades católicas adoptadas por el hábito agustino sin importar que en vida no lo hubieran vestido. Todos los santos representados en Culhuacan pueden ser reunidos por disposición conciliar ya que ellos mismos, o las ordenes a las que pertenecieron, adoptaron la regla agustiniana representada simbólicamente por el libro que a todos acompaña. La preocupación por reunir santos de diferentes ordenes para narrar el tema del programa fue prioritario. Así, con tal de promover la legalidad de los designios del IV Concilio de Letrán que tanto les favorecieron, no les importó a los frailes faltar en otras reglas conciliares al retratar con aureolas a quienes fueron canonizados siglos después o que incluso nunca alcanzaron la calidad de santos, como en el caso de San Nicolás mártir. En 1588 la iglesia instituyó la Sagrada Congregación de ritos para regular la divulgación del culto a los santos. El Santo Oficio se encargó de reprimir los abusos en esta materia. En 1625 se ratificó la prohibición que los venerables no beatíficos fuesen representados con

atributos sobrenaturales como aureolas o rayos lo que me hace pensar que los controles papales en este sentido no fueron muy eficaces.<sup>178</sup>

La historia narrada en las pinturas de Culhuacan solo puede ser leída por el hombre que conoce de antemano todas las claves, ya que de otra manera permanece a puerta cerrada para el no iniciado. Así, las paredes del convento recuerdan el propósito de registro que guardaron los antiguos códices, pues cuatro siglos más tarde la historia que la comunidad agustina relató en sus muros sigue manteniendo viva una declaración secreta que antaño enorgulleció a los hombres que lo habitaron.

---

178 RUBIAL, Antonio: *La santidad controvertida*. págs. 35 y 37.

## CAPITULO V. Las escenas de Cristo

A pesar del maltrato que han sufrido las pinturas murales del convento agustino de Culhuacan, aún quedan rastros suficientes para identificar varios programas pictóricos diferentes. Uno de estos programas, sin duda, fue un ciclo de episodios de la vida de Cristo del que desgraciadamente solo sobreviven tres pinturas murales. El primer mural se sitúa en la esquina sudoeste del claustro alto; el segundo está en la esquina noroeste, también en el claustro alto y el tercero fue pintado en la pared este del refectorio, en el claustro bajo.

El estado de conservación en todos los casos prácticamente es el mismo. Las pinturas fueron limpiadas como parte de los trabajos de restauración que se hicieron en 1985. Técnicamente las tres muestran unidad. Son frescos secos pintados en blanco y negro, matizados por escalas de grises. Las dos escenas del claustro alto están enmarcadas por unas columnas decoradas al estilo plateresco. La mano detrás de las tres pinturas es la misma. Todas llevan paisajes montañosos de líneas suaves al fondo; la figura humana es representada con corrección anatómica y mantiene un parecido formal con los santos del segundo ciclo. También encontramos representaciones rústicas de manos y pies.

### 5.1 Las escenas

#### a. La adoración de los reyes

El criterio que elegí para ordenar las escenas fue de acuerdo al orden cronológico en la historia. La primera pintura presenta a María sentada con el niño en sus rodillas, detrás de ella está San José sosteniendo el cofre de oro que uno de los reyes arrodillado ofrece ante el niño. Los otros dos reyes sostienen sus regalos parados de

pie detrás del primero. En un plano anterior tres caballos asoman la cabeza. Un rompimiento de gloria con un ángel ilumina el cielo del paisaje montañosos que sirve de fondo (foto 5.1). El tema es conocido como la adoración de los reyes y este pasaje tiene su origen en el evangelio de Mateo<sup>179</sup> en donde se narra la llegada al pesebre, donde nació Cristo en Belén, de tres magos que venían de oriente guiados por una estrella.



foto 5.1

Los episodios de la vida de Cristo más comúnmente representados son los de su infancia y los de su Pasión.<sup>180</sup> Su nacimiento, la huida a Egipto y la vida oculta en Nazaret han inspirado a cientos de artistas con variados temas. Al lado del tema principal que es el nacimiento de Cristo rodeado por sus padres, aparecen figuras secundarias que pueden ser rastreadas al seguir el proceso de evolución que

---

<sup>179</sup> Mt 2 1-15.

sufrieron las fiestas de Navidad a través de los años. Al igual que los pastores y los ángeles, los reyes magos fueron introducidos a la escena con el tiempo.

Los nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar aparecieron arbitrariamente en 845 en un libro llamado *Liber Pontificalis*<sup>181</sup> y desde entonces se han adoptado. La representación de estos hombres como reyes viene de los salmos en dónde se dice acerca del Mesías:

Los reyes de Tarsis y de las islas le ofrecerán dones.

Los reyes de los Árabes y de Saba le traerán tributo.

Y se postrarán ante él todos los reyes.<sup>182</sup>

En la cultura cristiana los regalos que los magos ofrecieron al niño han sido interpretados como símbolos mesiánicos: la realeza por el oro, la divinidad por el incienso y la pasión por la mirra. También la tradición ha otorgado a Gaspar un rostro joven, a Baltasar una edad media y a Melchor lo ha representado como el más viejo de los tres. Esto, al igual que las diferencias en su tez, debe acreditarse a un interés por representar a todas las edades y a todas las razas.

El episodio de los magos, junto con la adoración de los pastores, es particularmente relevante en la historia de Cristo, pues es la primera epifanía cristiana, en dónde Cristo es revelado a los hombres como hijo de Dios. El rompimiento de gloria representa el fin de la escena cuando un ángel dijo a San José: “Levántate, toma consigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle”. Mt 2.13 Este pasaje marca el principio de la persecución a la que fue sujeta Cristo que terminó el día de su crucifixión y que más tarde fue legada a su pueblo.

---

180 *Ibid* pp 33

181 Mencion en: RENE MADERO, Sergio: *Cristos del mundo*. Editorial Novaro. México, 1967. p 31.

182 Salmo 72. 8-14.

El tema de *Los Reyes magos* es muy antiguo. Existe un ejemplo en la *Capella Graeca* de la catacumba de Priscila en Roma (siglo II) y otro en la bóveda de la catacumba de los santos Pedro y Marcelino (siglo III)<sup>183</sup>. El número de magos varió a través de los años siendo en ocasiones dos y a veces cuatro. El número tres se impuso al final pues Lucas lo especifica en su evangelio. Para el siglo XIV la escena ya se había tipificado: María sostenía en su regazo al niño Jesús, José estaba a sus espaldas y los tres magos, de edades y razas diferentes, ofrecían sus regalos al niño. Durante el siglo XV el tema ofreció la oportunidad de ser utilizado como cuadro de donantes al incluir a los patronos en la escena.



foto 5.2

La pintura en los muros del convento de Culhuacan debió seguir un modelo perteneciente a la escuela italiana del siglo XVI, pues observamos varias constantes entre la pintura mural y algunos grabados del estilo italiano como *La Adoración de los magos* de Antonio Carracci (fotos 5.2). La Virgen carga al niño en sus rodillas y una aureola circula su manto; agacha la cabeza en señal de modestia y cierra los ojos y una delgada nariz delinea su rostro. Melchor, representado de mayor edad, con la cabeza calva y la barba larga, se arrodilla

frente al niño. Los sombreros de los reyes de la pintura del convento se apegan al tipo de coronas que se representan en el grabado italiano. Al igual que el grabador el pintor representó tres caballos en la escena y no un caballo, un elefante y un camello

183 Referencias en RENE MADERO, Sergio: *Cristos el mundo*.



como era frecuentemente acostumbrado. A pesar de las notorias diferencias entre el grabado italiano y la pintura de Culhuacan, las similitudes permiten relacionar la pintura con esta escuela de grabados, de la cual probablemente se obtuvo el modelo.

b. Domingo de Ramos

En la pintura vemos a Cristo entrando en las puertas de la ciudad de Jerusalén montado en un burro y seguido por sus doce apóstoles. Si observamos con cuidado aún quedan rastros de un joven que colgado de una palma observa la escena. Los hombres que están dentro de las puertas de la ciudad reciben a Cristo con palmas (foto 5.3).



foto 5.3

Mateo nos narra el episodio en donde Cristo mandó a dos discípulos a desatar a un asno que encontrarían a la entrada de un pueblo. Según Mateo esto sucedió para que se cumpliese el oráculo del profeta que decía:

Decid a la hija de Sión  
He aquí que tu Rey viene a ti  
Manso y montado en un asno  
Y pollino, hijo de animal de yugo<sup>184</sup> ( es decir, muriendo en lugar de los culpables, como estaba anunciado. )

Y así entró Jesucristo seguido por sus discípulos a Jerusalén rodeado de gente que gritaba:

“Hosanna, al hijo de David, bendito el que viene en nombre del Señor, Hosanna en las alturas”. Y al entrar a Jerusalén toda la gente se conmovió. “Quién es este?” decían. Y la gente decía. “Este es el profeta Jesús de Nazaret de Galilea”.<sup>185</sup>

Este modesto protocolo seguido por Cristo confirma el sentido profético en el proceso mesiánico y manifiesta el carácter humilde y pacífico del Rey.

Juan es el evangelista que menciona las “ramas de palmera”<sup>186</sup> que tomó la gente para recibir a Jesús . En tiempos de los romanos la palma era símbolo de victoria, de ascensión, de regeneración y de inmortalidad.<sup>187</sup> Herencia de la literatura clásica, de Eneas y su rama dorada, el simbolismo de la palma fue transplantado a la imaginería cristiana para distinguir el triunfo del martirio sobre la muerte. Así, Cristo fue el primer triunfador que se merece las palmas en profética señal de su victoriosa resurrección.

La escena del jovencito subido en la palmera es relatado en un evangelio apócrifo conocido como Carta a Pilatos, en donde se narra que Pilatos mandó a un mensajero

---

184 Mt 21. 5 profecía de Isaías 62. 11 y Zacarías 9.

185 Mt 21.6-10.

186 Jn 12 -12.

187 CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrandt: *Diccionario de los Símbolos*. Ed Herder Barcelona, 1993 p 796.

