



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ESPIRITUALIDAD, TEMPORALIDAD E  
IDENTIDAD EN UN PROYECTO  
AGUSTINO. LA PINTURA MURAL DE  
LOS CONVENTOS DE LA ORDEN  
DE ERMITAÑOS EN NUEVA ESPAÑA**

**T E S I S**  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
**DOCTOR EN HISTORIA**  
P R E S E N T A :  
**MARTÍN OLMEDO MUÑOZ**

COMITÉ TUTOR

DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO  
MTRA. ELENA ESTRADA DE GERLERO  
DR. ANTONIO RUBIAL GARCÍA



CIUDAD UNIVERSITARIA, AGOSTO, 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



“...nichts gegenwärtig, alles vorübergehend”.  
[“... no hay presente, sólo devenir”.]

Johann von Goethe

“La incomprensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado. Pero quizás es igualmente vano esforzarse por comprender el pasado, si no se sabe nada del presente”.

Marc Bloch





# ÍNDICE

## Introducción

### Capítulo 1

#### Los espacios de la pintura mural agustina

1. Los agustinos, la Regla y sus actividades.....	4
a) Las primeras construcciones y las etapas de las edificaciones del siglo XVI	
b) Las fundaciones	
c) Los conventos y sus funciones	
c.1 Espacios abiertos	
c.2 Espacios restringidos	
2. Los edificios-cabeceras con restos pintura mural.....	30
Grupo A.....	33
OCUITUCO	
TOTOLAPAN	
YECAPIXTLA	
MALINALCO	
HUATLATLAUCA	
Grupo B.....	61
ZACUALPAN DE AMILPAS	
ATOTONILCO EL GRANDE	
METZTITLÁN	
EPAZOYUCAN	
CUITZEO	
YURIRIAPÚNDARO	
CHARO	
CULHUACÁN	
TEZONTEPEC	
TLAYACAPAN	
ATLATLAUHCAN	
Grupo C.....	98
ACOLMAN	
ACTOPAN	
ITZMIQUILPAN	
3. Los estilos de la pintura agustina.....	123

- 4. La relación de la iconografía y los espacios.....133
  - a) Los espacios abiertos
  - b) Los espacios restringidos

## **Capítulo 2**

### **La cristología en la orden agustina. El papel de Cristo en la orden novohispana**

- 1. La arquitectura conventual y su relación con los ciclos cristológicos.....143
  - a) Los ejercicios de meditación en la orden agustina
- 2. Los principales ejes de la cristología en el siglo XVI y su relación con la pintura mural .....151
  - a) Los principales temas y motivos de la Pasión en los claustros
  - b) La mística y la contemplación
  - c) El ámbito ascético
  - d) Jesús se transforma en Cristo: el mesías
- 3. Los Nombres Sagrados y el plan divino en Nueva España.....184
- 4. Oración, lectura y meditación. Los Padres de la Iglesia en la pintura mural.....193
- 5. Las imágenes y la mística de Cristo en el siglo XVI.....198

## **Capítulo 3**

### **San Agustín, los santos y los personajes importantes**

- 1. Los personajes en los muros conventuales.....205
  - a) Las formas de representación de los santos y personajes
  - b) San Agustín: referente fundacional y la prueba visual en los Patrocinios
  - c) Los santos e individuos principales de los agustinos en la Nueva España
- 2. La importancia histórica de los santos y personalidades de la orden.....258
  - a) La orden novohispana y los temas de la Contrarreforma
  - b) La unión de las tradiciones históricas y la creación de la Iglesia novohispana

## Capítulo 4

### La temporalidad agustina novohispana en el siglo XVI

1. El pasado de la orden y las Tebaidas.....	285
a) El <i>paraíso</i> de los frailes y sus actividades	
b) Los frailes-ermitaños: la oración cristológica en un ambiente ameno	
2. El inicio del tiempo, el presente pecador, el Juicio y la esperanza de salvación.....	307
a) El pasado bíblico y el papel de Nueva España	
b) El <i>presente</i> novohispano del siglo XVI	
c) El futuro. El fin del tiempo	
3. La concepción y la meditación de la muerte: eje central del pensamiento filosófico agustino novohispano.....	336
a) La muerte y los ciclos cristológicos	
b) El fallecimiento y su relación con la Historia novohispana	
<b>Conclusiones.....</b>	<b>345</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>365</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>387</b>
1. Tablas de la iconografía agustina novohispana. Relaciones espacio conventual-tema iconográfico	
2. Lista de figuras	
3. Figuras	



## INTRODUCCIÓN

La pintura mural del siglo XVI en la Nueva España representa uno de los temas más intrincados de la historia del arte novohispano debido a la gran cantidad de factores que confluyen en ella y a las múltiples intervenciones que ha tenido a lo largo del tiempo. El investigador del siglo XXI se enfrenta a diversos problemas y, para resolverlos, debe tener en cuenta los tres elementos implicados en su producción: el fraile (que manda decorar los conventos), los pintores (que realizan los murales) y los destinatarios (indio, español o religiosos a los que se dirige). El estudio de estas categorías perceptivas y su relación revela las amplias expresiones culturales existentes en los edificios del siglo XVI novohispano.

A través del análisis de los restos de pintura mural que se conservan en los conventos cabeceras del siglo XVI y utilizando como líneas metodológicas: el *sentido teológico* y la *identificación iconográfica*, esta investigación identifica las principales características culturales de uno de los grupos que formaron parte de la colonización de Nueva España: la orden de ermitaños de san Agustín. Los capítulos, organizados a partir de las distintas temáticas de las pinturas, su ubicación en los conventos y su relación con la estructura arquitectónica, evalúan el sentido espiritual de los murales, apoyándose en los principales textos agustinos del siglo XVI, en su conexión con otros escritos de la tradición católica retomados durante ese periodo y en las crónicas de la orden en el periodo virreinal.

Este trabajo se divide en cuatro partes, la primera hace un registro de la pintura mural que se conserva actualmente, presenta varias hipótesis respecto al uso de los espacios basados en la división de *restringidos* y *abiertos*, y su relación con la decoración.<sup>1</sup> A partir

---

<sup>1</sup> A lo largo de la tesis utilizaremos el término “decoración” para definir la pintura mural. Sabemos que estas imágenes tenían un sentido espiritual, didáctico y pragmático mucho más amplio que el simple decorado. No

de la creación de este primer capítulo constatamos la necesidad de explicar la espiritualidad de la orden y, buscamos responder al cómo se relacionan estas pinturas con la historia de las ideas agustinas y con sus construcciones en los pueblos.

Hemos organizado los conventos a partir de las fechas de su fundación, aunque debemos resaltar que este dato no tiene relación con la construcción del actual convento. Con base en esto, hemos recopilado los datos historiográficos relacionados con cada uno de los edificios y realizado un breve registro de los restos de pintura mural actual. Observamos que no existieron constantes regionales pues hallamos restos en diversas áreas geográficas, es decir en diferentes puntos de las zonas culturales del siglo XVI que abarcan la provincia agustina del Santísimo Nombre de Jesús. Esto nos indica que es probable que todos los edificios hayan tenido algún elemento de pintura mural, sin embargo, el paso del tiempo ha hecho muchos estragos en estos conjuntos.

El registro muestra una gran riqueza compositiva de las imágenes. En algunos casos se copió exactamente el modelo grabado y en otros hubo una adecuación del espacio y de la estructura arquitectónica. Los dos fenómenos artísticos ofrecen un sentido que revela el mensaje que los frailes pretendían enviar al pintar las paredes de sus conventos con esos elementos y motivos. Respecto a la elección de los temas, a lo largo de este trabajo veremos que cada representación tenía un planteamiento establecido con una referencia a los textos católicos y sus sentidos teológicos. Con base en estos elementos proponemos que la mayoría de la pintura mural se realizó después de la década de 1550 y en varios conventos hasta los años setenta del siglo XVI, como Malinalco, Metztlán, Tlayacapan, Huatlatlauca y Yecapixtla. No obstante, observamos en todos los conventos constantes que los

---

obstante, el término es útil pues engloba los aspectos artísticos-estéticos derivados de la obra de arte y el sentido utilitario que tiene cualquier imagen.

relacionan, ya sea con temáticas espaciales o con tendencias estilísticas. Por lo tanto, consideramos que existió un proyecto general agustino que buscó decorar sus edificios por medio de la pintura mural. Para esto utilizó varias cuadrillas de pintores que recorrieron sus principales cabeceras y, probablemente, varias iglesias de visita con el objetivo de promover la espiritualidad y el culto de los agustinos en las diversas regiones de su expansión. La última sección del capítulo hace una breve disertación en torno a los estilos de la pintura y las relaciones que existieron entre los espacios arquitectónicos y sus decoraciones.

La segunda parte explica el papel de Jesús dentro de la orden novohispana y analiza la figura que querían difundir los agustinos: cuál era su concepto de Dios católico y el papel de éste dentro de la corporación en los territorios novohispanos. Las temáticas iconográficas y sus motivos, además de ser elementos compositivos importantes para mantener el equilibrio artístico de la obra, ayudaban a mostrar el proceso de interiorización de la cristología del siglo XVI. El tratamiento de los aspectos de la vida de Jesús en los conventos con una expresión pictórica enmarcaba una espiritualidad, una meditación y una oración.

La espiritualidad agustina del siglo XVI fue muy útil para entender y recrear esta sección de la investigación. Sabemos que “la mayoría de los primeros religiosos y casi todos los que ocuparon puestos importantes en la provincia mexicana durante los primeros treinta años [de la llegada de los agustinos] procedían del convento de Salamanca”.<sup>2</sup> Burgos fue la segunda casa de donde salieron más frailes en este periodo. A partir de la década de los sesenta se mantenía esta influencia y, en general, los conventos andaluces (Córdoba,

---

<sup>2</sup> Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 18.



Granada, Osuna, Écija, Medina-Sidonia, Jerez) proveyeron el mayor número de religiosos para Nueva España.<sup>3</sup> Los conflictos intelectuales en Castilla en la segunda mitad del siglo XVI se fundamentaron principalmente en dos enfoques de los estudios teológicos. “Por una parte un grupo de escolásticos conservadores repetía incansablemente las doctrinas y los métodos de los eruditos medievales [...]. Otro grupo, [...] trataba de asimilar las nuevas adquisiciones de la ciencia y la investigación del siglo XVI entregándose a los estudios sagrados”.<sup>4</sup> Uno de los principales exponentes de la orden de ermitaños de San Agustín fue fray Luis de León, quien buscó la renovación de la lectura de los textos bíblicos al juntar la Escolástica con el llamado pensamiento moderno.<sup>5</sup> Luis de León hizo una indudable distinción en sus escritos entre la religiosidad interior y exterior.<sup>6</sup> La gracia y su relación con el Mesías, mencionaba, se expresaban en “ese intimismo religioso cuya manifestación máxima es la figura de Cristo, un Cristo puramente espiritual, muy cercano al paulino, en el que se revela una ejemplaridad humana...”.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>4</sup> John Lynch, *España bajo los Austrias*, v. 1, 2ª ed., Barcelona, Península, 1973, p. 325.

<sup>5</sup> “...para esa misma época la facultad de teología de Salamanca se había dividido en dos grupos ideológicos antagónicos, en dos formas de entender la escolástica; los más tradicionales, representados sobre todo por los dominicos de San Esteban, [quienes] llevaron su oposición hasta el extremo con el proceso de fray Luis de León, Gaspar de Grajal y Martín Martínez Cantalapiedra. Sobre todo en los actos teológicos de 1582 que desataron en Salamanca la discusión sobre la gracia y el libre albedrío...”. Clara Inés Ramírez González, *Grupos de poder clerical en las Universidades hispánicas. Los regulares en Salamanca y México durante el siglo XVI*, 2 vols., México, UNAM-CESU, 2001, p. 106. Clara Ramírez menciona que “tal vez el biblismo de los agustinos de la segunda mitad del siglo XVI no esté tan alejado de los predicadores y teólogos agustinos de la primera mitad del siglo, y la ruptura de la escuela no fue tan fuerte como se ha creído”. *Ibidem*, p. 390. La presencia de Alfonso de Córdova en el convento agustino de Salamanca y en la Universidad, “refuerzan las referencias a una nominalismo salmantino tal vez más consistentes de los que se ha dicho. Además, los agustinos Orozco y Villanueva, teólogos bien formados, aunque voluntariamente alejados de las cátedras y volcados hacia la predicación, diversifican el panorama teológico de la Salamanca de la época, por lo que el ambiente polémico de la segunda mitad del siglo no sería una novedad sino una herencia de años anteriores”. *Ibidem*, p. 391 Véase por ejemplo la influencia de los teólogos, gramáticos y retóricos novohispanos, quienes mantenían una constante comunicación con sus compañeros de orden en la península. Por ejemplo el ramismo y el grupo de Luis de León. Véase E. Asencio, “El ramismo y la crítica textual en el círculo de Luis de León. Carteo del Brocense y Juan de Grial”, en *Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

<sup>6</sup> José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español II. La Edad de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 251.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 253.

Frente a estos elementos nos encontramos, según la historiografía, a un tipo de “humanismo agustino” donde la figura de Jesús es esencial, modelo de virtudes y todo gira en torno a Él. Por ello, una de las bases de este pensamiento agustino comienza con los Nombres de Jesús.<sup>8</sup> Veremos a lo largo de la tesis que esos planteamientos teológicos tienen una relación con los usos de la pintura mural. Junto con los textos las imágenes buscan un sentido de unidad mística con Dios, “los nombres vienen a constituir los puntos de un itinerario hacia la divinidad, en que el lenguaje realiza la función de una escala mística”.<sup>9</sup> Este trabajo se propuso el objetivo de describir el papel de esta iconografía en el ámbito novohispano, ubicarlo en las estructuras arquitectónicas y relacionarlo con otros ámbitos de la espiritualidad, como su postura respecto a la exégesis y su relación con la ascética, la importancia de la tipología bíblica, el papel del eremitismo y el llamado humanismo místico del siglo XVI cuyo máximo exponente, como se mencionó arriba, en el ámbito agustino fue fray Luis de León.<sup>10</sup> Los agustinos novohispanos buscaron en los muros de sus conventos articular, dar un sentido y coherencia a estas tradiciones de pensamiento con todos los elementos iconográficos sobre Cristo.

La tercera parte de la investigación se dedicó a analizar la iconografía de los santos y los personajes relevantes de la orden pintados en los edificios. Por ejemplo, San Agustín, Guillermo de Aquitania, diversos mártires y obispos agustinos, etc. Estas pinturas nos

---

<sup>8</sup> “El nombre está para fray Luis [de León] tan estrechamente unido a la cosa de que es expresión, que constituye una suerte de emanación natural de ésta”. Hay una unión estrecha entre idea y palabra, pues coinciden en lo esencial ya que son las palabras son “símbolos” o imágenes de las cosas. “Este ‘simbolismo’ en la concepción de los nombres lleva a fray Luis a la idea de que las palabras, en cuanto expresión del ser íntimo de las cosas, deben guardar una estrecha semejanza con ellas, por lo cual aquéllas nos llevan directamente a éstas”. *Ibid.*, pp. 254-255.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 257

<sup>10</sup> Se considera al humanismo cristiano del siglo XVI como la búsqueda del hombre por la unidad integral de sí mismo con los demás hombres y las demás partes del mundo por medio del mensaje católico, en la cual “todas las aspiraciones humanas se canalizan en el sentido de una perfección interior espiritualizada”. *Ibidem*, p. 262

dieron la pauta para explicar la búsqueda de la orden por expresar una identidad colectiva por medio de la expresión visual. Los agustinos, como varios grupos corporativos del siglo, buscaron conformar una identidad social a través de elementos culturales que los diferenciaron de otros grupos pero, al mismo tiempo, que los uniera con la Iglesia universal católica y el imperio español. Observamos en el material de estudio cómo los agustinos plantearon en sus pinturas una jerarquización espacial de los territorios y, en sus imágenes “históricas”, una cercanía con la cartografía simbólica. El mensaje era que el proceso de adoctrinamientos se estaba llevando en un territorio determinado, por lo tanto, el discurso agustino, a partir de sus representaciones simbólicas, no podía existir sin ese espacio, así como los pueblos de doctrina no podían existir sin el control de la orden religiosa.

La cuarta parte de la investigación tiene relación con el tiempo y cómo lo entendían los agustinos en Nueva España. La Historia del siglo XV y XVI asume una doble y contradictoria actitud ante lo temporal a partir de sus relaciones con la antigüedad. Por un lado se le considera un modelo y un refugio moralizante y, por otro, una fuente de idolatría.<sup>11</sup> La idea de la historia desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII “fue la concepción de la historia ejemplar, didáctica en su propósito, inductiva en el método y fundada en los lugares comunes de los estoicos, retóricos y los historiadores romanos”.<sup>12</sup> La historia se volvió una enseñanza y es bien sabido, que ésta no sólo se expresó en discursos

---

<sup>11</sup> Por una parte, se estudian “el sentido de las diferencias y del pasado, de la relatividad de las civilizaciones, pero también la búsqueda del hombre, de un humanismo y una ética donde paradójicamente la historia se vuelve *magistra vitae*, negándose a sí misma, proporcionando ejemplos y lecciones de validez atemporal”. Jacques Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, trad. Marta Vasallo, Barcelona, Paidós, 1997, p. 69.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 84.

escritos sino también visuales. Durante el siglo XVI existe una relación muy estrecha entre el “agustinismo histórico”<sup>13</sup> y esta concepción del discurso escrito y visual de la Historia.

Encontramos en las pinturas murales la idea del progreso (o manera de entender el transcurso del tiempo, también conocido como *temporalidad*) y un intento por ordenar el devenir de la “vida terrestre”.<sup>14</sup> En los textos escritos de la segunda mitad del siglo XVI, se muestra el papel de la fortuna en las actividades terrenas, controlada por la paciencia ante el arribo al paraíso y frente al juicio final. Se reconoce en estos documentos rasgos de una filosofía de la Historia, por lo tanto, en las expresiones culturales –como las imágenes de los conventos–, se pueden observar su concepción del progreso, del presente y del pasado.<sup>15</sup> El objetivo de promover esta idea del tiempo estaba fundamentado en una visión del pasado utilitaria, era la unión de la historia “real” –en el caso de los agustinos el pasado *santo* de la orden– con la moralidad para generar una identidad común y corporativa. En ese sentido, veremos en la tercera parte de la tesis, cómo el presente novohispano se ve atrapado entre el peso del pasado y el futuro escatológico. Con la lectura iconográfica se constató que la pintura mural fue una respuesta “historiográfica-visual” de los agustinos (la imagen histórica como *magistra vitae*) durante una segunda etapa de la evangelización en la Nueva España y, al mismo tiempo, la consolidación del presente por medio de la apropiación del *espacio* –con sus conventos– y la construcción de la identidad de orden novohispana incorporada al catolicismo universalista.

---

<sup>13</sup> El agustinismo juega el papel de la necesidad de la religión para que exista todo grupo humano con una amplio sentido de salvación pues la historia sagrada o pagana otorga datos morales.

<sup>14</sup> Por ejemplo, las constantes referencias a la fugacidad de la vida por medio de la representación de la calavera en conventos como Atotonilco el Grande en el estado de Hidalgo, Malinalco, Epazoyucan, entre otros.

<sup>15</sup> Por “filosofía de la historia” pretendo mostrar una forma de dividir el tiempo de entender y recrear un pasado, presente y un futuro.

La metodología de la tesis ha sido situar las pinturas murales a partir de sus temas. Por ejemplo si se encuentran técnicas catequéticas, es decir, la preferencia de enseñar la catequesis de modo histórico a partir de una narrativa, por medio de la exposición de los tres primeros capítulos del Génesis, con un especial énfasis, en la creación o si existen dogmas contrarreformistas como la defensa sacramental, el concepto de la gracia *ex opere operato*, etc.<sup>16</sup> Podemos sugerir que los ciclos pasionarios se dividieron en tres: 1. Las escenas de la vida de Cristo y María, 2. La Pasión, es decir, aquellos que resaltan los temas de la vida pública de Jesús y 3. Los ciclos postresurrección, donde se muestran sus principales apariciones. Después siguen las bases y sustentos de la Iglesia, donde se incluyen temas variados, como las escenas de representación de los sacramentos, los Nombres sagrados y los dogmas bíblicos (*La caída del paraíso, El infierno o El Juicio final*). Estos temas muestran, por medio de las imágenes de difusión del planteamiento tridentino, la importancia y la participación de los agustinos novohispanos en los conflictos teológicos del siglo XVI y la unión al catolicismo militante durante el periodo de la Reforma católica. También presentan, como veremos a lo largo de la tesis, los pensamientos y la explicación de los agustinos frente a los indios, su papel en Nueva España y la organización teológica que buscaban en la “nueva” sociedad recién convertida. En un cuarto rubro de la pintura observamos en su iconografía las bases y los fundamentos de la corporación representadas en el papel de su fundador en la cristiandad con los Patrocinios, los santos representativos de la orden, primordialmente mártires y estudiosos de las escrituras, y su “origen histórico” por medio de las Tebaidas.

---

<sup>16</sup> Véase Joseph Ignasi Saranyana, *Evangelización y teología en América (siglo XVI)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, p. 87.

Actualmente varios estudios monográficos –incluidas tesis y libros– de la pintura mural en los conventos agustinos se encuentran en las bibliotecas de las universidades del país, por lo tanto existió suficiente información para un análisis colectivo del proceso y, sobre todo, una interpretación de las constantes iconográficas y su relación con el mensaje católico de la segunda mitad del siglo XVI. La originalidad de esta investigación radica en mostrar que la creación pictórica agustina tuvo un común denominador iconográfico en sus conventos, basado en tres ejes principales: la *espiritualidad* de la orden en el siglo XVI, su *identidad* como orden novohispana adherente a la Reforma católica y, la promoción y difusión de la forma de concebir el tiempo agustiniana, que nosotros hemos denominado *temporalidad*.

Las aportaciones del trabajo comienzan al presentar nuevas interpretaciones en torno al uso de los espacios conventuales. Hemos constatado que la iconografía muestra características específicas para el uso de los espacios en los conventos. Las **tablas temáticas** relacionan la iconografía con los espacios, pues a lo largo del texto quedará demostrado que no se puede separar la pintura del edificio donde se resguarda. Por lo tanto, se hará una delimitación espacial de los temas conventuales, se definirá si figuran temáticas regionales o si hay un común denominador entre, por ejemplo, los actuales conventos michoacanos, morelenses o hidalguenses.

En segundo lugar, delimitamos la espiritualidad de la orden agustina a finales del Concilio de Trento y sus objetivos en Nueva España. Cuando la historiografía se refiere al siglo XVI, generalmente se observa como bloque uniforme, sobre todo si se relaciona con otro concepto muy utilizado: la evangelización.<sup>17</sup> Uno de los aspectos más relevantes de la

---

<sup>17</sup> La investigadora Clara Ramírez considera en un texto del 2002 que hace falta un estudio de las relaciones entre las diversas órdenes religiosas: “El estado actual de la historiografía sobre las diferencias doctrinales

investigación fue localizar una de las diferentes formas de ser cristiano en Nueva España durante el siglo. En ese periodo las tendencias son amplias y variadas: escolásticos, escriturarios,<sup>18</sup> jesuitas, inquisidores, dominicos, regulares, etc. Todos eran parte de una comunidad de creyentes y, pese a su forma de vivir, de sentir y de pensar la religión, su concepto de ella era muy heterogéneo. Frente a la ausencia de documentos de las órdenes religiosas del siglo XVI, se cuenta con las crónicas franciscanas, que han influenciado notablemente el conocimiento de esta área, y que se suelen considerar las únicas fuentes, dejando de lado el hecho de que los intereses entre las distintas órdenes eran muy diversos. Cada corporación tenía un plan y un proyecto en áreas geográficas determinadas y, aunque coincidían en ciertos puntos –como la defensa del clero regular frente al secular o las cuestiones relacionadas con el diezmo– sus formas de entender e interpretar los textos bíblicos, de concebir y dividir el devenir temporal, su construcción del pasado común, etcétera eran discordantes y en algunos casos opuestos.

La pintura mural nos da indicios de que los agustinos buscaron crear un discurso que tuviera un fundamento histórico temporal basado en una cristología y adaptaron este planteamiento al ámbito americano por medio de las representaciones visuales. De esta manera, incorporaron la historia y el concepto de América a la teleología y escatología bíblica europea y usaron las imágenes para mostrar sus respuestas acerca de los sucesos de la vida novohispana y del papel de Nueva España en la Historia bíblica. Por medio de las pinturas, los agustinos presentaban su manera de entender la realidad americana en el plan

---

entre las órdenes religiosas en México hace difícil una conclusión certera al respecto, pero es posible presentar una aproximación. A mi parecer, para explicar por qué en Nueva España los agustinos se interesaron más por las cátedras de artes que los dominicos [en el caso de la Universidad de México], es necesario tener en cuenta, además de las inclinaciones doctrinales generales, las relaciones con la lógica desarrolladas por cada orden”. Ramírez, *op. cit.*, p. 49. Hace falta un estudio de las diferencias doctrinales entre las órdenes y es factible el uso de la imagen para acercarse a un problema tan complicado.

<sup>18</sup> Los grupos de *escrituristas* buscan una unión entre las fuentes clásicas con el mundo cristiano, de donde surgen los principales movimientos intelectuales del período. Abellán, *op. cit.*, p. 16

providencial más amplio de la cristología del siglo XVI y así difundieron en los pueblos, entre indios nahuas, otomíes o purépechas, españoles criollos o peninsulares, los conceptos para entender la realidad a partir del pensamiento agustino-católico.

Algunos autores proponen que los conventos del siglo XVI eran cápsulas enfrascadas en un mundo en constante reorganización o que la pintura mural representaba la nostalgia de una ideología dominante que buscaba imponer un orden que jamás consiguió.<sup>19</sup> El análisis de los programas de pintura mural y su ubicación en los espacios de los conventos nos mostró que la influencia social en el proceso de creación desempeñó un papel fundamental y la decoración forma parte del proceso de adaptación de las élites locales para organizar a las comunidades. Los frailes, como representantes de la ideología dominante, utilizaron los discursos visuales para establecer su autoridad y adecuarse a partir de esas ideas con los otros grupos, ya que el convento tenía múltiples funciones: para los frailes casa-habitación, casa de estudio, centros políticos, económicos, de enseñanza y litúrgicos. Por lo tanto, el objetivo de los religiosos fue instruir, disciplinar y orientar los valores e intentar controlar el entendimiento de la sociedad con base en una preeminencia de la espiritualidad. A partir de esta investigación, podemos definir que los frailes no intentaban crear dos proyectos religiosos, uno dentro de la “cápsula” y otro en el exterior, puesto que la pintura mural y las ideas expresadas en ésta se adaptaron a los proyectos virreinales del edificio conventual con sus diferenciaciones y divisiones sociales. La gran producción cultural estaba simbólicamente situada en Europa y las élites que habitaban los pueblos de doctrina agustinos se observan desde ese imaginario. Veremos a lo largo de esta investigación que la creación de referentes simbólicos, de la que formó parte la pintura mural, pretendía conformar la visión cultural del mundo americano, pues mostraba una

---

<sup>19</sup> Serge Gruzinsky, *El águila y la sibila. Frescos indios de México*, Barcelona, M. Moleiro, 1994, p. 14 ss.



*realidad* y un *conocimiento* que les otorgaba una jerarquía, una suerte de supremacía sobre sus contrapartes sociales. Los pintores, con base en sus niveles de aculturación, adaptaron, modificaron y crearon nuevos referentes simbólicos. Sus obras fueron parte de la presencia social regulada en la sociedad novohispana y también de un proceso de creación de nuevas formas de comunicación e interpretación de lo que podríamos llamar *mensajes novohispanos*.

Finalmente, debo recalcar que todo trabajo de investigación siempre es una labor colectiva, por lo que extiendo mi más sincera gratitud a todos mis maestros y compañeros de viaje que hicieron posible este estudio sobre la iconografía agustina. Reconozco la labor del área de becas del CONACyT, pues esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo económico que recibí de esa institución. Asimismo, doy las gracias a todas las personas que laboran en la Coordinación del Posgrado en Historia por su guía y auxilio durante el doctorado y con los trámites de titulación.

En particular agradezco enormemente a mi tutor principal, Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, por su soporte, estímulo y paciencia durante el proceso de formación de este texto. Sus valiosas aportaciones sobre el arte novohispano del siglo XVI, comentarios y dedicación en la lectura ayudaron a consolidar, matizar y redefinir muchas de las hipótesis iniciales. De igual forma, estoy muy agradecido con los otros dos miembros del Comité Tutor, la Mtra. Elena Estrada de Gerlero y el Dr. Antonio Rubial, grandes especialistas de la historia novohispana, quienes con sus contribuciones y críticas dieron personalidad al capitulado y, en particular, a la metodología del uso de la imagen como indicio histórico. Debo hacer mención especial a las sinodales, Dra. Magdalena Vences y Dra. Marcela Corvera, por su lectura minuciosa y rigurosos señalamientos de la historia del arte en Nueva España.

Por último, quiero agradecer a mis padres, Alberto y Gloria, a mis hermanas Mónica e Iliana, y especialmente a Isabel. Mi más sincero reconocimiento por todo su apoyo, consejos y compañía. Mi gratitud infinita para todos quienes directa o indirectamente participaron en la realización de este texto.



## **CAPÍTULO 1. LOS ESPACIOS DE LA PINTURA MURAL AGUSTINA**

### *1. Los agustinos, la Regla y sus actividades*

La pintura mural novohispana fue una expresión cultural muy difundida entre los grupos eclesiásticos. Todavía podemos observar amplios ejemplos de esta técnica artística en muchos edificios. El objetivo de este capítulo será mostrar una breve relación entre el objeto y el lugar donde se encuentra.

Esta expresión visual tiene una ventaja importante respecto a otras obras de la época: resulta muy complicado moverla de su sitio original. A pesar de que esta situación provoque que en muchos casos quede expuesta a la intemperie, a los cambios de moda artística y a la destrucción por el descuido de los edificios, esta característica de las obras, nos permite hacer una relación muy cercana y precisa del uso que se daba al lugar y el papel que tenía la decoración. Podemos analizar la unión que existía entre los espacios arquitectónicos y las pinturas y, con la ayuda de la iconografía y la historia cultural de la arquitectura conventual, podemos reconocer cuál era la función de los lugares en el contexto religioso del siglo XVI.

El problema del uso de las habitaciones en los edificios tiene su principal causa en las modificaciones que han tendido a lo largo de los años. Inclusive los estudiosos de la arquitectura novohispana han resaltado el problema para poder definir sus funciones sin los planos de la época o una referencia literaria a esos lugares. Varios investigadores desde mediados del siglo pasado han hecho diversas propuestas con diversos estudios. La revalorización del arte del siglo XVI ha generado muchos artículos, libros y tesis sobre estos temas. La decoración junto con la espiritualidad agustina nos ha otorgado indicios para entender las relaciones entre los espacios arquitectónicos, sus usos dentro la

comunidad frailuna y su lugar dentro del orden colonial. El objetivo de este primer capítulo será mostrar los antecedentes, la última etapa constructiva con las plantas actuales de los edificios agustinos y presentar hipótesis acerca del uso de las habitaciones con la unión entre la iconografía y la arquitectura.

En primer lugar, los frailes debieron seguir los lineamientos de la Regla, en la cual se especificaban los trabajos de la comunidad religiosa. A partir de la formación de la orden en la Edad Media cambiaron varias cosas como los horarios, los centros de oración y el canto. No obstante, los agustinos, manteniendo una remembranza de su supuesto fundador (san Agustín) buscaron seguir lo más posible los lineamientos del texto original del siglo V. Este escrito definía en términos generales la vida de un grupo de ermitaños del norte de África para que llevaran una vida en comunidad. Las principales directrices eran la enseñanza, el estudio, la difusión del mensaje católico y el trabajo manual. La vida en común era el eje central de la Regla, todos debían trabajar para todos, como un solo cuerpo dedicado a la religión. Este punto se modificó con la conformación de la orden en el medievo, aunque se mantenía el sentido comunitario original, ahora se dedicaba a la conversión de los grupos urbanos. En el caso de los primeros años después de la conquista en Nueva España, el ambiente misional que fomentó la llegada de los religiosos, trastornó el punto dedicado a la soledad y el papel del eremita, el cual, como veremos en los capítulos siguientes, intentaron retomar los frailes como una remembranza de su pasado ermitaño.

La oración jugaba un papel muy importante en la Regla, sus horarios definían la división de los días y las noches. Especificaba en las comunidades la ubicación del oratorio para que “nadie haga otra cosa sino aquello para lo que ha sido hecho, de donde viene el

nombre”.<sup>1</sup> Esta tradición también se extendió a las órdenes regulares y tuvo un papel relevante en las construcciones de los edificios y monasterios. A lo largo del siglo XVI y XVII se utilizó el término para designar a alguna de las capillas de la iglesia. Durante el siglo XVIII se modificó el sentido de la palabra. El *Diccionario de autoridades* de 1737 lo definía como el “lugar destinado para retirarse a hacer oración a Dios; y comúnmente se entiende el sitio que hay en las casas particulares, donde por privilegio se celebra el santo sacrificio de la misa”.<sup>2</sup> Agustín no se refería a las capillas o a los lugares relacionados con un santo o a la misa. El sentido de la Regla, que retomaron las órdenes, se refiere a la reflexión, al pensamiento continuo del mensaje católico con oraciones o lecturas, y al canto de salmos e himnos.<sup>3</sup>

Otro aspecto muy importante de la Regla agustiniana era la invitación a la comunidad a la lectura semanal rigurosa en común. Este planteamiento se incorporó estrechamente con las otras Reglas, en particular con la de san Benito, quien planteaba la obligación de la lectura divina comunal para acercarse a Dios. La importancia de la oración comunitaria y la recitación constante de los textos divinos fueron adaptaciones que tomaron los mendicantes de las primeras constituciones de las comunidades eclesiásticas y que buscaron equilibrar con la predicación en las comunidades urbanas.

Las órdenes mendicantes, como varios autores ya lo han mencionado, fueron fundamentales para la colonización de América. Ellos representaron en muchos aspectos la legitimidad de la colonización y fueron los medios de difusión de la ideología de la Corona hispánica. Así como se adaptaron a los cambios surgidos en España después de la expulsión

---

<sup>1</sup> San Agustín, “La Regla de San Agustín”, en *Obras completas de San Agustín LX*, Madrid, BAC, 1996, p. 566.

<sup>2</sup> *Diccionario de autoridades*, 1737, tomo o-r, p. 47.

<sup>3</sup> En el medievo se divide la oración entre *mental*, personal o individual y la vocal, con los cantos y las reuniones comunes.

de los musulmanes, en América las órdenes trajeron, en una primera etapa, los valores, las formas de pensamiento y los métodos de organización derivada de la reforma del cardenal Cisneros. Estas diferencias y conflictos entre los llamados observantes y conventuales también tuvieron su expresión en las maneras de interpretar la Regla y, en consecuencia, en la forma de realizar las actividades y los lugares en que ésta se realizaría. América, al ser un lugar de predicación en los primeros años, obligó a las órdenes a adaptarse a las necesidades del momento y conforme pasaron las décadas y el control civil aumentó, los religiosos debieron modificar sus diligencias.<sup>4</sup>

*a) Las primeras construcciones y las etapas de las edificaciones del siglo XVI*

Desde san Benito de Nursia se equiparaba a los monjes con los soldados y al monasterio con una fortaleza o campamento militar.<sup>5</sup> La historiografía de principios del siglo XX relacionó las construcciones mendicantes novohispanas con las guerras de conquista que se realizaban durante los años treinta del siglo XVI y dejó de lado su simbolismo. Actualmente se ha precisado que el sentido de estas construcciones no era propiamente de defensa militar sino parte del concepto de la nueva Iglesia que los frailes estaban intentando conformar más cercana a su papel como Iglesia militante y triunfante. Estas características formaban parte de un discurso colonizador que buscaba los orígenes del catolicismo desde las escrituras bíblicas del Antiguo Testamento hasta la legitimidad de la dominación del rey

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, después del siglo XVI los frailes ya habían consolidado una estructura económica por medio de haciendas, la cual los obligó a cambiar en algunas regiones su visión de la sociedad, sus funciones dentro de ésta y sus intereses con las comunidades.

<sup>5</sup> Wolfgang Braunfels, *Arquitectura monacal en occidente*, Barcelona, Barral, 1975, p. 42.

de España en esos territorios otorgados por el Papa. Por lo tanto, la configuración de la arquitectura novohispana del siglo XVI surgió a partir de las necesidades y actividades que la monarquía comisionó a los frailes. Puesto que las construcciones respondieron a las obligaciones culturales de esos espacios, la arquitectura se debe observar con sus funciones políticas, como parte del entramado institucional que la monarquía adaptó y creó para solventar sus intereses en la Nueva España.<sup>6</sup>

Las crónicas mencionan que las primeras construcciones eran jacales donde se oficiaba la misa. Más allá del uso propagandístico de este planteamiento para mostrar los sacrificios de los primeros frailes, es probable que en las décadas de los veinte y treinta los religiosos no hayan tenido el tiempo suficiente ni la mano de obra para construir edificios grandes. A partir de la década cuarenta, cuando se consolidó su papel en las comunidades, se iniciaron las primeras edificaciones. El factor de la predicación, el estudio y la movilidad definieron la vida activa y vida contemplativa dentro de los pueblos de indios. La organización india basada en el *altépetl* modificó el sistema misional y se adaptó a partir de cabeceras de doctrinas con sus respectivas visitas (o pueblos dependientes del antiguo *altépetl*). El objetivo de los frailes fue buscar un equilibrio entre los controles políticos, económicos y sociales que representaban dentro de los núcleos del *altépetl* y los mandamientos de su Regla, la cual, como menciona el agustino del siglo XVI Alonso de Orozco, pretendía que se guardara el evangelio: "...porque de la observancia de los mandamientos, depende la guarda de los consejos. Y porque, a los varones perfectos, conviene cumplir los consejos evangélicos, y la vida de la religión es encaminada a vida

---

<sup>6</sup> Para mayor información de la arquitectura eclesiástica novohispana del siglo XVI, véase Elena Estrada de Gerlero, "Sentido, político, social y religiosos en la arquitectura conventual novohispana", en *Muros, sargas y papeles. Imagen de los sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIE, pp. 43-72.



perfecta...”.<sup>7</sup> Así, como veremos más adelante, después de la primera etapa de las construcciones efímeras, los frailes buscaron que sus edificios tuvieran las dos características fundamentales de la colonización novohispana del siglo XVI: centros de organización política y económica del *altépetl*, y focos de difusión de la cultura, la ideología, las formas y obras cotidianas de la cultura católica hispánica.

El papel del humanismo en el siglo XVI como una manera de regresar a la Iglesia Primitiva tuvo una influencia fundamental en el discurso justificador de los religiosos. Orozco menciona: “...notaremos aquí que la intención de los fundadores de órdenes fue despertar aquella imagen viva de la primitiva iglesia, la cual dice san Lucas que seguía vida común, y eran todos un ánima y de un corazón en Dios (Hch IV,32)”.<sup>8</sup> Los agustinos, franciscanos y dominicos construyeron sus centros de emisión ideológica a partir de una serie de símbolos tomados de su libro sagrado y la forma en que se entendía en el siglo XVI, los cuales se conjuntaron para otorgar una autoridad mayor a sus conjuntos conventuales y consolidar el proceso litúrgico como parte de una tradición milenaria.<sup>9</sup>

### *b) Las fundaciones*

La organización agustina se basaba a partir de pequeños centros poblacionales llamados *sujetos* o *estancias*. A partir de esos núcleos se hacían las fundaciones, lo cual significaba el envío de frailes a las zonas para comenzar, continuar o afianzar el control religioso. En los

---

<sup>7</sup> Alonso de Orozco (1500-1591) fue una de las figuras más influyentes de los agustinos en el siglo XVI. Estudió en la Universidad de Salamanca, fue predicador real y dedicó muchos de escritos a la mística interior, al recogimiento y a la historia de la orden. Beato Alonso de Orozco, *Crónica de san Agustín y de los santos beatos y doctores de su orden. Instrucción de religiosos. Declaración de la Regla de san Agustín*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2001, p. 335.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>9</sup> Véase, Elena Estada de Gerlero, *op. cit.*, en particular el apartado: “El sentido escritural simbólico-litúrgico de las construcciones religiosas”.

principales centros por razones económicas, políticas, de dominio territorial, control simbólico de los espacios, encomiendas o controles civiles o eclesiásticos se fundaba la *cabecera de doctrina*. En ésta residía el convento principal de la zona, del cual dependían las *visitas de doctrina*. A estas cabeceras se les conocía en la terminología eclesiástica como *prioratos*, cuando tenían voto en las elecciones provinciales, o *vicarías*, cuando sólo eran cabeceras. El cambio de estatus de estos establecimientos era importante porque tenían mayor importancia política, económica y social dentro de las fundaciones de la orden.

Hemos dividido en cinco periodos las fundaciones agustinas en el siglo XVI. La primera abarca de 1533 a 1540, años en que fueron priores Francisco de la Cruz (1533-34), Juan de San Román (1535-36) y Jerónimo de San Esteban (1537-40).<sup>10</sup> Después del arribo de los primeros agustinos comenzó el periodo de expansión con las fundaciones iniciales, principalmente en los actuales estados de Guerrero, Hidalgo y Morelos. En ese periodo encontramos las fundaciones de Ocuituco, México, Chilapa, Santa Fe, Totolapan, Yecapixtla, Zacualpan, Tlapa, Mixquic, Atotonilco, Molango, Tiripetío,<sup>11</sup> Ocuilán (cerca de Malinalco), Meztitlán y Tacámbaro. Esta etapa representa el primer periodo de expansión: la orden se está organizando en Nueva España y busca regiones no ocupadas por otros mendicantes. En este momento preparan las dos grandes rutas de la primera evangelización agustina: la Sierra Alta junto con el valle del Mezquital y la región de Michoacán, así como consolidar sus fundaciones en el actual estado de Morelos.

---

<sup>10</sup> Todos los datos relacionados con las fundaciones agustinas están en el cuadro XII del libro de Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM-IIH, 1989, apéndices, cuadro XII.

<sup>11</sup> La terminación del convento fue 1539 y según el cronista agustino la fábrica se finalizó completamente en 1548. Fray José Sicardo, *Suplemento crónico a la historia de la orden de N.P.S. Agustín de México*, paleografía, introducción y notas de Roberto Jaramillo, México, Organización de Agustinos de Latinoamérica, 1996, p. 37.

El segundo momento de expansión de la orden va de 1540 a 1548, se inicia con el provincialato de Jorge de Ávila y finaliza con la llegada al puesto de Alonso de la Veracruz. Se fundan entonces Epazoyucan,<sup>12</sup> Acolman, Pánuco, Cempoala (a mediados del siglo XVI pasa a los franciscanos), Malinalco, Huauhchinango, Huejutla, Tlalchinolticpac, Puebla y Tepecuacuilco. A partir de estas fundaciones los agustinos comienzan su segundo avance evangelizador. Fundan, con el apoyo constante de encomenderos, fuerzas tlaxcaltecas y grupos locales los “puntos de partida” del proyecto en la Sierra Alta y las regiones otomíes, comienzan los acercamientos con las comunidades de los alrededores del valle de México como Culhuacán o Mizquic en el sur y al noreste Acolman, y buscan fundar en los centros de villas de españoles como Puebla y, finalmente, precisan los principales prioratos del área de Morelos.<sup>13</sup>

La tercera etapa (1548-1557) constituye una de las más importantes para la orden durante el siglo XVI. En este momento hay un apoyo recíproco entre el poder virreinal y la orden con el fin de extender el territorio. El provincial fray Alonso de la Veracruz y el virrey Luis de Velasco organizaron un proyecto de expansión donde los establecimientos conventuales junto con el poder militar indígena y español crearían una cadena de fundaciones fronterizas para controlar y dirimir la fuerza de los grupos chichimecas.<sup>14</sup> De este modo se fortalecieron los bastiones agustinos en Michoacán y el valle del Mezquital. Este proceso abarca desde 1548 con el primer periodo de Alonso de la Veracruz hasta la salida de Diego de Vertavillo en 1557. En ese momento los agustinos fundan Pungarabato,

---

<sup>12</sup>Juan de Grijalva menciona que se terminó la fábrica en 1540. Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N.S.P. Agustín en las Provincias de la Nueva España, en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592 [1624]*, México, Porrúa, 1985, p. 113.

<sup>13</sup> José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta: siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 1985.

<sup>14</sup> Véase Antonio Rubial García, “Fray Alonso de la Veracruz, agustino. Individualidad y corporativismo en la Nueva España del siglo XVI”, en Carolina Ponce Hernández (coord.), *Innovación y tradición en fray Alonso de la Veracruz*, México, UNAM-FFyL, 2007, pp. 79-101.

Actopan, Itzmiquilpan, Cuitzeo, Yuririapúndaro, Valladolid, Chiautla, Cupándaro, Guango, Charo, Xilitla, Pahuatlán, Jacona, Culhuacán, Ucareo, Tezontepec y Tlayacapan.

El cuarto periodo (1557-1578) fue de consolidación de las antiguas fundaciones y comprendió desde el inicio del segundo periodo de Alonso de la Veracruz (1557) hasta el regreso de éste en su tercer periodo en 1578. Se fundaron y se transformaron en prioratos: la Ermita de Tzitzicatlán (antigua visita de Metztlán), Chapulhuacán, Metlattepec (Tantoyuca), Acatlán, Jumiltepec, Tututepec, Hueyacocotlán (después lo cedieron a los franciscanos por su cercanía con la Sierra Gorda), Villa de San Felipe, Jantetelco, Chietla, Chiapantongo, Atlatlahcan, Capulhuac, Tzinguilocan, Xochicuatlán, Zacatecas y Guadalajara. Se aceptan las administraciones franciscanas de Tonalá, Ocotlán, Pátzcuaro, Xochicoatlán, Ilamatlán, Huatlatlauca y Ayotzingo. Lo más relevante de este periodo fue la transformación en prioratos de varias visitas, otorgándoles un poder y un voto en los capítulos provinciales, por ejemplo, el caso de Tlayacapan. También, como se mencionó, recibieron varias fundaciones antiguas de otras órdenes, el caso más relevante para los objetivos de esta investigación es Huatlatlauca, en el actual estado de Puebla, y su consolidación como priorato en la década de los años setenta. También se define el avance hacia el norte del virreinato con las fundaciones de Guadalajara y Zacatecas.

Finalmente en la quinta etapa se convirtieron en prioratos varias visitas y se definieron las fundaciones en algunos centros económicos mineros y agrícolas, como Atlixco, Taxco, Pachuca o Minas de Zacualpan. Se terminó la guerra chichimeca y el camino hacia San Luis Potosí tuvo libre tránsito. Comenzó con el priorato de Martín de Perea (1578-80) y terminó con el provincial Dionisio de Zárate (1593-96). En este periodo se fundaron Oaxaca, Atliztaca (visita del convento de Tlapa), Timgambato (antigua visita

del convento de Zirosto), Tlacuiloltepec, Tecamac (antigua visita del priorato de Acolman), Cuitzeo del Río, Atlixco y Lolotla se hizo priorato (antigua visita de Molango).

Como podemos constatar el proceso de expansión de la orden agustina novohispana, en tales periodos, estuvo estrechamente unido a las transformaciones políticas, sociales y económicas de la Corona y el virreinato. Estas divisiones temporales de las fundaciones de la orden y la transformación de vicarías en prioratos nos otorgan elementos para entender cuándo se dieron los procesos de construcción de los conventos e iglesias.

Diversos estudios arqueológicos y artísticos han señalado que hubo diferentes etapas en los procesos constructivos de los edificios conventuales del siglo XVI. Sabemos que en muchos casos los frailes junto con las autoridades civiles realizaban traslados de poblaciones enteras con diferentes fines, en particular a partir de los procesos de las llamadas congregaciones y los cambios en las estructuras de los altépetl.<sup>15</sup> Por eso en muchos pueblos del centro de México hallamos dos edificios, a veces uno en ruinas, que evidencian esos cambios en la estructura urbanística de los asentamientos. Con base en estos elementos podemos inferir que la decoración de las edificaciones se realizó cuando se terminaron los conventos y las iglesias, aunque como sabemos por diversos estudios también se decoraron las primeras edificaciones.

En general, podemos afirmar que en las características de la arquitectura y su decoración en el siglo XVI se definieron a partir de las necesidades de acuerdo con la circunstancia histórica. En una primera etapa, la cual se definió por la predicación, la evangelización, la creación de conexiones políticas y económicas, las órdenes estaban volcadas totalmente a la creación de espacios para acercar a la población a sus símbolos

---

<sup>15</sup> Véase James Lockhart, *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*, trad. Roberto Reyes, México, FCE, 1999, p. 47 ss.

religiosos y de poder, por lo tanto, hubo un descuido de las actividades de la Regla como la oración comunitaria y la lectura. En una segunda etapa se modificó la arquitectura, a partir de la consolidación de las regiones geográficas, el fomento de la expansión territorial, el apoyo de la corona y las autoridades indígenas, y el arraigo social por medio de la relación entre la cabeza de doctrina y las visitas. Los principales conventos se tuvieron que establecer como medio de control de la región en todos los ámbitos políticos, sociales, económicos y culturales. En este periodo observamos el uso de símbolos pintados, esculpidos o arquitectónicos que ayudaran a difundir esa imagen entre las comunidades. Finalmente, la tercera etapa marcada por los conflictos políticos dentro de la orden y cambios profundos en el orden colonial que alteraron las relaciones entre las comunidades religiosas y sus pueblos.

### *c) Los conventos y sus funciones*

La arquitectura era parte de la escenografía simbólica relacionada con la decoración. Existía una unión conceptual y discursiva en las ceremonias litúrgicas, los espacios y la iconografía. La arquitectura de los frailes tenía como principio esencial el servir al Dios católico. Su funcionalidad y su decoración residía en ese hecho, “el cómo y los medios para conseguirlo nos proporciona el talante espiritual de cada una de las familias religiosas”.<sup>16</sup>

Los conjuntos conventuales del siglo XVI organizaban la vida de las comunidades en muchos aspectos. Ellos controlaban varios ámbitos políticos, económicos y culturales qué hacían de estos espacios importantes centros sociales. Las principales funciones de los conventos de la segunda mitad del siglo XVI eran: centros de adoctrinamiento y

---

<sup>16</sup> Braunfels, *op. cit.*, p. 7.

evangelización, espacios de intercambio cultural, lugares de enseñanza de las técnicas agropecuarias europeas, centros de hospedaje para las rutas hacia el norte o suroriente novohispanos y puntos de control regional de las actividades políticas y económicas.

Los agustinos, como ya lo han mencionado varios autores, buscaron conciliar la vida activa y la contemplativa. La arquitectura era parte de ese proceso, por lo tanto se dividieron los espacios en tres ámbitos, existían lugares dedicados a la meditación individual, a la vida comunitaria y a la predicación. No obstante, debemos considerar el uso variado de los espacios, no tenían una función específica, por ejemplo el claustro se podía utilizar como centro de predicación o de estudio: "...las salas de vida comunitaria, como la sala capitular, el refectorio y el templo, adquirieron carácter de edificios públicos o semipúblicos. Son accesibles al público, aunque sólo sea con ocasión de determinadas solemnidades".<sup>17</sup> También está el caso del atrio que tenía una multiplicidad de usos, dependiendo de las cofradías, las épocas del año o la comunidad. El ejemplo más famoso de esta multifuncionalidad de las áreas lo vemos un grabado del libro del franciscano Diego Valadés, *Retórica cristiana*, publicado en Perugia en 1579 nos muestra la importancia de los espacios controlados por los frailes y sus actividades.<sup>18</sup>

Hemos dividido en dos los espacios conventuales: *abiertos* y *restringidos*. La discusión en torno a los lugares donde podían acceder los indios al convento se ha mantenido respecto a una homogenización de los grupos sociales, es decir, se ha considerado una división tajante entre indios y españoles, sin tomar en cuenta que en ambos conjuntos existían calidades y/o actividades que los diferenciaban, inclusive si hablaban la

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 202

<sup>18</sup> Ya se ha mencionado en múltiples ocasiones la importancia de este grabado para la historia del siglo XVI novohispano. No obstante, debemos resaltar el sentido simbólico de la imagen. El autor nos muestra una serie de actividades a partir de un ideal evangelizador, por lo tanto se tiene observar con ese carácter.

misma lengua o tenían la misma herencia cultural. Por ejemplo, las élites indígenas locales que mantuvieron sus privilegios después de la instauración de las autoridades españolas. De igual forma los indios integrantes de las agrupaciones instauradas por los frailes, desde las cofradías, traductores, músicos, cantores, hasta los pintores, artesanos, etc.

Un *espacio abierto* es aquel al que pueden acceder la mayoría de los grupos sociales, un lugar para múltiples usos de la comunidad que rodea al edificio. Debemos resaltar que la sociedad rural del siglo XVI novohispana era desigual y con amplias divisiones sociales, por lo tanto, también había niveles de participación en esos espacios. Por ejemplo, en las capillas abiertas o atrios participaban todos los grupos acordes al orden católico hispano a diferencia de los salones de estudio, donde sólo un grupúsculo de indios o españoles podía ingresar.

Un *espacio restringido* es aquel que sólo los frailes aprovechaban, aunque no significa que no ingresaran otros grupos sociales. Es probable que los edificios tuvieran a muchas personas en su interior para realizar diversas labores (gente de cocina, sirvientes, herreros, aprendices, pintores, etc.) o aquellos que simplemente estaban de paso por negocios, actividades gubernamentales, visitas, etc. Lo *restringido* radicaba en que aquellos lugares sólo eran reconocidos para los iniciados, quienes sabían las funciones especializadas de los espacios. Sólo los frailes y sus discípulos conocían cómo usar esas áreas y, por tanto, advertían en éstas los significados del pequeño mundo simbólico-católico de los conventos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Guillermo Durandus en el siglo XVI hace la división entre los espacios para la congregación (exteriores) y para los sacerdotes (interiores). En los primeros se expresan los sacrificios de la comunidad de creyentes y se lleva a cabo la vida activa. Los sacerdotes deben usar los segundos para la vida contemplativa y, sobre todo para “dedicarse ellos mismo al amor y la contemplación de Dios”. Guillermo Durandus, *The symbolism of Churches and Church Ornaments. A translation of the first book of the Rationale Divinorum Officiorum*, introd. John Mason y Benjamin Webb, Nueva York, Charles Scribner Ed., 1893, p. 16.



### *c.1 Espacios abiertos*

#### *c.1.1 Los atrios, capillas abiertas y posas*

La liturgia y los eventos que se realizan en determinado espacio buscan actualizar el rito entre la comunidad.<sup>20</sup> La liturgia y las ceremonias mostraban la conformidad con la fe que se expresa por medio de la acción y las representaciones rituales. Los espacios se entrelazaban para generar ese sentido de colectividad y de unión, pues ellos formaban parte de la escenografía simbólica de las actividades. Cada grupo social tenía diferentes expresiones litúrgicas, es decir de reafirmación de la identidad colectiva católica. Por ejemplo tenemos el caso de las cofradías de indios o españoles, las actividades de los santos de la localidad, las fiestas de las órdenes religiosas o los eventos del calendario litúrgico en general.

Los frailes debieron adaptar los elementos de la liturgia universalista católica con nuevos símbolos que empalmaran a las comunidades indias e hispanas. “Los signos cumplen la función de santificar el alma. Los signos son necesarios por el carácter comunitario de la liturgia, y la unanimidad de la asamblea se expresa no sólo por los gestos sino también por el lenguaje, el canto, la música [y la imagen]”.<sup>21</sup> En consecuencia, los símbolos espaciales que se usaban para la liturgia incluían todos los elementos donde la comunidad encontraba sus puntos de conexiones entre la celebración y el culto. Por lo tanto, las imágenes pintadas o esculpidas, los cantos, el teatro, la arquitectura e inclusive el

---

<sup>20</sup> “...la liturgia es social por cuanto es obra de una colectividad, que es convocada en el templo o iglesia, para despertar en los fieles el sentido social de la fraternidad”. Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1994, p. 82.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 87.

paisaje, como la distribución de los árboles y los arreglos florales, servían para crear un ambiente de devoción y fiesta.

El grabado de Valadés muestra que el atrio y las capillas, en una primera etapa cuando todavía no estaban construidas las habitaciones conventuales, tuvieron múltiples funciones, las cuales con el avanzar de las construcciones conventuales se fueron distribuyendo dentro de los edificios. El grabado de la *Retórica...* ubica el adoctrinamiento de los menores en las capillas posas, no obstante esta situación se modificó a partir de la construcción de las porterías, aunque en las visitas donde no se tenían conventos, sino sólo iglesias es probable que el adoctrinamiento se siguiera llevando en los atrios.<sup>22</sup>

El atrio se usaba para celebrar los oficios relacionados con la muerte y cumplía la función de cementerio. También ese lugar funcionaba como punto de inicio de las procesiones con las cuatro capillas posas, las cuales funcionaban como oratorios durante las procesiones y se utilizaba como cementerio de personajes importantes.

### *c.1.2 Porterías y anteporterías*

La enseñanza de la doctrina a la mayoría de los grupos sociales se llevaba a cabo en la portería y anteportería. Es muy probable que algunos niños de las élites españolas e

---

<sup>22</sup> Rubial menciona lo siguiente respecto a educación de la doctrina: “Los habitantes del pueblo donde estaba el convento se reunían los domingos a recibir instrucción religiosa y oír misa en el atrio de la iglesia. [En el texto explicábamos que esta situación cambió en el momento que se acabó la construcción de la iglesia]. Los frailes, para realzar la labor con mayor eficacia, se servían de varios indígenas que desempeñaban diversas funciones: los alcaldes vigilaban la asistencia de todos los miembros de la comunidad y castigaban su ausencia; los catequistas [...] que ayudaban a los frailes en la instrucción, eran jóvenes de ambos sexos con un mayor conocimiento de la religión que enseñaban a los demás; los fiscales o mandones reunían a los de su barrio para llevarlos al catecismo y vigilaban el cumplimiento de las obligaciones espirituales de cada uno de sus habitantes...”. Rubial, *op. cit.*, p. 149.

indígenas tuvieran una educación diferente en otra sección conventual.<sup>23</sup> La enseñanza de las artes manuales u otras actividades aparece en el grabado con un conjunto de personas frente a una cartela con pinturas de herramientas y la inscripción *DISCUNT OMNIA* (aprende de todo).<sup>24</sup> La misma situación ocurría con la enseñanza de la historia bíblica, la doctrina, los fundamentos de la Iglesia y los sacramentos con sus elementos más importantes como la confesión, la penitencia y el examen para el matrimonio (*EXAMEN MATRIMONI*). El bautizo, la comunión y el matrimonio se realizaban en la capilla abierta, aunque después se llevó a cabo dentro de la iglesia. El único sacramento que se continuó haciendo fuera de la iglesia fue la confesión. Se realizaba en la portería y lo podemos constatar con los restos de una silla que registró Estrada de Gerlero en el convento de Charo o con la imagen de *La nave de la iglesia dirigida por san Agustín* en uno de los lunetos de la portería de Actopan.<sup>25</sup>

El convento, como todo edificio que coordinaba la vida comunitaria, tenía funciones que formaban parte de la cotidianeidad de los habitantes de los pueblos. Servía como hospital para atender a los enfermos y para el buen morir. En el grabado de Valadés vemos

---

<sup>23</sup> Respecto a los espacios para la educación hubo continuidades de los primeros años de la llegada de los frailes que siguieron hasta la segunda mitad del siglo XVI. Pilar Gonzalbo explica que los religiosos establecieron un sistema educativo acorde con las realidades rurales: “los hijos de los señores debían recibir una educación superior a los rudimentos catequísticos que se extendían a toda la población de macehuales [...]. Para los hijos de caciques y principales se organizaron internados en los mismos conventos y en ellos se les enseñaba, además de la doctrina, lectura, escritura, canto litúrgico y, en algunos casos, nociones de cuentas; al mismo tiempo se les entrenaba en las prácticas del ritual católico que les serían necesarias para ayudar a los frailes en los servicios religiosos”. Pilar Gonzalbo Aizpuru, “*Paideia cristiana* o educación elitista: un dilema en la Nueva España del siglo XVI”, en *Historia Mexicana*, vol. XXXIII, enero-marzo, núm. 3, 1984, pp. 191-192. Estos espacios educativos conventuales se adecuaron después de la década de los cincuenta a la educación de los hijos de los miembros del cabildo y de las autoridades españolas, como corregidores, debido a los cambios en el sistema político virreinal y la expansión hacia el norte.

<sup>24</sup> Traducción de Carlos Chanfón Olmos, “Dos representaciones del atrio mexicano en el siglo XVI”, en *Temas escogidos. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1994, p. 271.

<sup>25</sup> El planteamiento de la confesión privada se consolidó hasta los siglos XVII y XVIII. Véase Jean Delumeau, *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII-XVIII*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1992. Sobre las actividades del atrio y el uso de la portería para celebrar el sacramento de la confesión, véase Esteba J. Palomera, *Fray Diego Valadés, O.F.M.: su obra*, México, Jus, 1962, p. 278.

en los alrededores del atrio simbólico a los indios que llevan cargando a sus *infirmi* (enfermos) para que reciban el bien morir y la extremaunción.

### *c.1.3 Claustros bajos, fuentes o pozos, refectorios, cocinas y bodegas*

El claustro tenía una unión simbólica con el *hortus conclusus*, es decir, era una suerte de paraíso vinculado con su ciudad sagrada.<sup>26</sup> Sebastián menciona que en muchos casos se le consideraba "...la Jerusalén celeste descrita en el Apocalipsis (cap. 21), en cuyo centro se cruzan las coordenadas espaciales y temporales, y tal centro se señala en la representación del claustro por medio de un pozo, un árbol, una fuente o una columna".<sup>27</sup>

Observamos en la mayoría de las construcciones tres pilares en cada lado del claustro. Esta distribución se relacionó en un sentido simbólico con la Jerusalén Celeste, las doce puertas y un apóstol en cada una de ellas. Así como con la sala porticada del templo de Salomón, donde, según Los Hechos de los Apóstoles (IV, 32-37), se reunieron los discípulos de Cristo para organizar una *vita communis*".<sup>28</sup>

Los claustros agustinos tenían nichos o capillas en las esquinas de los claustros, en algunos todavía se conserva la decoración y en otros sólo los huecos. Estos lugares tenían un doble uso que se complementaba. Para los frailes eran lugares de recogimiento en los momentos de meditación y durante las festividades o solemnidades se usaban para las procesiones acompañadas de las oraciones y de los cantos relacionados con las escenas de la vida de la Virgen y Cristo. Asimismo, algunos conservan uno o dos huecos cuyo uso simbolizaba la cueva del ermitaño para simular la soledad. Estos vanos de recogimiento se

---

<sup>26</sup> Durandus, *op. cit.*, p. 29.

<sup>27</sup> Sebastián, *op. cit.*, p. 295.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

usaron posteriormente como confesionarios y se les abrieron pequeños hoyos para comunicarlos con las iglesias.

El refectorio era el centro de la comida comunal, ya sea entre los religiosos, las autoridades o los personajes importantes. “Los cistercienses introdujeron una novedad con el cambio de colocación del refectorio, construido en ángulo recto al claustro. La razón no debió ser para obtener mejores condiciones de luz, como se ha afirmado, sino para poder mantener la situación de la cocina entre el refectorio y la zona de los conversos”.<sup>29</sup> Se utilizó la comida como símbolo de los procesos espirituales: la unión de la santa cena, de los apóstoles con Jesús, el proceso de unificación, de formación de la alianza de los propagadores de la fe y la palabra católica. En la Regla, Agustín ordenaba: “Cuando os sentáis a la mesa, escuchad las habituales lecturas sin ruido ni pelea hasta que de nuevo os levantéis; no sólo debéis tomar alimento con la boca, sino que vuestro oído debe mostrarse ávido de la palabra de Dios”. En varios conventos también encontramos un anterrefectorio con su *lavatorium*, el lugar donde se rasuraba a los frailes y se hacían las primeras oraciones previas a la comida, la bendición de la mesa y la lectura de un pasaje de la Regla, de la Biblia o la vida de un santo o una santa.

#### *c.1.4 Sala de profundis o sala capitular, salones de estudio y biblioteca*

Además del refectorio con sus estancias, los espacios abiertos, a un costado del claustro bajo eran la sala de *profundis*, los salones y la biblioteca. La sala de *profundis* era un espacio dedicado en su origen a las reuniones capitulares. Este lugar tomó su nombre de la lectura de los capítulos de la Regla y del salmo 130 (129): “*De profundis clamavi ad te,*

---

<sup>29</sup> Braunfels, *op. cit.*, p. 136.

*Domine: Domine, exaudir vocem team* (De lo profundo te invoco, ¡oh Yahvé! Oye, Señor, mi voz”. En los primeros conventos medievales la sala de *profundis* era el antrefectorio, después se le relaciona con la sala capitular y finalmente la mayoría la menciona como el salón de meditación. A partir del siglo XV ese espacio se utilizó para las reuniones generales de las elecciones de los cargos de las órdenes, las cuales también fueron llamadas Capítulos.<sup>30</sup>

Los frailes del siglo XVI novohispano eran miembros activos de las políticas locales y virreinales, formaban parte fundamental de la negociación de los conflictos entre los grupos peninsulares o españoles nacidos en América y los indios de diferentes lenguas (nahuas, otomíes, tarascos o chichimecas). En su sección inferior, en el marco central, el grabado de la *Retórica...* muestra un fraile sentado en un tipo de trono escuchando a un grupo de personas, enfrente a ellos otro personaje sentado extiende su brazo. Debajo de la escena la inscripción *IUSTITIA*, nos indica en un sentido simbólico la labor del fraile como negociador y parte de la discusión entre los personajes.<sup>31</sup> Es probable que estos espacios del edificio se utilizaran para llevar a cabo reuniones con las autoridades indias, los encomenderos y otros grupos de poder civiles. Rubial explica que “desde 1550 el sistema de cabildos se expandió en todo el territorio novohispano y los religiosos presenciaban las

---

<sup>30</sup> “Sala capitular es sinónimo de Sala de profundis, en ella los monjes o religiosos se reúnen al atardecer, antes de la cena, para rezar en común, oír una plática piadosa o discutir un problema de la comunidad, la ceremonia da comienzo –de allí el nombre-, con la recitación del salmo 129, [...] oración tradicional por los difuntos”. Carlos Chanfón Olmos, “Nota bibliográfica: Secretaría del Patrimonio Nacional. Vocabulario arquitectónico ilustrado”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46, UNAM, 1976, p. 242.

<sup>31</sup> Los frailes intentaban no participar en asuntos destinados a las autoridades civiles para no tener conflictos de jurisdicción. Es evidente el sentido simbólico del grabado, sin embargo podemos entender por actividades dedicadas a la *justicia* aquellas en que la participación en los asuntos políticos locales de los frailes era fundamental, ya sea como consejeros o parte de las negociaciones para defender sus intereses. Por ejemplo como parte en la distribución el trabajo (pues el convento o las visitas, requerían mantenimiento y trabajadores), el control bautismal, sacramental, la convocatoria y reunión de los grupos para la catequesis, el aprendizaje de la doctrina y la misa. Los frailes usaban a los fiscales o *calpixques*, “que denunciaban las faltas cometidas por sus vecinos. Una vez conocido el delito se procedía al castigo”. Pilar Gonzalbo, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, México, El Colegio de México, 1990, p. 69. Ese era el papel de los frailes en aspectos de justicia y las reuniones se llevaban a cabo en algún lugar del convento.

elecciones anuales de los indígenas que la comunidad proponía para cada uno de los cargos”;<sup>32</sup> la sede de estas reuniones dependía del pueblo y la zona, pero queda constatada la participación activa de los frailes.

Asimismo en esos espacios también se llevarán a cabo las reuniones capitulares, en los casos de los conventos donde haya habido Capítulos provinciales y Capítulos priorales para elegir la propuesta de vicario que se presentaba a las autoridades centrales de la orden.

Otro aspecto muy importante que muestra el grabado de Valadés es el proceso de aprendizaje de la lengua castellana que intentaron llevar a cabo los religiosos con los indios. La enseñanza de su nombre con caracteres latinos y su escritura (en el grabado aparece este aspecto en la inscripción: SCRIBUNT NOMEN, escriben su nombre). Esto implicaba una aceptación católica y un uso del convento para la alfabetización de las comunidades. Indudablemente las diferencias sociales derivadas de la llegada de los españoles y de la organización prehispánica dividían la preparación y formación de la sociedad de los pueblos; no obstante, vemos una necesidad de los frailes por promover esas tareas y al mismo tiempo la necesidad de asignar una habitación en el edificio para realizar esas labores.

El papel del convento como centro de alfabetización y centro de enseñanza de artes mecánicas fue fundamental para difusión del pensamiento frailuno y de la colonización de las élites locales. El escrito de Valadés menciona que en los conventos franciscanos había a la izquierda de los templos cuadriláteros para la actividad literaria y que existían espacios para las escuelas: *supplentaudem templa Nostra scholarumetiimlocum*. Por lo tanto, las otras órdenes debieron intentar tener espacios reservados para la enseñanza de los indios, españoles y en casos específicos en la especialización o reforzamiento de los frailes con las

---

<sup>32</sup> Rubial, *op. cit.*, p. 147.

artes liberales. Los agustinos también tuvieron escuelas, menciona el historiador Antonio Rubial que “en todo se enseñaba a los hijos de caciques y principales la doctrina cristiana, a leer, escribir, cantar y tocar algún instrumentos musical”,<sup>33</sup> quienes además tenían la posibilidad de habitar en el convento o en un escuela anexa al edificio.<sup>34</sup>

Además de los lugares para la enseñanza de la doctrina, los conventos debían tener una sección para el aprendizaje de las lenguas indígenas, puesto que, a pesar de que los pueblos no tuvieran las cátedras oficiales, los priores o los frailes más conocedores debían instruir a los otros en estos conocimientos. Probablemente se compartían los espacios en muchos sitios o se adaptaba la biblioteca para aprovechar las gramáticas y vocabularios impresos o manuscritos con los que contaba el convento.

#### *c.1.5 Iglesia, sacristía, coro y capillas interiores*

Las iglesias con sus capillas u oratorios eran de una sola nave en contraposición a la planta basilical. Esta sección del convento simbolizaba el orden del mundo, la Iglesia espiritual:

...lo visible de la *ecclesiamaterialis* debía de encontrar su correspondencia en lo invisible de la *ecclesiaspiritualis*. La primera era el edificio o lugar donde se celebraban los divinos oficios, que está constituida por una reunión de piedras dispuestas de modo que forman un espacio, la Iglesia espiritual es la asamblea o reunión de los fieles, y ésta es la verdadera, pues los hombres pueden ser convocados, pero no las piedras.<sup>35</sup>

La iglesia, en resumen, representaba la casa del sacramento, el hogar de Dios donde habitaba el cuerpo de Cristo y en el que se leen los textos sagrados. Las vigas o la arquería

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>34</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las ordenes mendicantes en la nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, FCE, 1986, p. 205 ss y 224.

<sup>35</sup> Sebastián, *op. cit.*, p. 353.



de la techumbre interior, que se entrecruzan sobre la nave y el ábside aluden a los predicadores, que con sus obras y palabras robustecieron la unión de la Iglesia.<sup>36</sup>

El coro, como la sacristía, eran espacios parcialmente abiertos aunque la mayoría de las ocasiones eran parte de la liturgia restringida. En ellos podían acceder grupos cercanos a los frailes, como los cantores o los ayudantes de las misas, pero también eran usados solamente para las oraciones y rezo comunes de los frailes en los horarios establecidos. Ya fueran frailes, indios o españoles quienes accedían a ese espacio conocían su función y sus simbolismos. Incluso, menciona el cronista Grijalva que para que no faltara organista para la misa, los agustinos “tienen cuidado de que se críe algún mancebo de los que ya son cantores, en la ciudad de México, donde los sustentan de comunidad y pagan al maestro”.<sup>37</sup> La misma situación pasaba con los músicos quienes surgían de los grupos indígenas. Grijalva describe que en todos los pueblos hay “ministriles, y para esto no necesario enviarlos a México, que unos a otros se enseñan. Ningún pueblecito hay de veinte indios, donde no haya trompetas y unas flautas para oficiar la misa”.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> “De acuerdo a lo expresado en el *Cantar de los cantares* (1, 16): ‘Las vigas de nuestra casa son de cedro, nuestro artesanados de ciprés’, con lo que se quiere señalar que los predicadores no sólo elevan la Iglesia espiritualmente, además ellos la adornan y la robustecen. Por el exterior están las tejas, que impiden que la lluvia penetre en el interior; son los soldados que protegen a la Iglesia del ataque de los paganos y enemigos”. *Ibid.*, p. 355.

<sup>37</sup> Grijalva, *op. cit.*, p. 161.

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

## c.2 Espacios restringidos

### c.2.1 Sala de contemplación y lectura

La influencia de la *devotio moderna* del siglo XV fue un antecedente histórico muy importante para acercarse al cristianismo en los siglos posteriores. El sentido de la oración mental metódica que sistematizó esta escuela filosófica desempeñó una influencia muy importante en las órdenes hispánicas.<sup>39</sup> La sala de contemplación tuvo su origen con la Regla en el ámbito de la *oratio* y la *meditatio*. Hemos constatado a través de su decoración que estaba dedicada principalmente a la lectura y reflexión. San Agustín la llama oratorio en un sentido general, pero debido a las modificaciones que sufrió la palabra desde el siglo IV hasta el XVI, no podemos nombrar a este espacio oratorio, porque implicaba un acercamiento y reflexión mental de la divinidad por medio de la lectura y la teología. La *contemplación* del siglo XVI surgió a partir de cuatro ejes: escolástica, mística, ascética y experiencia inmediata con Dios.<sup>40</sup> Los agustinos sin querer acercarse explícitamente a la *mística* personal (con todas sus características de cambios de estados físicos, su individualidad y experiencia íntima, como se observó con algunos personajes del siglo XVI como san Juan de la Cruz) buscaron en sus conventos formar parte de este proceso cultural. Cada uno estos elementos se consideraba fundamental para lograr la vida cristiana plena. La *escolástica* “enseña a Dios para que lo [que] contemplemos [sea] suma verdad [...], pertenece al entendimiento [...], perecerá con la fe [...], ha menester buen ingenio y continuo ejercicio, y libros y tiempo...”.<sup>41</sup> Las directrices fundamentales de la escolástica eran la lectura, “el ejercicio de los libros”, en la *mística* era “el ejercicio de la virtudes” por

---

<sup>39</sup> “La devoción moderna se centra en la oración metódica, en el control de virtudes y vicios a través de escalas y grados, en el cristocentrismo, en una dirección teológica marcadamente moralizante”. Melquiades Andrés, *Historia de la mística en la Edad de Oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1994, p. 219.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>41</sup> Francisco de Osuna, *Tercer abecedario*, 6,2, p. 236. *Apud*. Melquiades Andrés, p. 17.

medio de la reflexión interior, un levantamiento mental combinado con la ascética. No es cuestión intelectual, sino de sentimientos etéreos, “el ánima por divino enseñamiento es alzada súbitamente a se ayuntar por puro amor, por vía de sola afectiva a su amantísimo Dios...”.<sup>42</sup> Por eso el uso de las imágenes era utilizado de apoyo mental, generaba pensamientos y servía para recogerse al personaje principal de las narrativas visuales: Jesús. La *contemplación* buscaba el acercamiento y la interiorización del mensaje cristiano. El ejercicio se definía como presuponer la verdad revelada, no dudar de ella e incorporarla como un bien supremo. La preparación se hacía por medio de la voluntad de recibir el mensaje, el amor católico y la práctica de las virtudes.<sup>43</sup> Por otro lado, la *ascética* se lograba por medio de los “esfuerzos del cristiano, ayudado por la gracia, para desarraigar vicios y plantar virtudes [...] por medio de la acción de Dios en el alma”.<sup>44</sup> La unión entre ascética y mística se logra en las tres formas de espiritualidad en el siglo XVI: por medio de las vías purgativas, iluminativas y unitivas; también en la oración vocal, mental y contemplativa. La purga del alma se consigue en las prácticas ascéticas, en la iluminación con la cercanía a Dios y a la introversión de sus obras y en la unión del espíritu como combinación de las etapas anteriores. Los frailes, inmersos en estas ideas, buscaron que sus conventos se adecuaran para realizar los tres pasos del acercamiento a su divinidad. Así como ellos buscaron establecer un equilibrio entre la vida activa y la contemplativa (pocas veces realizable en la práctica cotidiana), también pretendieron crear los puentes entre la escolástica y la contemplación; lectura con espiritualidad afectiva empalmada en los espacios restringidos de sus edificios.

---

<sup>42</sup> *Loc. cit.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> Andrés, *op. cit.*, p. 20.

A partir de estos elementos, el término más adecuado a la espiritualidad agustina de la época y al uso que pretendían darle los frailes es *sala de recogimiento* o *contemplación*. El recogimiento “en el sentido moral significa separación y abstracción interior de todo terreno, para poder meditar o contemplar”.<sup>45</sup> También la podemos nombrar sala de contemplación, pues su objetivo era meditar, filosofar en torno a las materias divinas, lo cual implicaba una “aplicación atenta e intensa del alma y sus potencias a la vista y especulación de algún objeto”,<sup>46</sup> y en el caso de los frailes novohispanos el mensaje cristológico. Menciona el *Diccionario de autoridades* la cita: “Y aunque Aristóteles no era persona espiritual, no dejó de entender el grande gusto y suavidad que había en esta manera de philosophar, subiendo por la escalera de las criaturas a la *contemplación* de la sabiduría y hermosura del Hacedor”.<sup>47</sup> El objetivo del uso de este espacio era la oración mental a diferencia de la vocal que se realizaba en la sala capitular, el coro o el refectorio.

Los agustinos planteaban y creaban sus espacios para la meditación continua, inclusive la mayoría de sus espacios restringidos se basaban en eso. La importancia de ese elemento la presenta Alonso Orozco en el siglo XVI, cuando menciona que el monasterio debe ser casa de oración, incluso cita el texto bíblico de Isaías capítulo 56, versículo 7 para justificar que eso debe ser el oficio principal del religioso: “Y porque esto ha de ser muy continuamente, dice ahora la *Regla* que nos ejercitemos en la oración, sin cansar, en los tiempos y horas ordenados. Grande es y de alta dignidad cada monesterio, pues se llama casa de oración, lugar de contratación con Dios, sala de conversación con el Criador de los ángeles”.<sup>48</sup> Los frailes novohispanos compartían esa mentalidad espiritual, por lo tanto, en

---

<sup>45</sup> *Diccionario de autoridades*, 1737, tomo o-r, p. 521.

<sup>46</sup> *Diccionario de autoridades*, 1737, tomo c, p. 548.

<sup>47</sup> *Loc. cit.* Cursivas mías.

<sup>48</sup> Beato Alonso de Orozco, *op. cit.*, p. 343.

aquellos lugares donde los espacios y las condiciones lo permitían construyeron las salas de contemplación y de lectura para formar a sus cuadros en esos menesteres tan importantes.

### *c.2.1 Escalera, claustros altos y el deambulatorio*

En las escaleras de sus conventos, los agustinos lograron conciliar la funcionalidad del espacio con el carácter simbólico de su edificio sagrado. Sin duda el ascenso corporal de este lugar se relacionó por medio de la decoración con la elevación espiritual católica. Hemos notado, en los conventos que conservan pintura mural en esa sección, que las temáticas y grutescos muestran ese sentido. Las escaleras para los agustinos no eran sólo una herramienta arquitectónica, también manifestaban la conexión entre los espacios abiertos y restringidos. Por medio de la lectura y las virtudes (representadas por las vidas y los ejemplos de santos o personajes importantes de la orden) los creadores intelectuales de las pinturas buscaron que los observadores entendieran las maneras de acercarse a su Dios, como trascender de la vida terrenal y formar parte de la Historia de salvación. En algunos edificios encontramos dos escaleras, una de uso general y otra en el deambulatorio que tenía una conexión directa con los salones de estudio, la sala de contemplación o la sacristía.

El claustro alto era el centro de oración de los frailes y, junto con la sala de contemplación, el lugar restringido por antonomasia. Guillermo Durandus lo llama “el lugar donde se expresa el estado contemplativo y se separan las ideas celestiales de la muchedumbre de pensamientos de la carne”.<sup>49</sup> Estos lugares estaban decorados con sus pilares, pinturas o cenefas por escenas o temas relacionados con la meditación o los

---

<sup>49</sup> Durandus, *op. cit.*, p. 29.

principales tópicos de la vida católica. Las escenas, junto a los grutescos, las inscripciones y las cartelas, donde probablemente se colocaban frases o avisos basados en las fechas litúrgicas, ayudaban a los frailes a discernir después de la lectura los principales objetivos de la vida conventual y su papel en la predicación. La mayoría de las cenefas superiores de los claustros debían tener inscripciones para las oraciones comunes, las que se conservan pertenecen a la salmodia o a la Biblia. El agustino Alonso de Orozco explica la importancia de estos escritos para la meditación:

La oración, que hemos de hacer, es la que la Iglesia santa tiene ordenada, cantando salmos e himnos. San Pablo dice que cantemos, dentro de nuestros corazones, himnos y salmos, despertándonos a nosotros mismos con palabras de gran espíritu (Ef 5,19). En manera que no hemos de hacer, nosotros, las oraciones, sino recibir las ordenadas del Espíritu Santo, dando música a Dios, con la oración, que él mismo ordenó, y quiere ser alabado.<sup>50</sup>

El claustro convergía en torno al deambulatorio, a un costado del claustro en los conventos de una sola planta y como una ronda alrededor del claustro alto en los de dos pisos. Este espacio se ubicaba en torno a las celdas y era la continuación inmediata del claustro. Tenemos varios casos donde se conserva la decoración en los lunetos de las esquinas, las cenefas superiores y algunas inscripciones. Estos elementos nos muestran la importancia de este lugar y en varios conventos tenía el mismo nivel de importancia que los claustros altos. Su uso era el mismo, estaba dedicado a la oración y la reflexión. Su objetivo era mantener a los frailes en la mirada de Dios, la Historia sagrada (a la cual ellos pertenecían como parte de la corporación) y la participación en el culto comunitario en la mañana y en la noche por medio de los cantos y las oraciones estipuladas en la Regla. Orozco explica la importancia de este proceso:

Siempre ora el que siempre ama a Dios; y siempre contempla el que sube su corazón a las cosas eternas y celestiales. Finalmente siempre está en oración

---

<sup>50</sup> Beato Alonso de Orozco, *op. cit.*, p. 346.

el que nunca deja de hablar de Dios, y lee libros santos, y obra cosas provechosas y buenas. Buena es la oración vocal, pues nos despierta a la oración mental; mas, la que más debe ser estimada, es la mental oración, en la cual, nuestra alma vuela tan alto, que se hace un espíritu con su Criador. También vale mucho la oración que se mezcla de vocal y mental, para que todo hombre alabe y sirva a su Dios y señor.<sup>51</sup>

Notamos con este párrafo la importancia que dio la orden a la oración en conjunto y la búsqueda constante, tanto de agustinos peninsulares y americanos, por crear espacios y decoraciones *ad hoc* a las necesidades de sus actividades.

### *c.2.2 Celdas generales y la celda del prior*

Las celdas eran los lugares principales para la meditación individual y las prácticas ascéticas. Éstas no eran muy grandes y seguramente buscaban que los frailes sólo las utilizaran para la lectura (ya que algunas tienen pequeños asientos junto a las ventanas), para las oraciones con sus imágenes devocionales, las prácticas ascéticas y dormir. San Jerónimo en su Epístola 125 “dirá que la celda del monje es el Paraíso, donde el monje puede recoger los frutos de la Sagrada Escritura por medio de la lectura. [...] Y sobre todo Adán de Drybugh, que en su obra *De quadripertitoexercitio*, vio la celda como el Paraíso terrenal del solitario, un jardín lleno de frutos simbólicos y rodeado por los cuatro ríos”.<sup>52</sup> La Regla de San Agustín daba un papel muy importante a la oración diaria individual. Por esa razón debieron existir espacios específicos para ese ejercicio. Se buscaba siete veces al día hacer la meditación a partir del canto coral y las horas específicas destinadas para ese uso personal:

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 343-344.

<sup>52</sup> Sebastián, *op. cit.*, p. 298.

De aquí es que en el oratorio, que es la celda, nadie ha de hacer otra cosa, sino aquello que suena su nombre. Oratorio, lugar de oración quiere decir, y se ha de tener el hecho que responda al Nombre. No ha de haber ruido ni golpes, que inquieten a los hablan con Dios. El lugar santo ha ser el ejercicio santo.<sup>53</sup>

Notamos en muchas celdas pinturas dedicadas a la devoción y a la imitación de Jesús en su proceso pasionario. Sabemos por las crónicas que los frailes agustinos practicaban constantemente el ascetismo y consideraban al cuerpo como una forma de acercarse a Dios. La celda fue uno de los lugares donde llevaran a cabo estos ejercicios corporales de acercamiento a la divinidad por medio del cuerpo.

### *c.2.3 Antecoro y coro*

El antecoro, como su nombre lo indica, es la pieza que está antes del coro. Este espacio, al igual que el sitio arriba del sotocoro de la iglesia, tiene un uso abierto y restringido dependiendo del momento y la función que se le otorgue. En algunas ocasiones se utilizaba ese espacio para los rezos y oraciones de la comunidad, como en fiestas y solemnidades, y en otras era el camino para el coro, donde como mencionábamos arriba se utilizaban cantores y músicos indios. Hemos notado que el antecoro se colocaba junto a la habitación del prior y tenía decoración de grutescos o escenas. Es probable que su utilizara simbólicamente para definir el fin de la oración del deambulatorio y de ese espacio se uniera a la oración vocal en el coro.

---

<sup>53</sup> Beato Alonso de Orozco, *op. cit.*, p. 344.



## ***2. Los edificios con restos de pintura mural***

Debemos reconocer que la pintura se efectuó en diferentes etapas y debido a las intervenciones en las obras no es sencillo proponer una datación de éstas, en particular con los restos que se conservan actualmente. Sin embargo, como veremos en este capítulo, proponemos que la mayoría de los programas pictóricos que hoy vemos se realizaron desde 1550 hasta aproximadamente los años ochenta del siglo XVI.

A continuación mostraremos un listado de las etapas de expansión de los agustinos en Nueva España y el periodo de fundación de los conventos con restos de pintura mural:

- 1ª etapa (1533-1540): Ocuituco, Totolapan, Yecapixtla, Zacualpan, Atotonilco y Metztlán.
- 2ª etapa (1540-1548): Epazoyucan, Acolman y Malinalco.
- 3ª etapa (1548-1557): Actopan, Itzmiquilpan, Cuitzeo, Yuririapúndaro, Valladolid (Morelia), Charo, Culhuacán, Tezontepec y Tlayacapan.
- 4ª etapa (1557-1578): Huatlatlauca, Cupándaro y Atlatlauhcan.
- 5ª etapa (1578-1596): Ningún convento conserva restos de pintura mural, (fig. 1).<sup>54</sup>

Los agustinos del siglo XVI, siguiendo la tradición medieval de las órdenes regulares, “no pensaban sólo en su ciudad, [su pueblo] y su monasterio cuando pensaban en su hogar, sino también en la provincia entera, en el amplio territorio en el cual actuaban”.<sup>55</sup> A esta herencia europea debemos añadir la amplia y compleja organización indígena de los *altépetl* donde realizaban sus acciones misionales. Por esa razón buscaron un proyecto común tanto en el ámbito arquitectónico como en el plano decorativo. Los frailes fundaron la mayoría de estos establecimientos como prioratos, pero tenemos algunos casos en los cuales la fundación comenzó como vicaría o curato y después se transformó en cabecera de doctrina. A continuación mostraremos un listado de los conventos que hoy en día conservan pintura mural con las fechas de su fundación:

---

<sup>54</sup> Mapa extraído del libro Jaime Ortiz (ed.), *Acolman*, México, Teléfonos de México, 1990.

<sup>55</sup> Braunfels, *op. cit.*, p. 195.

OCUITUCO (1534-36/1554)<sup>56</sup>  
TOTOLAPAN (1534)  
YECAPIXTLA (1535)  
ZACUALPAN DE AMILPAS (1535)  
ATOTONILCO EL GRANDE (1536)  
METZTITLÁN (1537)  
EPAZOYUCAN (1540)  
ACOLMAN (1540)  
MALINALCO (1543)  
ACTOPAN (1550)  
ITZMIQUILPAN (1550)  
CUITZEO (1550)  
YURIRIAPÚNDARO (1550)  
CHARO (1550)  
CULHUACÁN (1554)  
TEZONTEPEC (1554)  
CUPÁNDARO (1566)<sup>57</sup>  
TLAYACAPAN (1569)  
HUATLATLAUCA (1575 o 78)  
ATLATLAUHCAN (1582)<sup>58</sup>

Aunque sabemos que estas fechas no tienen una relación directa con la construcción de los conventos, debemos resaltar que muestran información importante para delimitar temporalmente las decoraciones conventuales que se conservan en la actualidad.<sup>59</sup> A partir de estos datos podemos observar que la transformación en priorato tuvo una influencia

---

<sup>56</sup> En el caso de Ocuituco tenemos dos fechas porque después de 1536 pasó a otra administración y después regresó a la orden de ermitaños.

<sup>57</sup> A pesar de que se registra su cambio de estatus a priorato en 1566, en el documento publicado por Rubial, *op. cit.*: “Treinta relaciones de los pueblos de la Nueva España cuya doctrina estaba a cargo de los padres agustinos. Se hicieron por orden del visitador del consejo Juan de Ovando (1569-1571)”, del Archivo General de Indias, *Indiferente general*, 1529; no aparece este convento en el registro como cabecera de doctrina. Probablemente se seguía su proceso jurídico y fue hasta la década de los sesenta cuando obtuvo su consolidación. Cabe resaltar que en este documento tampoco aparecen Huatlatlauca y Atlatlahcan.

<sup>58</sup> Rubial, *op. cit.*, apéndices, cuadro XII.

<sup>59</sup> Otro punto que normalmente se considera es el ámbito geográfico de los conventos. Existen cinco regiones principales de expansión de la orden en Nueva España con base en las fechas de fundación. La primera abarca el actual estado de Guerrero y el sur de Morelos. La segunda la Sierra Alta (estado de Hidalgo y Huasteca); la tercera desde valle del Mezquital hasta la llamada Sierra Baja, y el estado de Michoacán; la cuarta se conformó con aquellas fundaciones complementarias a las anteriores regiones; y la quinta con aquellas edificaciones cedidas a la orden por franciscanos y dominicos. Esta división regional es sólo un referente espacial para comprender los periodos de fundación de los establecimientos, aunque esto no significa, como mencioné antes, que podamos definir con precisión las fechas de comienzo y terminación de cada edificio, esto varía en cada asentamiento e iglesia.

importante en la pintura, en particular en conventos con fundaciones en la segunda mitad del siglo XVI como Tlayacapan, Huatlatlauca y Atlatlahuacan.