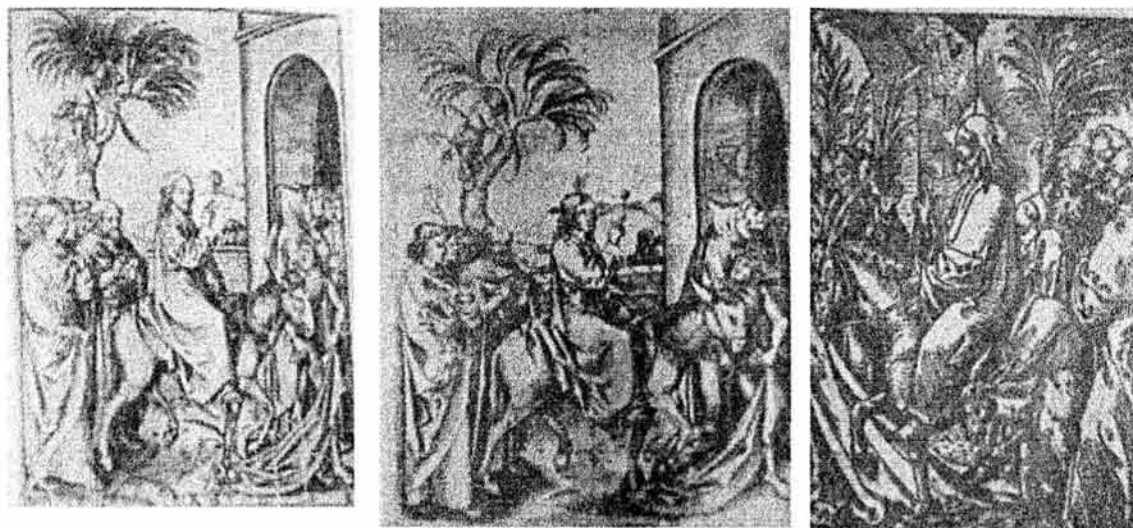
a esperar a Cristo a la entrada de la ciudad y éste se subió a un árbol para poder observar la escena.<sup>188</sup>

A diferencia de los primeros años de la vida de Cristo, su vida pública fue relatada por los evangelistas, lo que facilitó que los temas fueran representados de manera más homogénea. La primera ilustración registrada de la entrada de Jesús a Jerusalén está en una cara de un sarcófago cristiano del siglo IV. Es sorprendente la continuidad formal que ha mantenido esta composición a lo largo de los años. A pesar del estilo, marcado por el arte romano imperial, la iconografía de esta escena se mantuvo casi estática a través de los siglos. Su organización es muy parecida a la que encontramos en la pintura de Culhuacan. Cristo entra montando un burro seguido por sus apóstoles y los ciudadanos lo reciben con palmas a la entrada de la ciudad. Incluso, un joven está subido en una palmera observando la escena. Las diferencias entre el grabado paleocristiano y la pintura de Culhuacan residen básicamente en la representación de una misma iconografía por dos estilos artísticos muy diferentes. Mientras que el sarcófago romano muestra constantes con el estilo imperial como son los cabellos rizados de los personajes, sus proporciones variadas, la calidad de sus túnicas y el tipo clásico de los rostros, la pintura de Culhuacan es copia de un modelo temporalmente más cercano proveniente de la escuela alemana del siglo XVI. En algunos ejemplos de esta escuela (fotos 5.4), la iconografía se mantiene constante, pero el estilo cambia por una estética renacentista, como vemos en el tipo de los rostros de contornos curvos y suaves. En estos grabados, al igual que en la pintura, Cristo ostenta sus poderes sobre la cabeza y entra a la ciudad bendiciendo a los hombres que lo reciben. Las figuras se distribuyen de manera lineal proyectando sentido de trayectoria a los personajes. Se percibe una mayor amplitud en la composición, pues los espacios permiten que exista un mayor espacio entre las figuras. Es curioso notar que en la pintura del claustro se incluyó un

---

188 "Evangelio de Nicodemo o Hechos de Pilatos" en: *Evangelios apócrifos*. Ed. Porrúa. México, 1996. p 114-115.

segundo burrito en la escena, pero a pesar de esta peculiaridad las coincidencias con los grabados alemanes son suficientes para concluir que algún grabado de este tipo sirvió como modelo directo.



fotos 5.4

### c. La Crucifixión

La pintura del refectorio muestra a Cristo clavado en la cruz. Su cabeza ostenta los poderes que lo distingue. María y San Juan rezan a los lados y la Magdalena solloza ante los pies de la cruz donde una calavera simboliza el cráneo de Adán. A lo lejos, se distingue el paisaje con palmas onduladas y boscosas, en donde también se alcanzan a apreciar los muros de la lejana ciudad de Jerusalén (foto 5.5).

Los cuatro evangelios describen este episodio<sup>189</sup>, aunque varían los detalles. Cuando Cristo llegó al Gólgota fue desprovisto de sus ropas y crucificado en medio de dos ladrones que fueron sacrificados con él. Pilatos mandó poner en la cruz un letrero cuyas siglas significaban: Jesús de Nazareth, rey de los judíos. María, María Magdalena y San Juan estuvieron con él hasta el final. Un soldado le perforó el

---

189 Mt 27, Mc 15 y Lc 23 y Jn 19.

costado con su lanza marcándolo por quinta vez. Esta llaga, y las de sus manos y pies serían la señal que mostraría a sus discípulos como prueba de su resurrección.

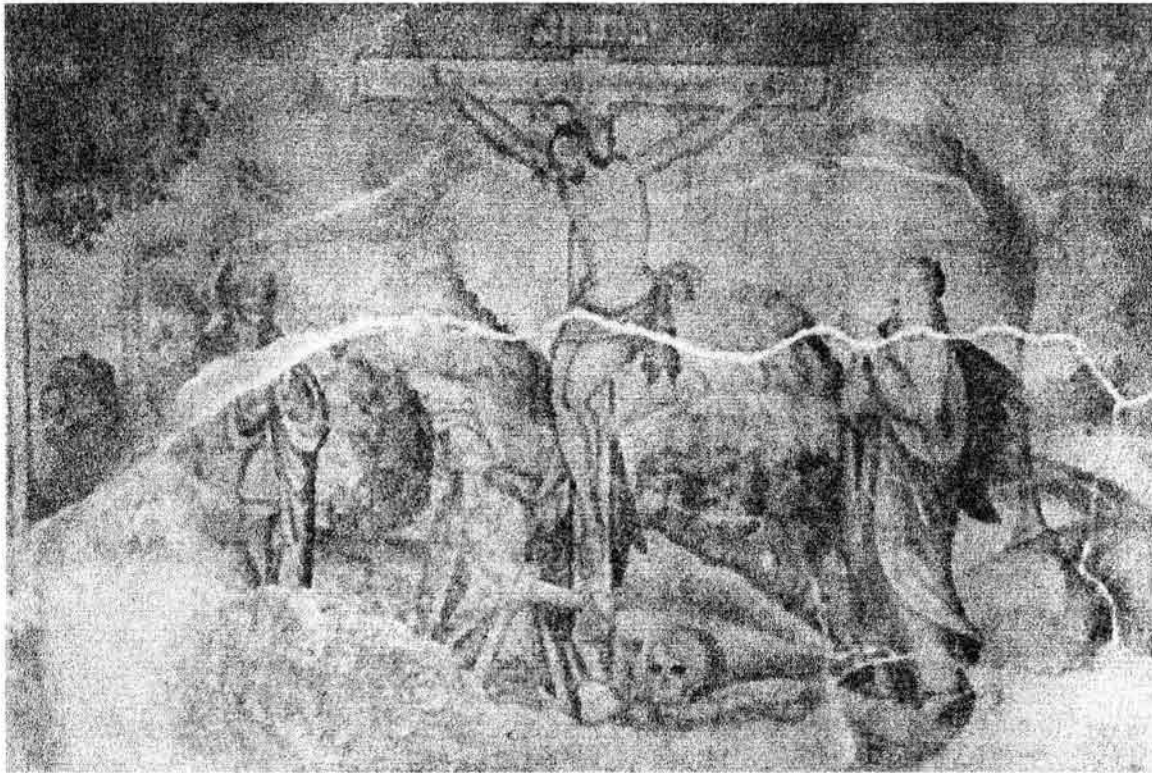


foto 5.5

La importancia de esta escena es crucial, pues en ella encontramos reunido todo el sentido mesiánico de la vida de Cristo. Dios tomó carne en el Hijo para venir a otorgar a su pueblo el mensaje de salvación. Para ello se sacrificó a sí mismo y dotó de la esperanza de un mundo mejor a cualquiera que quisiera seguirle. Así, la cruz se convirtió en el símbolo por excelencia de Cristo y su legado a la humanidad.

La muerte de Jesús es el hecho que mejor se conoce desde la perspectiva histórica. Más aún, sobre su pasión se construye toda la ideología del pensamiento cristiano. Por lo tanto no es de extrañarse que su muerte, y los acontecimientos que la rodearon, sean los temas más representados en la historia del arte europeo.

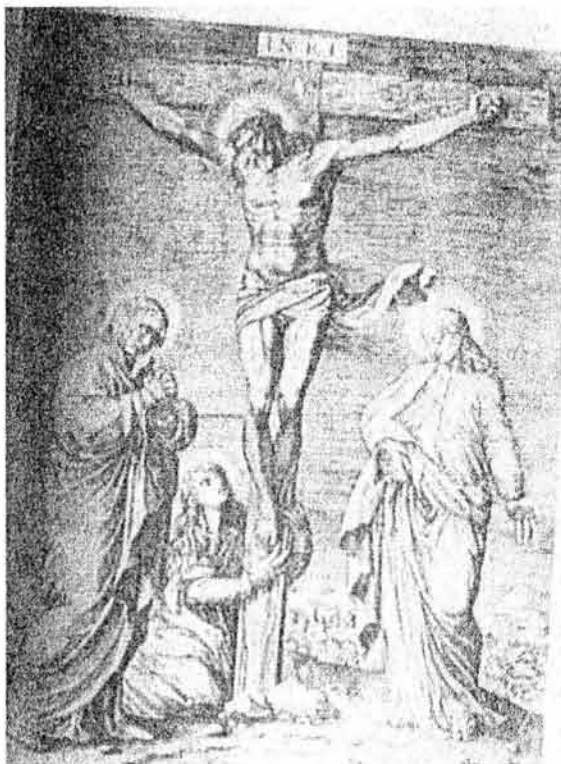


foto 5.6

La pintura de la Crucifixión que aparece en los muros de Culhuacan pertenece al tipo de escenas narrativas y va de acuerdo con el desarrollo temático del programa. Cristo muestra los poderes en su cabeza que yace inclinada y muerta con los ojos cerrados. La Virgen y San Juan llevan el manto y la túnica con la que se les distingue, respectivamente, mientras que Magdalena porta ropas más modernas cuyas airosas mangas delatan una moda renacentista. Desgraciadamente no me fue posible encontrar un grabado que fuese más

cercano. Aun así, los poderes en su cabeza, la calidad de los mantos, el tratamiento de los rostros y el cráneo a los pies de la cruz me hacen pensar que detrás de esta pintura se encuentra un grabado alemán del siglo XVI (foto 5.6).

Entonces, queda establecido claramente que los modelos seguidos por el pintor para el ciclo de la vida de Cristo provinieron de grabados europeos del siglo XVI, conformados a lo largo de una antigua tradición de plástica cristiana y basados en textos litúrgicos. Estos grabados debieron ser proporcionados al pintor por los frailes que concibieron el programa. Por otra parte, también debemos considerar a continuación las particularidades en la producción de los murales que les brindaron un matiz propio. Las diferencias con la tradición europea serán la pauta para

determinar sobre la solución que el artista dio a la obra y poder evaluar la escuela del pintor.

## 5.2 La mano indígena interpreta modelos europeos

En las pinturas del ciclo de Cristo se encuentran una serie de rasgos que podemos identificar con el proceso de interpretación de modelos europeos por un pintor indígena. En primer lugar tenemos el dibujo de los caballos en la escena de *La adoración*. Si observamos con cuidado notaremos que el pintor solo dibujó dos cuerpos para los caballos e insertó una cabeza extra para sumar los tres que requería el protocolo de la escena.

Este fenómeno puede ser explicado a la luz del grabado de Carracci que sugerimos como ejemplo del tipo de grabados que sirvió de modelo a la escena de La Adoración. En éste grabado los caballos se muestran de frente lo que aumenta el grado de dificultad en su representación anatómica. Como vimos anteriormente, el indio americano no estaba técnicamente preparado para reproducir el escorzo, por lo que en cada caso lo resuelve de manera diferente. Por lo general la solución más sencilla es presentar las figuras de perfil, aunque en la mayoría de las ocasiones las figuras se tuercen para concordar con la organización de la escena.