En esta sección del capítulo haremos una breve descripción de los conjuntos conventuales que fueron cabeceras agustinas y todavía conservan restos de pintura mural. Presentaremos sus plantas arquitectónicas, las posibles hipótesis del uso de los espacios, una descripción de los restos de pintura que conservan actualmente y algunos modelos grabados que nos podrán ayudar a ubicar temporalmente el proceso decorativo de los conjuntos agustinos.

Las plantas de las construcciones junto con sus decoraciones son fundamentales para entender el sistema político rural novohispano de la segunda mitad del siglo XVI, pues como veremos a lo largo de la tesis, la religiosidad justificaba y legitimaba el poder y el control de las regiones. La distribución de los espacios muestra constantes en el papel y sus funciones dentro de las regiones y comunidades.

La mayoría de los edificios tienen la nave de la iglesia con la distribución este-oeste, el altar se encuentra en los extremos del oriente y las porterías están en las entradas del poniente. Con base en las plantas, la distribución de sus espacios y sus características hemos dividido los conjuntos en tres grupos. El primero, grupo A, incluye los conventos de Ocuituco, Totolapan, Yecapixtla, Malinalco y Charo. Su principal rasgo es una primera etapa de un solo piso, después se les agregó un segundo, excepto en los casos de Yecapixtla y Charo. Ocuituco, Totolapan y Malinalco tuvieron un segundo periodo constructivo y se modificó la estructura para incorporar las escaleras.

El grupo B incluye edificios de dos pisos desde su proyecto originario, su característica principal es la escalera hacia el este, es decir, se encuentran en los muros contrarios a la portería y son perpendiculares a la nave de la iglesia. La mayoría de los

edificios que vamos a estudiar tienen esta distribución: Zacualpan, Atotonilco, Metztlán, Epazoyucan, Cuitzeo, Yuririapúndaro, Culhuacán, Tezontepec, Tlayacapan, Huatlatluca y Atlatlauhcan.

Por último el grupo C incluye el claustro mayor de Acolman, Actopan e Itzmiquilpan. Sus elementos arquitectónicos comunes son las escaleras. Éstas se hallan en el lado sur de las estructuras a un costado de la nave de la iglesia, paralela a ésta.<sup>60</sup> En los claustros bajos observamos los siguientes elementos particulares: las salas de *profundis*, junto al claustro, se encontraban en las habitaciones del oeste, los refectorios estaban en la sección norte y la parte este contenía los salones de estudio y el área de contemplación. En ese sentido coinciden que los tres conjuntos fueron casas de estudio en el siglo XVI, lo cual nos indica afinidades en los usos de las habitaciones.

## *GRUPO A*

### **OCUITUCO**

Este lugar fue de los primeros asentamientos controlados por los agustinos después de su llegada en 1533. En 1534 tuvieron la primera reunión del Capítulo, los cronistas de la orden mencionan que el primer establecimiento era una “pobre cabaña”, y los delegados fueron albergados en “pajizas chozas”. En 1536, debido a algunas quejas de los pobladores contra los frailes, el pueblo pasó al control de Zumárraga. El historiador George Kubler afirma que

---

<sup>60</sup> Hemos utilizado las plantas de los edificios de diversos libros, todos del siglo XX, por lo tanto no se tomaron en cuenta las reconstrucciones históricas y cambios que han tenido los edificios a lo largo del tiempo. Basados en las comparaciones entre los edificios, los restos en la pintura mural y los cambios en las columnas hemos logrado distinguir antiguos muros, divisiones y puertas que se abrieron después de la construcción inicial. Estos cambios quedarán marcados en los planos con puntos para que el lector pueda notar nuestras hipótesis.

durante la administración del obispo en Ocuituco se terminó la iglesia iniciada por los frailes y que hacia 1541 el establecimiento estaba concluido. “En 1542, a consecuencia de las Nuevas Leyes, se le retiró la encomienda a Zumárraga. Hacia 1554, el establecimiento se hallaba una vez más en manos agustinas”.<sup>61</sup>

El actual convento ha sido remozado en múltiples ocasiones (figs. 2 y 3).<sup>62</sup> No obstante conserva varios elementos de la construcción del siglo XVI. Tiene su portería y anteportería (fig. 2-A, B), las cuales actualmente funcionan como capillas. En la primera, notamos un pedazo del techo sin cal donde se conservan los colores rojizo y azul en la decoración de escudos hexagonales de la techumbre. En esa sección también se distinguen dos etapas sobrepuestas, la primera es una cuadrícula dividida con líneas marrones y encima los escudos de seis lados. Probablemente la primera fase pictórica se realizó antes del regreso de los agustinos y la segunda, cuando tornó a su mando el priorato, ya que esta decoración con casetos hexagonales también los hallamos en otros conventos de la región: Totolapan, Tlayacapan y Atlatlauhcan.

El claustro tiene sus tres pilares en cada lado y una fuente hexagonal con cuatro leones en el centro. Los contrafuertes de este espacio muestran que en una primera etapa se planeó el edificio de un solo piso ya que muestran discontinuidades con la sección superior. Toda la bóveda del claustro bajo conserva pintura mural (fig. 2-C). La cenefa superior tiene

---

<sup>61</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, trad. Roberto de la Torre y Graciela de Garay, México, FCE, 1992, p. 620-621.

<sup>62</sup> Las plantas arquitectónicas de los conventos del actual estado de Morelos se tomaron del libro: *Conventos coloniales de Morelos*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1994. Excepto Totolapan la cual se pidió al Archivo de monumentos del INAH, al igual que Cuitzeo, Charo y Huatlatlauca. Utilicé las plantas de los conventos de Hidalgo del libro: *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, introd. Manuel Toussaint, recopilación de Justino Fernández, 2 vols., México, Talleres gráficos de la nación, 1940-1942. La planta de Acolman proviene del libro Ortiz (ed.), *op. cit.* La de Malinalco del libro de JeannettFavrot Peterson, Jeanette Favrot Peterson, *The paradise garden murals of malinalco : Utopia and empire in sixteenth-century Mexico*, Austin, University of Texas, 1993; y la de Yuririápúndaro del texto de Alejandra González Leyva, *Yuriria: construcción, historia y arte de un convento agustino*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2008.

escudos sostenidos por ángeles tenantes entre vegetación. Cada escudo contiene a un fraile con su hábito negro, los nombres sagrados, las llagas de Cristo y el escudo agustino. Toda la cenefa en los cuatro lados tiene colores añadidos en épocas posteriores. La bóveda tiene medallones hexagonales donde se repiten los escudos de la cenefa, y se añadieron las codornices en el tazón, símbolo de san Nicolás de Tolentino, y la rueda de tortura con una daga, atributos de santa Catalina de Alejandría. Todavía podemos observar el guardapolvo con muchas intervenciones de color rojizo.

Las otras habitaciones del claustro bajo carecen en la actualidad de pintura mural por lo que es muy difícil saber sus usos. La sección sur conserva el primer deambulatorio y las primeras celdas (fig. 2-D, E). Estos cuartos han sido muy modificados, no tienen pintura y actualmente se usan como bodegas. Es probable que después de la construcción del segundo nivel se usaran para albergar a viajeros o personajes distinguidos que no pertenecieran a la orden. El lado este estaba dividido en tres partes, el anterrefectorio (fig. 2-F), el refectorio y probablemente también la sala capitular en una primera etapa (fig. 2-G) y la sacristía (fig. 2-H).

En una etapa posterior los agustinos construyeron el segundo piso y colocaron las escaleras en el lado oeste del conjunto, tomaron el espacio de la primera portería (fig. 2-B) y extendieron la construcción hacia el atrio (fig. 2-A). Todavía se alcanzan a distinguir pequeños pedazos del grutesco grisáceo que decoraba el espacio. Cabe mencionar que esta misma decoración se utilizó en Zacualpan de Amilpas y Metztitlán, cuya fuente grabada se empleó como marco de la portada de un libro del editor Jacobus M y T.<sup>63</sup> La escalera de Ocuituco estaba pintada pero ya sólo quedan retazos es muy mal estado de conservación.

---

<sup>63</sup> Véase Eduardo Báez Macías, *et al.*, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, 1988, lámina 34.

Se observan unos trazos grisáceos que probablemente eran parte de una imagen. En el deambulatorio del claustro alto se conservan algunas franjas de un grutesco profuso en vegetación (fig. 3-B). En tres lunetos de tres celdas en la sección sur existen escenas de gran formato (fig. 3-C), *La santa cruz* rodeada de las *Arma christi* y varios árboles pintados con blancos y negros; en estas secciones no quedan restos de color. Los techos están decorados con falsos casetones serlianos y las cenefas superiores tienen un grutesco muy desgastado donde predomina la vegetación.

El programa iconográfico del convento de Ocuituco es muy difícil de distinguir debido a que no quedan muchos restos de la antigua decoración. Como mencioné antes se conservan los ángeles tenantes de las cenefas del grutesco. En las imágenes de las celdas vemos las pinturas de las *Arma christi*, en las cuales predomina la monocromía. Existen estas temáticas en Itzmiquilpan y Actopan aunque con otras composiciones. En Actopan también encontramos esta unión iconográfica de los emblemas pasionarios en la celda principal, probablemente la que habitaba el prior del conjunto conventual. A partir de estos elementos observamos el papel de la celda como espacio de meditación y el uso mnemotécnico de los emblemas en la vida cotidiana de los frailes.

## **TOTOLAPAN**

Este convento forma parte del grupo A debido a sus similitudes con el convento cercano de Ocuituco. Al igual que el establecimiento antes mencionado, fue de las primeras fundaciones agustinas en la región, se le dio el priorato en 1534 y fue el centro evangelizador de la zona después de su salida de Ocuituco. Kubler menciona que el edificio

de Totolapan se comenzó a construir en 1540 y fue concluido hacia 1545.<sup>64</sup> Por lo tanto su decoración pertenece a la segunda mitad del siglo XVI.

Encontramos actualmente restos de una pintura con tonos rojizos de una mujer en una capilla junto a la portería (fig. 4-A). Resulta muy difícil localizar su iconografía pues sólo se observan fragmentos. La portería seguramente estaba decorada, vemos restos de trazos en el luneto del muro sur y Estrada de Gerlero registró en la década de los ochenta un fragmento en el muro sur de *La expulsión del paraíso*. Quedan pocos restos de la decoración del techo con varios casetones hexagonales. La cenefa superior tiene un grutesco con aves pero muy desgastado y se ven un par de medallones con las pinturas de un fraile agustino con un libro y un obispo. La anteportería (fig. 4-C) conserva muchos restos de decoración aunque ya bastante deteriorados. En el muro oriente hay una serie de agustinos enmarcados con arcos, la cenefa superior tiene un grutesco con motivos vegetales muy maltratado. En la pared contraria los frailes optaron por colocar la aparición de un ángel a Antonio de Roa, misionero que trabajó en tierras novohispanas. Este personaje murió en 1563, por lo tanto la pintura debe ser posterior a esa fecha ya que en muy raras ocasiones se representaba a un personaje vivo, a menos que fuera un santo en vida, como sucedió con san Francisco de Asís o san Ignacio de Loyola. También quedan restos de una inscripción muy mal conservada. Por algunos de los pedazos de letras podemos inferir que indicaba la historia de los siete *Mártires agustinos africanos del siglo V*, los cuales están pintados en el muro de enfrente divididos con varios arcos.<sup>65</sup> Junto a la cartela vemos al obispo san Simpliciano rodeado de un falso nicho. El muro norte conserva a un personaje vestido con una túnica, en sus manos sostiene un libro rodeado de un falso nicho, tal vez la

---

<sup>64</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 626.

<sup>65</sup> En el cercano convento de Yecapixtla también se conservan estos personajes en la anteportería.



imagen de un apóstol. Probablemente toda esta área estaba decorada, pues observamos trozos de pinturas desgastadas en todos los muros. El techo tiene casetones en blanco y negro y el guardapolvo rojizo tiene arcos entrecruzados, una flor afianza las uniones.

El claustro (fig. 4-D) conserva varias pinturas en los pilares de la sección oriente, la primera tiene a san Agustín sosteniendo la Iglesia sobre un libro con la mano izquierda y el báculo obispal con la derecha. En la esquina superior derecha, entre nubes rojizas, Dios Padre le envía una larga flecha. El santo está rodeado por un arco y en la parte superior conserva la inscripción: ORA PRO NOBIS BEATE PATER AVGVSTINE. Los pilares siguientes narran la muerte del fraile Nicolás de Tolentino, mártir español del siglo XVI. En el intradós de los arcos se conservan macetas con flores y un diseño floral. La cenefa conserva una serie de círculos con escenas de personajes importantes agustinos, el techo tiene falsos casetones de estilo serliano. En el luneto noroeste del claustro observamos un patrocinio de santa Mónica con la comunidad femenina agustina. El grutesco continúa en el muro sur con aves azules en un fondo rojizo rodeadas de motivos vegetales. El guardapolvo rojo sigue el diseño de la anteportería. El luneto sureste conserva la pintura *La aparición de Jesús a los discípulos junto al mar Tiberiades*. En contraesquina hay una imagen muy desgastada con dos personajes en túnicas, el del lado derecho con una aureola, probablemente siguiendo el ciclo temático continúe *La aparición de Jesús a Pedro*. Estos temas de los lunetos del claustro bajo donde vemos diversas escenas en que Jesús se aparece a los apóstoles después de la resurrección bien podrían relacionarse con la pintura de la anteportería del ángel y el fraile Roa.

El refectorio mantiene muy poca pintura, se mantiene el de la bóveda con el diseño geométrico de falsos casetones (fig. 4-F). En el muro norte observamos unos trazos de *La crucifixión*, una parte del cuerpo de Jesús y la cabeza de María con su aureola. El sur tiene

unos trazos con algunas rocas y arbustos. Es evidente que en esa zona existía una pintura de gran formato pero es imposible distinguir su iconografía. La cenefa es un grutesco de ángeles tenantes con varios escudos.

La escalera se ubica en la sección oeste como en el caso de Ocuituco, conserva su decoración en la bóveda y las cenefas. Para abrir las escaleras en el momento de construcción del primer piso, los agustinos utilizaron el mismo recurso que en la construcción antes registrada. Extendieron la portería hacia el atrio para crear el espacio de la escalera, incluso podemos notar las almenas de la etapa constructiva inicial unos metros atrás de la portería actual.<sup>66</sup>

En el luneto del muro norte se conservan las pinturas de un conejo en una cueva, una serpiente y un águila en un medio natural, probablemente los restos de una Tebaida. La cenefa tiene fragmentos del grutesco de vegetación floral y medallones con los apóstoles. Actualmente sólo se conservan el de san Felipe, san Lucas y san Juan. El guardapolvo es rojo y tiene varios grafitis de diversas épocas.

Los agustinos construyeron el claustro alto en una etapa ulterior (fig. 5). Notamos en los contrafuertes la discontinuidad y no se observan como parte de un proyecto arquitectónico común como los veremos en los siguientes grupos de conventos.<sup>67</sup> Las pinturas del claustro alto están en muy mal estado. El grutesco de la cenefa es el mismo del ave azul con fondo rojizo de una sección del claustro bajo y la portería. En el luneto del

---

<sup>66</sup> Este tipo de almenas se conserva en los muros de la portada de la portería del convento de Yecapixtla, el cual como veremos más adelante se conservó de un solo piso.

<sup>67</sup> Sin duda se requiere de un estudio arqueológico en estas construcciones para reconocer con precisión sus etapas constructivas. Es evidente que en el siglo XVI estos conjuntos no se construyeron rápidamente, tardaron tiempo y debido a eso sus espacios se fueron adaptando a las necesidades. No obstante, en este grupo de conventos notamos añadidos muy marcados que rompen con la distribución, por ejemplo la colocación de celdas en el primer piso. Por lo tanto, eso refuerza nuestra hipótesis de que estos conjuntos tuvieron un proyecto inicial de un solo piso.

muro este se conservan los trazos de tres cruces y en dos celdas observamos dos imágenes para la meditación personal: *La sagrada familia* y *Ecce homo*.

## **YECAPIXTLA**

Este priorato es, junto con Totolapan, una de las primeras fundaciones de los agustinos al sur del valle de México. Se nombró priorato en 1535 en el mismo momento que Zacualpan. Como sucedió en la mayoría de los prioratos iniciales, es muy probable que el convento actual haya sido construido en la década de los cuarenta y haya tenido diversas etapas. Queda evidenciado que la iglesia es posterior al convento debido a las dimensiones de los dos espacios; es muy probable que se haya terminado primero el claustro y se continuaran las obras de la iglesia con su rosetón en la portada.

La portería no tiene pintura mural. Se conservan restos en los muros sur y oeste de la anteportería (fig. 6-B), donde están representados *Los mártires agustinos africanos del siglo V* y una imagen de Jesús como protector de los apóstoles y de la comunidad de creyentes. El claustro está totalmente decorado (fig. 6-C). Los agustinos mandaron pintar a varios personajes importantes de la orden en los pilares, los representaron de pie dentro de falsos nichos. En las esquinas hay varias escenas de la Pasión. El muro norte, exactamente junto a la puerta que conecta con la iglesia, comienza el ciclo de imágenes. Observamos que la parte noroeste *El lavatorio de pies* sigue la narración visual en el costado sur, donde se notan algunos trazos de una imagen; probablemente iniciaba el ciclo pasionario con *El prendimiento de Jesús*. La esquina oeste conserva la escena *La presentación de Jesús ante Caifás*. En la pared sureste está *La flagelación en la columna* y la pintura de la contraesquina se perdió debido a que se abrió una puerta para una capilla, posiblemente

seguía el ciclo con *La coronación de espinas*. En las esquinas de los muros noreste se hallan: *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* y *La crucifixión*. Gracias a los pequeños trazos que alcanzamos a distinguir vemos que los artistas utilizaron las encarnaciones para crear los volúmenes de los rostros y los grises para las telas. Las líneas de los sombreros como mitras, coronas o telas no son gruesas en comparación con los trazos de las caras. Los pintores definieron con varias líneas las cejas, párpados y pupilas, incluso en varios casos marcaron las arrugas y los labios de los personajes. Podemos observar que en las pinturas de Yecapixtla existió un tratamiento muy delicado del pincel y las maneras de representar a los personajes

Toda la cenefa superior del claustro está decorada con un grutesco vegetal de escudos redondos con los nombres sagrados y escudos agustinos. El techo tiene motivos serlianos coloreados con tonos rojizos y azules. A unos costados de los contrafuertes quedan restos de medallones circulares con el nombre sagrado de Jesús (IHS).

El convento ha tenido diversas transformaciones con el tiempo. Actualmente no existe ninguna de las celdas del siglo XVI, podemos suponer que se encontraban, al igual que en Ocuituco y Totolapan, en el área sur. Toda esa parte está muy modificada (fig. 6-D, E). De igual forma, la sección noreste (fig. 6-F, G, H), donde actualmente se encuentran capillas y salones de catecismo ha tenido múltiples cambios. En el siglo XVI esa área posiblemente funcionó como refectorio, anterrefectorio y sala capitular. Finalmente, el sotocoro de la iglesia está pintado a manera de grutesco varios escudos muy intervenidos y repintados con los nombres sagrados.

## MALINALCO

Los agustinos llegaron a este pueblo en 1543, cuando se le nombró priorato durante el periodo del provincial Juan de San Román. McAndrew menciona que la construcción del edificio comenzó una o dos décadas después de que se le otorgó el título de priorato y considera que la fachada de la iglesia es cercana a 1565.<sup>68</sup> Kubler explica que se terminaron las obras del claustro y el segundo nivel después de 1560, por lo tanto las pinturas son posteriores a ese periodo. Jeanett Favrot Peterson, en su amplio estudio sobre esta edificación y sus pinturas, presenta un documento de 1571 que indica que la iglesia y el claustro ya estaban acabados. La investigadora comenta que el texto se refiere a la parte baja y que los frailes construyeron el segundo nivel durante los años ochenta.<sup>69</sup>

Este establecimiento conserva pintura en todo el convento debido a una amplia restauración. Es difícil distinguir la pintura del siglo XVI y las intervenciones posteriores pues más que conservación fue un remozamiento. La portería (fig. 7-A) conserva sus casetones serlianos decorados con escudos de los nombres sagrados. En dos pilares se conservan dos frailes agustinos. Resulta imposible definir la fecha de estas imágenes, arriba de uno de los personajes aparece una inscripción que por sus características estilísticas consideramos posterior al siglo XVI, incluso está sobrepuesta a la imagen de otro fraile, lo que nos indica diversas etapas decorativas. La anteportería (fig. 7-B) se utiliza actualmente como salón para el catecismo y se abrió una puerta que comunica con la iglesia. Conserva algunos restos de letras en la cenefa superior, el luneto norte tiene decoración vegetal y arriba de la puerta que dirige al claustro hay un sagrado nombre de Jesús. En una etapa posterior de construcción, la sala de *profundis* se destruyó para colocar las escaleras, a

---

<sup>68</sup> John McAndrew, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico: atrios, posas, open chapels, and other Studies*, Cambridge, Harvard University, 1965, p. 153.

<sup>69</sup> Favrot Peterson, *op. cit.*, p. 22.

diferencia de otros conventos planeados de un solo piso, donde se extendió la portería para colocar el acceso al claustro alto, en este edificio se prefirió quitar una habitación de la sección oeste.<sup>70</sup>

La puerta actual de entrada al claustro debe ser posterior al siglo XVI. El claustro bajo (fig.7-C) tiene toda una Tebaida con motivos vegetales rodeando escudos de la orden agustina y los nombres sagrados. Alrededor de este grutesco monumental observamos el guardapolvo con falsos balaustres, el friso tiene figuras vegetales alrededor de macetas y animales marinos, y en la cenefa superior una inscripción. El muro norte tiene un vano donde los frailes se dedicaban a la meditación (fig. 7-D). Varios autores consideran que era el confesionario, no obstante no tiene comunicación con la iglesia y por su decoración pictórica podemos asegurar que se trataba de un espacio dedicado a la reflexión del fraile sobre la temporalidad y su lugar en la Historia de la salvación simbolizando la cueva donde el eremita se retira a meditar.

Todas las bóvedas están decoradas con motivos vegetales, lamentablemente los nichos no conservan ninguna escena, los marcos de las puertas también están pintados, aunque como mencionamos arriba es imposible reconocer cuándo se hicieron. Esto lo podemos ver en una puerta en la esquina suroeste que se abrió recientemente pues no aparece en la planta presentada por Favrot Peterson, en una intervención reciente se le pintó un marco igual al de las otras entradas.

El claustro bajo conserva la inscripción del salmo 84:<sup>71</sup>

CONCVSPICIT ET DEFICIT ANIMA MEA IN ATRIA DOMINI; *COR MEVM ET CARO MEA EXULTAVERVNT IN DEVM VIVVM. ETENIM PASSER INVENIT SIBI DOMVM, ET TVRTVR NIDVM SIBI, VBI*

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>71</sup> En todas las inscripciones que mostraré a lo largo del capítulo. Colocaré las letras que se conservan en la pintura mural con cursivas para diferenciarlas de las que se destruyeron.

*REPONAT PVLLLOS SVOS ALTARIA TVA, DOMINE VIRTVTVM, REX MEVS, ET DEVS MEVS. BEATI QVI HABITANT IN DOMO TVA, DOMINE, IN SÆCVLA SÆCVLORVM LAVDABUNT TE. BEATVS VIR CVIVS EST AVXILIVM ABS TE: ASCENSIONES IN CORDE SVO DISPOSVIT, IN VALLE LACRIMARVM, IN LOCO QVEM POSVIT.*

[Mi alma ha suspirado hasta desfallecer por los atrios de Yahvé; mi corazón y mi carne saltan de júbilo por el Dios vivo. Halla una casa el pájaro, y la golondrina dónde poner sus polluelos: cerca de sus altares, ¡oh Yahvé de los ejércitos, Rey mío y Dios mío! Bienaventurados los que moran en tu casa y continuamente te alaban. *Selah*. Bienaventurado el hombre que tiene en ti tu fortaleza y anhela tus senderos. Aun pasando por el valle de las balsameras, lo convertirán en fuente.]<sup>72</sup>

En la sección sur encontramos las primeras celdas con su deambulatorio, el cual tiene en los lunetos de los extremos dos cruces café rodeadas de motivos vegetales. En la cenefa del muro norte conserva la inscripción proveniente del capítulo III, 2, 2 de la *Regla* de san Agustín:

*IN ORATORIO NEMO ALIQVID AGAT NISI AD QVOD FACTVM EST VNDE ET NOMEN ACCEPIT; VT SI FORTE ALIQVI ETIAM PRÆTER HORAS CONSTITVTAS SI EIS VACAT ORARE VOLVERINT, NON EIS SINT IMPEDIMENTO, QVI IBI ALIQVID AGENDVM PVTAVERIT.*

[En el oratorio nadie haga otra cosa sino aquello para lo que ha sido hecho, de donde le viene el nombre; para que, si, acaso, algunos, aun fuera de las horas señaladas de mutuo acuerdo, en sus rato libres, quisieren orar, no se lo impida el que hubiere pensado hace allí otra cosa.]<sup>73</sup>

El muro sur de esta sección comienza con dos frases que se utilizaban para la consagración de las iglesias, la primera es:

*O QVOM [QVAM] METVENDVS EST LOCVS ISTE VERE NON EST HIC ALIVD NISI DOMVS DEI ET PORTA COELI.*

Esta frase proviene de libro el Génesis, 28, 16-17, en el momento en que Jacob sueña con la escala donde se menciona el sustento eclesiológico de las fundaciones para el culto:

---

<sup>72</sup> Salmo LXXXIII (84), 3-7.

<sup>73</sup> San Agustín, “La Regla de san Agustín (red. masculina)”, en *Obras completas de san Agustín XL. Escritos varios (2º)*, Madrid, BAC, 1995, p. 566.

“Despertó Jacob de su sueño, y se dijo: ‘Ciertamente está Yahvé en este lugar, y no lo sabía’; y atemorizado, añadió: ‘¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos!’”.<sup>74</sup>

La segunda frase es la antífona de respuesta inmediata en el canto litúrgico y proviene del evangelio de Mateo 7, 25: “Cayó la lluvia, vinieron los torrentes, soplaron los vientos y dieron sobre la casa, pero no cayó, porque estaba fundada sobre roca”.<sup>75</sup> La frase surge de la parábola sobre la prudencia y el seguimiento del mensaje cristiano. En las misas de consagración era la respuesta después del salmo 83 (84) pintado en la cenefa del claustro. La frase que se conserva en el deambulatorio de Malinalco es:

*HEC EST DOMVS DOMINI FIRMITER EDIFICATA BENE FVNDATA EST  
SVpra FIRMAM PETRAM BENEDIC DOMINI DOMVM IST.*

La sección este del convento conserva el anterrefectorio, el refectorio y la cocina (fig. 7-G, H, I). A un costado junto con un acceso muy grande a la iglesia, abierto posteriormente al siglo XVI, está la antigua sacristía (fig. 7-K), la cual conserva los marcos de las puertas iguales a los del claustro. Vemos en la cenefa las letras EPANEILLOEDATET, todas las otras franjas han sido destruidas. La inscripción proviene de la carta primera a los Corintios, capítulo 11, versículo 28:

*PROBET AVTEM SEIPSVM HOMO: ET SIC DE PANE ILLO EDAT ET  
DE CALICE BIBAT. QVI ENIM MANDVCAT ET BIBIT INDIGNE,  
IVDICVM SIBI MANDVCAT ET BIBIT, NON DIIVDICANS CRPVS  
DOMINI.*

[Examínese, pues, el hombre a sí mismo, y entonces coma del pan y beba del cáliz; pues el que come y bebe sin discernir el Cuerpo, come y bebe su propia condenación.]<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Génesis XXVIII, 16-17.

<sup>75</sup> Mateo VII, 25.

<sup>76</sup> 1 Corintios XI, 28.



A partir de esta inscripción podemos afirmar que el espacio se usaba como sacristía. Actualmente se tiraron los muros que dividían los espacios y vemos una larga capilla. Podemos afirmar que el lugar tenía un muro de división, probablemente, como en el caso de otros conventos, había una puerta que comunicaba con una sala de contemplación (fig. 7-J), la cual, como veremos en los siguientes registros, en muchos conventos se utiliza ahora como sacristía. Esta habitación conserva pintura mural muy retocada, con colores muy brillantes y que por el estilo podría ser del siglo XIX, sólo conserva dos cenefas del siglo XVI con algunas letras. El muro oeste tiene la letras: ...LIVSESTNOMENBONVMQ... La frase es parte de los Proverbios, 22, 1-4 y coincide con el mensaje de elevación espiritual que debía tener el fraile:

*MELIVS EST NOMEN BONVM QVAM DIVITIE MVLTCÆ; SVPER ARGENTVM ET AVRVM GRATIA BONA. DIVES ET PAVPER OBVIAVERVNT SIBI: VTRIVSQVE OPERATOR EST DOMINVS. CALLIDVS VIDIT MALVM, ET ABSCONdit SE; INNOCENS PERTRANSIIT, ET AFFLICTVS EST DAMNO. FINIS MODESTIÆ TIMOR DOMINI, DIVITIE, ET GLORIA, ET VITA.*

[Más que las riquezas vale el buen nombre; más que la plata y el oro, la buena gracia. El rico y el pobre se encuentran, pero al uno y al otro los hizo Yahvé. El cuerdo ve el peligro y se esconde, pero el necio sigue adelante y la paga. Riquezas, honra y vida son premio de la humildad y del temor de Yahvé.]<sup>77</sup>

Nunca sabremos hasta donde llegaba la inscripción debido a que en algún momento de la historia del edificio tiraron el muro norte para extender el espacio y cerraron la puerta que comunicaba con la biblioteca o salones de estudio. La cenefa de la pared este mantiene las letras: ...TONEROSAARE..., debido a la continuidad en el uso del libro de los proverbios podemos decir que la frase proviene del capítulo 27, versículo 3:

*GRAVE EST SAXVM, ET ONEROSA ARENA, SED IRA STVLTIVTROQVE GRAVIOR. IRA NON HABET MISERICORDIAM NEC*

---

<sup>77</sup> Proverbios XXII, 1-4.

ERVMPENS FVROR, ET IMPETVM CONCITATI FERRE QVIS  
POTERIT?

[Pesada es la piedra, pesada la arena, pero la ira del necio es más pesada que ambas cosas. Cruel es la ira, furiosa la cólera; pero ¿quién podrá parar ante la envidia?]<sup>78</sup>

En la iglesia observamos pintura mural de muchas etapas, el sotocoro conserva la mayor cantidad perteneciente al siglo XVI. En el muro oeste el luneto tiene la decoración vegetal del claustro y la cenefa tiene las letras: ...TRIBULATION... sigue la puerta que agrandaron y cortó la franja y continúan con: ...INTROIBOIND. A partir de estos restos consideramos que la frase pertenece al salmo 65 (66), versículos 13-14:

*INTROIBO IN DOMVM TVAM IN HOLOCAVSTIS; REDDAM TIBI  
VOTA MEA QVÆ DISTINXERVNT LABIA MEA: ET LOCVTVM EST  
OS MEVM IN TRIBVLATIONE MEA.*

[Entraré en tu casa con holocaustos, te cumpliré mis votos, los que pronunciaron mis labios y profirió mi boca en mi angustia.]<sup>79</sup>

Toda la frase recorría el sotocoro.<sup>80</sup> En el friso quedan restos de escudos con las llagas de Cristo y el corazón flechado de los agustinos intercalados. La escalera, como mencionamos arriba, es posterior al claustro bajo y se destruyó la primera sala capitular para colocarla en su lugar. Ésta última se colocó en el segundo piso (fig. 8-E) a un costado del antecoro, donde en otros edificios vemos la habitación del prior. Los muros de la escalera conservan cuadros de santos de pintura mural posteriores a las etapas decorativas de los claustros, tienen similitudes de colores y estilo con los cuadros del claustro bajo del convento de

---

<sup>78</sup> Proverbios XXVII, 3-4.

<sup>79</sup> Salmos LXVI (Vg 65), 13-14.

<sup>80</sup> “La asociación de coro, sotocoro y claustro con la entonación de los salmos tiene su antecedente más remoto en el culto judío, ya que dos coros, formados por grupos de peregrinos, solían atravesar el atrio del templo para reunirse finalmente ante las quince gradas de acceso a la puerta de Nicanor”. Estrada de Gerlero, “El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la Purificación y de san Simón de Malinalco”, en *op. cit.*, p. 163.

Itzmiquilpan. La bóveda tiene un círculo donde se encuentra el pelícano, como símbolo cristológico que alimenta a sus crías.

El claustro alto también ha sido muy intervenido (fig. 8-A). Conserva las cartelas para la colocación de textos de la meditación o frases relacionadas con el año litúrgico, y la decoración de la bóveda, el guardapolvo y el friso. En la esquina suroeste está *La oración en el huerto* y *El lavatorio de pies*, en la sección sureste *La espera a la crucifixión* y *La crucifixión*. Sigue la narración visual en el costado noreste con *El descendimiento de la cruz* y *La lamentación de Jesús muerto*; finalmente termina con la esquina noroeste y las pinturas de *La resurrección* y *La ascensión*. El deambulatorio tiene las cenefas superiores con motivos florales y las bóvedas están decoradas con flores y escudos del sagrado nombre de Jesús.

## CHARO

La fundación de Charo coincide con el esfuerzo colonizador de la región purépecha y, sobre todo, con la serie de conventos en la frontera chichimeca. El pueblo tuvo dos edificios, el primero se comenzó a partir de 1550 y “fue construido en un barranco llamado *Los capulines*, donde se estableció posteriormente la capilla de los Santos Reyes. [...] Finalmente, el convento fue erigido en la cima del monte San Miguel”.<sup>81</sup> Probablemente la

---

<sup>81</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 612. “El convento primero que hubo [en Charo]... estuvo a la entrada de una cañada y por la corriente de las aguas y no ser muy sano el puesto, se mudó todo el pueblo y convento a él puesto donde hoy está, y el Padre Fray Pedro de San Jerónimo dio principio a una insigne iglesia y dispuso un claustro de madera, hizo también un dormitorio bajo con seis celdas y una sacristía de bóveda. La iglesia la prosiguió el Padre Acosta, que fue segundo ministro de esta lengua y trabajó en este edificio mas de treinta años, y el Padre Fray Juan de Baena, que le sucedió en el ministerio, acabó el cuerpo de la iglesia, y la capilla mayor la hizo el Padre fray Lucas de León, con que se concluyó toda la fábrica del templo año de 1629”. Sicardo, *Suplemento crónico a la historia de la orden de N.P.S. Agustín de México*, introd. y notas Roberto Jaramillo, México, Organización de agustinos de Latinoamérica, 1996, p. 104.

construcción del segundo convento haya coincido con su nombramiento de priorato en el año de 1566.<sup>82</sup> Con base en estos datos podemos proponer que la construcción de la segunda iglesia se inició en la década de los sesenta y que se terminó en los años setenta; en consecuencia, su decoración es posterior a esos años.

Debido al tamaño de este convento varios espacios tuvieron usos múltiples (fig. 9). Primeramente la actual anteportería conserva un amplio ciclo de la Pasión. Comienza con *La oración en el huerto*, continúa con *La traición de Judas*, *La flagelación en la columna*, un tema desaparecido, probablemente *La presentación ante Caifás*, *La coronación de espinas* y finaliza con *La crucifixión*. Es probable que este espacio tuviera el uso de sala de contemplación, incluso después de la pintura mural de la Pasión se añadió un lavatorio (como lo encontramos en otras salas de este tipo de conventos agustinos) causando la desaparición de uno de los temas (fig. 9-F). La puerta de acceso al claustro era más pequeña en la construcción del siglo XVI y la actual rompió la continuidad del grutesco con personajes alados con cuerpos alargados y *putti* sosteniendo escudos con las llagas de Cristo y de la orden agustina. Posiblemente, la anteportería del siglo XVI era la habitación a un lado de la sala de contemplación, esa habitación se utiliza actualmente como bodega (fig. 9-B).

El claustro presenta un ciclo de martirios agustinos que comienza con san Evodio mártir, san Buenaventura mártir, los mártires africanos, los mártires ingleses del siglo XVI y el árbol de genealógico de la orden con sus ramas masculina y femenina. También se conserva una imagen muy intervenida de *El Cristo de los lamentos* previo a su muerte en la cruz. Finalmente, en el muro sur quedan restos de una tebaida con las actividades de los eremitas. En uno de los lunetos del claustro observamos varias etapas pictóricas, la primera

---

<sup>82</sup> Rubial, *op. cit.*, cuadro XII.

con grisalla, una guirnalda con un personaje y motivos vegetales, la segunda en colores ocres y hojas de acanto.

La sala capitular, intervenida hace pocos años, tiene amplia decoración mural. Su entrada era por la portería, después de la pintura se abrió una puerta que la conectaba con el claustro. Por sus temáticas podemos suponer que también tenía la función de un salón de lectura o *lectio divina*, y de estudios (fig. 9-E). Las pinturas de gran formato comienzan con *El bautizo de Jesús*, *La multiplicación de los panes*, *La última cena*, y finaliza con *La oración en el huerto*. El muro este tiene a san Miguel arcángel en lucha contra el demonio; en la parte superior está san Agustín con las manos juntas; quedan restos de las falsas columnas que continuaban en los dos lados de los muros este y oeste pero se perdieron las imágenes. En la pared norte encontramos los evangelistas con los padres de la Iglesia escribiendo y leyendo. Abajo dos frailes oran frente a dos libros sostenidos con atriles, la parte central muestra un par de imágenes de gran formato con las tres cruces sobre el monte Calvario y una ciudad al fondo rodeada de un pequeño paisaje.

## GRUPO B

### ZACUALPAN DE AMILPAS

Zacualpan, en Morelos, fue priorato desde 1535. La construcción del convento que se conserva actualmente comenzó en 1550: “De acuerdo con Gómez de Orozco, el actual convento fue construido a mediados del siglo XVI por fray Juan Cruzat, mucho después de su fundación formal en 1535”.<sup>83</sup> Respecto a la pintura mural también ha tenido muchas intervenciones posteriores, incluso su programa iconográfico en los pilares del claustro bajo pertenece a mártires y personajes importantes de la orden del siglo XVII y XVIII con repintes del siglo XIX. El edificio tiene pocas habitaciones y, a diferencia de otras construcciones, es probable que se hayan tenido que usar los lugares para dobles propósitos debido a la falta de espacios. Una de las características de este edificio es la colocación de su capilla abierta a un costado de la iglesia, que todavía se conserva, no la cerraron ni modificaron para construir la portería. Esta situación provocó que todo el conjunto se recorriera hacia el este y las habitaciones de esa sección sobrepasaran la iglesia.

Quedan restos de una cenefa de pintura en la capilla abierta (fig. 10-A) y la bóveda con falsos casetones el luneto tiene dos floreros con hojas verdes en el lado izquierdo y las letras AVE MARIA y el escudo agustino en el derecho. Alcanzamos a distinguir la letras en la cenefa norte: DO...QVIS.....ERN, en el muro este ACVLOTVOAVTQVIS..EQV..ES y en la cenefa sur solamente la letras TVOQVI. La frase proviene del salmo 15, versículos 1-3:

*DOMINE, QVIS HABITABIT IN TABERNACVLO TVO? AVT QVIS  
REQUIESCET IN MONTE SANCTO TVO? QVI INGREDITVR SINE  
MACVLA, ET OPERATVR JUSTITIAM.*

---

<sup>83</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 628 y 629.

[Yahvé, ¿quién es el que puede ser huésped de tu tabernáculo, quién podrá residir en tu monte santo? El que anda en integridad y obra la justicia, el que en su corazón habla verdad.]<sup>84</sup>

Los muros de la entrada a la portería (fig. 10-B) y la puerta de la anteportería (fig. 10-C) tienen en sus arcos decoraciones con motivos vegetales, una cruz rodeada de la lanza, la esponja y dos balaustres con hojas cuyas bases son dos animales con colmillos. También observamos restos en la cenefa superior del grutesco con dos ángeles sosteniendo el escudo agustino. En la anteportería se observan restos del mismo modelo de grutesco muy desgastado y mal conservado. El mismo modelo se utilizó en Metztlán. El muro sur conserva fragmentos de un retablo pintado del siglo XVII o XVIII.

El claustro bajo (fig. 10-D) tiene en la puerta el arco pintado con una cruz sobre un cráneo en la parte superior. Las bóvedas norte y sur muestran restos de los falsos casetones pintados y el grutesco con los ángeles antes mencionados. Los pilares, como mencionábamos arriba, tienen el ciclo de los repintados frailes agustinos.

La sacristía, la cual también pudo haber sido utilizada como sala de contemplación (fig. 10-J), conserva medallones con los animales que simbolizan a los evangelistas sosteniendo libros y tinteros, alrededor del pelícano cristológico. Los ángeles próximos a los escudos provienen del marco de la portada que se utilizó para el libro de Antoninus Archiepiscopus Florentinus, *Tertia Pars Historiarum Domini Antonini Archipresulis Florentini...*, editado por Jacobus M y T, Lugduni, 1521 (fig. 56), de ese mismo grabado también se utilizó el modelo de los grutescos de la cenefa que rodea la sala con las insignias del sagrado nombre de Jesús, de María y el corazón flechado de los agustinos. Este espacio, dedicado la preparación de la misa, era un espacio restringido y los restos de pintura que se

---

<sup>84</sup> Salmo XV (Vg XIV), 1-2.

conservan coinciden con el planteamiento del sacrificio de Jesús y la donación de su sangre a la comunidad de creyentes, simbolizado por el pelícano que alimenta a sus hijos.

En el área sur estaba el anterrefectorio del que ya no queda ningún rastro debido a que se extendió la longitud del refectorio (fig. 10-E). Este espacio (fig. 10-F) comunicaba con la sala de *profundis*, en la esquina suroeste del edificio. Ésta conserva una tebaida en el luneto, arriba del acceso del muro este y *La crucifixión* en la pared oeste. En las dos pinturas se observa una improvisación de las formas, sobre todo en la tebaida. La escena de Jesús tiene líneas gruesas y el uso de las telas es muy esquemático. La tebaida de la sala de *profundis* del convento posee un estilo que no tiende hacia el realismo o formas muy complejas. Los recursos pictóricos son planos y los trazos esquemáticos. Los observamos en las figuras humanas, en su tratamiento de la naturaleza, de los riscos y los animales que rodean a los frailes. La bóveda tiene sus falsos casetones y la cenefa con el mismo grutesco que en las otras partes del convento. Finalmente, el claustro alto (fig. 11) no conserva pintura mural y tiene todos sus muros pintados de blanco.

## **ATOTONILCO EL GRANDE**

El edificio de Atotonilco el Grande todavía conserva muchos restos de pintura mural en la escalera y el claustro bajo. El claustro alto tiene pequeños trazos de grutesco que ha ido perdiendo con el paso del tiempo. A pesar de que la fundación es de las primeras de la orden en Nueva España (1536), Kubler menciona que es probable que la iglesia se haya terminado hasta 1586 “ya que esa fecha se encuentra inscrita en la bóveda del coro”.<sup>85</sup> No obstante, como muchos conventos agustinos, seguramente tuvo transformaciones desde su

---

<sup>85</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 610.



fundación, de hecho, la fecha del coro demuestra una de las remodelaciones de la estructura. Kubler distinguió tres campañas constructivas, aunque no han sido datadas: “El convento y una puerta de la iglesia pertenecen a la primera. No es imposible que ambas campañas haya decaído durante la vida de fray Juan de Sevilla [quien fue prior del lugar por veinte años]; en tal caso, la fecha del coro alto sugiere una tercera campaña de reconstrucción”.<sup>86</sup> Ana Luisa Sohn menciona, citando a Grijalva y Toussaint, que el organizador de la obra arquitectónica de Atotonilco fue el prior Juan de Sevilla, quien estuvo en ese convento entre 1543 y 1562-63,<sup>87</sup> por lo tanto podemos considerar que el convento y la iglesia se construyeron en esos años. Otros datos importantes son el traslado del curso de artes y teología de Tacámbaro a Atotonilco de 1546 a 1548,<sup>88</sup> y el recibimiento de uno de los primeros capítulos provinciales fuera de México en 1551. Podemos sugerir que la construcción debió estar avanzada para alojar a los miembros de la orden, los estudiantes, la librería y la reunión capitular, y por ende la decoración del claustro bajo pudiera haber comenzado desde la década de los cincuenta. Las letras de la cenefa superior del claustro bajo tienen el mismo diseño que la de los claustros de Epazoyucan y Acolman. En este último los frailes decoraron con la misma monocromía y los marcos de las escenas de la Virgen del claustro menor tienen los mismos diseños que en Atotonilco.<sup>89</sup>

La sección oeste conserva su portería, la anteportería y la sala capitular (fig. 12-A, B, C). Actualmente se utilizan como salones para el catecismo y todos tienen los muros blancos sin restos de pintura. La anteportería tiene un muro diagonal, probablemente de un periodo posterior al siglo XVI porque rompe con la distribución de los espacios y crea una

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>87</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana-Depto. de Arte, 1993, p. 31.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>89</sup> Más adelante mostraremos que debido a varios datos, la decoración del claustro grande de Acolman comenzó en la década de los sesenta y continuó hasta los setenta.

diagonal. Debido a esta situación no se puede definir con precisión hasta donde llegaba su extensión. Esta área del convento se comunica con el pasillo hacia el claustro donde encontramos una gran cantidad de pintura mural (fig. 12-D). El ciclo comienza con *La crucifixión* en el muro norte cuyo marco conserva la inscripción de Isaías 1, 2:

AVDITE CÆLI, ET AVRIBVS PERCIPE, TERRA, QVONIAM  
DOMINVS LOCVTVS EST FILIOS ENVTRIBI, ET EXALTATI, IPSI  
AVTEM SPREVERVNT.

[¡Oíd, cielos! ¡Apresta el oído, tierra, que habla Yahvé!: Yo he criado hijos y lo he engrandecido, pero ellos se han rebelado contra mí. Conoce el buey a su dueño, y el asno el pesebre de su amo, pero Israel no entiende, mi pueblo no tiene conocimiento.]<sup>90</sup>

En la contraesquina observamos *La lanzada*, su inscripción está muy desgastada y sólo se alcanzan a distinguir la letras: V...D CONTRA ME QVID DEBVI... No se logra distinguir la frase.

Siguen en la parte sureste *El descendimiento*, actualmente quedan muy pocos restos de la imagen. En el libro de Ana Luisa Sohn publicado en 1993 todavía se observaba la pintura, en veinte años se ha perdido más del 80% de la imagen. El muro sur tiene al *Varón de dolores* rodeado de las *Arma christi* cuya composición tiene su origen en un grabado de un libro de horas del editor francés Pigoutchet.<sup>91</sup> En la sección suroeste, quedan restos de *El descendimiento* y *El entierro de Jesús*. La segunda conserva toda la cartela, la frase es de Lamentaciones 1, 12:

O VOS OMNES QVI TRANSITIS PER VIAM ATTENDITE ET VIDETE SI  
EST DOLOR SICVT DOLOR MEVS.

[¡Oh vosotros cuanto pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que yo soy atormentada!]<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Isaías I, 2-3.

<sup>91</sup> Véase, Elena Estrada de Gerlero, “La escatología en el arte monástico del siglo XVI”, en *Muros, sargas y papeles...*, figura 24, p. 197.

<sup>92</sup> Lamentaciones I, 12.

Sohn menciona que “existe una concordancia entre el verso y el tema de la pintura. Jeremías lamenta la sociedad y ruina de Jerusalén destruida por los caldeos, así la Virgen lamenta su dolor y soledad por la muerte de su hijo”.<sup>93</sup> Además de este elemento debemos resaltar el uso de la inscripción como parte de las procesiones y en particular para los cánticos y oraciones comunitarias por las que los frailes agustinos del XVI tenían mucha afición y que encontramos en múltiples conventos. Inclusive Tomás de Vitoria, uno de los principales compositores españoles de la segunda mitad del siglo, musicalizó el texto.

La esquina noroeste tiene actualmente dos puertas, una comunica con la portería y conserva la decoración de casetones en el intradós del arco; la segunda conecta con una de las capillas de la iglesia (fig. 12-L1). Considero que este acceso no pertenece a la época de la pintura porque rompe la secuencia del grutesco y de la narración bíblica. Es probable que haya habido otra imagen del ciclo de la Pasión que se perdió. Además de estas pinturas vemos el arco de entrada al anterrefectorio en el muro sur, dos columnas decoradas con dos ángeles tenantes sostienen el sagrado nombre de Jesús envuelto en la corona de espinas. Asimismo se conserva la pintura del arco de la puerta que conecta con la escalera.

La cenefa superior del claustro conserva dos inscripciones, la primera comienza en el muro este y forma parte de 1, Pedro 2, 9:

VOS AVTEM GENVS ELECTVM, REGALE SACERDOTIVM GEN[S]  
SANCTAPOPVLVSACQVISITIONIS VT VIRTRES ANNVNTIETIS EJUS  
QVI DE TENEBRIS VOS VOCABIT IN ADMIRABILE LUMEN SVVM.

[Pero vosotros sois ‘linaje escogido, sacerdocio regio, gente santa, pueblo adquirido para pregonar las excelencias del que os llamó de las tinieblas a su luz admirable’. Vosotros que en un tiempo no erais pueblo, ahora sois

---

<sup>93</sup> Sohn, *op. cit.*, p. 141.

pueblo de Dios; los que no habíais alcanzado misericordia, ahora habéis conseguido misericordia.]<sup>94</sup>

La siguiente frase proveniente de 1 Juan, 3, 18-19 continúa en el muro sur, sigue hasta el muro oeste y termina en la esquina noreste:

*FILIO[LI] MEI, NON DILI GAMVS VERBO NEQVE LINGVA, SED OPERE ET VERITATE IN HOC COGNOSCIMVS QVONIAM EX VERITATE SVMCVS: ET IN CONSPECTV EJUS SVADEBIMVS CORDA NOSTRUM.*

[Hijitos, no amemos de palabra ni de lengua, sino de obra y verdad. En eso conoceremos que somos de la verdad y aquietaremos nuestro corazón ante Él, porque si nuestro corazón nos arguye, mejor que nuestro corazón es Dios, que todo lo conoce.]<sup>95</sup>

El guardapolvo tiene pintados falsos balaustres que se repiten continuamente, los cuales se completan con el friso de perlas y el cinturón agustino.

El edificio, como todas las construcciones, ha tenido diversas etapas constructivas y cambios. A partir de la comparación con otras plantas arquitectónicas podemos considerar que el convento ha tenido añadidos a lo largo de los años. La planta realizada por el equipo que llevó a cabo *El catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo* muestra varios elementos en los años cincuenta que actualmente no se conservan (fig. 12). Las secciones señaladas con puntos en nuestra figura son de una época ulterior a la pintura mural. A partir de la comparación con otros conventos de la época y de la misma orden podemos afirmar que toda el área sur es posterior.<sup>96</sup>

La sección contemporánea a la decoración (fig. 12-E, H, F, G) ha tenido muchos usos después del siglo XVI, el registro de los años cincuenta todavía colocó una serie de

---

<sup>94</sup> 1 Pedro, 9-10. La inscripción del claustro termina en el versículo 9, no obstante en la traducción coloqué el siguiente debido a su importancia en el sentido de *casa sagrada y nuevo pueblo cristiano* en el contexto del espacio claustral.

<sup>95</sup> 1 Juan III, 18-20.

<sup>96</sup> Ana Luisa Sohn dividió en tres etapas constructivas el proceso de edificación. No voy a entrar con tanta precisión en este tema, porque no es el objetivo de esta investigación, aunque haremos algunas propuestas para definir el uso de las áreas y su relación con la pintura mural.

divisiones que se utilizaron como celdas de la prisión municipal (fig. 12-E). Actualmente los espacios del antiguo refectorio, anterrefectorio, cocina y bodegas se encuentran en ruinas y se utilizan para guardar materiales de construcción. La parte norte tiene un salón que no conserva pintura mural (fig. 12-C), tenía el acceso por el claustro y es probable que fuera la sala de profundis. El lado este tiene una salón (fig. 12-H), dividido en dos partes, cuya entrada estaba en el claustro y ahora se entra por el patio. Podemos suponer que este espacio era la sala de contemplación debido a varias constantes arquitectónicas regionales; lamentablemente no conserva pintura mural para verificar esta hipótesis. Durante un tiempo se le utilizó como cocina pues conserva el tiro de la chimenea.<sup>97</sup>

Después de este espacio siguen las escaleras, las cuales comunicaban con la primera sacristía (fig. 12-I) y con la iglesia como sucede en el caso de la sala de meditación de Epazoyucan. En la planta arquitectónica marcamos el pasaje con puntos pequeños. Actualmente ese espacio está sellado por dos nichos debajo de la pintura de san Alejo. La actual sacristía, las oficinas parroquiales y los pasillos que comunican con la escalera son posteriores. Podemos afirmar esto porque la puerta actual corta y rompe la pintura de las escenas de la vida de san Agustín y se notan las diferencias de materiales en su construcción. Asimismo es indudable que la ventana este de la escalera era parte del diseño de la decoración mural, por lo tanto ese espacio estaba destinado para que diera al exterior; es poco probable que los frailes debieran salir del convento para comunicar la sacristía con la escalera.

---

<sup>97</sup> Es muy raro que las cocinas de los conventos agustinos del siglo XVI se hallen en la sección este pero hubo una tendencia en algún momento a cambiarlas hacia ese costado. Más adelante veremos la misma situación en el convento de Epazoyucan, donde se cambió el espacio de la cocina hacia el este y se abrió un pequeño hueco para comunicarla con el refectorio que rompió la decoración. Esta situación modificó la tradición arquitectónica de los agustinos del siglo XVI de los anterrefectorios.

La escalera conserva todo un ciclo pictórico de la vida de san Agustín,<sup>98</sup> complementado con las imágenes de san Alejo con la sirvienta rociando agua sobre su cabeza, y la Tebaida, en el muro este, en la cual seis agustinos están adorando un crucifijo en un ambiente natural. Respecto a estas imágenes de la escalera podemos inferir que los agustinos las mandaron pintar en la segunda mitad del siglo XVI, porque la figura de san Alejo se repitió en Actopan, cuyo proceso decorativo en la escalera podemos ubicarlo después de 1555, año de la muerte de fray Tomás de Villanueva quien está representado en los muros de ese convento hidalguense. Se sabe que la composición de la pintura *San Agustín con los filósofos griegos y romanos* es similar a la portada del libro de Simón de Colines, *DecemlibrorumMoraliumAristotelis, tres Conversiones...*, editado en París en 1542. Asimismo, el historiador Ballesteros encontró la relación del grabado de la *Chronica de los ermitaños del glorioso padre sancto Agustín...* de Jerónimo Román de la Higuera publicada en 1569 con la pintura *San Agustín vence a los herejes* del muro sur de la escalera de Atotonilco.<sup>99</sup> Es muy probable que estas portadas no hayan sido los modelos originales de las pinturas y sean una simplificación de unas estampas más complejas, como lo observamos en los filósofos, las telas, las grisallas de los rostros y las manos no aparecen en la portada del libro, así como algunos rasgos en la vestimenta. No obstante, presentan características comunes y nos otorgan un parámetro estilístico y compositivo para precisar que las obras fueron hechas alrededor de la segunda mitad del siglo. En ese sentido, se observa en éstas pinturas el conocimiento del pintor por las formas europeas, ya que presenta un gran conocimiento de la perspectiva y del paisaje. El uso de los grises para

---

<sup>98</sup> Sohn hace una descripción detallada de las escenas y sus inscripciones. Véase Sohn, *op. cit.*, p. 158 ss.

<sup>99</sup> Jerónimo Román de la Higuera, *Chronica de los ermitaños del glorioso padre sancto Agustín. Dividida en doce centurias, compuestas por fray Jerónimo Román fraile profeso en la mesma orden*, Salamanca, Casa de Ioan Baptista de Terranova, 1569, 157 fs. *Apud*. Víctor Ballesteros, *Aquí se enseñan los arcanos celestes. La iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2003, p. 68.

definir el volumen se utilizó profusamente, lo cual nos indica la búsqueda de la cuadrilla por seguir los modelos grabados.

La iglesia mantiene restos de una etapa pictórica posterior muy coloreada con verdes y rosas de tonalidades pasteles. Toda esa sección pudo haber sido modificada cuando se colocó el retablo neoclásico. En la nave, están las tres capillas dedicadas a los encomenderos de la región, el baptisterio y el balcón de la antigua capilla abierta (fig. 12-K, L, M). También esas áreas han tenido muchos cambios porque se han abierto puertas para comunicarlas o con el claustro, no obstante, conservan sus arcos labrados del siglo XVI.

El claustro alto conserva pedazos de pintura y como en el bajo las modificaciones en los espacios han sido amplias provocando la destrucción de la decoración del siglo XVI (fig. 13). La sección sur está en ruinas. En la parte este hay una habitación que se utiliza actualmente como salón. Se conserva la pintura el arco de entrada de las escaleras. Los frailes pintaron una falsa arquitectura para mostrar la importancia de la puerta. El norte conserva las celdas, se han abierto muros y cambiado los techos, y no se observa ningún tipo de decoración. Probablemente existía un deambulatorio que conectaba con las habitaciones del oeste, donde se encontraba la celda del prior y el antecoro. El claustro (fig. 13-A) tiene la mayor cantidad de pintura. En las esquinas se dibujaron falsa arquería como en el convento de Epazoyucan. Los falsos capitales tienen querubines, delfines, garzas, leones y otras figuras animales, y las basas mantienen los motivos vegetales y frutales.

## METZTITLÁN

Metztlán fue priorato desde 1537. Actualmente, sabemos que los frailes mandaron construir dos edificios. El primero se encuentra actualmente en ruinas y el segundo conserva una gran cantidad del patrimonio artístico de la región. Este convento dedicado a los Santos Reyes es una construcción posterior a 1550. George Kubler menciona que es muy probable que hacia 1569 ya estuviera terminado el convento y la iglesia, pues el viajero Miles Philips visitó el pueblo y recalca la importancia de la “casa de frailes negros”.<sup>100</sup>

En la portería (fig. 14-A) del edificio observamos la fecha: noviembre 1577; data probable de terminación de la decoración. Este dato nos ofrece la seguridad que en la década de los setenta se estaba trabajando en la pintura de este edificio. En esa misma área se conservan dos imágenes derivadas una, de un grabado italiano y otra, de uno flamenco. La primera imagen muestra a *Jesús como fuente de la gracia*; la estampa con una composición de Luca Bertelli fue impresa en un catecismo del Concilio de Trento. La segunda muestra una *Virgen Tota pulchra* con algunos de los elementos de la letanía a su alrededor; dicha imagen proviene de un grabado flamenco de la imprenta de los hermanos Wierix.<sup>101</sup> En esa sección quedan restos de colores azules, en el agua del bautizo y en los fondos de los escudos de los ángeles y las aves del grutesco. Observamos las encarnaciones coloreadas y varios tonos rojizos en el paisaje, en los medallones de los sacramentos y en la *Virgen Tota pulchra*, la cual ha tenido muchos cambios durante los años y es muy difícil

---

<sup>100</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 618.

<sup>101</sup> Véase, Pablo Escalante Gonzalbo y Martín Olmedo Muñoz, “La influencia del grabado flamenco en la Nueva España”, en Werner Thomas y Eddy Stols (eds.), *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, Lovaina, ACCO, 2009, pp. 203-208.



reconocer los colores del siglo XVI. Incluso se le pintó el rostro con un tono grisáceo y se remarcaron los rojos y amarillos.

La portería conserva el grutesco en la cenefa con ángeles tenantes con escudos de los nombres sagrados, la orden agustina y las *Arma Christi*. El techo está decorado con una falsa nervadura, cierran las uniones círculos con flores y estrellas. La anteportería mantiene la cenefa de motivos vegetales que se repite en varias áreas del convento, a un costado la sala capitular (fig. 14-L) conserva el grutesco de ángeles con escudos y la nervaduras, actualmente se le utiliza como capilla privada. En los lunetos del claustro bajo están las pinturas de los evangelistas y los Padres de la Iglesia. Las únicas secciones coloreadas son las encarnaciones y algunas partes del grutesco, todas las pinturas de gran formato de esta sección son monocromáticas. La fuente de las imágenes de los escritores del Nuevo Testamento es una serie de grabados que hemos localizado, al igual que las imágenes de la portería, en la colección de grabados de El Escorial de Felipe II. En la imagen de Lucas observamos la fecha, y los nombres del autor y del impresor de los grabados. El inventor de la composición fue el pintor Lambert Lombard (1505-1566) y el impresor fue el flamenco Hieronimus Cock (c.1505-1570). La fecha de impresión de los grabados fue en 1554 (figs. 15-18). En la esquina suroeste observamos a san Mateo con san Jerónimo, en los lunetos noroeste san Marcos y san Gregorio, en el área noreste san Lucas y san Ambrosio y, en el sureste, san Juan y san Agustín. El techo conserva la decoración serliana de casetones hexagonales, el guardapolvo tiene un grutesco con lagartijas, aves y cabezas de leones. La cenefa tiene a los ángeles con escudos como los de la portería.

Además de estos elementos en los muros del claustro observamos cartelas con listones y la parte superior remata una cabeza de bovino. La sección sur conserva cuatro, la oeste tres, la norte cuatro y la este siete. Éstas se utilizaban para colocar frases relacionadas

con la liturgia, su objetivo era servir de recordatorio para los diferentes eventos que se realizaban en el claustro. El objetivo era cambiar los avisos a partir de las diferentes fechas, a diferencia de la cenefas con inscripciones donde se planteaba un discurso atemporal del uso del espacio, las cartelas tenían la flexibilidad de cambiarlas para los diferentes usos del año litúrgico. También se conservan éstas en el claustro alto: en el muro sur cinco, en el muro oeste seis, en el muro este cinco y en el muro norte cinco. En este caso éstas tenían relación con el proceso de meditación del claustro alto, se colocaban citas bíblicas o emblemas que ayudaran al proceso de reflexión y se complementaran con las pinturas murales.

El área este de la planta baja está el antrefectorio, el refectorio, la cocina y las despensas (fig. 14-D, E, F, G). El primero tiene un grutesco rojizo con motivos vegetales y el techo con falsos casetones del mismo color. El refectorio tiene en el luneto norte la tebaida con la representación de varios edificios de Metztitlán. Al igual que en otras Tebaidas notamos que no existió una composición grabada y que la obra surgió de una composición acordada por la cuadrilla de pintores. Podemos afirmarlo debido a la gran cantidad de elementos de improvisación de formas animales y personajes, definidos por los rasgos indígenas en la pintura, la evidente participación de varias manos en la imagen. La techumbre tiene nervaduras pintadas con columnas en los remates. El grutesco que se conserva es de los ángeles tenantes con los escudos, el friso tiene ornato vegetal rodeado de escudo con el glifo toponímico del pueblo, los nombres sagrados y los escudos de la orden. Sin duda este espacio era un centro de reunión de las elites regionales y reafirma la idea que los agustinos utilizaban estos lugares como centros de reunión social y política pues por la decoración queda constatada la unión de los elementos sagrados católicos con los

elementos naturales regionales, incluido el glifo toponímico del pueblo. Las élites sociales de Metztitlán se volvían parte de los nombres sagrados.

La parte norte del convento tiene cuatro habitaciones, la noreste se utiliza como oficina y es probable que ésta, junto a las otras tres, se haya utilizado como salón de estudio o biblioteca, y no conserva pintura mural. La sacristía (fig. 14-J) conserva la cenefa con motivos florales iguales a los de la anteportería y las falsas nervaduras en el techo. La sala de meditación (fig. 14-I) tiene el grutesco de ángeles con escudos como en los de la portería, sala capitular y refectorio, y el friso tiene una profusa vegetación con escudos de la orden y la luna de Metztitlán intercalados. No quedan escenas de gran formato por lo tanto no podemos saber si esa área se complementaba iconográficamente con las pinturas del claustro.

La iglesia tiene un grutesco monumental con dos ángeles sosteniendo el escudo de la orden entre unas hojas de acanto (fig. 14-L). El diseño comenzaba en el sotocoro y seguía hasta el ábside. El interior de las nervaduras tiene querubines con flores y detalles frutales muy colorados y se observan retoques de otra etapa pictórica. En una última intervención se localizaron tres figuras monumentales de los padres de la Iglesia en los lunetos del este y oeste del ábside. La cenefa superior tiene el grutesco en grisalla de ángeles con escudos. La puerta de entrada del patio oeste que lleva hacia las capillas abiertas tiene su arco pintado con aves y flores azules, y el intradós tiene falsos casetones. El coro tiene un arco en grisalla con flores y elementos vegetales. Las capillas abiertas conservan pequeños restos de grutesco con motivos vegetales.

La escalera conserva varios restos de pinturas. El arco de entrada con hojas y ramas, el luneto del muro oeste tiene el *Triunfo de la castidad* y el este el *Triunfo de la paciencia*. El friso y el guardapolvo son como los claustros bajo y alto, y la cenefa tiene un grutesco

con aves igual al del claustro alto y al bajo de Totolapan. La bóveda está decorada con falsos casetones serlianos y la ventana tiene el mismo diseño en el intradós. Abajo del *Triunfo de la paciencia* se nota un baldaquín muy a la moda del siglo XVII con tonos rojizos. Seguramente esta imagen pertenece a la misma etapa pictórica del marco de la *Virgen tota pulchra* de la portería, de los repintes de los casetones y el grutesco del anterrefectorio.

El claustro alto (fig. 19-A) tiene decoración en todos sus segmentos. El guardapolvo es igual al del claustro bajo con las garzas, las cabezas de león y las lagartijas. La bóveda está decorada con casetones pintados y el grutesco es de aves rojas y azules envueltas en motivos vegetales. El intradós de las bóvedas de las esquinas tiene querubines con hojas de acanto. Tenemos imágenes de la vida de Jesús, la narración pictórica comienza en las esquinas noroeste con *La oración en el huerto* y *La traición de Judas*, en contraesquina no se conserva pintura. Sigue con las paredes suroeste con *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* y *El sacrificio de Isaac*, sigue en el sureste con *La crucifixión* y *La destrucción de los ídolos* y termina con las esquinas noreste con *La resurrección* y *La expulsión de Jonás de la ballena*; además de las cartelas antes mencionadas. El deambulatorio (fig. 19-B) tiene una cenefa con letras. Esa área está reservada a los padres y no se tiene acceso, sólo se observan algunos restos en la cenefa y las falsas nervaduras del techo.

El antecoro (fig. 19-D) conserva la misma decoración de la portería, el mismo grutesco y las nervaduras pintadas. Probablemente en futuras intervenciones surjan más elementos decorativos del claustro alto.

## EPAZOYUCAN

El pueblo de Epazoyucan fue una visita de los franciscanos de Zempoala, en 1540 pasó al control de los agustinos y se le nombró priorato. Varios cronistas mencionan que la iglesia se construyó en siete u ocho meses durante 1541.<sup>102</sup> Seguramente la construcción tardó más de siete meses y el edificio, como en la mayoría, haya tenido cambios y remodelaciones durante el siglo XVI. “En 1556, el arzobispo Montufar se quejó de que los frailes estuvieran haciendo un retablo de seis mil pesos y un convento ‘vasuperbisimo’ para un pobre y pequeño pueblo de agricultores. Esto implica que la iglesia y el convento estaban entonces en construcción”.<sup>103</sup> En 1563 se celebró capítulo en ese pueblo, “bajo la presidencia del visitador Pedro de Herrera, [...] siendo electo por segunda vez Prior Provincial fray Diego de Vertavillo”.<sup>104</sup> Suponemos, como en otros casos, que para esa fecha ya debía estar finalizada la obra.<sup>105</sup>

El edificio conserva gran cantidad de pintura mural, la capilla abierta (fig. 20-A) tiene dos imágenes de san Nicolás de Tolentino y san Agustín muy maltratadas. La portería tiene sólo los arcos (fig. 20-B) y la anteportería no tiene ningún rastro de pintura. Las secciones oeste del edificio, tanto en la planta baja como en la alta, están rehechas y se utiliza actualmente como museo local. Probablemente en el siglo XVI en esa área se encontraba la sala capitular (fig. 20-I), aunque no podremos saberlo debido a los cambios a que ha tenido el edificio y las pérdidas en la decoración.

El claustro tiene una serie de la Pasión con unos marcos en grisalla. El ciclo comienza con el muro oeste con la escena *Simón de Cirene ayuda a Jesús*. En

---

<sup>102</sup> Grijalva, *op. cit.*, p. 113.

<sup>103</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 615.

<sup>104</sup> Grijalva, *op. cit.*, p. 511.

<sup>105</sup> Víctor Ballesteros presenta una hipótesis sobre las posibles etapas constructivas del convento. Véase Ballesteros, *San Andrés de Epazoyucan. Arte agustino del siglo XVI*, Pachuca, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 1998, p. 25 *ss.*

contraesquina está la entrada de la iglesia decorada una guirnalda y en el arco varios gallos con flores de acanto. Los marcos tienen ángeles parados, algunos sostienen canastas con frutas. Toda la cenefa superior conserva el grutesco de niños sosteniendo ramas sobre sus cabezas y hay cestas con frutos. Sigue el ciclo con *La crucifixión* y el *Ecce homo* en los nichos del muro sur. En el luneto de la entrada de las escaleras de la sección este se conserva *La dormición de la Virgen*. Finalmente en el muro norte está *La lamentación de la Virgen* y el arco totalmente pintado con motivos vegetales de la puerta que comunica con la sacristía. Junto al nicho de la lamentación se conserva el vano de meditación (fig. 20-K), lamentablemente no conserva pintura, como en el caso de Malinalco, y se observa que se abrió un hueco para comunicarlo con la iglesia y volverlo confesionario. Todo el guardapolvo conserva los balaustres simulados.

Estrada de Gerlero ha relacionado los animales, los ángeles tenantes y la vegetación de los marcos del claustro con el libro de horas en español del impresor francés Thilmann Kerver. Existe también una influencia de estos marcos impresos en las imágenes del refectorio, donde vemos columnas con arreglos florales que también se encuentran en el libro del impresor francés.<sup>106</sup> Esta autora también presentó un grabado del libro *Officium Beatae Mariae Virginis Secundum Usus Romanum*, Venecia, editado por Lucantonio Giunta, 1501, relacionado con *La dormición de la Virgen* del claustro bajo.<sup>107</sup> La similitud con la pintura novohispana es grande, aunque como en otros casos de portadas de libros podemos suponer que es una simplificación de una estampa con más detalles.

Otros autores han demostrado que en la pintura *Simón de Cirene ayuda a Jesús en el camino al calvario* tiene relación con el grabado del mismo tema de Martin Schongauer,

---

<sup>106</sup> Véase, Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el virreinato”, en *op. cit.*

<sup>107</sup> Véase, *Ibidem*, figura 19, p. 546.

después publicado por varios impresores. Estas informaciones no ayudan mucho a la datación y al reconocimiento estilístico de las pinturas ya que la primera edición del libro de Kerver es de 1499, así como los grabados de Giunta y Schongauer tuvieron muchas copias durante el siglo XVI. La adecuación del pintor a los grabados es muy próxima, incluso en las primeras referencias historiográficas a estas imágenes propusieron que el creador había sido un pintor europeo. El uso de la grisalla para crear la perspectiva y el volumen de las imágenes de gran formato, así como de los marcos con los motivos vegetales y los ángeles tenantes, es constante y demuestra la capacidad y conocimiento que tuvieron los pintores para seguir los modelos grabados.

La sección sur del convento conserva el anterrefectorio, el refectorio y la cocina (fig. 20-E, F, G). Cabe resaltar que esta última se cambió hacia la parte en algún momento, se abrió un espacio en el muro este del refectorio para comunicar los dos espacios. Nos queda claro que este hueco es posterior a la decoración mural pues rompió la continuidad del dibujo. El anterrefectorio conserva el grutesco superior, restos de una Virgen *Tota pulchra*, a su costado derecho san Guillermo de Aquitania y en el izquierdo san Nicolás de Tolentino. El muro sur conserva un nicho con un arco pintado con motivos florales, probablemente el lavatorio que se conserva en varios conventos como Acolman. El refectorio tiene en su muro este *La crucifixión* rodeada de san Agustín y otro obispo. La pared norte conserva una falsa arquería con una serie de obispos, debido al estado de conservación no se observan sus inscripciones ni sus atributos. En el muro oeste se observan dos personajes, Ballesteros mencionó que en el momento que realizó su investigación todavía se distinguía un fraile labrando la tierra, una serpiente y un demonio, lo cual nos indicaría la posible existencia de una Tebaida en ese muro.

La sección este comienza con las escaleras, las cuales conservan en la cenefa superior la inscripción y en el muro interior de ascenso vemos a un personaje con barba y una capa, tal vez los restos de una pintura de san Alejo. Un pasillo interior comunica con la sala de contemplación (fig. 20-H). Esta pieza tiene en sus muros la mayor cantidad de pintura. En el área oeste comienza el ciclo de la vida de Jesús con *La última cena*, *La oración en el huerto*, siguen *La traición de Judas*, *La flagelación en la columna*, *La coronación de espinas*, *La crucifixión*, *La lamentación sobre Jesús muerto*, *La ascensión*, una aparición que por su estado de conservación no podemos reconocer la temática, *Jesús desciende a los infiernos* y *La resurrección*. Los modelos de los marcos de las escenas también provienen del libro de horas de Kerver. Al igual que en el caso del claustro bajo, los pintores se adecuaron con mucho detalle a las fuentes grabadas. El uso de la grisalla es muy rico y amplio, así como el dominio de las formas mostrando un gran conocimiento del naturalismo y las proporciones de la tradición europea del siglo XVI.

En esta sala de contemplación se encuentran dos nichos junto a la puerta que comunica con la sacristía en la sección norte, probablemente oratorios particulares propios de los espacios para el recogimiento. Uno tiene un arco de piedra labrado con dos columnas y en la parte superior flores, en medio hay un altar de piedra con el sombrero y las borlas del cargo obispal de san Agustín. El segundo nicho conserva su arco pintado con motivos vegetales, en el interior se observa una maceta de donde surge un árbol con flores, uvas y varios frutos.

La habitación tiene en la parte superior una cenefa con epigrafía. La historiadora del arte Christianne Cazenave mencionó que la inscripción provenía del salmo 131, versículo 9: “Vístanse tus sacerdotes de justicia y exulten tus piadosos” y con eso justificó la aseveración de que ese espacio estaba dedicado a la sacristía. Un consenso de la



historiografía ha seguido esta idea. Incluso se menciona que los nichos eran lavatorios para prepararse antes de la misa.<sup>108</sup> No obstante, debemos de tomar el significado de las imágenes, las temáticas y la inscripción. Estos tres elementos nos indican que el uso de este espacio era más complejo que sólo un lugar para la preparación de la misa y depositario de sus objetos. Incluso los arcos con nichos podrían tener el fin de vanos de meditación como los hemos visto en la sala de contemplación de Charo, la cual se encuentra muy alejada del lugar donde se colocaba la sacristía. El arco de las uvas con sus motivos vegetales tiene referencia a los frutos derivados de las oraciones: “La adhesión de quien se vincula a la vida es de voluntad y deseo, [...] la unión de la vid con los sarmientos es de amor, comunicación e inhabilitación. El hombre [como la vid] parte del deseo de hacerse un espíritu con Cristo”.<sup>109</sup> El salmo 131 (Vg 132) tiene relación con la preparación de las virtudes y el sentido mesiánico de la construcción como morada de Dios. El objetivo de la inscripción no tiene un sentido eucarístico sino monástico, sobre la organización que debía existir entre los religiosos, bajo la premisa de quien estaba en el convento debía imitar la Pasión y prepararse como soldados para defender la fe y Dios.<sup>110</sup>

La antigua sacristía se utiliza actualmente como una pequeña sala de exhibición donde muestran un cuerpo momificado y cráneos (fig. 20-J). Ese lugar conserva una

---

<sup>108</sup> Ballesteros, siguiendo a Cazenave, menciona: “La causa de que en la sacristía se hayan pintado escenas de la Pasión de Cristo es que el lugar tiene un especial simbolismo asociado. Durandus hace corresponder a la sacristía con el vientre de la Virgen María, puesto que ahí fue donde Cristo tomó la sagrada vestidura de la carne [...]; Durandus expresa que tal recinto simboliza la misericordia de Cristo”. Ballesteros, *op. cit.*, p. 86. También véase Cazenave, *El convento de Epazoyucan y su iconografía*, Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1986. A pesar de los simbolismos que pueda tener la sacristía en la teología medieval, éstos no explican la profusa decoración de estos espacios novohispanos y, en particular, la relación de la iconografía con los usos de una sacristía.

<sup>109</sup> Andrés, *op. cit.*, p. 21.

<sup>110</sup> San Agustín en sus explicaciones sobre los salmos expone que el sentido de la frase era revestir de fe a los sacerdotes, porque explica “el justo vive en la fe”. La resurrección, pintada en el muro del convento, era la esperanza que debe tener el creyente, pues después de enfrentar los enemigos, el sacerdocio triunfará. San Agustín, *Enarraciones sobre los salmos 4*, t. XXII, Madrid, BAC, 1967, p. 451.

pequeña figura de san Agustín y un fraile adorando la cruz sobre un mundo. La cenefa tiene la inscripción del salmo 5, versículo 8:

EGO AVTEM IN MVLTITVDINE MISERICORDIÆ TVÆ *INTROIBO IN  
DOMVM TVAM, ADORABO AD TEMPLVM SANCTVM TVVM IN  
TIMORE TVO.*

[Mas yo, fiado en la muchedumbre de tu piedad entro en tu morada y me prosterno ante tu santo templo, en tu temor.]<sup>111</sup>

Con base en esta inscripción podemos afirmar que esa habitación era un acceso directo a la iglesia. Actualmente se usa la habitación noreste como sacristía; ésta no tiene pintura mural y es muy posible que sea posterior al siglo XVI porque no era parte del esquema del siglo XVI.<sup>112</sup> Esto lo podemos afirmar porque se notan las diferencias en el uso de materiales y las discontinuidades en los acabados de la parte del ábside de la iglesia. En algunos conventos como Actopan, Itzmiquilpan y Metztlán se utilizaba un área en esa misma sección, a un costado del ábside, como sala de contemplación, en este caso tenemos la muy decorada habitación contigua a la antigua sacristía (fig. 20-H), por lo tanto sólo un estudio arqueológico podría precisar las etapas y definir con precisión el uso histórico de los actuales espacios. Finalmente, en la parte baja del claustro y la iglesia, donde se ubica el bautisterio (fig. 20-M), se conservan muchos elementos de pintura mural. En el muro norte aparece la escena *El bautismo de Jesús*, los casetones en la bóveda y la decoración del guardapolvo.

La escalera conserva la inscripción dedicada específicamente a su sentido de ascenso espiritual. Se conserva en la cenefa superior la frase proveniente de la carta Colosenses 3, 1-2:

---

<sup>111</sup> Salmo V, 8.

<sup>112</sup> Ballesteros coincide en esta hipótesis respecto a la antigüedad de la sacristía contemporánea y menciona que podría ser del siglo XIX. Ballesteros, *op. cit.*, p. 88.

IGITUR SI CONSVRREXISTIS CVM CHRISTO: QVÆ SVRSVM SVNT QVÆRITE VBI XPS EST IN DEXTERA DEI SEDENS: QVÆ SVRSVM SVNT SAPITE NON QVÆ SVPER TERRAM. MORVI ENIM ESTIS ET VITA VESTRA EST ABSCONDITA CVM CHRISTO IN DEO.

[Si fuisteis, pues, resucitados con Cristo, buscad las cosas de arriba, donde está Cristo sentado a la diestra de Dios; pensad en las cosas de arriba, no en las de la tierra. Estáis muertos, y vuestra vida está escondida con Cristo en Dios.]<sup>113</sup>

La planta alta ha tenido múltiples cambios en todas sus áreas. El claustro conserva el grutesco con motivos vegetales y el guardapolvo con pinturas de falsa balaustrada (fig. 21-A). Entre las vigas de madera de los techos se conservan algunos querubines y soles con rostros humanos. La sección oeste y sur han tenido enormes modificaciones, en los años cincuenta del siglo XX, el equipo que realizó la obra *Catálogo de monumentos del estado de Hidalgo* registró ocho habitaciones, hace unos años cambiaron esos espacios y crearon un deambulatorio con tres celdas interiores, abrieron los muros que dividían los espacios del área sur y crearon una galería. En esa sección se conservan en la cenefa algunas letras inconexas, aunque resulta muy difícil reconocer la frase pues no se observa una continuidad. Cazenave en su estudio de la década de los ochenta menciona que las inscripciones en las celdas son las siguientes: Romanos, 15, 4; y en un salón anexo salmo 90, 10-12 y en la celda del extremo sureste el salmo 7, 6.<sup>114</sup> No podemos corroborar estos datos debido al estado actual de la cenefa, aunque estas palabras tendrían sentido en esas áreas debido a su mensaje. La carta a los romanos menciona: “Pues todo cuanto está escrito, para nuestra enseñanza fue escrito, a fin de que por la paciencia y por la consolación de las Escrituras estemos firmes en la esperanza”.<sup>115</sup> Los salmos estaban relacionados con el cuidado que pone Dios a sus seguidores, el 90, 10-12 explica: “...no te

---

<sup>113</sup> Colosenses III, 1-2.

<sup>114</sup> Cazenave, *op. cit.*, pp. 162, 164-165.

<sup>115</sup> Romanos XV, 4.

llegará la calamidad ni se acercará la plaga a tu tienda. Pues te encomendará a su ángeles para que te guarden en todos tus caminos, y ellos te levantarán en sus palmas para que tus pies no tropiecen en las piedras”.<sup>116</sup> Las dos frases tienen un sentido de oración individual dedicada especialmente al área restringida del claustro alto.

En el muro norte Cazenave identificó un fragmento del rezo del oficio divino de la *Completas*: “Visitad esta morada, os lo pedimos Señor, y alejad de ella las insidias del enemigo; que vuestros santos ángeles la habiten para conservarnos en la paz y que vuestra bendición esté siempre sobre nosotros...”.<sup>117</sup> Es una oración nocturna y comunitaria, sin duda era parte del deambulatorio y se decía antes de ir a pernoctar en las celdas individuales o cuartos compartidos. Finalmente, en la sección alta del convento, tenemos en el coro restos de pintura en el muro sur, un rectángulo con unas *Arma christi* sobre una tarja curvilínea. En la cenefa superior se conserva la frase del libro IX, II, 3 de las *Confesiones* de san Agustín:<sup>118</sup>

*SAGITAVERAS TV DOMINE COR MEV[M] CHARITATE TVA ET  
GESTAVAMVSVERBA TVA TRANSFIXA VISCERIBVS.*

[Habías traspasado Señor, mi corazón con las flechas de tu caridad y tenía  
atravesadas vuestras palabras en lo íntimo de mi alma.]

Probablemente la frase que se utilizaba antes del canto común en las horas determinadas por la liturgia.

---

<sup>116</sup> Salmo XCI (Vg 90), 10-12.

<sup>117</sup> Cazenave, *op. cit.*, pp. 163-164.

<sup>118</sup> Ballesteros, *op. cit.*, p. 92.

## CUITZEO

El año de fundación de Cuitzeo como priorato fue en 1550. Los franciscanos cedieron el lugar y quedaron a cargo los frailes Francisco de Villafuerte y fray Miguel de Alvarado. “El primero de noviembre de 1550 se colocó la piedra angular de la iglesia permanente. Se construyó primero la iglesia inspirada en el proyecto de Yuririapúndaro, aunque se omitió el transepto”.<sup>119</sup> Hacia el año de 1579, “el establecimiento fue descrito como una ‘cosa suntuosa, de cal y piedra: todo de bóveda, alto y bajo; es una cosa muy fuerte’”.<sup>120</sup> Es probable que estuviera terminado el conjunto en esa década.

Escobar menciona en su crónica que primero se hizo la portería (fig. 22-B) para los oficios a “una población muy numerosa”.<sup>121</sup> Ésta conserva la capilla abierta (fig. 22-A), incorporada al muro y a su lado derecho falsos arcos con frailes y a la izquierda *El patrocinio de san Agustín* e inmediatamente arriba *El pecado original* con *El nacimiento de Eva* y *El árbol del bien y el mal*. Abajo está *El patrocinio de san Agustín*. En ese mismo muro había unos falsos nichos con santos y personajes importantes. En la pared norte tenemos *El juicio final* y en la pared opuesta una pintura muy maltratada donde se alcanza a distinguir a Dios padre y en la parte inferior varios círculos. Probablemente el tema de la pintura sea *La creación de la tierra* en oposición al Juicio, el inicio y el fin de los tiempos. Esta pintura es de una etapa posterior al grutesco pues corta la continuidad de éste.

La anteportería conserva el grutesco muy retocado de colores rojizos con motivos florales y los escudos característicos de los agustinos con los nombres sagrados y el corazón flechado (fig. 22-C). El guardapolvo tiene los cuadros rojos que generan el efecto

---

<sup>119</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 614.

<sup>120</sup> Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España*, MS, VII, *apud*. Kubler, *op. cit.*, p. 614.

<sup>121</sup> Matías de Escobar, *Americana Thebaida. Vitas Patrum de los religiosos ermitaños e N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Mechoacán*, México, Balsal Editores, 1970, p. 660.

de rombos como en el convento de Yuririapúndaro, probablemente el mismo equipo de restauradores participó en los edificios y quisieron seguir el mismo patrón por la cercanía entre uno y otro. La habitación contigua tiene pintura mural de una etapa pictórica posterior. Sus colores amarillos y sus figuras nos remiten a decorados de siglos posteriores al XVI, además que se encuentran bastante remozados debido a la restauración reciente. Actualmente se utiliza ese espacio como oficina.

La sala de la zona sur tiene el grutesco con hojas y los escudos de los nombres sagrados (fig. 22-E). El luneto tiene *La crucifixión* con san Agustín y varios frailes adorando la escena; el guardapolvo es cuadrangular, cada uno de los cuadros tiene un círculo en medio y están divididos por el color blanco y rojo. El friso tiene motivos vegetales.

El refectorio y el anterrefectorio (fig. 22-F, G) tienen el grutesco con hojas y los escudos de los nombres sagrados, restauraron el guardapolvo cuadrangular y el friso. El claustro tiene pintura mural en los lunetos (fig. 22- D); el ciclo pictórico comienza con *El prendimiento de Jesús*, le siguen *La flagelación en la columna*, *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz*, *La crucifixión*, *La lamentación sobre Jesús muerto*, *La resurrección* y *La ascensión*. Debemos resaltar que cada uno de estos temas tenía a los lados escenas del Antiguo Testamento que complementaban el mensaje cristológico. En el nicho noroeste observamos algunos trazos de un fraile agustino arrodillado frente a un libro y un crucifijo, y en la pared sureste vemos la escena *Aparición de la Virgen y Cristo crucificado a San Agustín*, en la imagen se describe la disyuntiva de Agustín entre beber la sangre de Jesús o la leche de María. La inscripción que se conserva en el lado izquierdo: *HINCPASCORAVV...* y en la sección derecha: *HINCLACTORABVBERE*, la frase presenta el dilema del Padre de la Iglesia:

POSITUS IN MEDIO, QVO ME VERTAM NESCI, HINC PASCOR  
VVLNERE, HINC LACTOR AB VBERE.

[Situado en medio, no sé a quién dirigirme; dudo entre la sangre de Cristo y la leche de su madre.]

La pintura ha tenido múltiples intervenciones, incluso el manto de la Virgen, por convención católica debía ser azul, pero en este caso se pintó rojo. El grutesco tiene guirnaldas con santos y frailes agustinos con ramas y follajes.

La escalera tiene el guardapolvo cuadrangular, el friso vegetal y en el muro este la imagen de *El verdadero religioso*. Estrada de Gerlero encontró la fuente de la pintura, el grabado pertenece a una composición de Claudio Duchetti, editado por Bartolomeo de Lulmo y Luca Bertelli en 1585.<sup>122</sup>

En el claustro alto (fig. 23-A) se conservan el grutesco vegetal, el intradós con hojas de las bóvedas de las esquinas y las pinturas de los lunetos donde observamos: *La anunciación*, *La adoración de los reyes* y *La presentación ante Caifás*. Es probable que el ciclo continuara pero no se distinguen con claridad las temáticas, podemos ver imágenes sobrepuestas que salieron después de la intervención más reciente. La sala capitular (fig. 23-C) está totalmente restaurada, por lo que conserva toda su pintura mural aunque es muy difícil distinguir los trazos. La bóveda tiene los falsos casetones, el intradós de la puerta de acceso los grutescos florales, los balaustres del guardapolvo, el grutesco y la inscripción en los cuatro muros:

TAMTVM ERGO SACRAMENTVM VENEREMUR CERNVI ET  
ANTIQQVM DOCUMENTVM NOVO CEDAT RITVI PRÆSTET FIDES  
SVPLEMENTVM SENSVM DEFECTVI.

---

<sup>122</sup> Véase, Estrada de Gerlero, “La escatología...”, en *op. cit.*, figura 28, p. 201.

[Adorad postrados este sacramento. Cesa el viejo rito; se establece el nuevo. Dudan los sentidos y el entendimiento: que la fe lo supla con asentimiento.]<sup>123</sup>

Probablemente esta inscripción tenía relación con una cofradía relacionada con el sacramento o se usaba para los cantos previos o posteriores a las reuniones. La iconografía es muy amplia en el muro oeste, observamos *El pentecostés* y *El patrocinio de santa Mónica*, en el muro este *El patrocinio de san Agustín* y *La santa cena*, y arriba de las ventanas *san Agustín* y *san Jerónimo adoran al Espíritu santo*, y el niño Jesús con la cruz rodeado de dos ángeles. Hemos localizado una de las fuentes de *El pentecostés* de la sala de *profundis*, Federico Zuccaro inventó la composición y el grabado fue impreso por Cornelio Cort en 1573 (fig. 24). Por lo tanto, a partir de estos datos podemos fechar la decoración de los claustros y la sala de *profundis* entre los años setenta y ochenta. Lamentablemente por la restauración resulta muy complicado distinguir un estilo en las pinturas. La intervención rescató una gran parte de la decoración pero modificó muchas de las formas y rehízo muchas de las imágenes.