Otro fenómeno palpable es la representación de manos y pies que, como observamos en *El domingo de ramos*, es muy rudimentaria. Los dedos de los pies se tuercen hacia abajo siguiendo el viejo patrón mesoamericano y su tamaño, en acuerdo a la antigua tradición se muestra desproporcionado. Además, el dibujo de la mano derecha de Jesucristo en *La crucifixión* muestra un fenómeno interesante que me gustaría resaltar. Podemos observar cómo los dedos índice y cordial se proyectan

hacia arriba de manera exagerada. Este fenómeno lo encontramos también en otros conventos agustinos del siglo XVI. Los conventos de Yecapixtla y Tlayacapan (5.7) tienen una pintura con el mismo tema. En ambos los modelos fueron diferentes al empleado en Culhuacan, pues en Tlayacapan encontramos dos frailes agustinos al lado de Cristo y en Yecapixtla los personajes muestran posturas distintas. Sin embargo, existe un rasgo que es compartido por las tres obras: la proyección de dos dedos de la mano derecha de Cristo de tal manera que parecen dar la bendición. Por un lado, resulta obvio que la inclusión de una señal de bendición en la mano de Cristo sería impertinente en esta escena, sobre todo porque Cristo está muerto. Por otro, en la revisión de más de cien grabados y pinturas de La *crucifixión* no aparece ningún ejemplo que ostente esta postura.

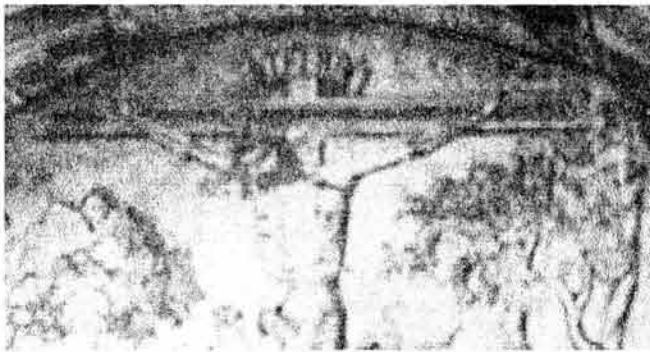


foto 5.7

En todos los modelos de pintura y grabado que analizamos encontramos dos variantes de dibujo de las manos. La primera y la más antigua presenta las palmas abiertas y los dedos estirados. La segunda representa las manos de una manera más natural y reposada, cerrando levemente los dedos. Existe una serie de grabados alemanes e italianos del siglo XVI cuyas composiciones son muy parecidas a las que encontramos en las pinturas de los conventos citados. En estos grabados la mano derecha se relaja, representándola medio cerrada con un escorzo de los dedos índice y cordial (fotos 5.8). Nos es difícil en este momento determinar si la explicación



reside simplemente en la imposibilidad del pintor, que se educó en la antigua tradición, de reproducir un escorzo, o existen otros motivos relacionados con la importancia de dicho gesto en la tradición mesoamericana.



Fotos 5.8

### 5.3 Su producción

Durante el desarrollo de este trabajo no he dejado de considerar la posibilidad de que en algunos casos el autor fuese un pintor europeo con poca pericia. Incluso, la noticia de Basalenque sobre Tiripetío ilustra la idea de cuadrillas formadas con pintores tanto europeos como indígenas. Pero, en ciertas pinturas del ciclo en cuestión he expuesto evidencias que me permiten suponer que estamos frente a la presencia de un tlacuilo. Pues, en ocasiones, las pinturas de este ciclo presentan soluciones plásticas similares a otras pinturas del claustro que he asociado constantemente con la tradición indígena, y a su vez, con obras de confirmada autoría indígena del siglo XVI, como los códices citados en referencia a la Thebaida. Por lo tanto, sin deseos de descartar la participación de europeos en la realización de estas pinturas, me he concretado a atestiguar los momentos, en donde la presencia de un autor indígena es revelada por los rasgos de la factura.

En cuanto a su fecha, este ciclo debió haber sido basado en una serie completa de grabados con escenas de la vida de Cristo, la cual me fue imposible localizar. Pero, considero decisivo el cercano parecido que los modelos originales debieron haber tenido con los grabados europeos elaborados en la segunda mitad del siglo XVI que con anterioridad expongo. Probablemente, junto con las pinturas de las celdas y el segundo ciclo hagiográfico, este ciclo pictórico forme parte de un mismo proyecto de decoración producido a lo largo de la década de 1580.

## Capítulo VI. Los sonidos del claustro

A la orilla de la laguna, a media noche, los sonidos del claustro no podían mas que apropiarse de la quietud del campo. La luna llena de septiembre debió iluminar el rezo de los maitines, mientras que el indio se acostumbraba al sonido de las nuevas letanías. “Mandamos primeramente que el oficio divino se rece siempre en comunidad de coro y aunque no haya mas que un religioso en casa, el tal rece siempre en coro.”<sup>190</sup>

Durante la colonia, las tareas evangelizadoras de los frailes ocuparon la mayoría de su tiempo, lo cual provocó que las actividades contemplativas se vieran sacrificadas, por lo que tuvieron que reducir las horas de rezo acostumbradas en conventos de clausura. A pesar de esta particularidad propia del convento misionero, su dedicación a la conversión de almas no rebasó en ningún momento la importancia del ideal de vida que movió a estos hombres hacia la vocación conventual: la oración en comunidad.

Los agustinos de la “Provincia del Santísimo Nombre de Jesús” rezaban diariamente, como estuvo establecido desde el primer capítulo de 1524: “maitines a media noche, horas por la mañana, y vísperas y completas a las tres, acompañadas por dos horas de oración mental, una antes de antifona y otra después de maitines”<sup>191</sup>. Es precisamente el tiempo dedicado a la oración mental cuando el fraile se recoge en sí mismo y se entrega a la contemplación en el amor de Dios Padre. Podía hacer su oración en el huerto o camino a alguna dispensa pues no existe un sitio preestablecido para realizar la oración mental, bastaba con que preparara su alma como recinto para la revelación. Mas así como la vida del religioso estaba

---

190 GRIJALVA, Juan de: *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín ...* p 49.

entregada a la contemplación, el edificio donde habría de dedicar su vida al servicio de la fe también fue concebido con la misma función y ofrecía un lugar para su mejor cultivo. El espacio que lo invitaba al mayor retiro era la celda por estar destinado, como el alma, a sólo ser compartido con Dios.<sup>192</sup>

## 6.1 La celda

El convento de Culhuacan contaba con ocho celdas, cada una numerada en la entrada, siendo la de mayor tamaño y la única con terraza la del Prior. Cuatro siglos y medio han resistido sus muros; trescientos años de Colonia, la lucha de Independencia, la nacionalización de los bienes eclesiásticos y la Revolución. Entonces, no es de extrañar que a pesar de varias restauraciones, solo sobreviva parte de la pintura mural original, que hasta este siglo permaneció encalada. Los restos de algunas de las celdas nos permiten reconstruir el ambiente medieval que sus paredes transpiraban, aunque sólo se conservan pinturas en dos.

La puerta de madera que separó los espacios comunes del íntimo tiene grabados los mismos motivos dispuestos en el interior (Foto 6.1). La puerta está dividida en marcos alineados de tres en tres. En la hilera superior los frailes agustinos acompañados de dos monogramas de Cristo flanquean una panoplia pasionaria; la hilera siguiente presenta el escudo agustino en el centro, un cráneo a su derecha y el

---

191 *Ibid* p 47.

192 Cabe mencionar que esta disposición pudo ser guardada durante el siglo XVI, aunque el número creciente de frailes durante los siglos siguientes forzosamente debió obligar a otro tipo de arreglos.

monograma de María a la izquierda; tres vasos (o copas)<sup>193</sup> de los que sale un ángel ocupan la tercera hilera, y en la parte inferior unas cartelas vacías fueron labradas.

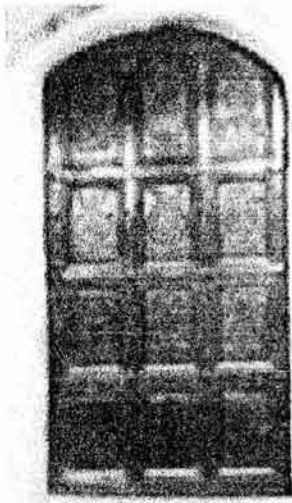


foto 6.1

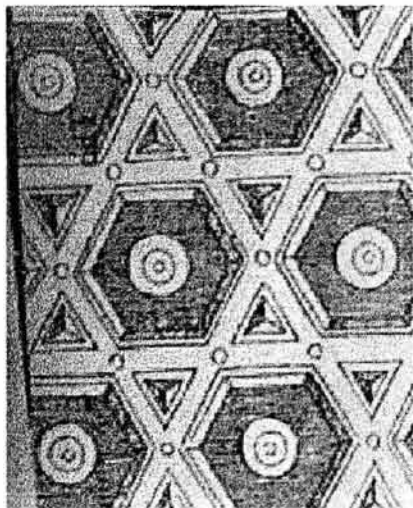


foto 6.2

El tema es el mismo que se representa en las paredes de la celda y que en resumen alude a “La Pasión y La Salvación” como en seguida explico.

De las ocho celdas del convento, dos (que muestran casi idénticamente la misma decoración) conservan algo de su pintura original y testifican la intención de la narrativa en sus muros. En estas celdas una gran viga de madera sostiene el intradós de la puerta que dio acceso al espacio privado del fraile, el cual era recibido en los muros interiores de las jambas por una decoración de casetones inspirados en modelos de Serlio (foto 6.2). Su *Tratado de Arquitectura* formó parte de algunas bibliotecas conventuales y es un recurso a menudo utilizado en otros edificios agustinos. Los pintores de estos conventos debieron contar con un modelo que incorporara una flor al casetón, pues ésta se repite con gran profusión .

---

193 El éxito del programa general y la tiponomía de las figuras hacen que me incline a pensar que se trate de la referencia mesiánica de la copa.

#### 6.4 El mensaje mesiánico.

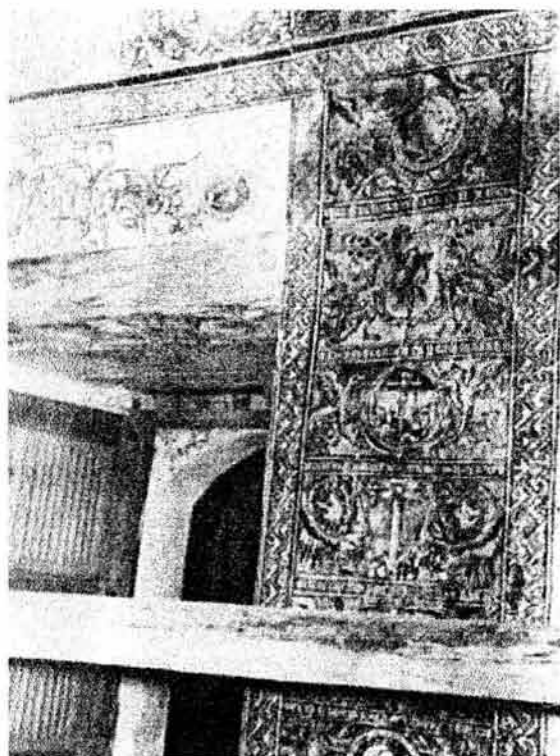


foto 6.3

XPS, el monograma de Cristo en hebreo, vigila la entrada de una de las celdas sobre la clave de la puerta y es acompañado por dos frailes agustinos que llevan la cruz (foto 6.3). El anagrama XPS está formado por las letras *ji* y *ro* entrelazadas, que son las primeras letras de la palabra *Khristos*. Desde el siglo XIV este símbolo obtuvo su equivalente latino en JHS las tres letras latinas de la palabra *Jesús*. Aunque esta hipótesis es de las más aceptadas, existe un fenómeno cabalístico en torno a estos anagramas

constante con la tradición judía del nombre impronunciable de Dios. De acuerdo a esta incertidumbre acerca de su traducción exacta ha habido diferentes interpretaciones. *Jesus Hominum Salvator* (Jesús salvador de hombres) es una de ellas, así como *In Hoc Signo*, (por ese signo).