El deambulatorio (fig. 23-B) conserva el grutesco de personajes alados con cuerpos alargados sosteniendo escudo del nombre sagrado de Jesús. El intradós de las bóvedas de las esquinas conserva su decoración floral. Arriba de las puertas de las celdas observamos dos recuadros con frailes agustinos, un niño Jesús con la cruz y una santa. La bóveda tiene escudos de los nombres sagrados (IHS, XPS y MA), el sol y la luna. Cada uno se intercala a lo largo de los pasillos. La celda del prior tiene en uno de los lunetos una pintura en grisalla de tres hombres barbados con las manos extendidas. Todas las celdas conservan los

---

<sup>123</sup> “Himno gregoriano *Pangelingua*, cantado según la tradición española ‘more hispano’, alternado con estrofas a 4 v. m., de autor Anónimo (s. XVI). Archivo de la catedral de Tarazona”, en Luis Prensa y Pedro Calahorra (coords.), *XI Jornadas de canto gregoriano. De la monodia a la polifonía. De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/C.S.I.C., 2008, p. 111.



grutescos con motivos vegetales restaurados, en una de las celdas de la sección sur se conserva un recuadro con san Vicente Ferrer frente a un escritorio mirando un rompimiento de gloria.

## YURIRIAPÚNDARO

Este establecimiento fue priorato desde 1550, la construcción del convento tuvo varias etapas que ya han sido estudiadas.<sup>124</sup> “El virrey Marqués de Falces (1566-1568) objetó la desmesurada escala del programa. Las operaciones duraron nueve o diez años. [...] nosotros fijaremos la campaña en la década de 1560, particularmente por las formas ornamentales que se derivan de Acolman”.<sup>125</sup>

En este edificio tenemos el único caso de una iglesia con planta cruciforme, a diferencia de los otros conventos que son de una sola nave. La historiografía del templo coincide con que el proyecto original tenía la nave sin transepto. Esto se puede observar a simple vista con base en la distribución del claustro grande y las modificaciones en las escaleras. Éstas últimas son muy amplias y no coinciden ni en tamaño, ni en ubicación con las de otros conventos agustinos de la época. Por lo tanto, ¿cuándo se construyó el transepto? El último libro que analiza este caso menciona que debió ser parte del proyecto de fray Diego de Chávez en la década de los sesenta del siglo XVI.<sup>126</sup> Después de observar

---

<sup>124</sup> González Leyva, *op. cit.*, p. 63 ss.

<sup>125</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 628.

<sup>126</sup> González Leyva dice que los cambios en la iglesia y las escaleras son del siglo XVI, incluso asegura que fueron hechos durante la estancia de Diego de Chavéz en Yuriria de 1549 a 1569: “En los veinte años de permanencia en el lugar, el padre, como se ha mencionado, amasó una gran fortuna proveniente de las haciendas que había establecido y que administraba exitosamente. De ahí que, aparte de contar con los recursos del Regio Patronato Indiano, pudo tener los que provenían de las haciendas agustinas para cambiar el plan original de la obra y engrandecerlo”. *Op. cit.*, p. 63. La autora justifica esa aseveración con base en los ingresos que recibió Chávez del Regio patronato y un documento que defiende a los indios frente a los

las tendencias constructivas agustinas en el siglo XVI, nos resulta muy difícil asegurar que el crucero date de ese periodo. La iglesia de Yuririapúndaro es la única cabecera agustina en toda Nueva España que tendría una planta de iglesia con esa forma. Para incorporar este añadido los constructores debieron aumentar el espacio del ábside hacia el este, destruir la antigua sacristía, los salones y la sala de contemplación, ensanchar los muros de las escaleras para adecuarlas al nuevo claustro pequeño y abrir una comunicación hacia él. Actualmente no quedan rastros de pintura mural del siglo XVI en esa sección. Cualquier afirmación respecto a este tema resultaría banal sin la confirmación de un documento o un estudio arqueológico preciso, pues realmente sería un caso excepcional que dentro todo el universo de iglesias agustinas del siglo XVI haya habido sólo una que tuviera en la década de los sesenta el proyecto de una iglesia con crucero. Otro aspecto muy importante es la posible fecha de construcción del claustro pequeño. A diferencia de Acolman, donde observamos las arcadas y los pilares con restos de pintura mural, el actual claustro pequeño carece de esos elementos arquitectónicos y se usa como patio. El estudio antes citado menciona que en la década de los cincuenta, primero se construyó la iglesia y después el convento, el cual se planeó “de un solo cuerpo con dos patios”.<sup>127</sup> Para justificar esta aseveración la autora cita a Matías de Escobar y menciona que cuando se refiere al convento habla de “claustros bajos del monasterio”. No obstante lo único que nos indica esta cita es que en 1729, cuando sale la primera edición de Escobar, el convento ya tenía dos claustros, pero no explica que el proyecto original haya sido con dos claustros. El patio pequeño no tiene restos de pintura mural. Al igual que en caso de la iglesia, la hipótesis de

---

trabajos de construcción. Finalmente menciona: “Tal vez para 1602, cuando la Provincia del Santo Nombre de Jesús se dividió en dos para dar origen a la de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, el segundo proyecto arquitectónico estuviera concluido”. González Leyva, *op. cit.*, p. 76.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 49. Matías de Escobar, *op. cit.*, p. 309.

la supuesta existencia de dos claustros requiere un análisis arqueológico más detallado para poder dar nuevas respuestas.

La portería y la anterportería (fig. 25-A, B) no conservan restos de pintura mural, en ese costado oeste estaba la sala de profundis. La sección norte tenía la cocina, el anterrefectorio y el refectorio (fig. 25-E, F, G). En el claustro bajo grande quedan restos de pintura, sin embargo han tenido muchas intervenciones y consideramos que sólo quedan cuatro pinturas del siglo XVI: *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz*, *La crucifixión* y otras dos con temas irreconocibles debido a su estado de conservación, probablemente *El sacrificio de Isaac* y *La serpiente de bronce*. No obstante, podemos observar que hubo otra etapa pictórica con colores rojizos. La cenefa superior conserva el grutesco con elementos vegetales. El guardapolvo tiene rectángulos simulados sobrepuestos con un friso rojizo.

La sección este conserva las escaleras y habitaciones posteriores al siglo XVI. Las secciones de esa área se modificaron totalmente a partir de la construcción del crucero de la iglesia, el cual podemos considerar se realizó en algún momento del siglo XVII, después de 1624 y hasta 1673, cuando Diego de Basalenque describe al templo con forma de cruz, aunque como mencionamos arriba, esta situación requiere un análisis más detallado.<sup>128</sup> Este cambio tuvo agregados y varió toda la disposición de los espacios. Es probable que en ese mismo periodo se haya aumentando el ala norte con el patio o claustro pequeño y las dependencias traseras. Las escaleras tienen una cenefa con un grutesco muy desangelado en comparación con los de los otros conventos con escudos de la orden agustina y hojas de acanto, en el muro este hay dos cartelas con marcos cuadrangulares.

---

<sup>128</sup> En 1624 Grijalba publica su texto y no menciona el crucero. Diego de Basalenque, *Historia de la provincia de san Nicolás de Tolentino de Michoacán, del orden de N.P.S. Agustín*, México, JUS, 1963, p. 126.

El claustro alto (fig. 26) conserva pintura mural en los lunetos. Considero que dos podrían ser del siglo XVI: *La anunciación* y *La visitación*. En estas encontramos la grisalla características de la época que nos ocupa, además la iconografía, así como la coloración en las encarnaciones coincide con las tendencias generales de la pintura mural. Existen otras cuatro imágenes: la primera es la aparición de la Virgen cargando al niño frente a un personaje arrodillado; la segunda es una trinidad con Dios padre cargando a Jesús fallecido; la tercera es una escena del sacramento de la confesión y la cuarta, en muy mal estado de conservación, tiene un personaje sobre una barca. Debido al uso de cortinajes alrededor de las escenas, colores guindas y ocre para enmarcar los lunetos, así como el uso de hojas de acanto en las cenefas, considero que estas pinturas son posteriores al siglo XVI. Asimismo la iconografía de la trinidad con Cristo sobre las piernas de Dios padre no lo hemos visto en ninguna pintura del siglo XVI, así como ninguna escena de confesión. El deambulatorio y las celdas no conservan pintura mural.

## CULHUACÁN

Kubler menciona que, en el caso de Culhuacán, “el establecimiento agustino ya existía en este lugar desde 1569, pues fue registrado por fray Gerónimo Román. [...] En 1576, los lugareños se comprometieron a proporcionar la cal necesaria para la campaña constructiva. [...] El estilo de todo el convento parece ser de la década de 1570”.<sup>129</sup> En los pilares del claustro alto de Culhuacán quedan restos de la pintura de dos mártires agustinos: Martín de Condres y Paolo de San Guillermo, muertos en 1544 durante la reforma anglicana. Por lo tanto la pintura de esa sección deber posterior a la segunda mitad del siglo XVI. Culhuacán

---

<sup>129</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 614-615.

comparte el grutesco y la mitad del diseño de la arquería que enmarca a los personajes importantes de la orden con el claustro bajo de Huatlatlauca; probablemente el priorato más antiguo sirvió de referencia para el convento poblano cedido por los franciscanos en 1570.

El convento fue abandonado durante una gran parte del siglo XX. Se cayó la iglesia del siglo XVI y se construyó una en la parte sur, lo que provocó modificaciones importantes al conjunto que más adelante analizaremos.

La pintura mural del convento ha sido intervenida en múltiples ocasiones en el siglo XX por lo tanto los cambios son muchos y podemos afirmar que sólo un pequeño porcentaje de la pintura actual puede tener patrones del siglo XVI, el resto es una copia actualizada de los mínimos pedazos encontrados en los años cuarenta cuando el edificio estaba destruido. La portería se encuentra al lado oeste (fig. 27-A), en esa misma área se encuentran dos espacios, probablemente de una época posterior o elementos de una capilla modificada a lo largo de los siglos. El grutesco de la portería tiene ángeles tenantes con escudos de la orden totalmente reconstruidos. Hay unas cartelas rehechas con pájaros, uvas y varios caballos pegaseos; no obstante, no se puede saber cuáles pertenecen al siglo XVI debido a las intervenciones. El arco que comunica con la antepostería (fig. 27-B) tiene en el intradós falsos casetones. Este espacio tiene en el muro sur *El patrocinio de san Agustín* y a sus costados *La estigmatización de san Francisco* y junto a santo Domingo de Guzmán. En el muro este se observa una imagen de un mártir agustino. La puerta norte comunica con la sala de *profundis*, conserva en la pared sur una crucifixión con la Virgen y Juan evangelista. También tiene los grutescos rehechos, la ventana tiene en el intradós falsos casetones y se observan dos etapas sobrepuestas en las columnas que rodean al arco. El muro este presenta la misma situación en el guardapolvo, se constan restos de unos balaustres y sobrepuestos un color rojizo. El claustro mantiene una tebaida con muchos

trazos del siglo XX. Las puertas del siglo XVI que comunicaban con la antigua iglesia, la sala de estudio, la anteportería, el refectorio y la sacristía tienen sus marcos con motivos florales y uvas, a los lados de las Tebaidas vemos columnas simuladas iguales a las que se usaron en el convento de Huatlatlauca, todos los intradós conservan falsos casetones. Las esquinas, arriba de las tebaidas tienen medallones con escenas de la Pasión de Jesús, se conservan: *La adoración de los magos, La presentación en el templo, La flagelación en la columna, Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz y Jesús clavado en la cruz extendida en el suelo.* Las cenefas superiores conservan el grutesco con los ángeles sosteniendo los escudos donde se colocaron varios santos, santas y evangelistas.

Junto a la sala capitular, en la parte oeste tenemos un cuarto que comunicaba con el claustro. Actualmente tiene dos accesos, pero es evidente que uno se abrió posteriormente (fig. 27-L). El cuarto sólo conserva la cenefa superior con una inscripción y a partir de eso podemos conjeturar su uso. Vemos la inscripción:

NOMENIHESVSEMPERTI...IN.....INM

A partir de estas letras, inferimos que pertenecen al sermón 15, s. 87 de Bernardo de Claraval, titulado QVALITER NOMEM IESUS EST MEDICINA SALVBRIS FIDELIBVS CHRISTIANIS IN OMNIBVS ADVERSUS. La frase completa es la siguiente:

*NOMEN IHESV SEMPER TIBI IN SINU SIT. SEMPER INMANV QVO TVI OMNES IN IESUM DIRIGANTVR SENSVS ET ACTVS.*<sup>130</sup>

[Aquel que siempre apoya su destino en el nombre de Jesús. Siempre se dirige en sus actos y sentido a llevar a Jesús en todo.]

---

<sup>130</sup> El párrafo completo es: “Hoc tibi electuarium habes, o anima mea, reconditum in vasculo vocabuli huius, quod est Iesus, salutiferum certe, quodque nulli umquam pesti tuae inveniatur inefficax. Semper tibi in sinu sit, Semper in manu, quo tui omne in Iesum et sensus dirigantur et actus. Denique et invitaris: Pone me, inquit, signaculum in corde tuo”.

La frase deriva del Cant. VIII, 6 dedicada al culto del sagrado nombre del sermón para conmemorar su festividad, también se utilizó para la reflexión de esta insignia y su papel en la vida del creyente.<sup>131</sup> Pudo haber sido un espacio abierto debido a su cercanía con la sala capitular y la iglesia, un lugar para realizar oraciones previas abiertas a los grupos que participaban en las actividades conventuales antes de actos litúrgicos o reuniones. Gracias a la inscripción sabemos que se utilizaba para recordar al creyente y al fraile el papel del sagrado nombre en su vida y su sentido mágico en la cotidianidad.

El muro norte conserva sus vanos de meditación que después se abrieron para transformarlos en confesionarios, no se conserva pintura mural y a partir de las características de la construcción notamos que las comunicaciones con la iglesia son de otra etapa. La sección sur fue la más afectada con el tiempo y los cambios. En esa área se encontraba la cocina (fig. 27-F), el anterrefectorio (fig. 27-D), el refectorio (fig. 27-E) y las escaleras originales en la sección sureste (fig. 27-H). El área este probablemente tenía un pasaje que comunicaba con la sala de contemplación o salones de estudio (fig. 27-G) y la sacristía (fig. 27-J), junto a ella se construyó otro espacio que ahora tiene el acceso al segundo piso y que pudo haber sido un añadido de los siglos subsecuentes. No sabemos de qué época es debido a la destrucción de la iglesia primigenia; los restos de la cenefa de pintura que conserva la sacristía tampoco permiten identificar si la conexión entre los dos espacios era del siglo XVI.

El claustro alto tiene unas escenas de la vida de Jesús (fig. 28-A), comienza con *La entrada de Jesús a Jerusalén* en la esquina noreste, lamentablemente la esquina sureste está

---

<sup>131</sup> Véase Bernardo de Claraval, *Obras completas de san Bernardo. Sermones*, t.6, Madrid, BAC, 1988. Irénée Noye, “Jésus (Nom de)”, en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, t. 8, Paris, 1974, pp. 1109-1126. Bruno Quast, “Drücken un schriben. PassionsmystischeFrömmigkeit in den Offenbarungen der MargarithheEbner”, en Manuel Brau y CorneliHerberichs (comps.), *Gewalt im Mittelalter. Realitäten-Imaginationen*, Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 293-306.

destruida y en el lado suroeste vemos algunos restos de *La natividad* y *La adoración de los magos*. Notamos que los pintores trazan el pelo y los cabellos de los personajes con mucho detalle; para pintar los bigotes utilizan dos trazos que después desvanecen a partir de que cae la barba donde se usan diferentes tipos de grosor de la línea para dar volumen a la figura. Otro rasgo estilístico destacable aparece en la manera de colocar los ojos, con dos líneas que delinear los contornos, alrededor de los cuales se difuminan el gris hacia la sien para crear el efecto de la sombra del rostro. Todas las celdas conservan pintura mural con grutesco de frailes con libros, una calavera, las *Arma Christi* y las grecas a las que varios autores se refieren como parte del sincretismo entre los glifos nahuas y la meditación individual frailuna.<sup>132</sup> Estos elementos muestran la mezcla estilística de los conventos y la unión que buscaron los frailes para crear significados comunes por medio de símbolos e iconografías. Estas mismas temáticas también las encontramos grabadas en una de las puertas de las celdas que resguarda el actual museo. Una de las habitaciones de la parte oeste todavía tiene gran parte de la decoración. En la cenefa vemos la inscripción:

QVOD CONCVPIVI TENEO AMORE...OIE...CORD...

La frase proviene del canto dedicado al sagrado nombre de Jesús, llamado *Iesu Dulcis Memoria* basado en los comentarios al cantar de los cantares de san Bernardo y la frase completa de la estrofa 26 es:

IAM QVOD QVÆSIVI VIDEO/ QVOD CONCVPIVI TENEO/ AMORE  
IESV LANGVEO/ ET CORDE TOTVS ARDEO.

---

<sup>132</sup> A partir de la descripción de Constantino Reyes-Valerio, el elemento de tradición indígena en la pintura mural de la celda del convento “está formada por una greca escalonada –común en los códices, cerámica, pintura y raramente en la escultura precortesiana– que posiblemente representa el jeroglífico del lugar, formado por un cerro con la punta torcida, pero también pudiera tratarse de una figuración del *xicalcolihqui*, motivo tan frecuente en el arte prehispánico [...]. Acompaña a este glifo otra figura que guarda estrecha semejanza con una de las representaciones del símbolo del Quinto Sol o *Nahui Ollin...*”. Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, México, INAH, 2000, pp. 278-279.



[Lo que busqué veo, lo que deseé tengo, ante el amor de Jesús me entrego y el corazón se enciende.]

El himno invocaba a la unión del alma con el corazón por medio del nombre sagrado, donde el amor se fundía con la mente del creyente por medio de la oración y la reflexión, y se cantaba en las vísperas.<sup>133</sup> El fraile estaba listo para salir de la sala de contemplación personal para pasar a la vida activa.

Los pilares conservan restos de pintura mural, la sección sur tiene en la parte superior el escudo agustino, sigue san Simpliciano, los mártires ingleses agustinos del siglo XVI, Nicolás de Tolentino mártir, en la parte oeste un cardenal agustino el Beato Amado de Saboya, Bonavin mártir, fray Juan de Sahagún, los mártires africano del siglo V en una caldera y san Severino. En la sección norte no quedan restos en los pilares, en el este sólo se conserva a san Agustín. En esa misma área observamos el marco con columnas simuladas y un ángel tenante sostiene unas hojas y varias peras. La puerta que comunicaba al coro muestra a unos frailes leyendo como referente de las oraciones comunitarias previas a los cantos corales.

## **TEZONTEPEC**

La fundación de Tezontepec fue en el año de 1554 y coincide con su nombramiento como priorato. No tenemos noticias respecto al convento, sólo Kubler menciona que para 1571, los frailes habían establecido residencia permanente.<sup>134</sup> Las pinturas tienen mucho color y es probable que hayan tenido intervenciones posteriores como Epazoyucan. Esto lo

---

<sup>133</sup> James I. Wimsatt, "St. Bernard, The Canticles of Canticles, and Mystical Poetry", en Paul E. Szarmach, *An Introduction to the medieval mystics of Europe: fourteen original essays*, Nueva York, State University of New York, 1984, p. 89.

<sup>134</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 623.

apreciamos en los marcos de las escenas de la Pasión y el grutesco del claustro alto, el diseño vegetal se perdió o quedó desvanecido por una fuerte capa de color café, sin embargo, sólo un estudio específico podrá precisar la antigüedad de esos materiales. A pesar de estos coloridos añadidos, podemos juzgar que hay bastantes colores comunes a los otros edificios de la época. Tenemos el uso del azul en los ropajes, la gran gama de rojos y ocre. El convento tiene muchos restos de pintura mural, la vemos en el claustro alto y bajo, en la escalera y algunas celdas.

La portería (fig. 29-A), que actualmente se encuentra sellada, se usa como capilla y se entra en el convento por medio de la iglesia. La anteportería (fig. 29-B) tiene su grutesco en grisalla con ángeles y escudos de la orden agustina. La sala de profundis (fig. 29-C) no tiene restos de decoración. El claustro bajo (fig. 29-D) tiene su bóveda con nervaduras simuladas y medallones con flores, en las esquinas tiene nichos con escenas de la vida de Jesús. Comienza con *La natividad* en el muro oeste, sigue *La adoración de los magos* en el nicho suroeste, en la parte sureste continúa con *La huida a Egipto* y en la parte noreste *La presentación en el templo*. El guardapolvo tiene una serie de granadas color azul.

Todos los pilares tienen imágenes de personajes agustinos importantes. La sección norte conserva dos doctores agustinos y dos predicadores intercalados. Se pintaron frailes predicadores con sus crucifijos y sus libros así como la parte sur del convento. Esa área tiene la entrada al antiguo refectorio, la cual observamos muy decorada con un arco y un frontón, en la parte superior tiene un ángel con una trompeta. Actualmente la zona de la antigua cocina, el anterefectorio y refectorio se usa como una capilla anexa a la iglesia (fig. 29-E). Asimismo el ala este ha sido muy cambiada desde el siglo XVI. No podemos asegurar como estaban divididos los espacios pues han aplanado y pintados todos los muros

del área (fig. 29-F); tal vez era parte de la sacristía y la sala de contemplación, pero no se sabrá hasta hacer un estudio arqueológico.

Las escaleras conservan el grutesco con ángeles tenantes con escudos de la orden y los nombres sagrados. En la parte interior se conserva un nicho rodeado con decoración vegetal entre aves, mariposas, una libélula y varios montes rodeados de árboles; abajo observamos un área lacustre o marítima con peces. Probablemente restos de una tebaida que cubría todos los muros interiores de las escaleras. El guardapolvo conserva varias etapas pictóricas. Notamos la balaustrada azulada con un barandal café, sobre éste un fondo rojizo. El techo tiene falsas nervaduras con medallones de flores, la parte central tiene una guirnalda con el nombre sagrado de Jesús.

El claustro alto tiene mucha pintura mural (fig. 30). El ciclo cristológico comienza con *La oración en el huerto* y *El prendimiento* en los muros surestes, inmediatamente saliendo de las escaleras. Ese muro sur continúa con la entrada muy decorada al deambulatorio. Sigue las esquinas suroeste con *La presentación ante Caifás* y *La flagelación en la columna*. En las paredes noroestes, los frailes mandaron pintar *La coronación de espinas* y el *Ecce homo*. Finalmente la narración visual termina en la sección noreste con *Simón de Cirene ayuda Jesús a cargar la cruz* y *La crucifixión*. Los pintores utilizaron los sombreados para crear volumen en los rostros y una línea muy gruesa para definir las cabezas, gorros y facciones de los personajes. A un costado de estas imágenes está la entrada a un cuarto muy amplio probablemente un salón de estudio y la biblioteca, sólo conserva una parte del grutesco con ángeles tenantes con escudos en la parte noreste y las nervaduras pintadas del techo (fig. 30-F). La puerta tiene una decoración con dos ángeles que sostienen una cartela, sobre un frontón, una cruz y un fondo azulado, alrededor vemos dos columnas con dos rostros. Ahí observamos varias etapas sobrepuestas, la

primera del arco en grisalla, una segunda con los balaustres azules que recorren todo el guardapolvo del claustro y una tercera con el guardapolvo rojizo. Como en el caso de la arquitectura no se puede asegurar si estas etapas fueron del siglo XVI o se combinaron durante los trabajos de intervención en el siglo XX. Las bóvedas conservan las falsas nervaduras con escudos florales como en el claustro bajo y las escaleras y las cenefas superiores tiene un grutesco amarillento con elementos vegetales.

El deambulatorio (fig. 30-B) tiene toda la franja con el grutesco con círculos donde vemos a san Agustín, san Nicolás de Tolentino y varios frailes con libros. En el luneto sureste está *La resurrección*, en el suroeste Dios padre, vestido como obispo, sostiene con la mano izquierda el mundo y con la derecha bendice. Al final del pasillo encontramos *La crucifixión*.

La mayoría de las entradas a las celdas tienen un marco con motivos vegetales, en el interior encontramos escenas y el mismo grutesco del deambulatorio. Los frailes pintaron en las celdas surestes *La crucifixión*, las *Arma Christi* y *El descendimiento*.

La celda del prior se encuentra en el área oeste (fig. 30-D). Conserva las pinturas de san Pedro y san Pablo en el muro sur y una cenefa con escudos parecida a la del deambulatorio del claustro alto de Actopan con personajes de la orden, la Santa Cruz, el corazón flechado de Agustín y el Divino Salvador. Por lo tanto, podemos suponer que la decoración de esta sección del edificio es, al igual que Actopan, posterior a 1570. El muro norte conserva una crucifixión con un fraile orando. El deambulatorio del área oeste cambia y vemos medallones con los apóstoles, asimismo el marco de entrada a la celda principal tiene el escudo agustino dentro de un frontón pintado con columnas rodeado de motivos vegetales.

## TLAYACAPAN

El asentamiento fue de los primeros de la zona, aunque su fundación este, descrita en las crónicas hasta 1554, primeramente fue una visita de Totolapan. Los agustinos lo transformaron en priorato en 1569. Actualmente se conservan dos construcciones, una atrás de la actual iglesia y el convento principal. Es probable que el primero se usara a partir de su fundación y el segundo se mandara erigir a partir de su carácter de priorato. Grijalva menciona que la construcción comenzó en 1563 y que los trabajos habían finalizado en el momento de su transformación en la jurisdicción eclesiástica. McAndrew explica que los frailes mandaron construir la iglesia entre el periodo de 1569 y 1572.<sup>135</sup>

La iconografía de Tlayacapan nos ayuda a precisar las fechas de inicio de la decoración del claustro alto. Podemos afirmar que los agustinos mandaron pintar a los santos y personajes importantes de la orden en la década de los setenta pues en una de sus pilares los agustinos colocaron a Andrea Quatiebras, mártir de la orden, asesinado por los calvinistas en el norte de Francia en 1567. Por ende sus pinturas son de la década de los setenta o posteriores.

La portería está dividida en tres partes (fig. 31-A), la sección derecha conserva un nicho con el intradós pintado con falsos casetones, una crucifixión rodeada por falsos nichos de san Pedro y san Pablo. La parte central tiene en el muro este la pintura de san Nicolás de Tolentino, un fraile agustino con un libro, y la bóveda tiene los rombos simulados. En la sección izquierda observamos *La virgen entrega el corazón a san Agustín*, rodeado de san Joaquín y santa Ana. En el muro sur están *La purificación de la Virgen*, *El sueño de José* y *La visitación*. Toda la portería tiene en los intradós de los arcos falsos casetones con los escudos de la orden, el grutesco es el *rey lagarto* y el guardapolvo rojizo.

---

<sup>135</sup> McAndrew, *op. cit.*, p. 529.

La anteportería (fig. 31-B) conserva el grutesco con un enramado y hojas, el luneto sur tiene pintura de el sagrado nombre de Jesús, el norte tiene una cruz sobre el monte calvario, el cráneo y a los lados dos escudos de la orden. La bóveda conserva los falsos casetones y el grutesco. El claustro bajo (fig. 31-C) no tiene pintura. El refectorio (fig.31-D) tiene en su muro oeste una tebaida con un crucifijo y dos frailes orantes a los costados, la bóveda conserva los falsos casetones y el grutesco del *rey lagarto* con motivos florales. En la pared este hay un luneto con el escudo del IHS. Encontramos el anterrefectorioo una habitación de reunión en una sala anexa en la parte norte (fig. 31-E). Conserva el grutesco y los casetones, quedan restos en el muro oeste de unos pies lo que nos indica que todo el muro estaba pintado.

En la parte sur del convento encontramos la sala de contemplación (fig. 31-G). Actualmente tiene tres puertas, la que comunica con el refectorio, en el muro norte, se abrió en una etapa posterior a la pintura de la crucifixión. Incluso observamos dos ángeles tenantes de una segunda etapa pictórica. La entrada por el claustro también es ulterior, esto lo observamos porque rompe con el esquema pictórico como veremos a continuación. Por lo tanto el acceso estaba debajo de las escaleras, como lo hemos visto en otros conventos como Epazoyucan o en Atotonilco antes de que lo cerraran. Esta sala, por su profusa decoración, tenía una gran importancia. En los muros del oeste, sur y este encontramos a los padres de la Iglesia con los evangelistas, san Jerónimo el único que no se conserva en la actualidad es, el cual destruyeron al abrir el acceso al claustro. En medio del muro este se encuentra *La asunción* y en la pared norte *La crucifixión* con los dos ladrones, abajo, vemos los dos ángeles tenantes pintados de la época cuando se abrió el muro. La decoración del intradós del arco incluye casetones simulados y en cada lado en falsos nicho la Virgen y san Juan. En la parte superior dos ángeles sostienen el sagrado nombre de Jesús.

La sacristía conserva dos nichos con las pinturas de los padres de la Iglesia en el intradós. La iglesia tiene en el ábside grecas con escudos similares a las de la portería de Actopan, una franja con grutesco y motivos vegetales, en los muros norte y sur conservan dos retablos pintados con poca claridad.

El claustro alto (fig. 32-A) tiene personajes importantes de la orden en los pilares, observamos a Guillermo de Aquitania, santa Clara de Montefalco, Bonavin mártir, Andrea Quatiebras mártir, Jorge Remonese, Juan Stone, santa Felicitas, san Navigio, santa Perpetua, san Agustín, san Juan Bueno, santa Mónica, santa Limbania, san Juan de Sahagún, Nicolás de Tolentino mártir, los mártires ingleses del siglo XVI y Tomás de Villanueva. El luneto sureste tiene un escudo *El bautizo de Jesús*, la bóveda tiene falsos casetones serlianos pintados, cartelas en los muros norte y oeste, todos los intradós de las bóvedas y los arcos tienen decoración floral y el guardapolvo rojo. En la bóveda de una de las celdas del área oeste se observan la bóveda con casetones hexagonales rojizos con escudos de la orden iguales a los de Atlatlauhcan y el grutesco del rey lagarto. En la habitación que comunica con la celda del prior (fig. 32-B), en el costado norte, se conservan en el luneto el nombre sagrado de Jesús. En las dos habitaciones siguientes hay restos de unos cuadros con *La lamentación sobre Jesús muerto* y *La coronación de espinas*. En el luneto del pasillo que comunica con las celdas de la sección este quedan restos de santa María Magdalena ermitaña.

En Tlayacapan vemos una forma de representar los rostros con mayor simplicidad y menos detalle, en los santos de los pilares del claustro alto con una línea gruesa con varios trazos para delimitar sus facciones. En las pinturas de las monjas se utilizó el mismo modelo grabado sólo se cambió el volumen y la representación de sus ropajes, atributos y en algunos casos la posición de la cabeza. Esta manera de pintar contrasta con el detalle y el

uso de los tonos del estilo anterior, el cual lo encontramos en el tratamiento de la barba, los ojos y el bigote de uno de los atacantes de Nicolás de Tolentino Mártir, en el cabello de Juan evangelista o en el pequeño resto del rostro de Jesús en *La lamentación* en una de las celdas. Estos ejemplos se caracterizan por el uso de los tonos para formar el volumen de las secciones de las caras y la utilización de los diferentes tonos de gris para representar los cabellos.

## HUATLATLAUCA

El convento de Huatlatlauca pasó a la administración agustina en 1570 y se transformó en priorato en 1577. En la iconografía encontramos personajes como Andrea Quatiebras, muerto en 1567, o el agustino Jodoco (Justus Vandicke), mártir fraile asesinado en 1578 por los calvinistas. Por lo tanto, podemos asegurar que las pinturas se realizaron después de esas fechas, a finales de la década de los setenta o años ochenta. Podemos considerar que Huatlatlauca fue de los últimos grandes proyectos artísticos agustinos de pintura mural del siglo XVI que se conserva en la actualidad.

La portería (fig. 33-A) conserva una parte del grutesco, varios *putti* luchan contra unos pegajos y a los costados figura el nombre sagrado de María. En el muro sur queda un resto de la primera etapa franciscana de la pintura mural del convento con el tema *La virgen entrega al niño a san Francisco* con su hábito azul. La anteportería (fig. 33-B) tiene el grutesco con dos ángeles que sostienen el escudo de la orden agustina, se usó el mismo modelo que en el convento de Culhuacán. En el muro sur se conserva la escena *La buena samaritana ofrece agua a Jesús*.



A un costado de la anteportería, estaba la sala de *profundis* (fig. 33-D), actualmente la usan como bodega. En el muro este, junto a la puerta de la entrada, se observa un pequeño pedazo de pintura, un gran trozo de la cubierta de cal se cayó y dejó al descubierto ese pedazo, que espera una futura limpieza. La sección sur tiene un pequeño hueco que rompe la continuidad de la decoración mural del claustro. Ahí se hizo el acceso para el segundo piso. Es probable que el antiguo espacio de las escaleras estuviera a un costado, probablemente al costado del refectorio (fig. 33-F, E). Lamentablemente, no se observan restos de pintura mural. En la actual sacristía quedan restos muy pequeños y desgastados del grutesco.

El claustro bajo conserva la mayor cantidad de la pintura mural, en la esquinas los nichos muestran un ciclo de la vida de Jesús. Comienza en la parte sureste con *La natividad*, sigue con *La crucifixión*, en la parte noreste, y termina con *La resurrección*, en el nicho noroeste. Además de estos temas, está *El patrocinio de san Agustín* y toda una serie de personajes importantes de la orden rodeados de falsas columnas cuyo modelo también se utilizó en el claustro alto y bajo de Culhuacán. También a los cuatro lados de los arcos centrales se colocó un fraile relevante. En los muros se pintaron a Tomás de Villanueva, Germán obispo, Fulgencio obispo, san Jodoco, Columbano mártir, Guillermo de Aquitania, Rústico mártir, Bonifacio mártir, Donato mártir, Setino mártir, Nicolás de Tolentino mártir, Severino mártir, san Juan Bueno, santa Mónica, san Simpliciano, san Juan Stone y Andrea Quatiebras. Esa sección tiene el mismo grutesco que en la anteportería y los ángeles sostienen escudos con las imágenes de los apóstoles en los muros norte, este y sur; la cenefa oeste tiene varios frailes realizando diversas actividades.

El claustro alto tiene varias escenas muy desgastadas y en muy mal estado. Comienza el ciclo con la esquina sureste *La oración en el huerto* y *La flagelación en la*

*columna*, siguen en la parte noreste *El triunfo de la muerte* y el *Ecce homo*. Siguen una tebaida con san Agustín y *Simón de Cirene ayuda cargar la cruz a Jesús*, el ciclo finaliza con *La crucifixión* y *La resurrección*. En *El triunfo de la muerte* advertimos trazos simplificados en los rostros, el cabello y la vestimenta de las personas en un intenso fondo azulado. Probablemente el objetivo inicial de esta pintura era colorearla completa, parecería que las figuras son dibujos y sólo iluminaron los azules, los ocre y los negros. Los personajes tienen rostros alargados, orejas grandes en forma de C con algunas redondeces, pero este artista no define el interior. La línea es muy gruesa y se notan características de la tradición india en esa imagen.

Además de estas escenas se conservan los grutescos de ángeles sosteniendo el nombre sagrado de Jesús, en los arcos están los escudos agustinos y la estrella, probablemente insignia de san Nicolás de Tolentino. Todo el barandal tiene falsos balaustres que rodean el cuadrado del claustro. Hallamos una estampa relacionada con la pintura del *Ecce homo*, compuesta por Étienne Dupérac y grabada en 1572 por Cornelio Cort. Aunque no es igual a la pintura, conserva muchos de sus elementos y existe una posibilidad muy grande de que exista un tercer grabado. En primer lugar los personajes de la pintura están volteados como se muestra en la figura 34. Los pintores omitieron la parte inferior. A pesar de estas diferencias, vemos que la posición de los personajes es la misma y que se pintaron los tres soldados, aunque en la pintura son más grandes y alargados. Eso se pudo haber debido a que en el grabado original no estaba el público y tuvieron que extender la composición central. Pese al estado de conservación de las pinturas, logramos distinguir que este trazo tiene una línea más gruesa y que los contornos en los rostros no están dibujados por medio de los manchones grises como hacían los pintores anteriores. Los rostros tienen unas cuantas líneas que forman las facciones y los detalles usan otros trazos,

como lo vemos en las arrugas del soldado que golpea a Jesús en la columna, además, no tienden al naturalismo.

Las otras habitaciones del claustro alto no conservan pintura mural del siglo XVI, aunque con una buena restauración debajo de todas las capas de pintura podrían aparecer nuevas temáticas.

### **ATLATLAUHCAN**

El convento de Atlatlahcan era una visita de Totolapan y en 1571 todavía era parte de su jurisdicción. Kubler registró actividad constructiva en la década de los sesenta y supuso que el convento fue construido a finales de esos años,<sup>136</sup> antes de que se cambiara a priorato en 1582. Probablemente, como sucedía en múltiples conventos, primero se construyeron la portería, que funcionaba como capilla abierta, y las capillas posas del atrio para las procesiones. Quedan restos de pintura mural en la portería, la techumbre del claustro bajo, en el refectorio y en un espacio que actualmente carece de un muro lateral, y probablemente haya sido la sala de *profundis*. Reyes Valerio menciona que “en el claustro alto del convento [hallamos inscripciones en náhuatl que] indican que en el mes de septiembre de 1576 se hicieron algunas pinturas”.<sup>137</sup> En consecuencia, podemos situar la decoración que se observa en la actualidad en esa década o principios de los ochenta. Este convento tiene múltiples etapas pictóricas y, aunque se han hecho repintes en todas las áreas, podemos distinguir por medio de las temáticas y usos de las decoraciones las tendencias del siglo XVI. También hay que señalar que no todo el edificio tiene intervenciones posteriores.

---

<sup>136</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 616.

<sup>137</sup> Reyes Valerio, *op. cit.*, p. 275.

El techo de la capilla abierta (fig. 35-A) tiene grecas, semejantes a las del ábside de Tlayacapan, querubines retocados con color verde con el sol y la luna. La portería (fig. 35-B), en el muro norte, presenta *El árbol de la orden agustina*, las grecas decoradas con querubines entre escudos del sol y la luna. El muro sur tiene tres escudos, el central está destruido, pero los dos de los costados muestran el corazón flechado y el sombrero con borlas de la dignidad episcopal de Agustín. Respecto al estilo de la obra observamos que las piernas de Jesús crucificado son muy delgadas y que los pintores no hicieron una división entre la pantorrilla y el tobillo. Trazaron una línea larga que termina con el pie derecho clavado. Éste tiene una extensión triangular, incluso se podría confundir con una mano y el dedo gordo es una protuberancia. Los dedos están muy alargados y se proyectan hacia abajo. Los pintores trazaron el tobillo izquierdo con una línea circular. De igual forma, notamos la falta de proporciones propia de los pintores del siglo XVI.

La anteportería (fig. 35-C) tiene el grutesco con ángeles sosteniendo escudos y aves entre ramas, en el centro está Dios padre con el mundo. La bóveda tiene grecas que forman escudos de ocho lados. En el luneto norte está un círculo con una Virgen María con el niño.

El claustro conserva los falsos casetones de las bóvedas con escudos agustinos y el grutesco con motivos vegetales. La sección norte tiene el anterrefectorio, donde observamos la bóveda que continúa con la decoración del claustro. El grutesco con ángeles, *putti* y el nombre sagrado de Jesús. El luneto oeste tiene un Cristo en la resurrección y las puertas tienen frontones de una etapa posterior al grutesco, probablemente cuando se repintó todo el convento con esos tonos rojizos. La sacristía (fig. 35-H), actualmente dividida por un muro, conserva la decoración de la bóveda (recientemente intervenida, probablemente una tebaida) con el sagrado nombre de Jesús y una crucifixión con dos personajes a los lados. El claustro alto (fig. 36) tiene el grutesco y las bóvedas con falsos

casetones en muy mal estado. En la esquina noreste se conservan dos ángeles con trompeta en grisalla y en el muro sur hay dos cartelas muy repintadas.

## *GRUPO C*

### **ACOLMAN**

La fundación de Acolman data de 1540, los agustinos tomaron el establecimiento franciscano, donde probablemente se había iniciado la construcción del convento. En este edificio existen dos claustros, el más pequeño acaso haya sido construido por los franciscanos antes de que cedieran el lugar a los agustinos. En el capitel norte del arco del presbiterio está la fecha de 1558, que podría indicar el inicio los trabajos de la iglesia, ya que en la portada de la misma está una cartela con el año de 1560. También Grijalva menciona que ese mismo año se reunió el “Capítulo provincial, celebrado en el recién construido monasterio de Acolman, fue electo prior provincial, Fray Agustín de Coruña”.<sup>138</sup> Kubler considera que el claustro grande fue concluido en 1571 y que la iglesia todavía estaría en construcción.<sup>139</sup> Respecto a la decoración de esta sección podemos considerar

---

<sup>138</sup> Grijalva, *op. cit.*, p. 509.

<sup>139</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 609.

que data de la década de los setenta, inclusive se puede extender hasta los ochenta.<sup>140</sup> “En 1570, Acolman tenía dieciséis alumnos en su estudio”;<sup>141</sup> inferimos que una primera etapa pictórica comenzó en la década de los sesenta y se continuó hasta los setenta cuando el segundo claustro alto había estado terminado. Otro indicio que revela que las pinturas no son anteriores a esos años se observa, en primer lugar, en el modelo de la pintura de la guirnalda del *Sagrado Nombre de Jesús* en el refectorio; el cual proviene del *Missale Romanum Ordinarium* publicado en la Ciudad de México en 1561.

En este caso resultan muy claros los dos procesos de edificación del convento y sus dos claustros. Notamos en la primera etapa un claustro menor, su portería, su anteportería, la capilla abierta y sus habitaciones anexas los cuales después de la construcción del claustro mayor tuvieron otros usos (fig. 37-A, B, L, K1, K2). Se conservan restos pintura en la portería, se distinguen tres figuras humanas pequeñas con las inscripciones FIDES, SPES, CHARITAS. En la anteportería quedan en la cenefa superior de los muros norte, oeste y este las letras: ...IUDNISIDOMVSDEIETPORTACEL... La inscripción proviene de la Biblia del libro del Génesis XXVIII, 17 y cuya frase completa es:

PAVENSQVE, QVAM TERRIBILIS EST, INQVIT ISTE. NON EST HIC  
ALIUD NISI DOMVS DEI, ET PORTA CAELI

[¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los  
cielos]

Esta frase nos muestra el papel de la anteportería en los conventos pues buscaba que el visitante o habitante reconociera la santidad del edificio desde su entrada. También quedan restos del grutesco de un par de ángeles con decoración floral y la bóveda tiene falsos tabiques pintados. El claustro menor tiene gran cantidad de pintura mural, la cenefa

---

<sup>140</sup> *Vid. infra*, capítulo 3.

<sup>141</sup> Rubial, *op. cit.*, cuadro XIII, nota 7.

superior del muro interior conserva un par de letras, lo que nos indica que todo el cubo interior estuvo decorado con una frase. En las esquinas se conservan algunas imágenes de los episodios de la vida de la Virgen María: *La visitación*, *La natividad* y *La adoración de los magos*. Este ciclo se complementa con las pinturas de los pilares de varios personajes importantes de los agustinos y de la Iglesia católica. Encontramos a los padres de la Iglesia, san Agustín y san Ambrosio (es muy probable que estuvieran los cuatro y tres frailes agustinos). Solamente en un pilar del muro sur queda la inscripción SANCTVS IOHANNIS DE SAHAGUN (fray Juan de Sahagún).<sup>142</sup>

Para conectar la sección menor con la mayor se creó un pasaje que conectó a los dos claustros, el área norte del claustro pequeño se conectó con las dos estancias de la cocina, el anterrefectorio, el refectorio y la sala de *profundis* (fig. 37-D, F, E, G). La decoración del comedor lo fragmenta en dos partes, no quedan restos de un muro que dividiera los espacios. No obstante, debemos resaltar que en la entrada inmediata del claustro queda en la cenefa superior un grutesco totalmente diferente a los diseños del área continua. Es probable que hubiera una división, si no existía físicamente por lo menos tenía un carácter simbólico pues como veremos más adelante en los casos de Itzmiquilpan y Actopan tienen los mismos elementos y los agustinos buscaron crear un espacio previo al comedor principal (como se conserva en la actualidad en Epazoyucan). El refectorio mantiene en la cenefa algunas letras pintadas, aunque resulta muy complicado reconocer la frase debido a la dispersión entre ellas. El guardapolvo inferior rodea la habitación con el cordón de cuero agustino y en el muro sur queda un pequeño nicho con una pintura de dos ángeles tenantes.

---

<sup>142</sup> Es importante mencionar que Juan de Sahagún no fue canonizado hasta el siglo XVII (1690), posiblemente la palabra SANCTVS fue agregada posteriormente como lo vemos en otros conjuntos como Huatlatlauca, lo cual nos indica las transformaciones y cambios que durante el periodo virreinal tuvieron estas pinturas, y sobre todo que todavía estaban a la vista del público a finales del siglo XVII.

En la bóveda vemos el sagrado nombre de Jesús (IHS) rodeado de una guirnalda, le siguen pinturas de falsos casetones. Hubo una pintura mural de gran formato en el muro este, quedan un par de pies en la esquina inferior derecha, esto coincide con la costumbre agustina de decorar los muros finales de los refectorios. La sala de *profundis* casi no tiene restos de pintura mural, solamente en la parte superior de la puerta hay ángel trompetero de color rojizo que por su estilo y el uso de los colores es muy probable que pertenezca a otra etapa decorativa del edificio.

El claustro grande bajo (fig. 37-H) también conserva varios elementos de pinturas murales. Todas las cenefas superiores estuvieron decoradas con inscripciones.<sup>143</sup> El muro sur conserva las letras: ...INDOMODEIANBVLAVIMVS: CVNC... La frase proviene del salmo 54, versículo 15:

*IN DOMO DEI AMBVLAVIMVS CVM CONSENSV*

[Íbamos juntos en la casa de Dios]

Además de esta frase quedan pedazos en el área superior del marco de imágenes más grandes, son dos hombres quienes sobre una cornisa sostienen una tela que envolvía a la escena principal. El muro poniente tiene en una de sus esquinas algunos restos del arcángel Gabriel y la Virgen arrodilla en *La anunciación*. Las letras de la inscripción están muy desgastadas. El muro norte tiene un friso con el grutesco igual que la portería y varios medallones entre las vigas del techo. En la cenefa superior vemos la frase:

*SPERAVI: NONCONFVNDARI...ETERNVMINIVSTITIATVALIBERAME*

Este fragmento proviene del salmo 70, 1-2 y la frase completa es:

---

<sup>143</sup> El análisis de algunas inscripciones se encuentran en la tesis de Lillian Polo, María del Carmen Islas y Margarita Flores, *Programa iconológico de la portada y pintura mural del convento San Agustín de Acolman*, tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1980.



IN TE, DOMINE, *SPERAVI*, *NON CONFUNDAR IN ÆTERNUM IN IVSTITIA TVA LIBERA ME.*

Probablemente en el muro oriente, donde no quedan restos de letras seguía la frase:

ET ERIPE ME, INCLINA AD ME AVREM TVA, ET SALVA ME

[A ti, Yahvé, me acojo; no sea jamás confundido, en tu justicia líbrame y sálvame, inclina a mí tus oídos y sálvame]

En una de las esquinas del muro oriental queda una pintura con una ambiente vegetal probablemente una tebaida con la vida de varios personajes eremitas combatiendo contra una serpiente y la ascensión de María Magdalena después de su aislamiento como ermitaña, que también la encontramos en la escalera de Actopan. Los cuatro muros tienen restos sobre los arcos de las columnas de medallones con los nombres sagrados de Jesús y María, y el pelícano que alimenta a sus crías con su sangre.

En la planta baja, en la sección oriente, los agustinos mandaron construir tres habitaciones en la parte este, las cuales servirían como salones de estudio o biblioteca (fig. 37-I). Debido a las modificaciones y destrucción de la pintura mural de la sección de la sacristía, resulta muy complicado distinguir dónde quedó la sala de contemplación (fig. 37-J), probablemente el espacio estaba dividido en dos partes, como en Actopan e Itzmiquilpan, o se destruyó y sólo quedan marcados algunos restos de los muros como lo vemos en las líneas punteadas de la sección este de la planta (fig. 37-J).

Las escaleras se construyeron en el muro sur, conservan un grutesco de niños con animales fantásticos enmarcando escudos de san Nicolás de Tolentino, decoración floral y casetones en la bóveda. No queda mucha decoración con grisalla porque ese ha sufrido varios cambios a lo largo del tiempo. Derribaron el muro este e hicieron un tipo de balcón que se unió a los cambios que hicieron al área continua a la iglesia. A pesar de esto, todavía podemos distinguir en los restos (en muy mal estado) una Virgen con el niño Jesús en el

muro sur, debajo del grutesco. La imagen tiene mucho colorido y conserva los tonos rojizos el ángel trompetero de la puerta de la sala de *profundis*. Por lo tanto, podemos suponer que la imagen pertenece a otro periodo decorativo en el cual se añadieron varios elementos a las pinturas anteriores.

En la misma sección sur, a un costado a las escaleras, quedan restos de pintura mural en otra habitación, que actualmente se utiliza como capilla. Se conservan restos del grutesco con dos ángeles sosteniendo dos escudos, el primero con el corazón flechado agustino intercalado con las llagas de Cristo, y el techo tiene pintados falsos casetones. Los muros de la iglesia indican que la puerta actual no era parte de la distribución original, por lo tanto podemos inferir que ese espacio formaba parte del claustro y no de la iglesia (fig. 37-K1). Ese espacio, junto a las escaleras, también los encontramos en el convento de Actopan y, de igual modo, actualmente se utiliza como capilla anexa a la nave (fig. 42-K). Resulta muy complicado distinguir cuál era el uso de este espacio, sobre todo debido a la falta de una decoración precisa, pero no cabe duda que fuera un lugar importante por la amplitud de la puerta y el grutesco que se conservan en Acolman.

El ábside de la iglesia conserva gran cantidad de pintura (fig. 37-M). En todas las paredes que rodean al atrio observamos la jerarquía eclesiástica y en la parte central un escudo heráldico sobre puesto a otra decoración. En esa sección notamos la intervención de varias etapas pictóricas pues en los extremos del luneto todavía se observan árboles y elementos vegetales. El escudo y los lazos que dan la sensación de movimiento están sobrepuestos a esta decoración.

La planta alta conserva sus dos claustros altos (fig. 38), sólo el grande conserva restos pintura (fig. 38-A). Observamos escenas de la Pasión de Jesús, en la esquina del muro este con el sur se conservan *La columna* y *La coronación de espinas*; en los muros

siguientes de lado noroeste es probable que estuviera el *Ecce homo*; en los muros noroeste quedan algunos fragmentos del pasaje *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* y en contraesquina sólo se distingue a un soldado apostando por la túnica, posiblemente parte de la escena *Jesús es levantado en la cruz* o *Jesús espera la crucifixión*. Finalmente el ciclo cristológico termina con los muros suroeste con la pintura de *El juicio final* y *La crucifixión*. El uso de tonos grises y del negro para marcar la anatomía del personaje es un rasgo característico del estilo de estas figuras.

Las escenas están enmarcadas con pequeños niños que sostienen canastillas con frutos, en las esquinas también había decoración pero sólo se conserva en los muros noroeste. Un fraile agustino sentado frente a un castillo sostiene una llave rodeado por un ambiente natural, acompañado por un conejo y una gacela. Los árboles complementan el mensaje de la tebaida junto con varias plantas semejantes a las cactáceas del centro de Nueva España. Podemos notar cuales fueron las puertas del siglo XVI porque tienen marcos con decoraciones florales.

Los pasajes ilustrados del Nuevo Testamento se complementan con la epigrafía de las cenefas superiores y dan un sentido sagrado y santificado al claustro. Además de volverse un centro de meditación con las pinturas, esta área se convierte por medio de las palabras en el lugar sagrado de los frailes, donde se hace una consagración simbólica que transforma los muros en un espacio sacrosanto. El claustro conserva muchas letras y la lectura comienza con el muro sur al salir de las escaleras y sigue hacia el lado derecho. En ese muro comienza la epigrafía con la frase:

ECCEQVAMBONVMETQVAMI...NDVMHABITAREFRATES

La frase proviene del salmo 132, 1; y como la mayoría de las letras, los agustinos utilizaron los cantos de David:

*ECCE QVAM BONVM ET QVAM INCVNDVM, HABITARE FRATES IN VNVM.*

[Ved cuán bueno y deleitoso es convivir juntos los hermanos]

La lectura sigue con el muro este donde quedan restos de la siguientes letras: INDOMVMDOMINIBIMVS y varios metros más adelante, después de varias letras desaparecidas: DOMVNTVAM...OMIN. La decoración forma parte de dos frases diferentes la primera del salmo 121, versículo 1:

*LETATUS SUM IN HIS QVÆ DICTA SUNT MIHI: IN DOMVM DOMINI IBIMVS*

[Alégreme cuando me dijeron: ‘Vamos a la casa de Yahvé’]

La segunda parte de las letras que se conservan actualmente son parte del salmo 92, 5:

*DOMVM TVAM DOMINE, SANCTITUDO IN LONGITUDINE DIERVM*

[Conviene a tu casa la santidad, ¡oh Yahvé! por el transcurso de los días]

Las dos frases de salmos de cánticos de David tienen una referencia a la congregación de las iglesias y el papel santo que se le otorga a los espacios donde se profesa el rito católico en comunidad. Sus letras tienen una relación con la paz y adoración al Dios católico que debe tener la comunidad de creyentes.

El muro norte tiene muy pocas letras pero podemos distinguir: IMPLEVERATENIM. La epigrafía corresponde, a diferencia de las otras secciones, al pasaje 1 Reyes, capítulo 8, versículo 11:

*IMPLEVERAT ENIM GLORIA DOMINI DOMVM DOMINI*

[Pues la gloria de Yahvé, llenaba la casa]

El texto forma parte desde el medioevo de la tradición para la consagración de las iglesias y los oratorios comunes. Es evidente el sentido que los frailes agustinos querían dar a su claustro como un centro donde vive, habita y se expresa la divinidad.

Finalmente el ciclo epigráfico termina con el muro oeste. Se conservan varias letras: INSECULASECVLORVM y unos metros más adelante, después de la columna: ASCENDERUNTDEDOMOREGISINDOM... El primer grupo de letras forma parte de los textos católicos, no obstante es probable que los frailes siguiendo la continuidad de los salmos de los cánticos de David relacionados con la santificación del templo y sus espacios, hayan escogido el salmo 83, versículo 5:

BEATI QVI HABITANT IN DOMO TVA, DOMINE, *IN SÆCULA SÆCVLORVM* LAVDABVNT TE

[Bienaventurados los que moran en tu casa y continuamente te alaban]

El segundo grupo de letras, de los muros suroeste forman parte del libro de Jeremías, capítulo 26, versículo 10:

ET AUDIERVNT PRINCIPES VIUDA VERBA HAEC, ET *ASCENDERVNT DE DOMO REGIS IN DOMVM DOMINI*, ET SEDERVNT IN INTROITV PORTAE DOMUS DOMINI NOVAE.

[Y oyendo estas cosas los magistrados de Judá, subieron del palacio del rey a la casa de Yahvé y se pusieron a la entrada de la Puerta Nueva del templo]

Este texto relaciona la iconografía con la epigrafía pues a diferencia de las frases del salterio, este pasaje describe la muerte del profeta Jeremías, el momento de su condenación y su proceso. El objetivo de este texto relacionado con el lugar arquitectónico donde se encuentra es el ámbito de la meditación en torno a la vida de su Jesús con un evidente paralelismo con los profetas del Antiguo Testamento. Al igual que Jeremías, los príncipes de Juda condenaron a Jesús, habían sido enviados por Dios Padres para enmendar las obras de la humanidad y profetizar la palabra divina.

Las otras secciones de la planta alta del convento continúan con la celda del prior junto al antecoro (fig. 38-F, H), la cual conecta con el balcón de la capilla abierta y no quedan restos de pintura mural en esa sección. El deambulatorio arriba del claustro conecta

con las celdas de los frailes. El muro sureste fue modificado y no se puede distinguir si seguía hasta el muro de la iglesia o si hayan existido unas escaleras para bajar como en Itzmiquilpan y Actopan (*cf.* Figs. 38-G, 40-G, 43-G). Este espacio estaba restringido y como en muchos conventos se utilizaba como parte de la meditación de los religiosos. Esto lo podemos constatar por los restos de la decoración en la epigrafía. Se conservan las letras en sección norte que provienen del salmo 91, los agustinos mandaron pintar desde el versículo uno hasta el seis:

QVI HABITAT IN ADIVTORIO *ALTISSIMI IN PROTECTIONE DEI CÆLI CONMORABITUR, DICET DOMINVS: SVSEPTOR MEVS EST ET REFVGIVM MEVM: DEVS MEVS, SPERABO IN EVM. QVONIAM IPSE LIBERAVIT ME DE LAQVEO VENANTIVM ET A VERBO ASPERO. SCAPULISSVISOBVMBRAVITTIBIET SUBPENNIS EIVS SPERABIS. SCVTO CIRCVMDABIT TE VERITAS EIVS NON TIMEBIS A TIMORE NOCTURNO; A SAGITTA VOLANTE IN DIE, A NEGOTIO PERAMBULANTE IN TENEBRIS, AB INCURSO, ET DÆMONIO MERIDIANO.*

[El que habita al amparo del Altísimo y mora en la protección del todopoderoso, diga a Dios: “Tú eres mi refugio y mi ciudadela, mi Dios, en quien confío”, pues Él te liberará de la red del cazador y de la peste exterminadora; te cubrirá con sus plumas, hallarás seguro bajo sus alas, y su fidelidad te será escudo y adarga. No tendrás que temer a los espantos nocturnos, ni las saetas que vuelan de día, ni la pestilencia que vaga en las tinieblas, ni la mortandad que devasta en pleno día.]

El sentido santificador de estas frases muestra que los agustinos buscaron reforzar su posición de cercanía con la divinidad incluso en los espacios cercanos a sus aposentos. Toda la epigrafía, como en otros conventos, se hizo con las imágenes, que formaron parte de consagrar los espacios. Esto también lo vemos en las celdas, a pesar de que quedan pocos restos, en una del lado norte se encuentra las letras MISEREME. Esta decoración nos indica el carácter espiritual de la celda; su función, como lo vimos arriba, era tener un lugar para la reflexión, pero a diferencia del claustro y deambulatorio que eran áreas donde se fomentaba como lo vimos, la oración comunitaria y el sentido de pertenencia a la

corporación, en las celdas se pretendía un reflexión más individualiza o por lo menos grupal. La inscripción proviene del salmo 50, 2 *Confesión de los pecados y suplica del perdón*:

*MISERE[RE] MEI, DEUS SECVMDVM MAGNAM MISERICORDIAM TVAM.*

[Apiádate de mí, ¡oh Dios!, según tu benignidad. Por vuestra gran misericordia borra mi inequidad].

Se plantea con la súplica del salmo el perdón, la humildad ante la divinidad, el sacrificio y la limpieza de la trasgresión. Esos elementos se podían realizar en el espacio de la celda por medio de la oración, la flagelación y la lectura.

## **ITZMIQUILPAN**

El año de fundación y priorato de Itzmiquilpan fue en 1550. Las crónicas mencionan que el encargado de la construcción del edificio fue Andrés de Mata, el mismo fraile que participó en las obras de Actopan. “En 1570, Mata todavía ejercía como prior de Ixmiquilpan”.<sup>144</sup> Los agustinos de ese lugar recibieron el capítulo provincial en 1572 y fue electo el décimo prior fray Juan de Adriano. Ese mismo año “se dispuso por el Capítulo el estudio de Gramática en ese convento”.<sup>145</sup> Por ende, inferimos que las obras de construcción ya estaban muy avanzadas. Tuvo una reunión capitular en 1572 y un estudio de gramática desde ese año hasta principios del siglo XVII. La decoración conventual, sin lugar a dudas, quedó marcada por los acontecimientos de la guerra chichimeca. Varios autores han tratado con profundidad ese tema, de esos análisis podemos rescatar algunas fechas que nos ayudan

---

<sup>144</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 616.

<sup>145</sup> Grijalva, *op. cit.*, p. 512.

a datar la pintura mural. Sabemos que en 1570 los indios norteños atacaron varias poblaciones, entre ellas Yuririapúndaro, Itzmiquilpan, Ucareo y Jilotepec. Dos años después, como mencionamos arriba, se llevó a cabo el capítulo de la orden. Pablo Escalante menciona que “es bien conocido el hecho de que los conventos eran remozados y ampliados cuando estaban destinados a acoger un capítulo, así que no sería extraño que [...] fray Andrés de Mata [...] haya dispuesto la decoración de la iglesia con el tema de la guerra chichimeca”.<sup>146</sup> En consecuencia, la pintura de la nave de la iglesia posiblemente comenzó en la década de los setenta.

Las características arquitectónicas de Itzmiquilpan coinciden en muchos aspectos con Acolman y sobre todo con la otra cabecera regional Actopan. Es muy usual encontrar en la historiografía que el mismo fraile haya participado en la construcción de los dos conventos el actual estado de Hidalgo. Los elementos comunes con el claustro grande de Acolman surgen de la distribución de sus espacios y los usos. Observamos las escaleras al sur (fig. 39), el refectorio dividido en dos secciones en la parte norte. El cambio más importante es la construcción de las capillas dentro de la iglesia, las cuales, menciona Estrada de Gerlero, estaban dedicadas para los entierros de los encomenderos Ávila Alvarado.<sup>147</sup>

La capilla abierta no conserva restos de pintura. La portería, la anteportería y el claustro bajo (fig. 39-A, B, D) conservan los grutescos con escudos de la orden agustina rodeados de macetones con frutas y hojas. El muro este todavía conserva la pintura de *El juicio final*, la esquina noreste perdió su imagen y en la sección noroeste observamos *La*

---

<sup>146</sup> Pablo Escalante Gonzalbo, “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, MUNAL-UNAM/IIIE-CONACULTA, 1999, p. 37.

<sup>147</sup> “Los Ávila Alvarado, dicho sea de paso, jamás ocuparon [las capillas] por caer en desgracia a raíz de su participación en la conjura de Martín Cortés. Además, estas capillas fueron también pintadas en la época en que se ejecutaron las pinturas de la nave”. Elena Estrada de Gerlero, “El friso monumental de Itzmiquilpan” en *op. cit.*



*natividad*. Los muros están decorados con una falsa arquería y en las secciones este y norte hay unos recuadros con las representaciones muy coloridas de los Padres de la Iglesia que rompen con la continuidad de los arcos. Probablemente, por el uso del color y las características estilísticas de un periodo posterior a la pintura donde predomina los tonos grisáceos. El intradós del techo tiene pintado falsos tabiques.

En el lado sur de la planta baja observamos la primera sección del refectorio (fig. 39-F) donde se observa un grutesco con decoración floral. En el comedor se conserva la decoración de los grutescos con medallones y abundantes elementos vegetales. En la pared este hay un retablo pintado de una época posterior a la pintura de grisalla del primer piso, que por el uso del color debe ser de la misma época que los Padres de la Iglesia del claustro bajo. También notamos que la bóveda está decorada con falsos casetones, actualmente tienen mucho colorido y no podríamos definir en qué momento se agregó, porque no es común el uso de tantos tonos en otras bóvedas de refectorios; no obstante, tenemos los casos de la capilla abierta de Actopan, donde al decorado basado los diseños de Serlio también se le coloreó. Inclusive dentro del conjunto arquitectónico, en la pintura de la nave de la iglesia y las capillas anexas, también se utilizaron una gama amplia de colores; sólo con un estudio de materiales se podría fundamentar las fechas.

La sección más importante del convento con pintura mural es el ala sureste (fig. 39-K). Actualmente los párrocos utilizan esta habitación como sacristía y la historiografía la ha considerado como tal desde la construcción en el siglo XVI. No obstante, la temática de la pintura mural es amplia y, comparado con los otros conventos de la orden, podemos afirmar que ese espacio tenía un uso diferente. Existe en los muros toda una narración cristológica que comienza con *La entrada a Jerusalén*, hacia el lado derecho siguen los restos de la pintura de *El lavatorio de pies*. En algún momento de la vida del edificio abrieron una

puerta para conectar el altar con la habitación, esto destruyó una parte de la imagen y dañó la continuidad del grutesco. En el muro este continúa la narración visual con *La oración en el huerto*, *La traición de Judas* y *La presentación ante el sanedrín*. La pared norte tiene las escenas del *Ecce homo*, *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* y *La crucifixión*. Una puerta que lleva al patio trasero corta el ciclo, arriba de ella se conservan dos ángeles tenantes. La pintura con el episodio *Nelli me tangere* ocupa casi todo el muro oeste y junto a la puerta que se dirige a la sacristía vemos *La duda de Tomás*. Finalmente se cierra el ciclo con la *La ascensión* y *El Pentecostés*. Toda la bóveda está decorada con los mismos motivos vegetales y animales que la del ábside de la iglesia aunque estos están muy retocados con colores. Debido a esta amplia decoración no podemos considerar que se trate de la sacristía, ya que es muy probable que las temáticas se usaran para reflexionar sobre la vida de Jesús (como en los claustros o deambulatorios de otros conjuntos de la época). Debido a su cercanía con la iglesia no cabe duda que era parte del proceso de contemplación comunal de los frailes, ese espacio era parte de las actividades comunes del convento.

El espacio continuo a la sala de contemplación era la sacristía y conserva su grutesco. Hacia el área noreste (fig. 39-L) se conservan otros dos cuartos, el primero marcado en la planta con la letra J, ya no conserva resto de pintura y, por su proximidad con el área de reflexión de los frailes, podemos suponer que se usaba para estudios y biblioteca. El cuarto marcado con la letra I conserva un amplio grutesco de garzas con grandes macetones rellenos de frutas, debido a su tamaño podría haber sido la sala de *profundis*.

La iglesia conserva mucha pintura mural (fig.39-Ñ). Todo el sotocoro tiene decoración, se rescataron pinturas del grutesco monumental de la *psicomaquia* en ambos

lados casi hasta el atrio y la cenefa superior tiene un grutesco de centauros, pegados y ángeles con los escudos de la orden y los nombres sagrados que se extiende hasta la ventana del coro. La arquería del ábside de la iglesia también conserva pintura mural. Ha tenido muchas intervenciones, sobre todo en el color, no obstante tiene elementos muy parecidos al grutesco monumental de la nave. Mencionábamos arriba que la arquería del techo de la iglesia tiene un simbolismo relacionado con la defensa de la fe y la unidad de la Iglesia. En el caso de este convento se estrecha el mensaje iconográfico de la *Psicomaquia*, con la unión de los católicos en una evidente referencia a la guerra santa y a la batalla entre el bien y el mal. Los murales de la nave tienen una gran interpretación indígena, en el alargamiento de los cuerpos, en las vestimentas de los personajes, en el uso de la pictografía y en la falta de volumen y aplanamiento de muchos de los participantes de la batalla entre el bien y el mal. En contraste, en la sacristía, el claustro alto y bajo muestran un acercamiento pictórico a las formas de los grabados europeos. No se distinguen elementos indios y, aunque es muy probable que haya existido una interpretación, podemos afirmar que los pintores buscaron una afiliación a los estilos europeos de sus fuentes.

Las bóvedas del ábside tienen decoración floral y animal con motivos indios muy parecidos a los de la sala de contemplación. La otra sección de la bóveda tiene pintados falsos casetones, muy coloridos y retocados, iguales a los del refectorio. Las capillas también tienen grutescos repintados y techos con falsos casetones. Las bóvedas de las capillas (fig. 39-M) tienen motivos serlianos y las cenefas conservan unos grutescos muy repintados.

Las escaleras conservan los grutescos en sus muros. En el guardapolvo se observan unos diseños circulares con tonos anaranjados, en el muro norte se conserva un marco rojizo con diseños de hojas de acanto. Estos diseños son de una etapa pictórica diferente a

la cenefa. Sigue el claustro alto que tiene decoración en el guardapolvo rojo y en el friso. En la cenefa superior está el grutesco con detalles vegetales rodeados de medallones, donde se colocaban imágenes pegadas con papel amate. Todavía se conservan restos de estos materiales, por ejemplo, en el muro norte del claustro alto vemos una Virgen con el niño y en el refectorio. La bóveda de los pasillos tiene tabiques fingidos y en las esquinas, dentro de las nervaduras, observamos decoración floral que otorga el sentido de paraíso al claustro, como en el convento de Malinalco. Los techos tienen pintadas falsas nervaduras, los muros una arquería y los marcos de las puertas son de cantera.

El deambulatorio tiene una amplia cenefa con grutesco y escudos donde se representaron los nombres sagrados y varios santos de la orden (fig. 40-B). Forma parte de una serie que comenzaba con san Nicolás de Tolentino, san Agustín, santa Mónica, el escudo de la provincia con las tres codornices sobre un plato rodeado de estrellas, el sagrado nombre de Jesús (IHS), el de María (MA), el escudo de la orden, la llagas de Cristo, las *Arma Christi*, el niño Jesús bendiciendo (con la cartela EGO [SVM] VIA ET VERITAS [ET] VITA, frase del evangelio de san Juan 14, 6) y el pelícano alimentando a sus crías. El muro sur tiene un nicho con una imagen muy retocada de *La crucifixión*; dentro del intradós del nicho está pintado un falso artesonado. La fuente de esta pintura proviene de un grabado atribuido a Cornelio Cort e impreso por él (fig. 41). Lamentablemente la imagen europea no tiene fecha para ayudarnos a precisar el momento de creación de la pintura novohispana. Esa sección lleva hacia las escaleras restringidas (fig. 40-G). En la parte superior todavía quedan algunos restos del grutesco y las falsas nervaduras. En los intradós de las esquinas hay profusas hojas de acanto. El ciclo de meditación del deambulatorio terminaba con la panoplia de las *Arma Christi* circundada por

dos ángeles, esta imagen, además de estar cercana a la celda del prior, dirigía el camino de los frailes hacia el coro para los rezos colectivos.

Las celdas conservan algunos grutescos de motivos florales. En una de las celdas de la sección norte se observa una pintura muy desgastada de *La crucifixión*, de un lado se encuentra María y en el derecho Juan. En otra de esa misma área quedan pocos restos de un *Varón de dolores*, apenas se distinguen a Jesús con la cabeza ladeada, envuelto en su capa sosteniendo su vara. La imagen tiene un marco color café y está entre dos columnas y un arco.

En los espacios suroeste, continuos a la iglesia están la sala del prior y el antecoro (fig. 40-D, E). Este uso del espacio lo podemos distinguir por su decoración. El antecoro conserva su guardapolvo rojizo y la cenefa con el grutesco. En esa sección el muro sur del deambulatorio conserva en el luneto, como en el convento de Acolman, la panoplia de las *Arma Christi* rodeada por dos ángeles.

## **ACTOPAN**

El convento ubicado en el actual estado de Hidalgo es de los ejemplos más representativos del proyecto agustino de pintura mural del siglo XVI por la gran cantidad de imágenes, grutescos y decorados que conserva. Los cronistas novohispanos de la orden mencionan que fray Andrés de Mata participó en la construcción.<sup>148</sup> Por lo tanto podemos considerar que la estructura es posterior a 1550 y que estuvo terminada hacia 1560. Fue casa de

---

<sup>148</sup> “Las crónicas atribuyen esta portentosa construcción al prior fray Andrés de Mata, quien hacia 1548 había ido a vivir y servir a Atotonilco el Grande, pasó luego a Actopan y años más tarde a Ixmiquilpan donde, en 1571, firmó una relación también como prior del convento de aquel pueblo”. Víctor Ballesteros, *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999, p. 37.

estudio a partir de 1575 y se impartió el curso de artes y teología.<sup>149</sup> Aunado a este dato sabemos que el capítulo de la orden se llevó a cabo en Actopan en 1578 con la elección de Martín de Perea y en 1581 al inicio del periodo de Pedro Suárez de Escobar. Por ende, el convento y las celdas para albergar a los estudiantes debieron estar terminadas antes de 1575 y su decoración no debe ser anterior a esta década.

La capilla abierta conserva todo un ciclo de la idea del tiempo agustina basada en imágenes (fig. 42-A). Comienza con *La creación de la mujer*, le sigue *La expulsión de los ángeles rebeldes*, *El pecado original*, *La salida del paraíso*, *El arca de Noé*, *La destrucción de la ciudad terrena en el Apocalipsis*, *El purgatorio* y termina la secuencia con el luneto principal del muro este con *El juicio final*. Los muros sur y norte tienen representados pecados, sus respectivos castigos y su condenación en las fauces del leviatán-infierno. Debemos remarcar la capilla abierta donde notamos un tratamiento de las figuras más simplificado y esquemático. Los pintores, a pesar de seguir fuentes europeas en algunas secciones, no buscaron el detalle o trazos muy definidos, sino que observamos una soltura en la pincelada. Incluso en las escenas de los pecados, en los muros laterales, vemos la interpretación constante de las temáticas, la adaptación de los recuadros a la circunstancia novohispana y por ende, trazos muy independientes a los estilos europeos. El techo tiene una amplia decoración con figuras provenientes del tratado de Sebastián Serlio con un falso artesonado.

La portería del convento (fig. 42-C) tiene mucha decoración. El muro sur, en el área inferior, tenía recuadros con escenas de la vida de varios santos. Actualmente sólo se conservan tres, en muy mal estado, la escena en mejores condiciones es un segmento de la vida de santa Lucía, en cuya parte inferior se observa la inscripción: LVCIDA LVCENTI

---

<sup>149</sup> Sicardo, *op. cit.*, p. 334.

LVCESCI LVCIA/ LUCENE LUCESCAT LV... LUCE TVA, proviene de un himno medieval dedicado a la santa. En el luneto está *El patrocinio de san Agustín* sobre frailes y monjas agustinas, y un dominico. Alrededor del santo fundador de la orden se observan escenas de una tebaida en el costado izquierdo. En el muro oeste sólo se conservó una sección del luneto con la pintura *La nave de la Iglesia dirigida por san Agustín*. Todo el techo tiene decoración y en los muros este y oeste vemos el grutesco. Se observan varios escudos de santos y personajes importantes agustinos inmersos entre varias líneas entrelazadas de tonos rojizos. Se encuentran los escudos con los bustos del obispo Fulgencio, al mártir Quatiebras, san Columbano, Jodoco mártir, san Columbano, Tomás de Villanueva, santa Clara de Montefalco, santa Mónica y santa Felicitas.

La anteportería (fig. 43-B) conserva un pequeño pedazo el grutesco en la sureste. Este espacio conecta con la cocina, la cual ha sido muy modificada. Tras un primer vistazo podemos notar que se abrieron varias ventanas y puertas para comunicar con el patio. La esquina del muro noroeste conserva un grutesco muy desgastado y casi desaparecido.

El claustro bajo tiene el guardapolvo pintado de rojo, el friso conserva un grutesco con varios *putti* sosteniendo los nombres sagrados, el escudo de la orden y de la provincia de San Nicolás de Tolentino. La cenefa superior también conserva el grutesco con varios motivos vegetales. El claustro es amplio y tiene tres arcos en cada lado donde no se conservan restos de decoración. Observamos pintura en algunos lunetos de las esquinas donde advertimos también cartelas policromadas rodeadas de follaje. Es probable que se utilizaran para colocar anuncios dentro de las celebraciones litúrgicas o, como en el caso de los medallones del claustro alto y del refectorio de Itzmiquilpan, que sirvieran para pegar imágenes o mensajes en papel.

El refectorio, como en el caso de Acolman se encuentra dividido en dos secciones (fig. 43-E, F). La primera conserva el grutesco y en el techo los casetones con los nombres sagrados. En el anterefectorio vemos el grutesco con elementos florales. El luneto tiene tres cruces sobre el monte calvario. La puerta norte lleva a otra habitación, que en la actualidad comunica con el patio. Este espacio (fig. 43-N) estaba cerrado en la parte norte y probablemente tenía otro uso en el siglo XVI, actualmente se conserva como antepatio.

La sección este, junto a la iglesia se usa actualmente como bautisterio (fig. 43-I). No obstante, por los restos del grutesco y la decoración podemos constatar que la puerta sur que dirige a al atrio se abrió en una época posterior a la decoración del friso y el guardapolvo, pues evidentemente rompe la continuidad. El muro este conserva en mal estado algunos recuadros con escenas de frailes en el lado derecho y un *El patrocinio de san Agustín* en el lado contrario. Todo el intradós de la bóveda tiene decoración vegetal muy retocada, similar al estilo de la sala de contemplación de Itzmiquilpan (fig. 39-K). En el muro oeste se abrieron dos arcos que conectaron con la otra habitación. Actualmente este espacio (fig. 43-J, H1, H2) no tiene divisiones, no obstante por el grutesco podemos observar que estaba separado por dos muros. Por lo tanto podemos afirmar que había tres habitaciones diferentes: la primera junto a la iglesia, la sacristía (fig. 43-J), una puerta comunicaba con la sala de contemplación (como en el caso de Itzmiquilpan, *cf.* fig. 39-K), de esta área otra puerta llevaba a la biblioteca y a los salones de estudio (fig. 43-H1, H2). La decoración del salón marcada en la planta con la letra H1 tenía un sentido de lectura. Observamos en el muro oeste restos de la pintura: Nicolás de Tolentino y dos personajes más enmarcados por dos columnas, el primero está de pie con el libro y un crucifijo, el segundo está sentado leyendo varios libros que tiene sobre sus pupitres.



La habitación contigua (fig. 43-H2) conserva, en el muro norte en la cenefa superior las letras: DOMINE MEMENTO NOSTRI. Esta frase forma parte del salmo 106, 4:

BEATI QVI CVSTODIVNT JVDICIVM, ET FACIVNT JVSTITIAM IN OMNI TEMPORE. *DOMINE MEMENTO NOSTRI* IN BENEPLACITO POPVLI TVI, VISITA NOS IN SALVTARI TVO: AD VIDENDVM IN BONITATE ELECTORVM TVORVM...

[Bienaventurados los que observan el derecho, los que obran con justicia en todo tiempo. *Acuérdate de mí, ¡oh Yahvé!*, en tu benevolencia hacia tu pueblo, vísitame con tu auxilio para que vea la dicha de tus elegidos y me alegre con el gozo de tu gente...]<sup>150</sup>

Actualmente quedan algunas letras muy esparcidas. MacGregor, en su libro, menciona que, al formar parte de la sacristía, estas letras eran parte del canon: “MEMENTO, DOMINE, NOSTRI QUOQUE PECCATORUM ET INDIGNORUM SEVORUM TUORUM, ET PECCATA NOSTRA DELETO, UT BONUS ET BENIGNUS DEUS”, y que el sentido de la inscripción estaba íntimamente relacionado con la anamnesis del proceso de la eucaristía y el canon de la misa.<sup>151</sup> Por la decoración y los rompimientos en la continuidad de los grutescos es evidente que este espacio era independiente a la sacristía. Hemos advertido en otros conjuntos la tendencia de los agustinos a usar las inscripciones de la salmodia junto con las escenas, las cuales pueden ayudar a definir la función de los espacios. La pared conserva varias escenas muy desgastadas, se distingue un arco pintado, en la parte inferior cuatro medallones, dos a cada lado, que cierran la imagen. Dentro de los círculos están los evangelistas sentados y sus animales simbólicos. Los cuatro están escribiendo en sus escritorios. En medio del falso marco se conservan dos imágenes de la vida de Jesús: *La última cena*, *Simón de Cirene ayuda a Cristo a cargar la cruz* y *La crucifixión*. A los costados de la pared dos árboles con frutos pintados suben desde la base hasta el techo y

---

<sup>150</sup> Salmo CVI, 3-5. Cursivas mías.

<sup>151</sup> Luis MacGregor, *Actopan*, México, INAH-SEP, 1955, p. 128.

rodean el arco y las escenas. En el luneto superior de esta pared este, se conserva la pintura de tres cruces sobre el monte calvario que remata la composición. A partir de estos elementos podemos inferir que esos espacios tenían un sentido de meditación en torno a la vida de Jesús y, como lo hemos notado en otros edificios, por medio de la *lectio divina*, sobre todo si Actopan fue casa de estudio durante el periodo en que probablemente se decoró el convento. El muro este conserva varias letras inconexas: ...AMENTVMVERI..., probablemente sean parte de la frase: FIRMAMENTVMVERITATIS de la carta 1 Timoteos, 3, 15: "...la Iglesia del Dios vivo, columna y fundamento de la verdad".<sup>152</sup> Lamentablemente el estado de conservación de las letras sólo nos permite hacer conjeturas.

La planta baja continúa con la sección sur pegada a la iglesia (fig. 43-K). Como en el edificio de Acolman, esta habitación se utiliza actualmente como capilla, aunque en la primera construcción del siglo XVI no fuera parte de la iglesia. Conserva algunos restos del gresco, pero ha sido muy modificado a lo largo de los años. Finalmente la sala capitular (fig. 43-L) conserva en los muros sur y norte pinturas, algunos restos de letras en las cenefas. La tebaida de la sección austral es de las mejores conservadas del siglo XVI, varias escenas de la vida de san Agustín se complementan con las actividades de los frailes y los frutos de su actividad comunitaria. Percibimos en esta pintura elementos pictóricos indígenas en los animales y en los personajes.<sup>153</sup> Apreciamos una tendencia a la redefinición del paisaje y algunos principios de perspectiva, y cambios en las posiciones de pies o animales propios de la tradición pictográfica mesoamericana. Resalta en la interpretación de las formas en ambas obras y la participación constante de los indígenas en

---

<sup>152</sup> 1 Timoteo III, 15. Cursivas mías.

<sup>153</sup> Para profundizar en los elementos pictóricos de la tradición indígena en la tebaida véase, Desirée Moreno, "La tebaida del convento agustino de San Nicolás de Actopan. Estudio formal, iconográfico e iconológico", Tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, 2002.

la creación de este lenguaje pictórico. En estas imágenes notamos los elementos de la mezcla estilística del arte del siglo XVI en los territorios novohispanos.

Las imágenes de gran formato en la sala de *profundis* se complementan con dos inscripciones, que relacionan la fundación de la orden con el origen de la vida ermitaña con san Antonio. Las letras superiores tienen la frase: MICHIVIVERECHRISTOS, es probable que la frase correcta fuera:

*MIHI ENIM VIVERE CHRISTOS EST*

La cual proviene de la carta a los Filipenses, 1, 21: "...para mí la vida es Cristo". La pared oeste conserva pequeños restos de un marco donde había una escena y en la parte superior dos medallones con el sagrado nombre de María. En la cenefa observamos las siguientes letras de izquierda a derecha:

E...NVM:ISTAM:QVAM:ÆDIFICAVIT

La frase continúa en el muro este:

NOMINI:SANCTO:TVO:BENIENTI.....XAV

La inscripción completa de los muros proviene de la frase:

*BENEDIC DOMINE DOMVMISTAM QVAM ÆDIFICAVI NOMINI  
SANCTO TVO VENIENTI IN LOCO ISTO EXAVDI PRECES IN EXELSO  
SOLIO GLORIE TVE*

Esta frase es parte de un himno para las consagraciones de las iglesias y también se utiliza en los oficios. El mensaje de la decoración termina en el muro norte con la pintura de las tres cruces rodeadas de las *ArmaChristi*, lamentablemente sólo se conserva la parte superior de la imagen y no sabemos si se incluía otras escenas o más personas. No obstante esta pérdida, la cenefa conserva la inscripción: HECPORTADOMINIIVSTI. La sentencia es del salmo 117, versículo 20: *HEC PORTA DOMINI IVSTI INTRABVT IN EA*. Esto otorga un elemento más sagrado a esta sala capitular, cualquier asunto que se plantee en este espacio

será juzgado, atendido y validado por la justicia de Dios y su tradición eremítica constructora y difusora de la palabra divina durante la historia sagrada. Esto indica el carácter santo del sitio y sobre todo su lugar como centro de arreglos políticos, dentro de la orden y fuera con las otras corporaciones sociales.

No existe mejor ejemplo de la pintura mural novohispana del siglo XVI para mostrar la importancia de las escaleras que el convento de Actopan. En sus muros observamos un breve resumen de los personajes más importantes de la orden, aquellos que formaron parte de la tradición eremítica y su papel en la historia de la Iglesia. El simbolismo de ascenso espiritual de ese espacio arquitectónico está plasmado magistralmente por medio de estos doctores, cardenales, obispos y provinciales agustinos. Todo este ciclo se complementa con la arquería pintada, que divide a los estudiosos. Cada nivel está dividido por varios grutescos, y finalmente los frailes mandaron pintar en los lunetos superiores a santa Mónica en el muro este, san Jerónimo penitente en el norte, santa María Magdalena penitente con su ascensión en el muro oeste y en el sur san Nicolás de Tolentino.

La planta alta del convento conserva mucha pintura mural. El deambulatorio (fig. 44-B) tiene en sus cenefas una serie de escudos con san Nicolás de Tolentino, el niño Jesús como salvador del mundo, santa Mónica, san Agustín, el escudo agustino, las llagas de Cristo y las *Arma Christi*. El área oeste lleva a las escaleras restringidas (fig. 44-G). El guardapolvo es rojizo y el friso tiene una rama de árbol continua y cortada en sus ramas. Los lunetos de las esquinas tiene pintura mural, actualmente se observan en el noreste *El juicio final*, en el norte el *Ecce homo*, en el noroeste *La oración en el huerto* y en el muro sur, en la entrada del antecoro y la celda del prior, está *La flagelación en la columna* y, a su costado derecho, la pintura de un personaje, lamentablemente muy maltratada y sólo se

observa un ángel y una ropaje rojizos, probablemente la capa y el manto de cardenal con el que se representa a san Jerónimo. El modelo de la escena *La oración en el huerto* proviene de una estampa del grabador Lucas de Leyden fechada en 1521 (Fig. 45). Notamos que los pintores usaron diferentes tonos de grises para generar el volumen y la profundidad de los rostros, y muestran una gran adaptación a las formas de las fuentes grabadas europeas.

Casi todas las celdas conservan sus grutescos (fig. 44-C), en la parte oeste se pintaron en las cenefas a varios *putti* con mazos sobre unos perros. En las celdas noroeste hay decoración floral y siguen en las celdas los grutescos de los niños. En las habitaciones este cambia el diseño por dos leones que sostienen una guirnalda.

El antecoro (fig. 44-E) tiene en su muro norte una figura de Dios padre con el grutesco de motivos vegetales. La celda del prior (fig. 44-D) tiene en el luneto de la pared este a san Agustín y Nicolás de Tolentino adorando a Jesús crucificado. En el muro opuesto una panoplia con los *Arma Christi* rodeada de hojas de acanto complementan la imagen. En el techo cuatro ángeles ricamente vestidos sostienen la guirnalda del sagrado nombre de Jesús. Las cenefas superiores conservan una inscripción que comienza con el muro norte y sigue hasta rodear el cuadrado:

PERHIBENTDEME:JHOANNIS:EVANGELISTE:IHSXPS:ETMARIABI  
RGOSCRUTAMINISCRITVRASETILLESVNTQVETESTIMONIVM

La frase es un complemento del evangelio de Juan, capítulo 5, versículo 39, con los agregados de los nombres de Juan, Jesucristo y María; la frase completa es la siguiente:

SCRVTAMINISCRITVRAS, QVIA VOS PUTATIS IN IPSIS VITAM  
ÆTERNAM HABERE  
ETILLÆSVNTQVÆTESTIMONIVMPERHIBENTDEME. [JOHANNIS  
EVANGELISTE, IHS, ET MARIA VIRGO]

[Escrudiñad las escrituras, ya que en ellas creéis tener la vida eterna, pues ellas dan testimonio de mí. Juan evangelista, Jesucristo y la Virgen María]

El mensaje de las inscripciones tenía el objetivo de revisión de las escrituras para reconocer en ellas el *testimonio*, es decir, la justificación de la vida eclesiástica y fraterna.

### ***3. Los estilos de la pintura agustina***

Después del registro de pintura hemos constatado que el proceso estilístico de la decoración conventual no fue uniforme y se usaron diversas cuadrillas para decorar los muros. Los maestros indios (más especializados que sus compañeros) y los grupos de pintores decoraron los conventos, los cuales originaron una diversidad de estilos y formas acordes a los cambios culturales y sociales que se estaban llevando a cabo en la Nueva España.

En este apartado haremos un breve análisis de las principales tendencias formales en los conventos cabeceras. A partir del registro mostrado anteriormente hemos notado formas y recursos similares de manufactura artística que nos permiten suponer que hubo relaciones estilísticas entre los pintores de los edificios.

En el siglo XVI, como muchos autores ya lo han mencionado, tenemos la búsqueda del grupo de artistas por encontrar una nueva forma de expresar el lenguaje pictórico y pictográfico. Debido a la colonización y la llegada de nuevas formas artísticas, los creadores de las pinturas tuvieron que utilizar múltiples recursos para adaptar los mensajes.

Los artistas indios se enfrentaron a nuevas formas derivadas de los grabados europeos del renacimiento a partir del control que los frailes tuvieron de los medios de producción discursiva. Estas novedades incluían cambios en el uso del color, el sombreado, la representación del volumen o la perspectiva. En el ámbito iconográfico se incluyeron elementos como el paisaje o el retrato. Este estilo renacentista plasmado en los grabados tenía una línea más difusa, con una pincelada más suelta y apegada al grabado en contraposición al estilo influenciado por las tradiciones pictográficas prehispánicas: menos naturalistas, las figuras “se encuentran delimitadas o encerradas por la gruesa línea negra” o una línea marco para delimitar el área del color,<sup>154</sup> las partes del cuerpo tienen una tendencia a lo plano con poca definición del volumen y se manipula el frente y el perfil de los personajes, ya sea en sus pies, en las telas o en los hombros. El grabado fue el vehículo prioritario de este proceso artístico, el cual se unió a la tradición renacentista con el uso de nuevo géneros, secuencias narrativas y elementos.

Así, encontramos ejemplos muy importantes donde estas dos tradiciones artísticas confluyen en los edificios. En los casos de Metztitlán, Actopan e Itzmiquilpan notamos diferentes estilos en los espacios del convento. El primer caso es muy relevante, pues observamos un tratamiento de la pincelada muy adaptada al grabado y pintores con gran influencia del naturalismo en el claustro bajo y el cubo de la escalera (figs. 46-47), sobre todo el rostro del san Lucas o en las caras de las personificaciones en el *Triunfo de la paciencia*. Estas imágenes muestran una interpretación muy naturalista con una línea muy fina y un conocimiento muy grande de la tradición pictórica europea. Por otro lado, en las cabezas y los pies del lado derecho de la tebaida del refectorio y en el monaguillo de la

---

<sup>154</sup> Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010, p. 48.

pintura *Jesús como fuente de la vida con los sacramentos* de la portería, notamos las características de la tradición pictográfica indígena. Las formas de la cabezas son poco naturalistas y los rostros muy esquemáticos, las orejas con la forma sintética en C (sobre todo en el monaguillo),<sup>155</sup> los pies son alargados y, en los tres casos, a pesar de estar de perfil, se muestran de frente las uñas de los frailes arrodillados (figs. 48-49).