Isabel Estrada de Gerlero nos señala la gran importancia que la cábala judía otorga a la potencia de los nombres de Dios en la Torah y en el desarrollo de la cábala cristiana. Respecto a la pintura colonial de los conventos escribe: “la recurrencia en el arte conventual novohispano del período de evangelización [de los nombres de Dios] no es fortuita, sino que está íntimamente asociada, [...] al apocaliptismo

posiblemente derivado de los *Comentarios al Apocalipsis* de Joaquin de Flora<sup>194</sup> [que a pesar de haber sido compilados en 1254 recobraron popularidad a finales del siglo XV y principios del XVI por su publicación en España e Italia.]

El “nombre divino” es especialmente importante en la tradición agustina pues fue precisamente una de las primeras revelaciones que Dios hizo a Agustín, cuando en palabras suyas le dijo, como en otro tiempo le había dicho a Moisés<sup>195</sup>: “(Agustín) ¿Acaso es nada la verdad, puesto que se difunde por espacios de lugares finitos e infinitos? Y exclamaste tú de lejos, (Dios) sí en verdad, yo soy el que soy.”<sup>196</sup> Los frailes agustinos que lo acompañan llevan una cruz en señal de penitencia y como remembranza de la muerte de Jesús. Sobre los muros laterales de la puerta fueron pintados, de cada lado, una serie de motivos pareados simétricamente del centro hacia los extremos verticales; en el centro están pintados símbolos de la pasión, después el corazón agustino y las granadas y en los extremos dos cráneos. Describo estos símbolos como pareados porque presentan una correspondencia: las dos cruces acompañadas por símbolos pasionarios aluden al sacrificio de Cristo y los dos cráneos dispuestos en los extremos verticales, nos recuerdan la condición finita de nuestras vidas. El corazón perforado por las flechas representa la conversión de San Agustín en el momento en que encuentra la fe: “Habías (Dios) atravesado nuestro corazón con las flechas de tu caridad y llevábamos tus palabras atravesadas en nuestras entrañas,”<sup>197</sup> y éste es pareado con las granadas, símbolo de esperanza y

---

<sup>194</sup> Para un estudio más detallado ver: ESTRADA, Isabel: “El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva iglesia de las Indias”. En *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. VARGASLUGO, Elisa, Isabel Estrada de Gerlero, Ma. del Consuelo Maquívar, Carlos Mendoza, Jaime Morera y J. Armando Ruiz. Fomento Cultural Banamex A. C. México, p. 182.

<sup>195</sup> Cuando Moisés le preguntó su nombre a Dios este le respondió “ Yo soy el que soy, ... Yaveh” .

Ex 3, 14.

<sup>196</sup> SAN AGUSTIN: *Confesiones*. Ed. Porrúa, México, 1998. p 108.

<sup>197</sup> *Ibid.* p 135.

resurrección.<sup>198</sup> Esta pareja de alusiones ilustra las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Considerando todo lo anterior el tema implícito en la puerta de la celda por la que entraba todos los días el fraile de Culhuacan es el de: “La esperanza de salvación por la muerte y resurrección de Cristo” (foto 6.4).

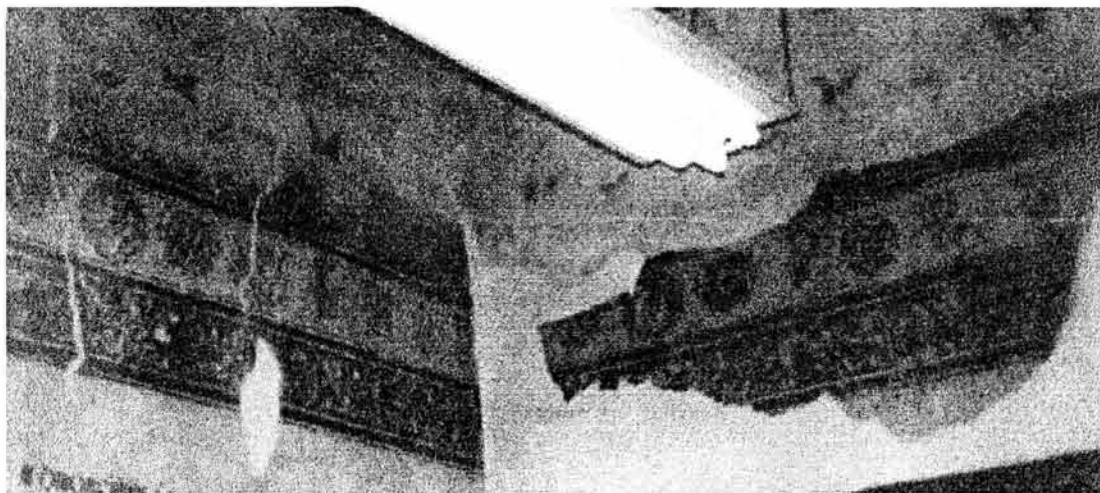


foto 6.4

Una vez en el interior de la celda el fraile tenía la oportunidad de reflexionar sobre el epígrafe en latín que se inscribió en el friso para motivar su inspiración: “*Qui ulid venid post neget \_\_\_\_\_*” (el resto es indescifrable ) que tiene como referencia el pasaje bíblico: “Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. (Porque quién quiera salvar su vida la perderá, pero quién pierda su vida por mí y por el evangelio, la salvará. Pues de qué le sirve al hombre ganar el mundo entero si arruina su vida). ”<sup>199</sup> Este pasaje evangélico alude a las palabras dichas por Cristo a sus discípulos de seguir su ejemplo y predicar su palabra, para conseguir la salvación.

---

198 FERGUSON, George: *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press. Londres, 1989 p 37.

199 Agradezco enormemente la paleografía y traducción al Rvdo. Padre Mario Mendoza Ríos OSA.

referencia bíblica Mt 16,24-28. Lc 9, 23-27. Mr 9, 34-37.





foto 6.5

Existen una serie de panoplias pasionarias, flanqueadas por agustinos que llevan la cruz y que separan cada palabra de la frase para aludir a la vida del fraile que se niega a sí mismo, toma su cruz (seguir la regla) y predica el evangelio (foto 6.5). La frase está pintada con letras decoradas al estilo plateresco cuyo modelo debió provenir de algún manual para alfabetos como el de Juan de Yciar<sup>200</sup> o de grabados de letras capitulares.<sup>201</sup> Es el mismo modelo de los epígrafes de Acolman. En otra celda aún se conserva una parte de la frase pintada en la pared: “*Ai momentum a quo eternitas*” que se traduce como: “Ten presente la eternidad” y, más que un texto litúrgico,

parece ser una nota personal que reconoce la condición humana y funciona como tenaz recordatorio cristiano de vivir esta vida teniendo en mente la próxima. La única diferencia en la pintura de ambas celdas es que el epígrafe de la primera está enmarcado por grutescos con ángeles tenantes y copas<sup>202</sup> entrelazados por el cinto agustino<sup>203</sup> y el de la otra, por el cráneo, la cruz y el escudo agustino.

200 YCIAR, Juan: *Arte subtilísimo por la cual se enseña a escribir perfectamente*. Zaragoza.1550.

201 Este tipo de letra se encuentra en algunas de las capitulares en Ocampo, Florian: *Hispania Vincit, los cinco libros primeros de la Crónica General de España*. Medina del Campo de Millis. 1553.

202 Referencia al legado de Cristo.



foto 6.6

En los archivos fotográficos del Instituto Nacional de Antropología e Historia que se encontraban en el convento había una foto (foto 6.6) en donde se puede apreciar que en un friso de alguna de las celdas existían unas tarjas con armas de Cristo.

La intención de la pintura mural en el espacio personal del misionero americano que habitó el convento de Culhuacan, descifra un claro mensaje mesiánico codificado por la imaginería católica. El tópico que se representa en las celdas claramente es “Jesús salvador de hombres” y fue dirigido a los hombres que estaban entrenados para descifrar el significado de la plástica. La pintura mural de las celdas, unida al programa “cristológico” que encontramos en el claustro alto y el refectorio, desempeña el papel de inspirar a los frailes con el ejemplo de Jesús. Así, el fraile tanto a la hora de tomar sus alimentos como camino a su celda por los corredores del claustro alto, era acompañado hasta su espacio íntimo por la presencia de quien habría de inspirar sus oraciones e iluminar su pensamiento: Cristo. También existen epígrafes en celdas en los conventos agustinos de Acolman y Malinalco, en donde se eligieron Salmos Penitenciales<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Símbolo de castidad.

<sup>204</sup> ESTRADA DE GERLERO, Isabel. “La epigrafía en el arte novohispano del siglo XVI” en *World Art, Themes of Unity and Diversity; Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*. Ed. Irvin Lavin. Pennsylvania State University Press, VII. Págs. 349-354.

### 6.3 Los motivos mesoamericanos

En la pintura de las celdas, entre las figuras de tradición europea se asoman varios elementos que plásticamente revelan su filiación con una etnia definitivamente mesoamericana, cuya evidente participación en el programa no puede ser menospreciada. Este fenómeno, más que un simple propósito decorativo con figuras de tradición local, podría ser considerado como parte de la colaboración entre los caciques principales y los frailes en algunas cabeceras doctrinales, intercambio que en muchas partes significó el éxito de la misión.



ilustración 6.7

Uno de los motivos indígenas que acompañan al discurso cristiano es la delgada cenefa que divide horizontalmente el espacio entre el epígrafe y los grutescos que lo enmarcan (ilustración 6.7). Para el ojo acostumbrado a los grabados europeos las figuras dibujadas en la cenefa podrían parecer medias flores, aunque debiera de resultarle extraño su segmentación a la mitad pues no existe ninguna orla o cenefa de este origen que ostente el motivo de la flor a la mitad. En cambio, si buscamos esta forma dentro del repertorio de imágenes prehispánicas podemos encontrarla a menudo en diversos objetos, inclusive en la misma forma de cenefa, como en el Palacio de Zacuala (ilustración 6.8), lo que me permitió rastrearla a la época Teotihuacana (*ca.* 300 – 600 d.C.).

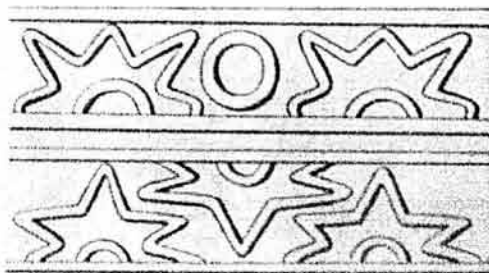


Ilustración 6.8

Otra inclusión local en la plástica del texto redentor son las flores que dividen las secciones verticales de Pasión, escudos y cráneos (foto 6.9) y que en opinión de Constantino Reyes:

Guardan una estrecha semejanza con una de las representaciones del Nahui Ollin [...] Una variante del signo 4 movimiento consiste en representarlo por medio de una flor de cuatro pétalos con su círculo central, tal como se encuentra en una caja de piedra o tepetlacalli mexicana.<sup>205</sup>

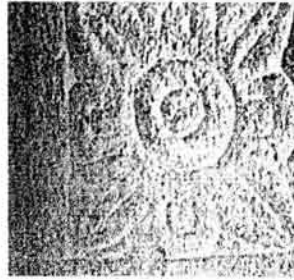
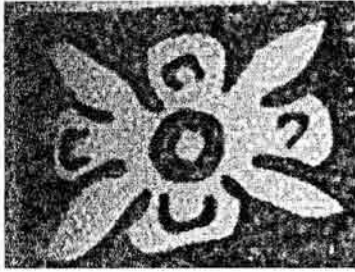
Este signo está asociado al evento conocido como Quinto Sol, cuyo mito es resultado de un proceso de deificación del pasado teotihuacano por la cultura del Altiplano, en el que para el pensamiento indígena el mundo que conocían se había creado por la muerte en sacrificio de sus Dioses<sup>206</sup> (foto 6.10).



foto 6.9

<sup>205</sup> RAYES VALERIO, Constantino: *Arte indioerisitano*. SEP – INAH. México, 1978 págs. 233 y 252.