Actopan tiene varios repertorios estilísticos en sus espacios, en algunas obras se sigue con más afinidad del modelo europeo y en otras observamos una adecuación a las circunstancias. En la escalera, donde se representaron a los personajes importantes de la orden, y en el deambulatorio del claustro alto notamos una adaptación muy grande a las fuentes impresas. Los rostros, las figuras humanas y la posición de las manos se aproximan mucho al estilo y formas europeas (figs. 50-51). En contraste, la pintura de la capilla abierta tiene líneas más fuertes, algunos elementos de volumen en las telas, pero el eje general las imágenes tiende hacia lo plano en los perfiles de los personajes (fig. 52).

Otro ejemplo importante de esta mezcla estilística entre las dos tradiciones la hallamos en la sala de contemplación del convento de Zacualpan de Amilpas. Observamos medallones de los animales que simbolizan a los evangelistas rodeando al pelícano cristológico. Posiblemente el modelo proviene de la portada un libro, como lo vemos en el marco que rodea al título del texto *Missaleordinarium. MissaleRomanum*, Venecia, editado por Gregorium de Gregorijs en 1519 del que se tomaron muchos elementos para grutescos en edificios de varias órdenes (fig. 53). En la cenefa superior se colocó al pelícano rodeado de los símbolos de los evangelistas y una abundante vegetación. Debemos notar que el águila de Juan, pintada en el convento de Zacualpan, tiene raigambre de pictografía indígena muy cercana al animal del claustro bajo del convento de Cuauhtinchán

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 50.



(figs. 54-55).<sup>156</sup> Las dos aves están de perfil, tienen el pico curvo y las patas rectas. Podemos inferir que los pintores utilizaron elementos de la tradición pictórica indígena, aunque en la representación de los ángeles, copiados de la misma portada que el grutesco de la habitación (figs. 56-57), mantuvieron el naturalismo de las formas y utilizaron los grises para crear el volumen de los rechonchos ángeles. El estilo de este espacio tiene una relación con los modelos de los que surgieron las obras, los pintores siguieron en muchos aspectos el grabado con formas europeas por medio de una grisácea más profusa y líneas menos gruesas. No obstante, no dudaron en utilizar elementos de la pictografía india para conciliar las formas con el mensaje.

Otras temáticas muy importantes para definir las líneas generales de los estilos de la pintura mural, los hallamos en las tebaidas. Por ejemplo, en la sala de *profundis* del convento de Zacualpan, observamos un estilo que no buscaba el naturalismo. Los trazos son muy esquemáticos, con líneas muy gruesas y recursos pictóricos muy planos. Estos elementos los hallamos en las figuras humanas y en el tratamiento del paisaje, es decir, en la vegetación, los riscos, los animales y demonios que rodean a los frailes (figs. 58-59).

Notamos que en el caso de las tebaidas se notan dos maneras de interpretar ese “simplismo” de las formas. El primero es sintético con líneas gruesas y figuras con trazos muy precisos y poco detalle. En estas temáticas observamos que, a diferencia de otras pinturas de la Pasión o imágenes de santos, no existió una fuente grabada que definiera o marcara una pauta de los estilos de los personajes y se distingue un uso más libre de los creadores novohispanos para armar la composición y definir sus figuras. Los rostros son muy esquemáticos y con líneas gruesas y escuetas que no pretenden definir los rasgos.

---

<sup>156</sup> Véase, Pablo Escalante, “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte/UNAM-IIE, 1999, pp. 29-33.

Esta tendencia artística la tenemos en otras tebaidas como la del convento de Metztitlán, cuyo caso mencionamos arriba, donde notamos que no existió una composición grabada y que la obra surgió de un acuerdo entre los creadores de la imagen. Esto podemos afirmarlo debido a la gran cantidad de rasgos de la pictografía india, así como las diferencias estilísticas entre los dos lados de la imagen. Asimismo, en la portería los pintores, utilizaron trazos más simplificados para los rostros y las composiciones. Esa habitación abierta tiene un estilo con manos detalle en las formas, presenta figuras más planas y con menos volumen. En contraposición a los artistas de los lunetos del claustro bajo y la escalera quienes, como hemos visto, tenían un estilo muy europeo con una línea suelta y trazos muy finos.

En estos ejemplos notamos la presencia pictórica de la tradición india. No obstante, en lugares como Tezontepec, notamos que los pintores utilizaron los sombreados para crear volumen en los rostros y una línea muy gruesa para definir las cabezas, gorros y facciones de los personajes. Se infiere una adaptación de los elementos del grabado con un estilo y el uso de la línea para remarcar a la importancia de los personajes. Al igual que en Metztitlán y Actopan, las imágenes del claustro y la sala de contemplación de Epazoyucan muestran una gran adaptación a los modelos europeos. Las formas debieron ser muy cercanas a los grabados, aunque con una interpretación propia de la cuadrilla novohispana como lo vimos en las pinturas de Metztitlán. Observamos que los creadores tenían muchos conocimientos de los estilos y formas europeas debido al uso del volumen, la perspectiva, incluso los marcos de los nichos del claustro tienen en la grisácea y los cuerpos de los ángeles una notable influencia de la tradición renacentista.

Otro aspecto muy importante en este proceso artístico es la creación de los paisajes. A diferencia de la tradición del posclásico, la pintura mural del siglo XVI privilegió el uso

del paisaje para dar contexto a las pinturas. Éstas mezclaron las dos tradiciones, por un lado, los artistas utilizaron los elementos naturales para asociar un espacio virtual basado en la línea del horizonte y, por otro, siguiendo la tradición pictográfica mixteca-puebla con una paleta de uso en el posclásico, dieron contenidos cartográficos o simbólicos. Una vez más las tebaidas nos ofrecen los elementos paradigmáticos para entender ese proceso. La pintura de Metztlán usa al paisaje como una referencia a la región controlada por los agustinos,<sup>157</sup> la sala de contemplación de Tlayacapan donde las montañas que rodean la crucifixión tienen una similitud con la orografía conventual, el claustro bajo de Culhuacán con sus espejos de agua es una evidente referencia al medio lacustre del valle de México,<sup>158</sup> y finalmente el muro sur del claustro bajo de Malinalco, donde las cactáceas y plantas novohispanas rodean los Nombres sagrados. Este último caso representa la adaptación del artista indio al uso europeo de lo natural y a la posibilidad de pintar los elementos naturales en sus dos vertientes: 1. Para crear un espacio virtual donde se desarrollan las acciones, 2. Para otorgar un sentido pictográfico con contenidos de ideas o acontecimientos como la permanencia y los trabajos de los agustinos en las regiones.<sup>159</sup>

No sólo en las pinturas con características estilísticas indias encontramos el uso del paisaje. También tenemos los casos de la escalera de Actopan, donde en cada ventana de los pensadores agustinos vemos una montaña como parte de la composición. No podemos saber si estos elementos fueron parte de una iniciativa de los artistas o de los frailes, pero podemos suponer que hubo un interés de ambas partes por apropiarse de las tradiciones,

---

<sup>157</sup> Véase, Martín Olmedo Muñoz, “La visión del mundo agustino. Ideales y virtudes en tres pinturas murales”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94, 2009, pp. 30-41.

<sup>158</sup> Véase, Gabriela Martínez Ulloa, *A la orilla de la laguna. La pintura mural del convento de Culhuacán*, Tesis de Maestría en Historia del arte, Facultad de filosofía y letras-UNAM, 2004.

<sup>159</sup> Este proceso es evidente en la cartografía del siglo XVI ya sea en documentos de conflictos de tierras o en informes como las Relaciones geográficas. Véase Alessandra Russo, *El realismo circular: tierras, espacios y pasajes de la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*, México, IIE-UNAM, 2005.

crear un nuevo sentido y usarlo para dar un mensaje religioso, político y social. Pablo Escalante, en su estudio sobre los códices, analiza la relación de éstos con los grabados y la influencia que tuvieron los libros europeos en las representaciones novohispanas. Describe el caso de la lámina de Quetzalcóatl de la *Historia...* de Durán: "...cuando vemos la imagen de Quetzalcóatl y, en el fondo, un alto castillo que corona un escarpado y violáceo paisaje, parece que el dios mexicano hubiera sido retratado en la terraza de alguna *villa* de la Toscana".<sup>160</sup> En el caso de la pintura mural, esta relación se da en términos similares, pero encontramos al monte Gólgota con el crucificado rodeado de los edificios de la Sierra Alta o la orografía de Tlayacapan, al sagrado nombre junto a las principales cactáceas de la región central o a los frailes tentados por el demonio a un costado de las aguas de las lagunas del valle de México.

Dentro de esta gama de creadores, la historiografía describe que la mayoría de las pinturas del siglo XVI son monocromáticas, aunque existió en las decoraciones un constante uso del color. Evidentemente todavía se requieren muchos estudios de materiales relacionados con estas obras para reconstruir sus técnicas y el uso de los pigmentos. No obstante, con base en los conventos podemos proponer algunas tendencias y, sobre todo, presentar propuestas de análisis. Hemos registrado muchas obras donde el color es fundamental: el ábside de la iglesia y claustro alto de Acolman; la capilla abierta, escalera y sala de *profundis* de Actopan; la portería de Atlatlauhcan; la portería de Cuitzeo; el claustro bajo de Culhuacán; los claustros alto y bajo de Huatlatlauca; la nave de la iglesia, el claustro alto y bajo de Itzmiquilpan; el claustro bajo y alto de Malinalco; la portería, el refectorio y los claustros bajo y alto de Metztlán; la escalera, los claustros bajo y alto de Tezontepec; el claustro y la anteportería de Yecapixtla; y, finalmente, la sala de *profundis*

---

<sup>160</sup> Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, p. 185.

de Zacualpan. La idea de que la pintura mural agustina del siglo XVI era monocromática surgió por varias afirmaciones de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, con base en diversas investigaciones y el registro hemos constatado que el uso del color tenía objetivos diversos y, por razones económicas o discursivas, se utilizaba sólo en partes de la pintura o para decorarla totalmente.

¿En qué casos se coloreaba o se conservaba la grisácea? Es evidente que los colores se utilizaron como una manera de resaltar ciertos objetos, escenas y lugares. El objetivo era añadir significados y dirigir miradas. Otro aspecto muy importante para su uso estuvo fundamentado en los espacios donde se instalaba la pintura. Se colocaba la coloración con base en lo restringido o abierto de las habitaciones. Por ejemplo, el caso de la escalera de Actopan, donde se colorearon las encarnaciones de los personajes o los atributos que indicaban su cargo religioso, su hábito o su grado universitario. También en Metztlán se utilizó el mismo recurso en las pinturas del claustro, se colorearon todas las encarnaciones y algunos elementos del paisaje para resaltar el mensaje. Del mismo modo, en la salas de contemplación de Itzmiquilpan y Epazoyucan, o el ábside y claustro alto de Acolman, notamos esta relación entre la gama de grises y pequeños rastros de color. Las imágenes son predominantemente grises y el juego de color es sólo un accesorio para resaltar la piel o los marcos.

Por otro lado, existen lugares donde no los grises son los menos utilizados y el color abunda en con muchas tonalidades. Estos lugares son los que ponen en duda la afirmación de la monocromía de la pintura del XVI. La capilla abierta de Actopan posee una gama muy amplia de rojos, cafés y azules. Es evidente el sentido de difusión de ese espacio y la necesidad de los frailes por llamar la atención del observador. Sin duda, esta capilla abierta

es el ejemplo paradigmático de la relación entre un espacio abierto y el coloración, y su relación con la paleta usada en el posclásico en la tradición mixteca-puebla.

Entre los ejemplos más importantes en el uso del color encontramos la pintura mural del convento de Epazoyucan. Las imágenes han tenido diversas intervenciones desde el siglo XVI, sobre todo en el claustro, donde los personajes están atenuados con tonos azules, rojos y cafés. En todas las imágenes predominan los tonos azulados y es muy probable que en el siglo XVI la vestimenta haya estado coloreada porque esa característica artística no es ajena a la pintura agustina. Otro convento fundamental para observar el uso del color es Tezontepec, ya que en todas las pinturas de los claustros que se conservan en la actualidad tienen rastros de color. Las más profusas son las escenas de la pasión del claustro donde encontramos tonos rojizos en todos los marcos; además, todas las vestimentas y encarnaciones tienen color. La sección inferior tiene en los pilares pinturas de los personajes importantes de la orden. Todos tienen un paisaje muy grande, los árboles, las montañas e incluso el cielo tienen coloración. Es probable que, al igual que en Epazoyucan, en épocas posteriores se hayan tenido repintes e intervenciones. No obstante, la gran cantidad de color en las imágenes nos indica una propensión a su uso.

Los estilos en la pintura del siglo XVI estaban definidos por la capacidad del creador de entender o adaptar su obra a los modelos grabados y a su tradición india. Resulta muy difícil resolver el nivel de aculturación que podrían tener cada uno de los pintores, pues hasta ahora sólo sabemos que la mayoría de los pintores (si no es que todos) eran parte de las cuadrillas indias entrenadas por los frailes en sus escuelas de artes y oficios. En el caso de la pintura mural, no es suficiente definir este arte como *tequitqui* o indocristiano pues, en primer lugar, la categoría *tequitqui* no es suficiente para expresar la carga cultural

que contiene la pintura mural.<sup>161</sup> De igual forma, el término indocristiano o cristiano-indígena no explica fenómenos artísticos como el del convento de Metztitlán, donde encontramos una de las mejores expresiones de la reproducción de grabados del siglo XVI junto con reminiscencias de la representación del cuerpo humano o pictogramas de la tradición prehispánica. Es importante retomar la clasificación propuesta por Escalante para algunas obras del siglo XVI definidas como sincréticas.<sup>162</sup> Al resaltar el carácter sincrético de una obra, no se debe interpretar como un pacto entre el creador y el fraile. La exploración del creador por representar el modelo europeo y la búsqueda del fraile por conciliar su mensaje con las formas prehispánicas no debe observarse como una negociación, sino como parte de la imposición educativa de una forma de vida, creencias y gobierno. La pintura mural como fenómeno artístico fue parte de la exigencia de la Corona por difundir los mensajes católicos. Considero que entre el pintor y el fraile el convenio era la realización de la obra pero los contenidos y temas, como hemos visto con las fuentes grabadas, provenían de Europa. No podemos asegurar si el pintor estaba convencido del mensaje de sus creaciones, aunque los frailes sabían qué pretendían para los usos de sus habitaciones conventuales. Finalmente, los usos y el contexto donde se produjeron las piezas nos podría ayudar a comprender el sentido que tenían y el porqué de las diferencias estilísticas. El papel de las imágenes a partir de la división entre los espacios abiertos y restringidos nos podría explicar esta dicotomía cultural, ya que podríamos afirmar de una forma esquemática que en los lugares abiertos las formas estaban menos cuidadas y en el

---

<sup>161</sup> Véase Pablo Escalante, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, artículo en prensa.

<sup>162</sup> Pablo Escalante presenta estas diferencias a partir de los objetos artísticos, por ejemplo en la diferencia entre códices y pintura mural: “...hay que decir que los pintores de manuscritos trabajaban con mayor libertad que los artistas que construían y decoraban los conjuntos conventuales. En el caso del arte litúrgico, los contenidos y los programas eran acordados por frailes e indios, o definidos por los primeros, pero en ningún caso podían actuar los artistas indígenas sin consultar a los frailes”. Escalante, *Los códices...*, pp. 339-340.

ámbito limitado había una búsqueda por cuidar el estilo y pretender un acercamiento al naturalismo europeo, donde el fraile hubiera preferido pintores con mayor nivel de aculturación o cercanos a sus códigos plásticos. Sin embargo, esta afirmación no responde en su totalidad este complejo problema que requiere un análisis más detallado y una investigación precisa.

#### **4. La relación de la iconografía y los espacios**

##### *a) Los espacios abiertos*

La arquitectura novohispana del siglo XVI tuvo su relación con la fortaleza y ésta, con base en los elementos del Antiguo Testamento, se ubicaba en un lugar estratégico que sirviera como simbolismo y como centro organizador de la vida de los pueblos. Las órdenes religiosas establecieron normas de vida que regían la cotidianeidad, por lo tanto existió una relación entre los principios directores de éstas, con la arquitectura y la pintura mural. Después de haber mostrado un panorama de la pintura en los conventos-cabecera queda constatado que la religiosidad interior del fraile debía enlazarse con la expresión exterior y la importancia que tuvo la expresión pictórica como medio de difusión de la cultura y los conocimientos frailunos.<sup>163</sup> Durandus explica que cada una de las partes del monasterio representaba una virtud. La sala capitular simbolizaba el corazón del claustro, el refectorio el amor a la meditación santa, la celda representaba la conciencia limpia y el oratorio (que en nuestro caso hemos denominado sala de contemplación) la pureza de la vida.<sup>164</sup> A partir

---

<sup>163</sup> “Todo buen monasterio representa un organismo a través del cual la vida según la regla primero es posibilitada, luego racionalizada y por último simbolizada”. Braunfels, *op. cit.*, p. 10.

<sup>164</sup> Durandus, *op. cit.*, p. 30.



de estos elementos los agustinos decoraron sus espacios y, como hemos visto, utilizaron múltiples recursos iconográficos para enviar su mensaje a las comunidades.

La relación entre los espacios y la iconografía proviene de los usos y los símbolos que se buscan promover. Es evidente que en la cotidianeidad las rutinas y las necesidades iban adecuando las habitaciones al momento. Tanto la iconografía como los lugares eran parte del devenir que cambiaba sus simbolismos y sus mensajes. Nosotros hemos intentado definir esas relaciones, aunque debemos aceptar variabilidad temporal de toda expresión del ser humano.

Esta última parte del capítulo servirá como preludeo para los capítulos siguientes donde se presentará con más precisión las implicaciones ideológicas y discursivas de la pintura mural del siglo XVI. Daremos un breve resumen de la ubicación de la iconografía en los espacios a partir de la división entre *abiertos* y *restringidos*.<sup>165</sup>

Ya se ha mencionado que los frailes utilizaron los refectorios como centros de relaciones políticas donde al igual que los apóstoles buscaron la unión de las élites locales para llevar a cabo sus proyectos en los pueblos. Esto lo podemos observar en la decoración de estos lugares, la cual muestra elementos locales como una forma de conjunción del lugar con la tradición católica o un recordatorio de los personajes importantes de la orden para unir el papel del pueblo en la Historia católica de la orden. En el caso de las capillas abiertas lamentablemente queda muy poca decoración. Con base en el registro que hemos llevado a cabo podemos constatar que el principal interés de los frailes era mostrar temas didácticos de la Historia de salvación relacionados con los dogmas, al igual que temas de devoción como santos de la orden.

---

<sup>165</sup> Más información respecto a la iconografía y los espacios se podrá encontrar en las tablas del anexo.

En las salas de *profundis* o salas capitulares se llevaban a cabo las elecciones de los priores provinciales, también se le utilizaba para reuniones con otros grupos de la sociedad, discusión de la Regla y reuniones entre los miembros del convento. Tenemos varios conventos del siglo XVI donde se realizaron reuniones capitulares y debido a esa situación haya habido cambios en su decoración conventual.<sup>166</sup> Estas salas tienen una decoración dedicada a la historia de la orden, buscan mostrar el pasado de los agustinos, sus antecedentes eremíticos con las Tebaidas y los patrocinios de santa Mónica o san Agustín como protectores de la comunidad de creyentes.

---

<sup>166</sup> La primera reunión capitular de los agustinos fue en Ocuituco en 1534 el jueves de Corpus (7 de junio) y fue nombrado vicario provincial el Padre fray Francisco de la Cruz. El Capítulo siguiente se llevó a cabo en la Cd. de México el 4 de mayo de 1537 y eligió al padre fray Nicolás de Agreda. En 1540 los agustinos novohispanos se reunieron en Capítulo en México el 23 de noviembre y eligieron a fray Jorge de Ávila provincial. La reunión siguiente se efectuó en la misma ciudad el 7 de mayo de 1543, quedó en el cargo principal de la corporación fray Juan de san Román. “Como tuvo que salir de [Nueva España] fray Juan de san Román para ir a tratar con el Emperador entre otros asuntos el relativo a las leyes nuevas, quedó en su lugar por elección hecha en el Convento de México el año de 1544, fray Alonso de la Veracruz”. Los dos siguientes capítulos, en 1545 y 1548, se llevaron a cabo en el convento de México. Los agustinos eligieron en el primero a fray Juan Estacio y en el segundo a fray Alonso de la Veracruz como priores provinciales. Hasta el año de 1551 se realiza el Capítulo fuera de la capital del virreinato, en el convento de Atotonilco, los frailes acordaron que el padre fray Jerónimo de San Esteban tomara por tercera vez el cargo. Es muy importante resaltar esa fecha, pues debemos considerar que en ese año se tenía completada la construcción del convento y las razones por las que los Capítulos se realizaban siempre en México se debía a la falta de un espacio adecuado para las reuniones. En 1554 regresan las reuniones a México y quedó en el cargote provincial fray Diego de Vertavillo. Después del trienio en 1557 se realiza por segunda ocasión el Capítulo en Ocuituco con la elección de fray Alonso de la Veracruz por tercera vez. En el año de 1560 se hace el capítulo provincial en el “recién construido monasterio de Acolman, fue electo VI Prior provincial, Fray Agustín de la Coruña”. En 1563 se llevó a cabo el Capítulo general en el convento de Epazoyucan, que concluyó con la designación de fray Diego de Vertavillo. Tres años después, en 1566 se volvió a llevar a cabo el capítulo en Atotonilco con la elección de fray Juan Medina Rincón. La siguiente reunión, en 1569, se llevó a cabo en la capital del virreinato y fue elegido por cuarta ocasión fray Juan de San Román. En 1572, el edificio de Itzmiquilpan recibió a los representantes de la Provincia, el 5 de mayo fue electo fray Juan de Adriano y “se dispuso por el Capítulo el estudio de Gramática en ese convento”. La reunión siguiente volvió a México en 1575 con la designación de fray Alonso de la Veracruz por cuarta vez como prior de la Provincia. En 1578, el convento de Actopan albergó la reunión con la elección de fray Martín de Perea. “El día 22 de abril [de 1581] fue celebrado en el convento de México el Capítulo Provincial y electo XIII Prior Provincial fray Antonio de Mendoza, Primer Provincial *mexicano* que tuvo la Provincia. Por disposición del Capítulo se puso en el convento de Acolman, estudio de Gramática”. Debido a la muerte de fray Antonio de Mendoza, lo suplantó fray Alonso de la Veracruz en 1581. Se reunió de nuevo el Capítulo el 9 de septiembre de 1581 en Actopan con la elección de fray Pedro Suárez de Escobar. Finalmente de 1584 hasta 1605, probablemente por los problemas y conflictos internos de la orden los capítulos se llevaron a cabo en el convento de San Agustín de México. Se tomó toda la información de los Capítulos de la orden durante el siglo XVI del apéndice de Federico Gómez de Orozco que aparece en la crónica de Juan de Grijlaba, *op. cit.*, p. 505 ss.

Finalmente, los salones de estudio y las bibliotecas tienen poca decoración de gran formato. En la mayoría de los casos se conserva el grutesco y se requeriría un estudio más específico para revelar el sentido de esas decoraciones. Tenemos algunos casos como Atotonilco que fue Casa de estudio de artes y teología de 1546 a 1548 o Yuririapúndaro desde su fundación Casa de estudios de artes y teología desde la década de los cincuenta hasta 1603. También Acolman tuvo estudios, pero no se tiene la fecha precisa del inicio de sus actividades educativas.<sup>167</sup> Itzmiquilpan tenía estudio de gramática desde 1572 y hasta entrado el siglo XVII. Actopan fue Casa de estudio de artes y teología desde 1575 hasta 1506/07. Cuitzeo fue Casa de Estudio desde 1587 hasta la primera década del siglo XVII. De todos estos conventos la única sala con una iconografía cercana al estudio la encontramos en Actopan, donde observamos en el área que actualmente se usa como salones a personajes sentados y leyendo, además del evidente sentido educativo-intelectual de la decoración de la escalera. Las otras referencias a la *lectio divina* la observamos en otros espacios del convento. En el registro hemos notados que en el claustro pequeño de Acolman, en la sala de contemplación de Tlayacapan y en el claustro bajo de Metztitlán los agustinos mandaron pintar a los Padres de la Iglesia leyendo o interpretando las escrituras. En los casos de Metztitlán y Tlayacapan la relación es mucho más precisa, ya que se les colocó junto con los evangelistas con los Padres de la Iglesia, lo cual nos indica la promoción por la lectura de los textos sagrados de los agustinos. El mensaje para toda la comunidad era que la acción de leer implicaba un acercamiento con la divinidad.

---

<sup>167</sup> Rubial registra que en 1570, Acolman tenía dieciséis alumnos en su estudio, probablemente de artes y teología porque en la reunión capitular de 1581 se le otorga el estudio de gramática.

b) *Los espacios restringidos*

Los frailes utilizaron el simbolismo del *ascenso* de la escalera para colocar temas relacionados con las virtudes o la búsqueda de superación del fraile frente a los desafíos de su vida como ermitaño-predicador. También lo vemos con las escenas de la vida de san Agustín en Atotonilco donde con los recuadros se narra visualmente el ascenso espiritual del obispo de Hipona, desde sus contactos con la divinidad hasta el momento en él formó parte de lo divino con su ascensión al cielo.

Los temas de la vida de Agustín más pintados se refieren a su encuentro con otros obispos, en particular san Simpliciano y Valerio de Hinojosa. Estas dos escenas coinciden en Actopan y Atotonilco el Grande, así como las pinturas de san Alejo en sus escaleras, santo que simbolizaba la castidad, la paciencia y la humildad. En el convento de Metztlán se colocaron los *Triunfos* de estas virtudes en lugar de un santo; probablemente por ser casa de estudio, los frailes escogieron usar un lenguaje relacionado con los emblemas.<sup>168</sup> La escalera se utilizó con frecuencia como un referente del ascenso espiritual del fraile y por ello podemos afirmar que los agustinos las utilizaron para mostrar virtudes morales y referentes históricos. Otro caso importante en este sentido lo encontramos en Cuitzeo, donde se colocó la representación de *El verdadero religioso* rodeado de sus instrumentos de ascetismo y de citas bíblicas relacionadas con ello.

Los claustros eran el centro de meditación y lectura donde ilustraban pasajes de los evangelios, devociones o enseñanzas de los textos sagrados ya sea en forma figurada o simbólica. Éstos ambientes, con sus ciclos pasionarios, tenían el objetivo de generar el ambiente propicio para la meditación de los frailes. Por lo tanto debían incluir temas de

---

<sup>168</sup> Véase, Martín Olmedo Muñoz, “La visión del mundo agustino en Meztlán. Ideales y virtudes en tres pinturas murales”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94, 2009, p. 42-58.

meditación, oración y modelos de virtudes. Durandus menciona que el claustro debe contener la humillación del alma, la mortificación de la carne, la humildad de la palabra y la paciencia como columna de la vida espiritual. Es evidente que esos conceptos estaban en la vida de Jesús y en las temáticas representadas en los agustinos. Al mismo tiempo, este mensaje se complementaba con los pilares, representantes de la paciencia, que debían mostrar a aquellos que dieron su vida por el mensaje católico y conformaron el sustento de la Iglesia.

El santo más representado fue san Agustín a quien encontramos en Acolman, Actopan, Epazoyucan, Metztitlán, Totolapan, Tlayacapan y Yecapixtla. Existen constantes en las imágenes de santos y mártires como veremos en los siguientes capítulos. Hubo una tendencia a representar obispos agustinos y a aquellos que sin ser parte de la tradición historiográfica de la orden participaron en las actividades de Agustín. El más pintado fue san Simpliciano y le sigue Navigio. Los conventos que contienen más escenas de martirios son Culhuacán, Tlayacapan, Huatlatlauca, Charo y Yecapixtla, siendo la decoración más completa la que hallamos en el edificio poblano, ya que conserva gran parte de sus pinturas del claustro bajo. Los personajes más pintados en Tlayacapan, Huatlatlauca, Yecapixtla y Charo son los ermitaños mártires africanos, a quienes les siguen los mártires ingleses del convento de Londres, mismos que encontramos en Charo y Tlayacapan. En este último también está John Stone, al igual que en Huatlatlauca y Totolapan. Además de este mártir del siglo XVI encontramos otros famosos en la historiografía agustina, como Nicolás de Tolentino Mártir que aparece en Yecapixtla, Tlayacapan, Huatlatlauca y Culhuacán; y Andrea Quatiebras en Huatlatlauca y Tlayacapan. Tenemos otro mártir del siglo XIII, el cardenal agustino Buenaventura en Actopan y Charo. Finalmente, las pinturas de san Juan

Bueno, Guillermo de Aquitania o san Fulgencio tienen relación con el eremitismo y los orígenes como corporación eclesiástica de la orden.

La distribución de los santos y mártires agustinos en los conventos nos ofrece pistas de continuidades conceptuales en la composición y los programas. Hubo dos maneras de representar a sus personajes importantes: a) Los santos de pie o sentados en escritorios en fila continua enmarcados por columnas o una falsa arquería, como en Actopan, Huatlatlauca, Culhuacán, Yecapixtla y Totolapan; b) En los pilares de los claustros enmarcados en algún tipo de falso nicho. Este último esquema es común en el claustro bajo de Totolapan y de Yecapixtla: el santo de pie, dos columnas lo rodean, en la parte superior una falsa concha y cierra la imagen un arco con una franja con cortes verticales. También los pintores utilizaron rectángulos para crear el efecto de profundidad como en las pinturas de la sala de *profundis* de Tlayacapan. Estos casos visuales son muy relevantes para mostrar la continuidad discursiva de las imágenes pues las presentan como estatuas dentro de una falsa arquitectura.

Actopan, Malinalco, Culhuacán y Huatlatlauca coinciden en muchos aspectos de sus programas iconográficos. Tienen las Tebaidas, los ciclos pasionarios, los personajes relevantes de la orden y santos, etc. Entre Culhuacán y Huatlatlauca observamos el patronazgo agustino y escenas relacionadas con la reflexión en torno a la muerte como en el claustro de Malinalco. Es muy probable que la colocación de las pinturas en cada convento respondiera a características propias del edificio y la región, ya que las temáticas no ocupan siempre el mismo lugar. Por ejemplo, los santos y personajes importantes de la orden en Acolman están en el claustro pequeño, en Malinalco no quedan restos de esta iconografía, en Culhuacán se encuentran en los pilares del claustro alto y en Huatlatlauca en los muros del claustro bajo. Sin embargo, en la mayoría de los edificios, hallamos a los santos en los

pilares de los claustros, símbolos pictóricos del soporte espiritual de la iglesia, por ejemplo, en Totolapan o Metztlán; en este último lamentablemente se perdió casi toda la pintura quedando sólo unos pequeños rastros. Es muy probable que en Huatlatlauca los frailes agustinos hayan aprovechado el claustro anterior franciscano, pero, como tenía columnas redondas que no permitían la pintura, los artistas tuvieron que utilizar los muros que rodeaban al claustro.

En otro ámbito, observamos que en el convento de Huatlatlauca y Culhuacán se sumaron, a los santos agustinos, a San Francisco y Santo Domingo. En pocos conventos agustinos hallamos a estos personajes pero su presencia en tales sitios tuvo una importancia fundamental porque en ese periodo las primeras tres órdenes mendicantes novohispanas estaban colaborando para mantener sus privilegios, reajustando los territorios y entregando doctrinas para la administración de los pueblos de indios.

El caso de Malinalco demuestra que las características locales influyeron en los procesos de pintura de los conventos. Pero a pesar de sus diferencias, también resaltan elementos comunes que, aunque pequeños en los programas iconográficos generales demuestran un objetivo artístico común en fechas similares. De la misma forma mantienen ciertas constantes compositivas como el uso del marco para definir los espacios de los personajes o la posición de tres cuartos o de frente de los santos.

En resumen, podemos afirmar que hubo una tendencia a crear un discurso corporativo por medio de la pintura mural en los conventos agustinos. No obstante, también existieron iniciativas locales que crearon sus propias características y expresiones dentro del plan general de decoración, como lo veremos en los siguientes capítulos. Los ejemplos más importantes son los casos de Actopan, donde la decoración de la escalera se planeó en función de su estatus como casa de estudio o, en la misma región, Atotonilco el Grande,

donde figuran filósofos de la antigüedad junto a san Agustín que adornan el muro de la misma sección. En Cuitzeo y Metztitlán la iconografía sirvió y se adaptó al uso espiritual del edificio; las escenas de la Pasión de los lunetos se colocaron escenas tipológicas del Antiguo Testamento. Su objetivo era fomentar la meditación del fraile y del observador que relacionarían la Historia de salvación de Jesús con el pasado veterotestamentario. También la ubicación geográfica de los conventos tuvo relación con la pintura. Esto sucede en Itzmiuilpan donde los grutescos monumentales de la nave de la iglesia tienen una relación con los procesos de colonización del valle del Mezquital y el norte novohispano.

Estos aspectos temáticos pertenecían a corrientes de espiritualidad comunes entre todos los religiosos del siglo XVI. No obstante, consideramos que cada una de las órdenes, a partir de su pasado, sus Reglas, estatutos, Capítulos, necesidades regionales y políticas, tenían sus puntos particulares y su propio talante que se mostraba en las expresiones artísticas. Asimismo, como mencionamos al principio del apartado, es muy probable que la decoración conventual se haya modificado a lo largo del siglo XVI a partir de las nuevas necesidades y cambios en la circunstancia. Las discusiones y acuerdos de los Capítulos, además de las acciones políticas y sociales que generaban, también modificaban la vida de los frailes. Éstas promovían cambios en la cotidianeidad de los frailes que cambiaba la formas arquitectónicas para adecuar los espacios a las nueva necesidades que iban más allá del esquema básico: iglesia (espacio litúrgico)-claustro (espacio común de los frailes).

Podemos considerar que las representaciones pictóricas eran parte de un proyecto cultural e intelectual más amplio donde la arquitectura, la liturgia, la historiografía y la teología formaban un sentido común dentro del espacio. La idea de los conventos se basaba en unificar, con un solo criterio arquitectónico, la vida eremítica, cenobítica y la predicación evangelizadora. En esa concepción la decoración tuvo un papel fundamental,



pues era el punto de unión entre los lugares del convento, su simbolismo y su uso en las prácticas de la comunidad y los frailes. “Lo importante era que en todos esos monasterios el área privada de los monjes, el área semiprivada de los edificios conventuales, y el área pública –iglesia y plaza delante del templo– logaran una nueva interconexión, que puede observarse, más que en los edificios mismos, en sus decoraciones”.<sup>169</sup>

Queda establecido que los objetivos de la iconográfica era parte de un plan que involucraba a todos los conventos que se fundaron antes de 1570 o se volvieron prioratos antes de la década de los ochenta. A pesar de los inconvenientes para fechar las pinturas, estos elementos muestran tendencias compositivas, temáticas y estilísticas. En los siguientes capítulos analizaremos cómo los agustinos utilizaron este medio para difundir su espiritualidad, su idea de la temporalidad y su identidad corporativa en la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVI.

---

<sup>169</sup> El autor utiliza el término privado que no se refiere a un aspecto de la vida cotidiana sino a una forma de usar los espacios. Braunfels, *op. cit.*, p. 204.

## **CAPÍTULO 2. LA CRISTOLOGÍA EN LA ORDEN AGUSTINA. EL PAPEL DE LAS IMÁGENES DE JESÚS EN LA ORDEN NOVOHISPANA**

### *1. La arquitectura conventual y su relación con los ciclos cristológicos*

La pintura mural agustina formó parte del proceso de transformación de las ideas políticas, económicas y sociales de la Nueva España durante el siglo XVI. El objetivo de ese capítulo consiste en analizar los diferentes significados que la figura de Jesús-Cristo y su representación iconográfica tuvo para la orden dentro de los conventos novohispanos. Reconocemos en esta corporación religiosa, por medio de sus testimonios visuales, un proyecto social y político que buscaba conjuntar un concepto de Dios y un Jesús particular que se expresaría por medio de las pinturas murales. Podemos analizar y establecer a través de estas imágenes qué tipo de deidad buscaban difundir los agustinos, cuál era el objetivo de esas representaciones dentro del proceso de colonización de los grupos indios y, sobre todo, la relación de su espiritualidad con el papel de los frailes en la Iglesia novohispana.

La arquitectura tuvo un papel primordial no sólo como soporte de las pinturas, como bien ha mencionado Estrada de Gerlero, los primeros evangelizadores de la Nueva España tuvieron la meta de recrear en estas tierras una prefigura de la Jerusalén celeste.<sup>1</sup> Así, los muros debían estar acorde a estos planteamientos y formar parte del proceso de transformación, construcción y evangelización de la Nueva y Primitiva Iglesia de la Indias.<sup>2</sup> Esta manera de entender el espacio arquitectónico tuvo una relación con la iconografía, aunque, como veremos a continuación, el sentido, los temas y el discurso visual de los

---

<sup>1</sup> Elena Estrada de Gerlero, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México, IIE, UNAM, 2010, pp. 41-72.

<sup>2</sup> Véase *Ibidem*.

programas discurren y tienden hacia las corrientes filosóficas de la primera y, sobre todo, la segunda mitad del siglo.

Varios autores llaman a los agustinos del siglo XVI místicos predicadores. Podemos considerar que sus edificios y pinturas eran las fortalezas místico-espirituales de estos personajes.<sup>3</sup> La vida de los frailes giraba en torno a Dios para difundir, promover y generar su “gracia divina” en las tierras novohispanas. Para lograr eso y tener un acercamiento directo con su Dios, los frailes necesitaban que las verdades escritas en los textos canónicos derivaran en realidades experimentadas y los misterios de su fe se convirtieran en sucesos de su vida personal y cotidiana. En ese sentido, los frailes novohispanos buscaron conjuntar las experiencias y vivencias de su divinidad plasmadas en las pinturas de sus conventos con el sentimiento corporal terrenal. El objetivo del místico-predicador era la perfecta unión con su Dios. Sin embargo, ¿cómo lograr esto en tierras novohispanas, donde el objetivo era el control político y social de los grupos por medio de la evangelización y catequización de los territorios colonizados? El dilema de los agustinos y de las otras órdenes mendicantes en el siglo XVI fue combinar la vida activa con la contemplativa, es decir, lograr cercanía con su Dios, cumplir su papel de “apóstoles” y al mismo tiempo ser un puente entre los adoctrinados y creyentes, y la propagación del discurso justificador “divino” colonizador. Para lograr difundir y llevar a cabo esas dos formas de vida, se plantearon varias preguntas: ¿qué sucesos de la vida de Jesús se debían pintar en los muros? y ¿qué acontecimientos bíblicos definían su *Historia* y permitían equilibrar estas dos maneras de entender la

---

<sup>3</sup> “Este convento-fortaleza pretende, en suma, ser la ‘fortaleza espiritual de la Iglesia militante’ y la prefigura tradicional de la Jerusalén celeste. En la concepción de este programa arquitectónico, acorde con el espíritu de retorno a las fuentes escriturales, patrísticas y las tradiciones antiguas, se concibió una síntesis bíblica que condensó la historia del largo peregrinaje del género humano...”. Estrada de Gerlero, *op. cit.*

religión?<sup>4</sup> Veremos en los siguientes apartados que en la iconografía los sucesos de la pintura recaían en acciones específicas que definían a Jesús y su papel en el ámbito terrestre, en la vida humana.

a) *Los ejercicios de meditación en la orden agustina*

Durante la Edad Media se consideraba la división de las órdenes religiosas en contemplativas, activas y contemplativas en acción. En el siglo XVI y, después de las reformas observantes hispanas, vemos que existía un problema para definir estos grupos. La llegada a América fue un punto de inflexión profundo pues estas órdenes debían conciliar el papel activo y contemplativo marcado por sus Reglas. Este proceso causó muchos conflictos internos dentro de las corporaciones religiosas que derivaron en divisiones internas y en cismas de los llamados regulares y observantes.<sup>5</sup> Cada uno de estos grupos tenía diferentes ideas respecto al papel que debían desempeñar los frailes en la sociedad y cuales debían ser sus actividades. Estas diferencias también se expresaron en el sentido de las oraciones y la meditación dentro de los conjuntos conventuales.

La oración del siglo XVI estaba marcada por dos fases que el historiador Melquiades Andrés define en su libro sobre la mística: “La primera se detiene más en los esfuerzos del cristiano, ayudado por la gracia, para desarraigar vicios y plantar virtudes. La

---

<sup>4</sup> Colocaremos el término *Historia* con mayúscula cuando se trate del proceso de salvación del catolicismo comenzado por el relato bíblico del Génesis. Cuando utilizaremos la palabra con minúscula nos referiremos a la escritura o representación pictórica de los acontecimientos temporales en el devenir del pasado, presente y futuro. Por ejemplo, la *Historia* providencial de Agustín y la *historia* de Juan de Grijalva.

<sup>5</sup> Antonio Rubial ha estudiado los casos de franciscanos y agustinos relacionados con la colonización y evangelización de Nueva España. Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1989. Rubial, *La hermana pobreza: el franciscanismo desde la Edad Media hasta la evangelización novohispana*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

segunda atiende sobre todo a la acción de Dios en el alma”.<sup>6</sup> De estos procesos deriva la noción teológica de la época de los tres escalones de la meditación: vía unitiva, vía iluminativa y vía purgativa. Andrés, basado en varios autores de órdenes religiosas del siglo XVI y XVII, dividió estos procesos en oración vocal, mental y contemplativa. En el ámbito de la mística, las categorías clásicas para alcanzar la perfección espiritual en ese siglo eran: “...lección, meditación, contemplación y espiritualidad pura. La lección busca lo que quiere; la meditación lo recibe; la contemplación lo posee y goza; la espiritualidad simple y verdadera conoce [a Dios]”.<sup>7</sup>

Otra vertiente del pensamiento católico en el ámbito de las órdenes dividía las formas de meditación en: 1. La vía tradicional, con la práctica de las virtudes y desarraigo de los vicios, 2. La vía de la oración mental metódica, 3. La vía del recogimiento, y 4. La vía de la salvación ecuménica basada en la lectura de la Biblia, propuesta por Arias Montano en su texto *Dictatum Christianum* (1575), y que se expresaba en una predicación constante o en una difusión de los textos ecuménicos, como la *Biblia políglota*.<sup>8</sup>

En el siglo XV y XVI las órdenes religiosas más cercanas a la observancia, sin descuidar su papel como predicadores, fomentaron y difundieron la oración mental metódica; después de las reformas del cardenal Cisneros en España las órdenes practicaban dos tiempos largos de oración mental, “uno después de maitines y otro después de completas. Dedicaban el primero a meditar sobre la vida de Cristo y el segundo a la oración de propio conocimiento”.<sup>9</sup> No es descabellado pensar que esa tradición llegara a tierras

---

<sup>6</sup> “Muchos títulos de libros de meditación durante ese siglo expresaban ese ascetismo riguroso: Ejercicio, arte, guía, camino, subida, ejercitatorio, noche oscura..., y describen etapas de purificación, de oración de propio conocimiento, de seguimiento de Cristo”. Melquíades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pp. 20-21.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>8</sup> Andrés, *op. cit.*, p. 67.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67.

americanas en la primera mitad del siglo, ya que los agustinos, como otras órdenes, consideraban que Jesús se definía a partir de la oración ya que así lograba tener comunicación con el Padre. En ese sentido los frailes debían ser partícipes de ese proceso y en ella buscaban un fundamento de sus acciones.

Los representantes de la orden de ermitaños en el siglo XVI relacionados con la meditación que dedicaron varias de sus obras a los procesos de oración fueron Luis de Montoya, Agustín de la Coruña, Juan Suárez, Juan de Muatones, Tomás de Villanueva, Luis de León y Alonso Orozco. “Todos destacaron la línea ascético-mística de oración, pobreza, mortificación, contemplación y amor”.<sup>10</sup> La soledad interior, la meditación sobre la Pasión y el desenvolvimiento de una vida virtuosa, los tres elementos apoyaban y reforzaban la contemplación. El escritor del siglo XVI Francisco de Osuna en su *Quinto abecedario espiritual* los describe de la siguiente manera:

Si trabajas para mantener a ti y a tus prójimos andas camino al cielo; si predicas el evangelio, corres, si te das a la contemplación, vuelas con alas de águila [...]. Aquel será rico en Jesucristo, que juntamente hiciese las tres cosas dichas, que son andar, correr y volar, conviene a saber, trabajar, predicar y contemplar como San Pablo.<sup>11</sup>

Esas ideas y planteamientos tuvieron diversas formas de expresión en Nueva España en los primeros años de la evangelización. Sabemos por ejemplo, gracias al cronista Juan de Grijalva, que existió un conflicto entre los frailes Antonio de Roa y fray Juan Bautista. A pesar de que los dos pertenecían a la corriente de la observancia dentro de la orden, el cronista plantea las divergencias que existían en la forma de entender la meditación y la

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 29. Orozco es su texto *Instrucción según los Padres antiguos, cuando reformaron la provincia de España, formaron a sus novicios*, “recoge la herencia más pura de la Observancia [agustina]: mortificación, selección de lecturas espirituales, oración, contemplación y sobre todo pobreza apostólica...”. *Ibid.*, p. 306.