<sup>206</sup> Sahagún, Bernardino: *Historia general de las cosas de Nueva España*. págs. 432-433.



fotos 6.10

El símbolo indígena que toma un papel de insistente presencia, es la greca escalonada que recorre con sus juegos de blanco y negro, en plecas horizontales y verticales, las celdas del convento y aparece delimitando los diferentes espacios pictóricos del mural (foto 6.11). Esta secuencia, que encuentra su fuerza en la tensión creada por la oposición de contrarios complementarios, representa un esquema de disposición divino para la cosmovisión mesoamericana. La armonía creada por la constante tirantez de dos fuerzas equitativas.

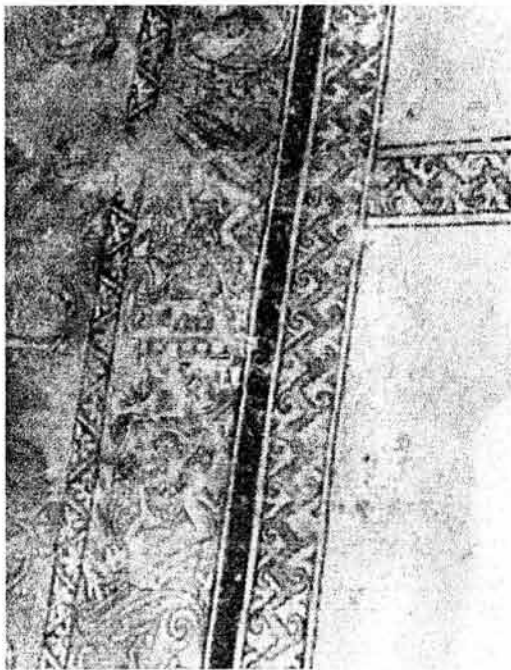


foto 6.11

El nombre en nahuatl de la greca escalonada es *xicalcolihqui* y viene de *xicalli* = jícara y *colihqui* = torcido o curvado lo que significa torcimiento o curvatura de jícara que en opinión de Herman Beyer “no revela nada sobre su esencia, sólo indica que a los mexicanos el ornamento les era más familiar como ornato de vasijas.”<sup>207</sup> Sahagún llama a una greca parecida *ixcolihqui*. Esta greca no presenta curvatura en la punta. Beyer rastrea el origen de la greca a la época clásica (Teotihuacan) y sigue su desarrollo

hasta el final del postclásico (cultura mexicana sXVI)<sup>208</sup>. Beyer concluye que esta greca se encuentra asociada a deidades creadoras; frecuentemente a *Ehecatl* (una de las advocaciones de *Quetzalcoatl*), cuyo atributo es “el joyel del viento” instrumento característicamente curvado. Además, siempre aparece relacionada con aspectos de vida, y a fenómenos como el viento y el agua, por lo que evoca la facultad creadora de la naturaleza (ils. 6.12). Por todo lo anterior, creo que en realidad el atributo principal del *xicalcolihqui* reside en el poder de creación asociado con la curvatura. En el caso de la greca escalonada de Culhuacan coincido con la opinión de Constantino Reyes Valerio que la asocia con el topónimo de Culhuacan.<sup>209</sup> De esta manera, la greca escalonada en la celda representa la fuerza creadora, el principio y está relacionada con el cerro de punta torcida, Culhuacan.

---

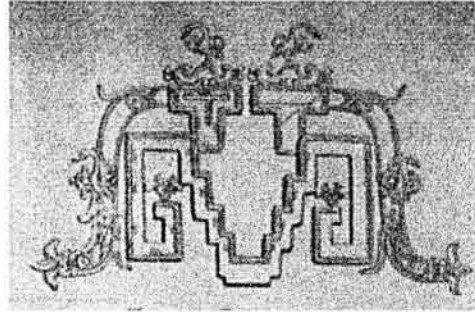
207 BEYER, Herman “Origen, desarrollo y significado de la greca escalonada” en *El México antiguo*. Instituto Cultural Mexicano Alemán. México, 1965. Tomo X, p 56.

208 *Ibid* p 70-71.

209 Reyes Valerio: *Arte Indio cristiano*.



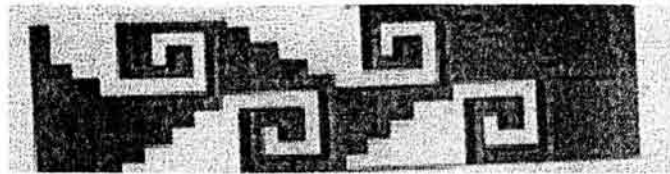
Pintura mural Teotihuacan



Edificio Palenque



Códice Borbónico



Edificio Mitla

Ilustraciones 6.12

Entonces, esta presencia de motivos indígenas en el programa, indica de manera evidente la permanencia de una cultura artística milenaria que aportó parte de su identidad para la decoración de la celda. “El conocimiento” fue la herencia que coronó a su pueblo por ser hijos de los toltecas y descendientes de la dinastía de *Quetzalcoatl*. Hacia fines del siglo IX Culhuacan fue el representante de la cultura y la autoridad en la laguna y, a pesar de su declinación política, no dejó de figurar en la tradición nahuatl como la fuente de la cual los mexicas extrajeron su saber y su origen aristócrata. Aun después de la conquista mexicana, sus gobernantes, hasta

Moctezuma II, siguieron reverenciando el linaje culhua; incluso en algunos “cantares” los mexicas son llamados culhuas.<sup>210</sup>

Es por lo anterior que el indio de Culhuacan, al recurrir a su bagaje histórico en busca de un repertorio de imágenes que armonizaran con la poética cristiana eligió símbolos asociados con la fuerza de la naturaleza y la creación del mundo que aderezaran a la figura de Cristo redentor sin competir con la fe de sus moradores.

#### 6.4 *El mallinalli.*

En el convento de *Culhuacan*, durante el primer siglo “cortesiano”, el número de frailes que habitaron sus celdas no fue mayor de seis.<sup>211</sup> Por otro lado, la densidad de la población lo convirtió desde un primer momento en cabecera de doctrina. Esto obligó a los frailes a entablar una pronta relación con la comunidad, por lo que, en muchos casos, el misionero actuó como intermediario entre la comunidad indígena y el establecimiento colonial. Esta relación del fraile con el indio se fue aglutinando con la tenacidad de la rutina y a la par de los contrafuertes que detendrían los muros del convento, un código utilitario se empezó a construir. El fraile se preocupó por educar al niño en su idioma bajo su fe y el niño le enseñó su lengua, abrió su corazón y le acompañó en el canto.

La importancia del pueblo de Culhuacan debió adquirir un papel decisivo en la relación con el nuevo orden colonial. Y el agustino, aunque también heredero en regla de un abolengo destacado, tuvo que haber reconocido ciertos privilegios en esta encomienda en específico, en señal de respeto y para favorecer la

---

210 BIERHOLST, John: *Cantares mexicanos, Songs of the Aztecs*. Stanford University Press. California, 1985. p 53.



correspondencia. Probablemente, este sea uno de los motivos por el cual se le concedieron ciertas libertades al indio de Culhuacan que colaboró en la decoración de las celdas, pero además debió existir un motivo más personal por el cual se invitó al indio al espacio privado del fraile. También es importante destacar el intercambio que debieron tener los frailes en Culhuacan con la cultura americana por haber sido Seminario de Lenguas.<sup>212</sup>

Desde mediados del primer siglo la provincia agustina novohispana experimentó problemas debidos a una creciente población criolla que demandaba sus derechos frente a los peninsulares. Estos problemas llegaron a ser de tal gravedad que la elección del primer Provincial criollo, Fray Antonio de Mendoza, en 1581, causó la separación de las facciones y creó una provincia separada la “Provincia de San Nicolás de Tolentino”<sup>213</sup>. El espíritu del criollo mexicano que se empezó a forjar durante este primer siglo dentro de la comunidad agustina es la posible razón detrás de la notoria participación de la plástica indígena en los conventos de la provincia criolla, sirvan como ejemplos la cartela del topónimo local en la fachada de la iglesia de Acolman o los escudos agustinos con inscripciones en nahuatl en Totolapan. La dignidad criolla tuvo a cargo la administración de Culhuacan, cuando en 1572 el criollo Fray Antonio de Mendoza fue mandado como Prior al convento durante dos años<sup>214</sup>. Su nombramiento como Provincial fue de hecho uno de los motivos de la ruptura y división de la orden en dos provincias.

---

211 RUBIAL, Antonio: *EL convento agustino y la sociedad novohispana*. p 141.

212 GORBEA: *Culhuacan*. p19

213 GRIJALVA: *Crónica* ..Libro IV.

214 SICARDO, José: *Suplemento Crónico*. p 225.

Probablemente esta época de cambio y de proselitismo del orgullo criollo propició un marco histórico para la concepción del programa de las celdas, el cual debe ser contemporáneo al resto de las pinturas del claustro alto, pues, el fino trabajo de los frisos y los epígrafes se equipara a las decoraciones platerescas de los arcos que enmarcan el ciclo de los santos y tiene una manufactura muy parecida a la pintura de los pilares que separan las escenas de Cristo.

En los muros del convento de Culhuacan encontramos un canto plástico que narra la comunión cultural en busca de un ideal. Como el tejido del *malinalli*, dos mundos distintos cruzaron sus raíces para buscar su futuro en un pasado prestado. El fraile agustino incorpora su linaje al del americano para encontrar sentido a su raza y distinción a su existencia. El indígena, por su parte, aporta imágenes propias de su herencia milenaria participando de una manera activa con el proyecto de decoración del convento.

## Conclusiones

Durante el proceso de investigación del convento de Culhuacan encontré varias cosas que me sorprendieron, con las cuales fui elaborando una propuesta cada vez más concreta. El resultado fue gratificante pues pude encontrar una serie de datos que confirmaron mis primeras hipótesis.

Por otro lado, la presencia de motivos americanos en el convento, principalmente de la greca escalonada, motivaron mi investigación y abrieron nuevas alternativas en la manera que concebía las artes plásticas como medio de expresión humana.

La forma en que los frailes agustinos decidieron transmitir su filosofía por medio de la pintura mural me iluminó sobre la condición artística del hombre y su necesidad de expresar su realidad. De manera más puntual, pude reflexionar acerca del proceso de colonización cultural americano y los efectos que éste tuvo sobre ambos participantes. A continuación presento mis conclusiones finales, desglosadas, para señalar específicamente los temas que a mi parecer manifestaban un problema particular y que fueron investigados y resueltos por separado, para dar una idea clara de mis propuestas respecto a la pintura mural en el convento de Culhuacan.

### 1. La arquitectura

En primer lugar establecí la estrecha relación que mantenía Culhuacan con el grupo mexica y la importancia de este reino en la política del centro del valle de México a la llegada de los españoles y se determinó la relación entre Culhuacan y el establecimiento colonial. Esto debió convertir al poblado en un foco evangelizador importante para la orden franciscana, quién llegó primero al territorio americano y

eligió las trayectorias del proyecto misional temprano. Lo anterior, me llevó en un principio a cuestionarme el porqué de una fundación agustina en esta zona.

Aunada a esta inquietud, encontré ciertas diferencias entre el tipo arquitectónico del convento y el estilo de construcciones agustinas. Después de una cuidadosa evaluación de las formas arquitectónicas logré establecer que el diseño del convento coincide formalmente con una serie de edificaciones construidos en la primera mitad del siglo dieciséis. Por otra parte, por medio de una comparación cuidadosa con todas sus demás construcciones, comprobé que Culhuacan no se asemeja a ninguna de éstas. De tal manera concluí que el diseño y construcción del convento de Culhuacan se debieron a la orden franciscana.

Los motivos por los que los franciscanos cedieron la fundación a los agustinos no pudieron ser constatados de manera definitiva, básicamente debido a la falta de archivos y a la escasez documental de la vida temprana del convento. Sin embargo, gracias a la nota proporcionada por Motolinia en su crónica, establecí que la construcción del convento fue anterior a 1541. Se conoce por mano de Sicardo que la fecha oficial de la fundación, en 1554, se debió a un motivo administrativo más que formal. Sobre la omisión del tema por parte de Grijalva solo tengo conjeturas sobre sus posibles motivos. Existen diversas referencias, en crónicas hechas por ambas ordenes, sobre traspasos de conventos, por lo que pienso que en esta ocasión la historia de la sucesión no debió favorecer a ninguna de las dos ya que tanto una como la otra la omiten en sus crónicas.

## 2. Los temas hagiográficos

Otro aspecto importante sobre el cual logré puntualizar, fue el de los temas elegidos para la decoración del convento. La tipificación de los programas y su inspiración

bibliográfica no solo sirvieron para ilustrar sobre la pintura del convento sino, más importante aún, revelan aspectos medulares sobre la filosofía agustina y su relación con el régimen novohispano.

En las pinturas de la portería que representan como tema central el Patrocinio, pude descubrir un profundo sentimiento de orgullo al linaje agustino que se expresó en otras pinturas de Patrocinios en diferentes conventos de la orden. También analicé la gran determinación que sobre ésta tuvieron los designios del IV Concilio Lateranense en cuanto a la posibilidad de ampliar el círculo familiar agustino.

La inclusión de las figuras de Santo Domingo y San Francisco en el ciclo reveló datos importantes sobre la historia de la orden y su fundación y, por otra parte, permitió descubrir un litigio biográfico que la orden llevaba haciendo desde muchos años antes con la orden de San Francisco, por la pertenencia de su santo fundador en la orden agustina. El hallazgo de los libros de Lucas Wading O.F.M. y de Juan Márquez O.S.A. contribuyó a concluir definitivamente sobre la intención de representar a San Francisco en el mural y, sobre todo, la importancia que en cierto momento tuvo esta discusión de la pertenencia del santo entre las hagiografías agustinas.

En la pintura de Culhuacan, específicamente, la historicidad de la orden toma un nuevo contexto cuando se representan los dos santos fundadores de las ordenes que conviven con los agustinos en suelo americano. La relación de la orden de San Agustín con estos dos grupos determinó el camino que hubo de tomar la misión agustina en la Nueva España. La presencia de este ciclo pictórico documenta las tensiones en la política novohispana entre los grupos evangelizadores e ilumina acerca del carácter con que el agustino se enfrentó al régimen establecido que encontró a su llegada en América.

Temáticamente paralelos, se encuentran dos ciclos santorales en donde aparecen representados una serie de santos que no necesariamente portaron el hábito agustino. En el ciclo del claustro alto las figuras fueron unificadas al proporcionarles un libro en la mano. Este ciclo solo pudo ser explicado a la luz de libros como el citado *Origen de los frailes ermitaños de la orden de San Agustín y su verdadera institución antes el Gran Concilio Lateranense* de Fray Juan Márquez O.S.A.. En éste, Márquez explica las consecuencias que tuvieron sobre la orden los designios del Concilio IV de Letrán, en donde se prohibieron otras reglas que no fueran las de San Benito, San Agustín y San Basilio, quedando así sujetas una variedad de ordenes a la regla agustiniana, como fue el caso de la orden de los dominicos.

De esta manera concluí sobre la conciencia que el fraile agustino tenía sobre el poder proselitista de la pintura mural, misma que decidió emplear para documentar el linaje de su orden y la predominancia histórica por sobre las otras dos ordenes con quienes compartió el suelo americano a principios de la labor evangelizadora.

### 3. Los temas históricos

Otros de los temas seleccionados para los ciclos de las pinturas en Culhuacan fueron los de corte histórico, como el ciclo de Cristo o la Tebaida. La opción de representar la vida de Cristo, no solo en Culhuacan sino en muchos de sus conventos, revela la preferencia de la orden por este tema por encima de los marianos. Al contrario de los franciscanos quienes siempre profesaron un especial afecto por la Virgen, la misión agustina fue una misión fuertemente apoyada por imágenes de Cristo. Curiosamente los murales de Cristo en el convento de Culhuacan no están pintados en el claustro

bajo, sino en el alto, lo cual indica que no tenían un papel didáctico. Su presencia en el claustro cerca de las celdas tuvo un carácter meramente contemplativo.

Por otra parte, las pinturas de la Tebaida revelan otro interés de la comunidad agustina: el regreso a los principios cristianos. El concilio lateranense dispuso que las comunidades eremíticas dispersas por Europa y Oriente medio adoptaran la regla agustina. Estas comunidades eran, aun ya en el siglo XIII, descendencia directa de aquellas primeras comunidades establecidas a lo largo del lago Mariótico en Egipto.

Cuando San Agustín fundó una comunidad eremita lejos del valle del Nilo se inspiró en aquellos primeros hombres cuya filosofía los obligaba al abandono material, de ahí que la orden tomó un especial afecto por el tema de la Tebaida, el cual fue representado en varios conventos agustinos como Actopan, Zacualpan de Amilpas y Charo.

En Culhuacan la Tebaida no sólo representa el paraíso agustino, sino la esperanza de un nuevo comienzo cristiano en suelo americano. La selección de la flora y la fauna descubren un intento por hacer americano el paisaje. De esta manera, se asoció la Tebaida con la tierra americana lo que creo que tuvo un significado especial para los agustinos nacidos en esta tierra.

Con el nombramiento del primer provincial criollo, el fenómeno de criollización dentro de la orden agustina toma un papel relevante y las tensiones entre criollos y peninsulares dentro de la orden condujeron a la ruptura de la provincia y a la división del territorio novohispano de los agustinos.

El final del trabajo lo reservé para el espacio privado del fraile, la celda, el lugar destinado a la contemplación. El tema que se eligió para decorarlo fue de inspiración

crisológica, pues reproduce frases del evangelio con motivos pasionarios y monogramas dispuestos en jambas, cenefas y epígrafes. Junto con lo anterior, encontramos una serie de motivos de filiación americana que conviven en la decoración del claustro.

La intención de las pinturas tiene un claro mensaje mesiánico dirigido a inspirar la misión de los frailes, pues los motivos americanos no sólo participan de manera formal en la decoración, sino que apoyan con su sentido simbólico al texto cristiano de los muros. En el capítulo referente desglosé, tanto los símbolos cristianos, como los americanos encontrados en la pintura, y se analizó su inclusión formal, así como su participación conceptual en la obra. Después de un elaborado estudio concluí que la presencia de motivos indígenas indica la permanencia de una conciencia artística milenaria que participó de manera conciente en el programa cristiano de la celda. También pienso que debido a la importancia de la población indígena de Culhuacan los agustinos decidieron invitar a la elite culhua en el proyecto de decoración de las celdas con el propósito de integrarlos en el proyecto evangélico. Así, el fraile criollo celebró sus raíces y su tierra sin faltar a su conciencia cristiana en el lugar que le era más íntimo, su celda.

#### 4. La manufactura

La diferencia formal entre las pinturas en el claustro, corresponde a la distancia temporal con la que se produjeron. En un primer momento están los murales que muestran mayor influencia americana, como son la Tebaida y el ciclo de las tarjas, y en el claustro alto existen pinturas con una mayor adaptación de la estética europea. Precisar sobre la distinción entre mano europea y mano indígena en ocasiones puede



ser demasiado comprometedor, pero creo que fui cautelosa en identificar la filiación formal de las imágenes antes de relacionarlas con algún autor en específico.

En la pintura de la Tebaida las conclusiones más importantes fueron hechas a la luz de los códices coloniales tempranos con los que comparamos la pintura. En especial, el códice Azcatitlán no sólo brindó información acerca de su probable fechamiento, sino que también reveló algunos datos sobre el carácter del tlacuilo que pintó el mural. La interpretación del paisaje por manos indígenas destaca la manera en que el americano trató de asimilar la cultura conquistadora, relacionando cosas de su propio bagaje plástico que pudieran estrechar el camino entre ambas maneras de representación.

En el ciclo de las tarjas, los estudios formales hechos por el Doctor Pablo Escalante me proporcionaron los conceptos con los cuales pude puntualizar en mi disertación sobre el dibujo de los personajes. Así, el *pathosformeln*, la *hipercorrección* y la representación del escorzo y de la derecha-izquierda me sirvieron para tipificar problemas recurrentes en la representación de modelos europeos por manos indígenas.

El tlacuilo buscaba la verdad detrás de los grabados europeos, que mostraban una serie de convenciones que le eran ajenas y más allá de cuestionarme sobre los motivos que llevaron al artista a representar una figura de alguna manera en específico, trate de discernir sobre la manera inconsciente como éste concilió los conceptos plásticos de dos culturas diferentes.

En los ciclos del claustro alto pude comprobar que las convenciones detectadas en los programas del claustro bajo se siguieron repitiendo, pese a la distancia temporal y a una notoria mejoría por parte de los pintores al representar modelos europeos.

En conclusión, después de mi estudio pude encontrar en la pintura de Culhuacan un nuevo estilo estético que nació de la mano indígena como consecuencia de la conquista española.

## 5. Las fechas

Es claro que la decoración del convento sucedió en diferentes etapas. La primera etapa fueron las pinturas del claustro bajo y están ligadas al priorato de Miguel de Alvarado. Las pinturas en el claustro alto probablemente sean producto tanto de otro priorato como de otra etapa constructiva.

En el caso del Patrocinio, sus pinturas tienen la clara intención de publicitar los designios del Concilio IV de Letrán y de documentar la pertenencia de Santo Domingo y San Francisco en la orden agustina. Éstas son consecuencia de la historiografía de la misma orden en Europa ya que su historia había sido disputada desde 1215, tras las disposiciones del concilio citado, por lo que, durante la segunda mitad del siglo dieciséis se encuentran una serie de publicaciones que denotan el interés de la orden por difundir su versión.

La crónica de Jerónimo de San Román fue publicada en 1567. El autor describe las resoluciones del IV Concilio de Letrán y realiza un detallado menologio en el cual se incluye tanto a Santo Domingo como a San Francisco. En 1568 el padre Fray Joan Marquez O.S.A. publicó *Origen de los frailes ermitaños ...* con el propósito de establecer de manera documental el origen de la institución agustina y en 1644 Tomás de Herrera publicó su *Alphabetum Augustinianum*, obra cumbre de la hagiografía agustina. Esta obra también incluye a Santo Domingo y San Francisco en su menologio.

Por lo tanto, concluí que la obra clave para considerar un marco temporal para la producción de este mural son los libros de San Román de 1567 y de Márquez de 1568, pues indican el momento en que la orden agustina tuvo mayor empeño por difundir su historia ante los ataques que se venían promulgando en su contra desde el siglo XIII.

Es también importante considerar la escena de San Francisco dentro del programa. El primer trabajo que documenta que, en principio, San Francisco llevó la regla agustina fue el texto de San Román. El libro de Lucas Wadding, editado en 1625, está dedicado a debatir de manera documental la propuesta de Márquez lo cual delata la vigencia del tema.

En conclusión, el programa del Patrocinio da las pautas para fechar el resto de pintura del claustro bajo. La factura de la obra no apunta hacia algún período preciso, aunque sabemos que las decoraciones que enmarcan el Patrocinio se debieron pintar por lo menos antes de finalizar el siglo XVI. También determinamos que el programa está directamente inspirado en los libros de San Román y Márquez, escritos en 1567 y 1568 respectivamente. Aunado a las fechas de producción de los documentos citados en relación con la Tebaida me inclinó a pensar que las pinturas fueron realizadas en la década de los 1570's. Por otro lado, los trabajos del claustro alto no debieron ser producidos más de un par de décadas después y están asociados con el dominio criollo de la orden agustina en Nueva España.

## Bibliografía

### Archivos Fotográficos

Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ex Convento de Culhuacan.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

### Archivos y Fondos

Archivo General de La Nación.

Fondo bibliográfico del Convento de Santa Mónica. O.S.A.

Fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Archivo de Restauración del Instituto Nacional de Antropología. Ex Convento de Churubusco.

### Fuentes Primarias

ANUNCIACIÓN, Juan de la: *Sermonario en lengua mexicana y española y el Calendario*. Antonio Ricardo impresor. México, 1577.

BASALENQUE, Diego: *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán de la orden de NPS Agustín*. Secretaria de Educación Pública. México, 1985.

CASAS, Bartólome de las: *Apologética historia sumaria*. Edición Edmundo O'Gorman. UNAM. México, 1967.

CIUDAD REAL, Antonio de: *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. UNAM. México, 1992.

*Concilii Lateranensis IV. Roma, 1748 Canones XIII y XXVI.* Traducido por Mendoza Ríos, Mario OSA. Mecanoescrito Convento de Santa Mónica. México, 1998.

CORTES, Hernán: *Cartas de Relación.* Ed. Porrúa. México, 1973.

CROISSET, P.J. *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año.* Traducción de José Ma. Díaz Jiménez, doce tomos. México, 1887.

CHIMPALPAHIN CUAUHTELEHUANITZIN, Domingo Francisco de San Antón Muñon: *Memorial Breve acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan.* México. Estudio de Víctor M. Castillo. UNAM. México, 1991.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de Nueva España.* Ed. Porrúa. México, 1994.

ESCOBAR, Matias de: *Americana Thebaida.* Ed. Porrúa. México, 1924

GARCIA, Esteban: *Libro quinto. Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús en México.* Paleografía, introducción y notas Roberto Jaramillo Escutia OSA. Colección Cronistas y escritores agustinos de América Latina. Organización de agustinos de Latinoamérica. México, 1997.

GILBERTI, Maturino: *Tesoro espiritual de los pobres en lengua de Michoacán.* Antonio de Espinosa impresor. México, 1575.

*Graduale Dominicale.* Antonio de Espinosa impresor. México, 1576.

GRIJALVA, Juan de: *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España. En cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*. Ed. Porrúa. México, 1985.

HERRERA, Tomas: *Alphabetum Augustinianum*. Tipografía Gregorio Rodríguez. Madrid, 1644.

HERNÁNDEZ, Francisco: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. UNAM. México, 1959.

ISLAS, Alicia. "Historia Clínica". México, Convento de Churubusco, Archivo de restauración. Mecanoescrito. México, 1985.

LORENZOT, Francisco del Barrio: *Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de ordenanzas de la muy noble, insigne y muy leal e imperial Ciudad de México*. Secretaria de Industria, Comercio y Trabajo. Dirección de Talleres gráficos. México, 1920.

*Manual de arhivística eclesiástica*. Ramón Aguilera y Jorge Garibay, coordinadores. Universidad Pontificia de México. México, 1988.

MARQUEZ, Fray Juan: *Origen de los frailes ermitaños de la orden de San Agustín y su verdadera institución antes del Gran Concilio Lateranense*. Imprenta de Antonia Ramírez Viuda. Salamanca, 1618.

MENDIETA, Fray Jerónimo de: *Historia eclesiástica indiana*. Editorial Porrúa. México, 1993.

MOLINA, Alonso de: *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Juan Pablos, impresor. México, 4 de mayo de 1555.

POSIDIO: "Vida de San Agustín" en: *Obras de San Agustín*. B.A.C. Madrid, 1950.

*Procesos de indios idólatras y hechiceros*. Publicaciones del Archivo General de la Nación. Guerrero Hermanos, editores. México, 1912.

RAMÍREZ, Juan René: *Proyecto de restauración de las pinturas del convento de Culhuacan*. "Historia Clínica". México, Convento de Churubusco, Archivo de restauración. Mecanoescrito, 7 de Agosto de 1985.

*Relaciones Geográficas del siglo XVI*. Edición de René Acuña. UNAM. México, 1982.

RIVADENEIRA, Marcelo de: *Historia de las islas del archipiélago filipino y reinos de la gran China, Tartaria, Conchinchina, Málaga, Siam, Cambodge y Japón*. Editorial Católica. Madrid., 1948.

RUIZ ZAVALA, Alipio: *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús de México*. Editorial Porrúa. México, 1984.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de: *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Editorial Porrúa. México, 1982.

SAN AGUSTÍN: *Confesiones*. Editorial Porrúa. México, 1998.

SAN HERONÍMUS: *Vitae Patrum*. Edición de Ioannis Gratiani Viuda. 1596.

SAN ROMAN , Higuera Jerónimo de: *Crónica de la Orden de Ermitaños del Glorioso Padre San Agustín, dividida en doze centurias*. Juan Bautista Terranova, impresor. Salamanca, 1609.

SICARDO, José: *Suplemento crónico a la historia de la orden de N.P.S. Agustín de México*. Paleografía, introducción y notas Roberto Jaramillo Escutia OSA. Colección Cronistas y escritores agustinos de América Latina. Organización de agustinos de Latinoamérica. México, 1996.

*The Testaments of Culhuacan*. Editado por S. L. Cline y Miguel León Portilla. University of California. California, 1989.

VASALLO MORALES, Juan. *Dictamen del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México. Convento de Churubusco, Archivo de restauración, mayo 21 de 1992.

VETANCURT, Fray Agustín de: *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*. Editorial Porrúa. México, 1982.

VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*. Alianza Editorial. Madrid, 1992.

WADDING, Lucas. *Respuesta apologética contra los que pretende aver sido nuestro Padre San Francisco frayle de los Ermitaños de S. Agustín antes que fundase su religión; en que se descubren y refutan varios errores de la historia ocasionados desta controversia*. Traducción al castellano de Pedro Navarro. Real Imprenta. Madrid, 1625.



## Bibliografía General

ARIES Phillipe y George Duby: Obertura “Poder privado, poder público” en: *Historia de la vida privada*. Taurus. Madrid, 1988.

BEYER, Herman: “Origen, desarrollo y significado de la greca escalonada” en *El México antiguo*. Instituto Cultural Mexicano Alemán. México, 1965.

BIERHOLST, John: *Cantares mexicanos, Songs of the Aztecs*. Stanford University Press. California, 1985.

BOUCHET, Max : *Le Chateau de Ripaille*. París, 1907.

CORVERA POIRE, Marcela: *El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana*. Tesis para obtener el grado en Licenciatura de Historia.. UNAM. México, 1991.

CHARBONNEAU, Lassay: *The Bestiary of Christ*. Traducción D.M. Dooling. Parabola Books. Nueva York, 1991.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrandt: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, 1993.

DELEHAYE, Hipolyte: “*Legends of the Saints*”. Londres 1908, en: *Catholic Encyclopedia Press*, Electronic version copyright 1997 by New Advent Inc.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo: *El trazo, el gesto y el cuerpo*. Tesis elaborada para optar por el grado de Doctorado en Historia, bajo la dirección de Carlos Martínez Marín. UNAM. México, 1996.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo: *Los códices*. Editado por el Consejo Nacional de las Artes. México, 1997.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel: "La pintura mural durante el Virreinato" en *Historia del arte mexicano*. Vol. VII. Coord. Jorge Alberto Manrique. Salvat. México, 1986.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. "La epigrafía en el arte novohispano del siglo XVI" en *World Art, Themes of Unity and Diversity; Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*. Ed. Irvin Lavin. Pennsylvania State University Press, VII.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel: "Apuntes sobre el origen y la fortuna del grotesco en el arte novohispano de evangelización." en *Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. IIE. UNAM. México, 2003.

ESTRADA ROBLES, Basilio: *Los Ermitaños Agustinos en España hasta el siglo XIX*. Revista agustiniana. Madrid, 1988.

GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del Siglo de Oro español*. España. Instituto Cultural de Valladolid. España, 1984.

GERHARD, Peter: *Geografía histórica de la Nueva España*. UNAM. México, 1986.

*German Masters of the Sixteenth Century*. Editado por Jane S. Peter. Abaris. Nueva York, 1982-1999.

GHILARDHI, Agostino. *The Life and Times of San Francis*. Ed. Paul Hanlyn. Londres, 1965.

GILLET, Luis: *El arte religioso de los siglos XIII al XVIII. Historia artística de las ordenes mendicantes*. Argos editorial. Buenos Aires, 1978.

GOMBRICH, Ernst: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Editorial Alianza. Madrid, 1982.

GORBEA TRUEBA, José: *Culhuacan*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1959.

GORBEA TRUEBA, José: Primer libro de bautismos del ex convento de *Culhuacan, D.F.* México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Boletín No. 6. México, octubre de 1961.

GRUZINSKY, Serge: *La guerra de las imágenes*. FCE. México, 1990.

*Italian Artists of the Sixteenth Century*. Editado por Sebastián Bufa. Abaris. Nueva York, 1982-1999.

JÖCKLE, Clemens: *Encyclopedia of Saints*. Alpine Publisher. Londres, 1995.

KUBLER, George: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

MARTÍN VÉLEZ, Pedro: "Leyendo nuestras crónicas" en *Archivos agustinianos*. Núm XXXVII. España, Mayo de 1986.

MORENO, Desiré: *El Patrocinio de Actopan*: Tesis para optar por el grado de licenciatura en Historia de México. UNAM. México, 2000.

OROZCO Y BERRA, Manuel: *Historia Antigua y de la Conquista de México*. Tipografía de Gonzalo A. Esteva. México, 1880.

Panoffsky, Erwin: *Estudios sobre iconografía*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

PASARELLI, Gaetano: *El icono de la protección de la Madre de Dios*. Publicaciones Claretianas. Madrid, 1994.

RANO, Balbino: *San Agustín y su Orden en algunos sermones del primer siglo. 1244-1344*. Instituto histórico de la O.S.A. Roma, 1962.

REYES VALERIO, Constantino: *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en mesoamérica*. ASEMEX y Siglo XXI editores. México, 1993.

ROBELO, Cecilio: *Diccionario de Mitología Nahoá*. Ed. Porrúa, México. 1982.

RUBIAL, Antonio: *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. UNAM. México, 1989.

RUBIAL, Antonio: *La santidad controvertida*. UNAM y FCE. México, 1999.

RUBIAL, Antonio: *Una monarquía criolla. Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús en México en el siglo XVII*. UNAM. México, 1990.

RYDEN: "The Vision of the Virgin at Blacharnae and the Tesat of Pokrov" en *Analecta Bollandiana*. Londres, 1976.

SCHLEIF, Corine: "Hands that appoint, anoint, and ally: late medieval donor strategies for approbation through painting" en *Art History*. Vol 16 Marzo de 1993.

SEBASTIAN, Santiago: *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Grupo Azabache. México, 1992.

SEBASTIÁN, Santiago: “Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan”. en *Arte Sevillano*. Sevilla, 1982

SEBASTIAN, Santiago: *El fisiólogo*. Traducción Alfred Serrano y Joseph Sanchis. Ediciones Tuero. Madrid, 1996.

SEBASTIAN, Santiago: *El bestiario toscano*. Traducción Alfred Serrano y Joseph Sanchis. Ediciones Tuero. Madrid, 1996.

TRENS, Manuel: *María. Iconografía en el arte español*. Editorial Plus Ultra. Madrid, 1946.

VARGASLUGO, Elisa, Isabel Estrada de Gerlero, Ma. del Consuelo Maquívar, Carlos Mendoza, Jaime Morera y J. Armando Ruiz: *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Fomento Cultural Banamex A. C. México, 2000.

YHMOFF CABRERA, Jesús: *Los impresos mexicanos del siglo XVI en la Biblioteca nacional de México*. UNAM. México, 1990.

ZAVALA, Silvo: *Fuentes para la historia del trabajo en la Nueva España*. FCE. México, 1976.

## Índice de ilustraciones

### B. Buscar referencia completa en la bibliografía.

AMT. Archivo fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México.

AFC. Archivo fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Ex convento de Culhuacan.

FA. Foto del Autor

- 1.1 La fundación de México Tenochtitlan. Códice Mendocino. En Toussaint, B.
- 1.2 Plano de Culhuacan. En Acuña, B.
- 1.3 Plano del Convento de Culhuacan. Planta. Arquitecto José Gorbea Trueba.
- 1.4 Plano del Convento de Culhuacan. Planta. Arquitecto José Gorbea Trueba.
- 1.5 Corredores del claustro bajo de Culhuacan, FA.
- 1.6 Dibujo de los arcos de Culhuacan. Arquitecto José Gorbea Trueba B.
- 1.7 Convento de Epazoyucan. En Kubler, B.
- 1.8 Convento de Zinacantepec. En Kubler, B.
- 1.9 Portada principal. Iglesia de Culhuacan, FA.
- 1.10 Portada lateral. Iglesia de Culhuacan, FA.
- 2.1 Marcos pintados en los portales de Culhuacan, FA.
- 2.2 Puerta de acceso al baptisterio, FA.
- 2.3 Patrocinio en Culhuacan, FA.
- 2.4 Virgen entronizada de Margaritone, AMT.
- 2.5 Virgen entronizada de Cimabue, AMT.
- 2.6 Virgen entroniza de Duccio. Microsoft® Encarta® 96 Encyclopedia. © 1993-1995 Microsoft Corporation.
- 2.7 Virgen de los cartujos. Grabado. Durero. En: Braham, Allan. *Dürer*. Spring Books. London, 1966.
- 2.8 Patrocinio de San Agustín de Schelte a Bolswerth. En: Sebastián, B.
- 2.9 Patrocinio de Yecapixtla, AFC.
- 2.10 Patrocinio de Totolapan. Foto Elisa Vargas Lugo, AMT.
- 2.11 Patrocinio Malinalco, AMT.
- 2.12 Patrocinio Actopan, AMT
- 2.13 Patrocinio Huatlatlauca, AMT.
- 2.14 Patrocinio. Grabado de Antonio Ricardo. México, s.XVI. En: Aununciación, B.
- 2.15 Portada de *Physica Rationale*. México s, XVI. En: Veracruz, B.
- 2.16 *Admiranda Beati Aureli Agustin*. Grabado. Roma 1680. En: Sebastián, B.
- 2.17 San Francisco. Pintura en Culhuacan, FA.
- 2.18 San Francisco. Grabado de Pedro Ocharte 1555. En: Ymoff, B.
- 2.19 San Francisco. Pintura en Culhuacan, FA.
- 2.20 San Benito. Pintura en Culhuacan, FA.
- 2.21 San Basilio. Pintura en Culhuacan, FA.
- 2.22 Pinturas en las escaleras de Actopan. En: Sebastián, B.
- 2.23 Patrocinio de Huatlatlauca. Foto Elisa Vargas Lugo, AMT.

- 3.1 Pintura de la Tebaida en Culhuacan, FA.
- 3.2 Thebaide de Gerardo Starnina. En Lenzi, Margherita y Emma Micheletti: *Las obras maestras de los Uffizi*. Ed. Il Turismo. Florencia, 1974.
- 3.3 Pintura de la Tebaida en Actopan. En Sebastián, B.
- 3.4 Detalle de Tebaida en Actopan, FA.
- 3.5 Ilustración anónima del siglo XIII. En Hamlyn, B.
- 3.6 León en la Tebaida de Actopan, FA.
- 3.7 León en la Tebaida de Culhuacan, FA.
- 3.8 Pintura de frailes labrando en la Thebaida de Culhuacan, FA.
- 3.9 Detalle de Thebaida, FA.
- 3.10 Medallón con escena del *Via cruxis*, FA.
- 3.11 Medallón en Casa del Deán, Puebla, FA.
- 3.12 Códice Azcatitlan. En Escalante: *Los códices...*, B.
- 3.13 Códice Cuextlaxcoapan. En Toussaint, B.
- 3.14 León en la Tebaida de Culhuacan, FA.
- 3.15 León en escudo heráldico. Grabado de Antonio de Espinoza, 1555. En Ymoff, B.
- 3.16 León en la Tebaida de Culhuacan, FA.
- 3.17 León persa. En Charbonnaeu: *The Bestiary of Christ*, B.
- 3.18 Ciervo en la Tebaida de Culhuacan, FA.
- 3.19 Pintura de Ciervo. Sahagún, Bernardino de: *Códice Florentino*. Edición Facsimilar. Archivo general de la nación. México 1979.
- 3.20 Dibujo de ciervo de tradición Mixteco-Puebla. En Escalante: *Los códices...* ,B:
- 3.21 Ocelote en la Tebaida de Culhuacan, FA.
- 3.22 Dibujo de ocelote de tradición Mixteco-Puebla. En Escalante: *Los códices...*,B.
- 3.23 Pintura de Ocelote. Sahagún: *Códice Florentino*, AGN.
- 3.24 Ocelote en Códice Azcatitlan. En Escalante: *Los códices...*,B.
- 3.25 Pintura de conejo en Culhuacan, FA.
- 3.26 Conejo en Códice Azcatitlan. En Escalante: *Los códices...*,B.
- 4.1 Pintura en el friso de Culhuacan, FA.
- 4.2 Pinturas en los arcos de Culhuacan, FA.
- 4.3 Ciclo de pinturas en al claustro alto de Culhuacan, AFC.
- 4.4 Dibujo del ciclo de las tarjas. Autor.
- 4.5 Pintura del friso de Culhuacan, FA.
- 4.6 Friso de Huatlatlauca. Foto Elisa Vargas Lugo ,AMT.
- 4.7 Detalle del friso de Huatlatlauca, FA.
- 4.8 María egipciaca en Culhuacan, FA.
- 4.9 Decapitación de San Juan en Culhuacan, FA.
- 4.10 Piedra de Tizoc, FA.
- 4.11 Detalles del código Osuna. En Escalante: *El trazo, el gesto...*,B.
- 4.12 Grabado de Goliat. Orazio de Santos. S. XVII. En *Italian Masters of the XVII Century*. Abaris. NY, 1982-1999.
- 4.13 Abraham sacrificando a Isaac. Giovanni Baptista Franco, 1679. En *Italian Masters...*
- 4.14 Pintura de Santiago en Culhuacan, FA.
- 4.15 Pintura de San Martín en Culhuacan, FA.
- 4.16 El caballero y la muerte. Grabado de Durero. S XV. En Braham: *Op cit*, foto 2.7

- 4.17 San Martín caballero. Grabado S. XVII. En Jöckle, B.
- 4.18 Giro de cabeza en códices. En Escalante: *El trazo, el gesto...* B.
- 4.19 Grabado de Santiago caballero S. XVI. En García Vega, B.
- 4.20 Grabado de Santiago caballero S. XVI. En García Vega, B.
- 4.21 Tapiz flamenco, s. XVI. En Lenzi: *Op cit*, foto 3.2
- 4.22 Lienzo de Tlaxcala.
- 4.23 Dibujo del claustro. Autor.
- 4.24 Portada de *Physica Rationale* de Alonso de Veracruz, B.
- 4.25 Grabado de Antonio de Espinosa, 1575. En Ymoff, B.
- 4.26 Grabado de Antonio Ricardo 1577. En Ymoff, B.
- 4.27 San Amadeo en Culhuacan, FA.
- 4.28 San Jerónimo en Tlayacapan, AFC.
- 4.29 Martirio africano en Culhuacan, FA.
- 4.30 Detalle del martirio africano en Culhuacan, FA.
- 4.31 Santo lapidado en Culhuacan, FA.
- 4.32 Santo lapidado en Charo. Foto Elisa Vargaslugo, AMT.
- 4.33 Martires agustinos en Culhuacan, FA.
- 4.34 San Severino en Culhuacan, FA.
- 4.35 San Juan de Sahagún, FA.
- 4.36 San Nicolás de Tolentino mártir, FA.
- 4.37 San Martín en Culhuacan, FA.
- 5.1 Adoración de los reyes en Culhuacan, FA.
- 5.2 Adoración. Grabado de Agostino Caracci. Viena, s. XVI. En *Italian Masters...*
- 5.3 Domingo de Ramos Culhuacan, FA.
- 5.4 Grabados alemanes del siglo XVI. Master AG, Basilea. Master WXH, Alwmania. Virgil Solis. En *German Masters...*
- 5.5 *Crucifixión* en Culhuacan, FA.
- 5.6 Grabado alemán de Martino Rota. Viena, s. XVI. En *Italian Masters...*
- 5.7 Detalle de *La Crucifixion* en Tlayacapan, AFC.
- 5.8 Grabados alemanes del siglo XVI. En *German Masters...*
- 6.1 Puerta de la celda en Culhuacan, AFC.
- 6.2 Dibujo de casetones. Serlio, Sebastián: *Tratado de Arquitectura*.
- 6.3 Pintura en celda de Culhuacan, FA.
- 6.4 Epigrafía en celda Culhuacan, FA.
- 6.5 Cenefa en celda de Culhuacan, FA.
- 6.6 Armas de Cristo, FA.
- 6.7 Dibujo de cenefa en Culhuacan. Autor.
- 6.8 Dibujo de Cenefa en Zacuala. Autor.
- 6.9 Cenefa en celda de Culhuacan, FA.
- 6.10 Ejemplos de nahui hollín. En Reyes Valerio, Constantino: *Arte Indiocristiano*.
- 6.11 Greca escalonada en Culhuacan, AFC.
- 6.12 Ilustraciones de grecas escalonadas. En Beyer, B.