<sup>11</sup> Francisco de Osuna, *Quinto abecedario espiritual*, Burgos, 1542, prólogo; *Apud*. Andrés, *op. cit.*, p. 25.

ascética.<sup>12</sup> Antonio de Roa realizaba prácticas exteriores con toda la comunidad, mientras que el segundo buscaba el recogimiento al interior de la celda, en el espacio “privado” del edificio conventual.<sup>13</sup> Respecto a la vida de Bautista escribe Grijalva que “la oración mental era en él tan continua, que en cualquier ocupación que estuviese, siempre tenía las mientes en Dios. Pero nunca suspiraba, ni lloraba; porque decía, que con lo uno descansaba, y con lo otro se regalaba el alma, y que era tener premio en esta vida”.<sup>14</sup> El cronista menciona que este fraile:

...fue recatadísimo en hacer sus penitencias, de modo que nunca hizo penitencias públicas [...], y de aquí vino el ser tan amigo de las soledades donde pasó lo más de su vida, [...]. Pero cuando más se escondía, era entonces cuando más se derramaba, y crecía su fama. [...] El mismo fray Juan Bautista decía que había de ser el hombre virtuoso como el carbunco, que en los montes descubría la luz con que le enriqueció la naturaleza...<sup>15</sup>

A diferencia de Roa, quien hacía “aquellas grandes penitencias delante de los indios, [por] que se publicasen, y esto condenaban los devotos de nuestro Bautista”.<sup>16</sup> Grijalva nos presenta un problema de la escuela de pensamiento de ambos frailes. Observamos en el relato cómo cada uno de los religiosos entendía la meditación. Bautista buscaba una soteriología más personal con Jesús, mientras que Roa pretendía mezclar elementos de contemplación con las penitencias y buscaba la participación de la comunidad en su proceso de meditación. El cronista explica que Roa tenía unas ermitas en Molango donde

---

<sup>12</sup> Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N.S.P. Agustín en las Provincias de la Nueva España, en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa, 1985, p. 283.

<sup>13</sup> Incluso menciona Grijalva que los frailes escribieron un manual de meditación y una doctrina que después los grupos de cada uno de los frailes discutían la autoría. “Pero el más claro testimonio, y para mí de más autoridad, es el que dio el santo fray Juan Bautista, que hasta en eso fue Bautista, pues señaló con el dedo al que sus mismo discípulos contradecían. Fue el caso, que como el santo fray Juan Bautista fuese tan recatado en sus penitencias, y el santo fray Antonio de Roa las hiciese tan en público, hubo una gran competencia entre los discípulos de uno y del otro. Los discípulos de fray Juan Bautista condenaban las acciones del bendito Roa, y como de la parcialidad nace siempre la porfía, y de la porfía la protervia, llegaron a decir que no eran solos ellos, sino que el santo fray Juan Bautista era el autor de aquella doctrina”. *Ibidem*, p. 231.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

estaba pintada la Pasión de Jesús y describe que en esos espacios pequeños y apartados “tenía consuelo”, Grijalva narra con mucho detalle el ejercicio espiritual que realizaba el fraile frente a los indios:

Aquí hacía de noche todos estos ejercicios. Azotábanle atado a una columna, abofeteábanle, escupíanle y abrasaban con fuego su cuerpo aquellos indios confidentes [...]. [En la Cuaresma] y eran que lunes y miércoles y viernes después que la gente se había recogido se iba a un oratorio que está en la huerta de Molango, donde tenía pintada el oración en el huerto, y estando allí contemplando en las agonías de Cristo y en su sudor de sangre, después de una prolija oración llegaban unos indios y echándole mano le daban muchos golpes y le decían muchas injurias, a ejemplo de imitación de el prendimiento, y desnudándole de la cinta arriba, quitándole con gran violencia un rallo que tenía ceñido a sus carnes, le ataban la manos y le echaban una soga a la garganta, y así le llevaban a otro oratorio, donde tenía pintada a la Magdalena, que ungía los pies a Cristo Señor nuestro. Y allí estaba un indio en un tribunal que representaba la justicia divina. Allí le traían los indios, y le presentaban diciendo que le traían un hombre malo, ingrato, lleno de defectos y pecados, soberbio, engañador, falso, con otras culpas, [...]. Preguntábale el juez qué respondía. Y entonces el bendito penitente, con profunda y verdadera humildad, sin responder palabra, besaba los pies de aquel indio que representaba la justicia divina y regábalos con lágrimas, a imitación de la bendita Magdalena. [...] Al cabo de un rato en voz alta confesaba sus culpas, sus defectos, y su ingratitud en fin, y todo aquello que le acusaba más su conciencia, pidiendo perdón de todas estas culpas. En esto salían de través otros indios acusándoles de falsos testimonios, a que el santo no respondía por imitar aquel inocentísimo cordero, que calló cuando lo acusaron.<sup>17</sup>

La comunidad participaba en el proceso de imitación reflexiva que realizaba el fraile al acercarla a unas imágenes vivientes con el sufrimiento y la mortificación como parte del proceso de enseñanza. Frente a estos elementos de la vida ascética, los textos explican que los agustinos dividían el día para poder realizar las dos actividades contemplativas y activas. En el caso de Roa, Grijalva menciona que,

de día le sobraba poco tiempo porque lo gastaba todo en obras de caridad, enseñando, predicando y administrando los santos Sacramentos a los indios. Pero las noches las pasaba todas en estos ejercicios. Estaba de rodillas, siempre que rezaba, o contemplaba, ponía las rodillas a raíz del suelo;

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 223.



porque levantaba el hábito y no tenía otra cosa con que cubrir sus carnes. Rezaba todas las mañanas los Salmos penitenciales, y en llegando aquel verso del último Salmo que dice: *Expandi manus meas ad te anima mea Sicut terra sine aqua tibi...*”<sup>18</sup>

Todo este proceso de práctica de la contemplación en la cotidianidad de los frailes tuvo una repercusión en el arte y en la creación de imágenes. La mayoría de los libros relacionados con la contemplación y la ascética del siglo XVI tenían grabados o los grabadores eran parte del proceso de creación teológica de las imágenes que reforzaron o ayudaron a fomentar el mensaje escrito como se menciona en el caso de las imágenes de las ermitas en la huerta de Molango. Estas dos vertientes del pensamiento agustino novohispano se conciliaron a partir de un proyecto soteriológico común que podemos observar a partir de los ciclos de su pintura mural. A pesar de estas controversias entre escuelas que buscaban diferentes métodos para acercarse al Dios católico, observamos que en el momento de la decoración de los muros conventuales se logró crear un discurso corporativo muy parecido en todas las cabeceras de doctrina. Las imágenes de Cristo, como veremos más adelante, muestran la corporeidad, la oración, la pobreza derivada en la virtud de humildad, la contemplación, etc., las pinturas eran la expresión visible de Dios hijo y su objetivo era observarlo, interiorizar su mensaje e imitarlo.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 219.

## *2. Los principales ejes de la cristología en el siglo XVI y su relación con la pintura mural*

### *a) Los principales temas y motivos de la Pasión en los claustros*

Las imágenes de Jesús en los claustros y otros espacios conventuales presentan elementos de análisis que van mucho más allá de la simple decoración o el recordatorio de los sucesos de su vida. Estas obras formaron parte de un proceso teológico de conformación del pensamiento novohispano.

En el siglo XVI existen dos grandes tendencias de pensamiento para entender a Cristo: 1. Desde la perspectiva de la revelación de Dios, con base en el libro sagrado y otros textos, incluidos algunos apócrifos. 2. Desde su misión redentora en el mundo humano, es decir desde el ámbito de la soteriología. Estos dos ámbitos se conjuntaban en el sentido escatológico de Jesús al ser el hijo de Dios en el mundo para cumplir el plan de salvación providencial.

A partir de la lectura de los teólogos, desde los Padres de la Iglesia, se reconocía al Jesús bíblico de cuatro formas distintas: como profeta, es decir, manifestador de los designios divinos; como sabio y maestro, con representaciones de sus parábolas; como místico, en imágenes y sucesos de su relación e intimidad con Dios y, finalmente, como mesías, el organizador y planificador del plan divino providencial. Los frailes, siguiendo esta tradición, mandaron pintar las imágenes como un medio de expresión física y visual de esa revelación privilegiando alguno de los cuatros aspectos enunciados arriba. Uno de los fines del presente capítulo es reconocer que tipo de temáticas y motivos se representaron en los muros conventuales a partir de la división conceptual teológica agustina del siglo XVI y el Jesús que los agustinos pretendían difundir en Nueva España.

¿Qué Jesús observaban los frailes en sus conventos? Como lo hicimos notar en el primer capítulo por el porcentaje de imágenes, el gran eje de la cristología agustina es el Jesús bíblico, cuya Pasión resaltaron muy particularmente. Todas las imágenes pintadas en los conventos agustinos están basadas en los evangelios canónicos. Cada uno de los temas iconográficos generales parte de los sucesos descritos en Marcos, Lucas, Mateo y Juan, si bien, algunas fuentes diversas como la *Leyenda dorada* o los evangelios apócrifos ayudaron a delimitar o enriquecer las escenas con motivos o diferentes personajes. Con base en esto podemos inferir que las pinturas buscaban resaltar el papel histórico de Jesús, es decir, en el momento “terrenal” de su vida, cuando participó y actuó con la humanidad.

Es evidente que en la mayoría de los conventos agustinos se pintaron imágenes relacionadas con la vida pública de Cristo. En una gran parte de la muestra de los ciclos iconográficos comienzan con sucesos posteriores a *La oración en el huerto*. No obstante, observamos que en varios conventos se intentó dar un marco pictórico más general comenzando desde la infancia de Jesús posiblemente con un sentido procesional y, como veremos más adelante, para completar el sentido cristológico de las imágenes. En la recopilación de imágenes hallamos que en los ciclos pictóricos de la sala capitular de Charo (desde *El bautismo de Jesús*), en la portería de Tlayacapan (está la pintura de *La visitación* y *El sueño de José*), los claustros bajos de Tezontepec, Huatlatlahuca, el claustro alto de Culhuacán (*La natividad*) y el claustro pequeño de Acolman –comienza con *La visitación*. Excepto en los casos antes mencionados la temática más común es *La adoración de los reyes magos* o *La epifanía*.

### b) *La mística y la contemplación*

El primer grupo de sucesos representados en los muros de los conventos dirige su atención hacia la historicidad de Jesús y su papel como místico, es decir, reúne aquellas escenas bíblicas donde más relación tuvo con Dios Padre, aquellos pasajes en que los teólogos agustinos consideraron que lo marcaron como humano, dada su misión de salvador.

La iconografía de la mayoría de los conventos de los agustinos en el siglo XVI contiene representaciones de constantes teofanías y epifanías en la vida de Jesús. El principio de la narración de la pintura mural agustina comienza con *La Natividad*. En este momento es cuando se inicia el camino del redentor de los agustinos. Fray Luis de León menciona,

...porque cierto es que el Verbo divino, que se hizo hombre en el sagrado vientre de la santísima Virgen. Él mismo formó allí el cuerpo y la naturaleza del hombre de que se vistió. Y así, para que entendiésemos esto, David dice bien que *tuvo Cristo consigo el rocío de su nacimiento*. Y aun así como decimos *nacimiento* en este lugar, podemos decir *niñez*; que, aunque viene a decir lo mismo que nacimiento, todavía es palabra que señala más el ser nuevo y corporal que tomó Cristo en la Virgen, en el cual, fue niño primero, y después mancebo, y después perfecto varón...<sup>19</sup>

La encarnación era el suceso decisivo de la historia de la salvación católica, por eso era tan importante como tema pictórico. Esta iconografía aparece en cuatro claustros de diferentes etapas de fundación: Culhuacán (fig. 1), Acolman (fig. 2), Huatlatlauca (fig. 3), Tezontepec (fig. 4). Lamentablemente la imagen del convento del valle de México está casi desaparecida y sólo observamos a un José volcado hacia delante con la mano izquierda recargada en su mano derecha. Las otras dos figuras son mucho más precisas y presentan al niño-Jesús en toda su majestad. También la imagen de Acolman está muy deteriorada y no logramos distinguir la actitud del niño, pero José sostiene algo con las manos, mientras la

---

<sup>19</sup> Fray Luis de León, "Los nombres de Cristo", en *Obras completas castellanas I*, 5ª ed., pról. Félix García, Madrid, BAC, 1991, p. 441.

Virgen lo mira adorando al recién nacido. Desde el momento de su nacimiento, su padre y su madre reconocieron en él su carácter de salvador. Esto lo notamos en la pintura de Huatlatlauca (fig. 3), donde el niño recién nacido se encuentra de pie mostrando su majestad, la Virgen lo adora con la manos juntas, mientras José sostiene un vela para alumbrar el lugar. El buey y el asno del lado derecho miran a lo alto. Con esta actitud los animales reconocen la llegada de Jesús y su relación con el plan divino del cielo. En segundo lugar en Tezontepec (fig. 4) advertimos la misma escena de adoración al pequeño niño, que está rodeado de ángeles, por parte de José y María. La correspondencia entre las dos imágenes es evidente, aunque los recursos compositivos sean diversos. Queda establecido el reconocimiento inmediato de los personajes a su futuro salvador, su actitud, la posición de sus cuerpos arrodillados y sus manos unidas demuestran una reverencia evidente al recién nacido. También los pintores mostraron la futura misión celestial de Jesús con la participación de los ángeles y con la mira de los animales al cielo. Del mismo modo siguen la tradición teológica de la prefiguración veterotestamentaria que los agustinos fomentaron en sus conventos. La aparición de los animales en la Natividad proviene los *Evangelios apócrifos* en particular del Pseudo Mateo que dice: "...salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al Niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su señor...". La fuente iconográfica de este suceso tiene su antecedente en el Antiguo Testamento, en el texto de Isaías I, 3.<sup>20</sup>

Estas imágenes muestran la filiación pictórica de los agustinos hacia el Concilio de Trento. Desde el principio de la reunión ecuménica quedó establecido que la Virgen había

---

<sup>20</sup> "Conoce el buey a su dueño, y el asno el pesebre de su amo, pero Israel no entiende, mi pueblo no tiene conocimiento". Isaías, I, 3.

parido sin dolor, por lo tanto debía representarse de rodillas, “según la visión de santa Brígida, en adoración ante el Niño”.<sup>21</sup> Incluso estas imágenes más allá de representar el nacimiento de Cristo, muestran al espectador una adoración; en estas imágenes se concentra el primer ejemplo de la reverencia que todos los futuros cristianos deberían mostrar a Jesús.

Junto a estas imágenes podemos mencionar dos temas complementarios también relacionados con el elemento de la majestad y el papel de Jesús en la salvación: *La adoración de los pastores* y *La adoración de los Reyes Magos*. Esta iconografía la encontramos en los conventos de Acolman (fig. 5), Cuitzeo (fig. 6), Culhuacán (fig. 7), Tezontepec (fig. 8) y Itzmiquilpan (fig. 9). Es importante resaltar que estos temas junto con *La natividad* son adicionales a los ciclos pasionarios y refuerzan el carácter de exaltación de las pinturas. Incluso hallamos que los pintores dividieron las escenas en dos muros diferentes en Culhuacán, Acolman y Tezontepec para otorgar cierta primacía a las escenas. La composición es muy similar en las tres pinturas, el niño está sentado sobre el regazo de su madre quien lo sostiene con sus manos, José observa la escena detrás de la Virgen. El infante bendice a los visitantes (Cuitzeo y Acolman) o mueve las manos hacia el rey que, arrodillado frente a él, le ofrece una copa como en las pinturas de Acolman y Tezontepec: “...y de hinojos le adoraron, y, abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra”.<sup>22</sup> Otro recurso compositivo implicó colocar las manos unidas, junto con la genuflexión, como en los casos de Cuitzeo y Culhuacán, donde los dos reyes que están de pie observan la escena mientras esperan su momento. Llama la atención que en los conventos de Tezontepec y Culhuacán el último Mago (posiblemente Gaspar o Baltasar)

---

<sup>21</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, t. 1, p. 229.

<sup>22</sup> También esta escena se menciona en los evangelios apócrifos del Protoevangelio de Santiago (cap. XXI), en el evangelio del Pseudo Mateo (cap. XVI) y en el evangelio árabe de la Infancia (cap. VII).

sostenga un objeto en forma de cornucopia para el incienso, pues suele representárseles con copones o copas. A pesar de las diferencias en los motivos, la composición básica de los elementos en las cuatro pinturas es muy parecida.

En el caso de Itzmiquilpan, estos motivos junto con *La natividad* y *La adoración de los ángeles* se encuentran en una misma imagen (fig. 9). En la parte central vemos a José y María; el buey que se ubica un poco más atrás y parece observar al recién nacido, lo mismo que los dos pastores, colocados a izquierda y derecha, uno de ellos lleva una gaita en la mano y ambos también observan al infante. En las esquinas superiores izquierdas, vemos a un grupo de ángeles con las manos juntas y una cartela que surge de una nube con la inscripción: *Gloria in excelsis*; del lado derecho están a lo lejos los Reyes Magos, gentiles de Oriente, que siguen la estrella montados sobre sus caballos (fig. 10). Así se incorporaron en una sola imagen dos pasajes bíblicos, el de Lucas donde menciona:

Así que los ángeles se fueron al cielo, se dijeron los pastores unos a otros: Vamos a Belén a ver esto que el Señor nos ha anunciado. Fueron con presteza, y encontraron a María, a José y al Niño acostado en un pesebre, y viéndoles, contaron lo que se les había dicho acerca del Niño. [...] María guardaba todo esto y lo meditaba en su corazón. Los pastores se volvieron glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían oído y visto, según se les había dicho.<sup>23</sup>

Y el de Mateo que menciona:

Nacido, pues, Jesús en Belén de Judá en los días del rey Herodes, llegaron del Oriente a Jerusalén unos magos, diciendo ¿Dónde está el rey de los judíos que acaba de nacer? Porque hemos visto su estrella al oriente y venimos a adorarle. [...] Después de haber oído al rey [Herodes], se fueron, y la estrella que habían visto en Oriente les precedía, hasta que vino a pararse encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella sintieron grandísimo gozo, y, llegando a la casa, vieron al niño con María, su madre, y de hinojos le adoraron, y abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Lucas, II, 15-21.

<sup>24</sup> Mateo, II, 1-11.

De acuerdo con sus elementos compositivos, esta escena establece una síntesis de *La epifanía* para el espectador. Todos los personajes, motivos y la composición de la imagen crean un conjunto que demuestra la importancia de la revelación divina por medio del niño, que es la manifestación más evidente del Dios encarnado presentada a los hombres comunes, como los pastores judíos y el mismo José con su bastón. La pintura representa la colaboración del cuerpo místico en la primera teofanía del cristianismo, en ella participan la corte celestial con sus ángeles, la estrella que guió a los monarcas, el pueblo llano con los pastores músicos, la comitiva terrestre con sus soberanos Reyes Magos, los animales – prefiguración del Antiguo Testamento– es decir, la antigua Ley y los colaboradores cercanos del niño, su madre virgen que lo ha parido sin dolor y su padre putativo José. La Virgen, como menciona el texto de Lucas, se encuentra “meditando” el suceso en su corazón. Su actitud es tranquila y observa la adoración de los visitantes.

En todas las imágenes de *La adoración de los reyes* (figs. 5-10) de los conventos agustinos hallamos otra prefiguración bíblica: la estrella guía en la parte superior de las pinturas como eje de la composición. Al igual que el buey y el burro en la natividad, este elemento representa un recurso más del análisis teológico de la prefiguración. En este caso la estrella tiene su referente en el Antiguo Testamento en la estrella predicha por Balaam: “Oráculo de Balam, hijo de Beor; oráculo del hombre de los ojos cerrados, oráculo del que oye palabras de Dios [...]. La veo, pero no ahora; la contemplo, pero no de cerca. Alzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro, que aplasta los costados de Moab y el cráneo de todos los hijos de Set”.<sup>25</sup> Esta imagen marca el inicio de la primera epifanía de la encarnación ya que fue la primera señal de vida humana del próximo redentor, la manifestación a los pastores, a José y a los magos que la salvación estaba por comenzar.

---

<sup>25</sup> Números, XXIV, 15-17.



Las imágenes se observan en la medida que son signos divinos y éstos demuestran que Jesús es el Cristo, al igual que los teólogos y los padres buscaron demostrar esa unión y que no hay elementos de contradicción entre los dos Testamentos. Los elementos pictóricos muestran la importancia del Jesús en la pintura, reconocer en el pequeño niño al futuro Mesías, por eso la vela en la mano de José, el niño representa la luz que alumbrará el mundo. Cristo, como mencionamos en el inciso anterior, se convirtió en la clave de lectura del Antiguo Testamento, así la Iglesia fue vista como el pueblo de la alianza de la sangre de Cristo. Esto también se expresaba en otros episodios de la vida de Cristo como *La circuncisión* o *La crucifixión* donde se mostraba a Jesús como parte de Yahvé y como un cordero de sacrificio generador de la redención del Dios judío y, por ende, el factor de la alianza y del pacto con los creyentes. La lectura de la cristología católica del siglo XVI se iniciaba con el Antiguo Testamento y las afirmaciones cristológicas sólo se podían entender por medio de éste: Jesús era parte del Dios de la creación, Jesús era el Dios de la alianza y de la promesa.

San Agustín definió dos formas esenciales de entender el lugar de Jesús en el Antiguo Testamento. Primeramente, el anuncio de su llegada, su presencia personal como emblema de salvación, su encarnación como el *Emmanuel*: “He aquí que una virgen concebirá y parirá un hijo, y se le pondrá por nombre ‘Emmanuel’, que quiere decir ‘Dios con nosotros’.”<sup>26</sup> Y, su constante participación en las actividades de los profetas y en los sucesos de los patriarcas; con la enumeración de figuras anticipadas de una presencia personalizada de Dios en el ámbito judío.

---

<sup>26</sup> Esta cita es parte de la narración del evangelio de san Mateo, donde cuenta *El sueño de José*. Los agustinos representaron esta escena en la portería del convento de Tlayacapan. *Mateo* 1, 23.

A partir de estos sucesos también hallamos en los conventos una mezcla importante con el discurso mariano. El papel de la Virgen era importante en los conventos pues también definía y participaba activamente en el plan de salvación. Encontramos que los agustinos pintaron la escena de *La anunciación* en varios conventos y que, incluso en Acolman hay un claustro dedicado a la escenas de la Virgen antes del nacimiento de Jesús con las escenas de *La anunciación* (fig. 11), *La visitación* (fig. 12) y cierra con *La natividad* (fig. 2); también en Tlayacapan (fig. 13) y en Cuitzeo está el encuentro entre la Virgen y su prima Isabel. Con base en estos referentes pictóricos, los agustinos consideraban que María fue la primera intérprete de la llegada de Jesús.<sup>27</sup>

*La presentación al templo* la hallamos en dos conventos. En la portería de Tlayacapan (junto con *El sueño de José*) (fig. 14) y en el claustro bajo de Tezontepec (fig. 15). La imagen proviene del evangelio de Lucas, donde describe: “Así se cumplieron los días de la purificación conforme a la ley de Moisés, le llevaron a Jerusalén para presentarle al Señor, según está escrito [...] y para ofrecer en sacrificio, según lo prescrito en la Ley del Señor, un par de tórtolas o dos pichones”.<sup>28</sup> Las dos imágenes mantienen los motivos iconográficos comunes. En primer lugar se hace la presentación de Jesús al templo, a quien sujeta el sacerdote judío Simeón, mientras la Virgen sostiene un cesto con la tórtolas del sacrificio, y sus doncellas se acercan al altar con los cirios característicos de la fiesta; en el caso de Tezontepec es el ayudante del sacerdote quien tiene la vela entre sus manos. *La presentación en el templo* tenía un gran sentido de justificación, es, junto con *La circuncisión*, uno de los momentos de la Alianza entre la antigua y nueva Ley. Por eso la

---

<sup>27</sup> La relación de la cristología agustina el siglo XVI con el discurso mariano la desarrollaré en el capítulo siguiente, pues la Virgen, a pesar de su cercanía con Jesús, forma parte de los sustentos de la iglesia y tiene una relación directa con los santos importantes de la orden.

<sup>28</sup> Lucas, II, 22-24.

purificación de su madre y la importancia de la candela como elemento de renacimiento de esta nueva etapa. El caso de Tlayacapan es excepcional pues se halla en uno de los lugares más concurridos del convento. En ese sentido presenta un gran contenido programático pues se unen en el discurso visual: *María y el niño entregando su corazón a san Agustín*, *El sueño de José* y *La visitación*. Estos elementos confluyen en un discurso mariano importante, pues expresan la importancia de la presencia mariana en el proceso de salvación. Y al igual que en otros conventos, como en la portería de Metztitlán, los agustinos presentan a la Virgen como un elemento fundamental de la justificación de la gracia, la limpieza y lucha contra el pecado.<sup>29</sup>

Existen sólo algunas excepciones donde se incluyen pasajes desde *El bautismo* hasta la predicación. Tenemos el caso de la sala capitular de Charo donde se pintaron la epifanía del bautizo (fig. 16) y *La multiplicación de los panes* (fig. 17). De igual forma, encontramos algunos temas aislados como *La entrada a Jerusalén*, la cual se halla en los edificios de Culhuacán (fig. 18) y en la sala de contemplación de Itzmiquilpan (fig. 19). En este último recinto hidalguense también los agustinos pintaron *El lavatorio de los pies* (fig. 20), al igual que en el claustro alto de Malinalco (fig. 21), preludio de la Santa Cena. Estos temas “aislados” respecto a los otros conventos son muy diversos en sus composiciones. En la imagen de Itzmiquilpan, aunque se encuentra cortada debido a una puerta que abrieron después de pintar el espacio, todos los apóstoles aparecen detrás del Jesús arrodillado, quien con la mano derecha sostiene la pantorrilla de Pedro y con la izquierda le lava el pie. La escena de Malinalco es totalmente diferente, sólo se ven dos personajes: Jesús y Pedro.

---

<sup>29</sup> Véase Martín Olmedo Muñoz, *La pinturas murales del convento de Metztitlán, Hidalgo...*, en especial el primer capítulo.

Los dos mantienen su distancia y el único punto de unión es el pie, que conecta a los dos hombres.

Esos hechos pictóricos intentaban presentar los momentos más relevantes para conectar las dos tradiciones del Antiguo y el Nuevo Testamento para difundir y promover una tendencia ideológica hacia la cercanía corporal de Jesús. Las escenas narrativas relacionadas con la infancia buscaban una meditación y una contemplación místicas acerca de los primeros momentos del plan divino, es decir, observar los “misterios de la fe” católica para obtener la gracia contemplativa. En el siguiente apartado veremos que no sólo la “mente” tenía un papel importante en este proceso de acercamiento con Dios; los frailes consideran al cuerpo como otro medio para obtener la gracia con prácticas ascéticas de imitación de la Pasión de Jesús. Los ciclos pictóricos relacionados con la mística de Jesús, es decir, sus acercamientos con la divinidad, su papel y presencia en la tierra como personaje encarnado, así como sus epifanías comienzan con *La última cena*. Los frailes pintaron esta temática en la sala de *profundis* de Cuitzeo (fig. 22), la sala capitular de Charo (fig. 23) y la sala de contemplación de Epazoyucan (fig. 24). A partir de este suceso comienza la mezcla entre los elementos ascéticos y místicos, y se considera iconográficamente que Jesús, al ser la encarnación de Dios, utilizó su cuerpo, el medio que lo conectaba con los humanos, para acercarse a su Padre y transformarse en el Mesías.

### *c) El ámbito ascético*

La mística de estas iconografías, temáticas y motivos pictóricos en el ámbito agustino tenían el objetivo de promover entre los creyentes el papel temporal de la encarnación sobrehumana. Gershom Scholem explica que “el místico trata de relacionar [la] Revelación,

que le fue dado vivir a él o a su maestro espiritual, con los textos sagrados del pasado”,<sup>30</sup> los agustinos por medio de sus muros pretendían que éstos difundieran las características histórico-bíblicas de la manifestación de Dios en la humanidad, en el ámbito terrestre y así mostrar el papel del fraile en el proceso de salvación novohispano.

Santo Tomás explicaba al misticismo como *cognitio Dei experimentalis*, el conocimiento de Dios a través de la experiencia.<sup>31</sup> Por lo tanto, los agustinos, siguiendo una tradición medieval de acercamiento a Dios, buscaron plasmar en los muros de sus conventos los sucesos que servían como ejemplo y guía para buscar esa unión mística con su Dios y convertirla en una experiencia corporal viva. La primera imagen que sigue esta tendencia es *La oración en el huerto*, que aparece en la mayoría de los conventos con pintura mural. Esto nos lleva a advertir que la oración en el monte de los olivos era el inicio del proceso de meditación entre los agustinos. Los conventos con esta representación en sus muros son Actopan (fig. 25), Charo (fig. 26), Epazoyucan (fig. 27), Huatlatlauca (fig. 28), Iztmiquilpan (fig. 29), Malinalco (fig. 30) y Tezontepec (fig. 31). También la hallamos en un detalle de una de las pinturas del claustro alto de Metztlán (fig. 32) pero como una escena lateral a *La traición de Judas*. La composición es muy parecida en todas las imágenes: Jesús aparece arrodillado, con las manos juntas y observa el ángel que se le aparece con un cáliz y una hostia suspendida encima o con una cruz. Pedro con la espada y los dos hijos de Zebedeo, Santiago y Juan, duermen agrupados en una de las esquinas. Las características compositivas cambian de acuerdo con el modelo grabado, aunque como mencioné arriba los motivos son muy parecidos y el mensaje es el mismo. En la lejanía observamos pequeñas construcciones que nos muestran pictóricamente el ambiente de la

---

<sup>30</sup> Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. Beatriz Oberländer, 3ª ed., Madrid, Siruela, 2006, p. 29.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 24.

escena fuera de los centros urbanos. Este elemento será muy importante para construir el estereotipo de la oración entre los cristianos. Con base en las escrituras bíblicas, Jesús salió de la ciudad para acercarse a Dios y, sobre todo, para saber cuales serían su destino y su papel en el plan de salvación. De esos pasajes los ermitaños crearon su discurso en torno a la lejanía del místico del mundo urbano y su contacto con la naturaleza.

A partir de *La oración en el huerto* hallamos más pinturas con elementos iconográficos comunes en todos los conventos. Este tema marcaba el inicio de los programas con un sentido ascético, aunque debemos recalcar que la división no era tan tajante pues, como veremos en los siguientes párrafos, continúa una búsqueda de acercamiento místico derivado de una contemplación de los frailes con los ciclos pictóricos en los momentos de sufrimiento y castigo de Jesús. Estas imágenes ayudaban a consolidar el planteamiento místico que comenzaba con el momento anterior a la traición.

Las escenas que complementan este suceso son *El prendimiento de Jesús* y *La traición de Judas*. En algunos conventos *La oración en el huerto* y *La traición...* están en una misma imagen, pues se colocó una sección accesoria donde se observa a lo lejos un Jesús arrodillado o el grupo de soldados liderados por Judas. Los motivos iconográficos en esa pintura son muy similares en los conventos de Epazoyucan (fig. 33), Charo (fig. 34), Metztitlán (fig. 35) y Tezontepec (fig. 36); los soldados asen a Jesús del cuello o del brazo, Judas se acerca para darle el beso mientras Pedro ataca a Malco, quien se encuentra tumbado en el piso o sobre una roca. El mensaje iconográfico coincide en *La oración...* y *La traición...*, estos dos elementos son el inicio de la Pasión, aunque el sentido teológico varía pues cada uno tiene un referente diferente respecto a la oración, es decir, cada escena busca resaltar otros aspectos que pueden ayudar a la reflexión acerca de la vida de Jesús. En

la aparición del ángel queda constatada la aceptación de Jesús a su proceso de redención y el segundo es el papel de los agentes externos en la consumación de ese plan de salvación.

A partir de la captura comienza el ciclo pasionario y el proceso de oración en torno a los sucesos de la vida de Cristo que los agustinos del siglo XVI consideraban más importantes para su contemplación. Las pinturas continúan con *La presentación de Jesús ante Caifás*. Este personaje se encuentra sentado mientras aparece Jesús rodeado de soldados. Lamentablemente las imágenes de este suceso en los conventos de Charo (fig. 37) y Yecapixtla (fig. 38) se encuentran en muy mal estado, no obstante, ofrecen algunas pistas respecto la composición iconográfica. El sentido teológico de esta temática lo hallamos en la sentencia. Existe un referente a la muerte en esta escena, porque a pesar de ser un proceso religioso y judicial la importancia recae en la humildad de Jesús al aceptar su destino redentor:

Condujeron a Jesús al pontífice [...] el sanedrín buscaba un testimonio contra Jesús para hacerle morir, y no lo hallaban. Porque muchos testificaban falsamente contra Él, pero no eran acordes sus testimonios. [...] Levantándose en medio el pontífice, preguntó a Jesús, diciendo: ¿No respondes nada? ¿Qué es esto que testifican contra ti? Él se callaba y no respondía palabra. De nuevo el pontífice le preguntó y dijo: ¿Eres tú el mesías, el Hijo del Bendito? Jesús dijo: Yo soy, y veréis al Hijo del hombre sentado a la diestra del Poder y venir sobre las nubes del cielo.<sup>32</sup>

La pintura de Tezontepec (fig. 39) tiene el mejor estado de conservación. En ella observamos a Jesús con las manos amarradas, dos soldados lo sostienen y el sanedrín le pregunta con la mano derecha extendida con la que sostiene su sentencia. Un soldado levanta el brazo izquierdo para golpear a Jesús; este motivo iconográfico coincide con el resto de pintura que observamos en Charo, donde vemos a un personaje con el mismo ademán y un pequeño rastro en la esquina inferior izquierda donde se observa una silla

---

<sup>32</sup> Marcos, XIV, 53-65.

decorada con múltiples elementos. Este motivo iconográfico concuerda con el texto de Juan:

El pontífice preguntó a Jesús sobre sus discípulos y sobre su doctrina. Respondióle Jesús: Yo públicamente he hablado al mundo; siempre enseñé en las sinagogas y en el templo, adonde concurren los judíos; nada hablé en secreto. ¿Qué me preguntas? Pregunta a los que me han oído qué es lo que les he hablado; ellos deben saber lo que les he dicho. Habiendo dicho esto Jesús, uno de los alguaciles que estaba a su lado le dio una bofetada, diciendo: ¿Así respondes al pontífice? Jesús le contestó: Si hablé mal, muéstrame en qué, y si bien, ¿por qué me pegas?<sup>33</sup>

La actitud del condenado en las dos escenas es de humildad. Jesús no observa al sanedrín sentado, en la pintura de Yecapixtla lo vemos con la cabeza y la mirada hacia abajo rodeado por los guardias. No obstante, esta actitud de Cristo muestra uno de los momentos cumbres del cristianismo, por un lado Jesús se asume ante las autoridades judías como el *Hijo de Dios* y, por otro, el poder religioso, falto de fe, lo condena por blasfemia, pues no cree que un mortal pueda ser el enviado del cielo.

De igual forma, Jesús reconoce su misión redentora, al decir que regresará “a la diestra del Poder”, así demuestra conocimiento y aceptación de su futura muerte y su regreso, para impartir la Justicia final, expresa la misión justificadora de la gracia. Por estas razones, este suceso es el inicio de muchos ciclos pasionales, ya que en este momento queda constada la misión de Jesús y el objetivo de su afrenta contra los sacerdotes judíos.

Las escenas siguientes se refieren a los castigos que ordenara Pilatos. Comienzan con *La flagelación en la columna*, *La coronación de espinas* y terminan con la presentación de Jesús antes los judíos. Estas escenas están narradas sólo parcialmente en los cuatro evangelios, pues mencionan que Pilatos lo mandó castigar y describen con gran precisión el proceso de coronación y el ropaje púrpura, pero omiten cualquier referencia a la columna.

---

<sup>33</sup> Juan, XVIII, 19-24.



Los agustinos mostraron mucho interés por la flagelación, que encontramos representada en los conventos de Acolman (fig. 40), Epazoyucan (fig. 41), Tezontepec (fig. 42), Culhuacán (fig. 43), Huatlatlauca (fig. 44), Itzmiquilpan (fig. 45), Cuitzeo (fig. 46), Charo (fig. 47) y Yecapixtla (fig. 48). Jesús es el elemento central de la composición, está de pie y de frente al espectador, atado de espaldas a una gran columna que abarca todo el recuadro central de la pintura. En Acolman, Epazoyucan y Tezontepec el piso es cuadriculado. En la mayoría de las imágenes –excepto en Epazoyucan donde observamos cuatro soldados– dos verdugos lo golpean con los flagelos. Jesús tiene las manos atadas por la espalda excepto en Itzmiquilpan y Huatlatlauca donde, en el primer caso, se encuentra atado a un montículo baja y está de perfil al espectador; en el convento poblano, el brazo derecho está atado a la parte superior de la estructura y el izquierdo a la altura de la cintura aparece con un pequeño escorzo. Existe una constante entre los grupos de espectadores. En todas las imágenes existen observadores del suceso; en las pinturas de Cuitzeo, Charo, Huatlatlauca y, probablemente en Yecapixtla, observamos a Pilatos junto con un acompañante que observa la flagelación. El caso más inusitado lo hallamos en uno de los medallones de la sala de contemplación de Itzmiquilpan (fig. 45), donde notamos uno de los subtemas menos comunes en la iconografía agustina relacionados con *La flagelación en la columna: El arrepentimiento de Pedro*. Los agustinos pintaron a Pedro arrodillado con las manos juntas a espaldas de Cristo mientras los dos soldados lo azotan.

La siguiente escena de los temas ascético-místicos de los agustinos novohispanos es *La coronación de espinas*. Al igual que en las otras iconografías, los recursos pictóricos de las imágenes coinciden en los conventos donde quedan restos de esta imagen: Acolman (fig. 49), Epazoyucan (fig. 50), Charo (fig. 51), Tezontepec (fig. 52) y una celda de Tlayacapan (fig. 53). Juan describe este suceso: “Y los soldados, tejiendo una corona de

espinas, se la pusieron en la cabeza, le vistieron un manto púrpura y, acercándose a Él, le decían: ¡Salve, rey de los judíos!; y le daban de bofetadas...”.<sup>34</sup> En la parte central de todas las pinturas observamos a Jesús sentado frente al espectador, dos personajes le colocan la corona con unas varas mientras un tercero se arrodilla para entregarle la vara de caña y hacer las falsas reverencias descritas en los evangelios. En algunas pinturas Jesús, con el torso desnudo, tiene el manto púrpura –Charo, Tezontepec, Tlayacapan; en Acolman y Epazoyucan la fuente grabada combinó el momento de la coronación y la entrega del vara con un episodio del texto de Lucas: “Herodes, con su escolta, le despreció, y por burla le vistió una vestidura blanca y se lo devolvió a Pilato”,<sup>35</sup> pues el personaje todavía está vestido. La pintura de Epazoyucan agrega otro motivo, de la humillación del sentenciado. Muestra a Jesús con una venda en los ojos, el grabado conjuntó las tradiciones respecto a los desprecios de los soldados. La *Leyenda dorada* menciona,

“*Primera.* En casa de Anás, donde le escupieron a la cara, le abofetearon y le taparon los ojos [...]. *Segunda.* En casa de Herodes, en la que éste, tomándolo por loco y fatuo porque no quiso contestar a sus preguntas, para mofarse de Él mandó que lo vistieran con una túnica blanca [...]. *Tercera.* En casa de Pilatos, en la que los soldados para reírse de Él lo cubrieron con unos andrajos de púrpura, le colocaron una caña en la mano, lo coronaron de espinas y se mofaron de Él doblando en son de guasa sus rodillas y diciéndole: ‘¡Dios te guarde, rey de los judíos!’”.<sup>36</sup>

La fuente proporcionaba más elementos para la meditación, pues no se limitaba a la tradición evangélica e incorporó más motivos para entender la humildad del torturado y la soberbia de los atacantes.

El tema iconográfico siguiente de la meditación cristológica agustina era el *Ecce homo*: “Otra vez salió fuera Pilato y le dijo: Aquí os lo traigo para que veáis que no hallo en

---

<sup>34</sup> Juan, XIX, 2-3.

<sup>35</sup> Lucas, XXII, 11.

<sup>36</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada, I*, trad. José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 2001, p. 220

Él ningún crimen. Salió, pues Jesús fuera con la corona de espinas y el manto púrpura, y Pilato les dijo: Ahí tenéis al hombre”.<sup>37</sup> Esta pintura se encuentra en una celda del convento de Totolapan (fig. 54) y en los claustros de Culhuacán (fig. 55), Epazoyucan (fig. 56), Huatlatlauca (fig. 57)<sup>38</sup> y Tezontepec (fig. 58). En la pintura mural agustina observamos dos tipos de representación del *Ecce homo*: 1. Jesús con Pilatos (Totolapan, Culhuacán y Epazoyucan) y 2. Jesús, Pilatos y otros personajes (Huatlatlauca y Tezontepec). En el primer caso el mensaje iconográfico es muy preciso y se reduce principalmente a la frase “Ahí tenéis al hombre”; Jesús revestido de rey tiene el lugar central en las composiciones, Pilatos en la parte de atrás lo muestra al espectador, lo presenta a la multitud o lo arroja con el manto púrpura como en Epazoyucan. En la otra composición intervienen más elementos, pues participan en la escena los soldados (Huatlatlauca) o la multitud (Tezontepec), por lo tanto hay un seguimiento de la escena principal. En cuanto al grupo de observadores, narra el evangelio, “...los príncipes de los sacerdotes y sus servidores, gritaron, diciendo: ¡Crucifícale, crucifícale!”.<sup>39</sup> En el caso de la escena del claustro poblano, el suceso es más preciso. Además del *Ecce homo*, la pintura muestra el momento de la condenación, cuando Pilatos se sentó en el tribunal y “dijo a los judíos: Ahí tenéis a vuestro rey. Pero ellos gritaron: ¡Quita, quita! ¡Crucifícale! Díjoles Pilato ¿A vuestro rey voy a crucificar? Contestaron los príncipes de los sacerdotes: Nosotros no tenemos más rey que al César. Entonces se lo entregó para que le crucificasen”.<sup>40</sup> Los soldados están a punto de arrastrar a Jesús para cumplir la sentencia. Observamos en sus gestos y sus movimientos corporales que están a punto de golpear al arrestado. Esta iconografía mezcla la

---

<sup>37</sup> Juan, XIX, 4-5.

<sup>38</sup> Respecto a esta imagen se localizó el grabado y se verificó que el tema iconográfico es el *Ecce homo*, solamente que en el caso del convento novohispano se prefirió quitar al público, probablemente por cuestión de espacio.

<sup>39</sup> Juan, XIX, 6.

<sup>40</sup> Juan, XIX, 13-16.

presentación a los judíos y la condenación, lo cual tiene un significado más amplio respecto a la meditación, puesto que implica un momento intermedio previo a la muerte antes del inicio del camino al calvario.

A diferencia de las escenas anteriores, que en su mayoría siguen el evangelio de Juan, el siguiente tema iconográfico se encuentra en el texto de Lucas, donde se describe la llegada de Simón de Cirene para ayudar a Cristo a cargar la cruz: “Cuando le llevaban, echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús. Le seguía una gran muchedumbre del pueblo y de mujeres, que se herían y lamentaban por Él”.<sup>41</sup> La tradición más precisa proviene de los textos sinópticos donde se menciona que la Virgen y Juan evangelista estaban presentes durante el camino al Gólgota. Esta iconografía la hallamos en los claustros de Actopan (fig. 59), Cuitzeo (fig. 60), Culhuacán (fig. 61), Epazoyucan (fig. 62), Huatlatlauca (fig. 63), Metztitlán (fig. 64), Tezontepec (fig. 65) y Yecapixtla (fig. 66). Los motivos en todas las imágenes son los mismos y el esquema compositivo es muy similar en todas las pinturas a pesar de su tamaño o la adaptación que los pintores hicieron al espacio conventual: Cristo se arrastra con la cruz a cuestas, Simón lo ayuda a cargar la parte trasera y en algún ángulo de la pintura aparecen la Virgen sufriente con las manos juntas o cruzadas en el pecho, las Marías y san Juan evangelista; finalmente, complementa la imagen un soldado, quien sostiene una cuerda que pende del cuello del condenado y lo jala para que continúe su andar al monte. La única imagen que presenta a “Verónica” es la de Tezontepec, que hallamos en la esquina inferior derecha. Junto al evangelista se muestra la imagen de Cristo que quedara plasmada en el lienzo después de secarle el sudor y la sangre.

---

<sup>41</sup> Lucas, XXIII, 26-27.

En resumen, por la gran cantidad de imágenes y su papel predominante en los muros conventuales podemos afirmar que la iconografía agustina muestra una vida espiritual de identificación moral con los sufrimientos de Cristo.<sup>42</sup> Al igual que Jesús, los frailes debían sacrificar sus vidas, mediante la penitencia, la mortificación y la negación de la identidad individual por una comunal; participaban en la comunidad de creyentes y éste era su papel en la salvación. El fraile se considera como un Simón de Cirene que ayuda a Cristo a llevar su cruz con la pena de la mortificación de su cuerpo. El cronista Grijalva expone esta comparación en el caso del fraile Antonio de Roa:

Pues siendo tantas las cruces, como en todas ellas hacia esta devota estación, tenía todo el cuerpo llagado, y la multitud de indios que lo veían, estaban tan admirados y tan enternecidos que le dieran ellos sus espaldas para ayudarle a llevar aquellos azotes. A la manera, que Simón Cirenense ayudó a llevar la Cruz de Cristo, viendo que ya sus cansados miembros no podían con tan grande peso.<sup>43</sup>

Jesús era la referencia inmediata de la meditación-ascética de los agustinos y el criterio elemental en la pintura mural de sus conventos; mientras Simón de Cirene representaba, junto con el redentor católico, un ejemplo para los frailes por haber seguido su camino y haber participado activamente en su vida y obra.

Las imágenes resaltan la virtud de la humildad. Simón de Cirene es el paradigma de esa virtud y manifiesta la actitud de todo cristiano como penitente, es un equivalente de Jesús al cargar su cruz. Esta representación muestra una oposición directa a la soberbia de los judíos, los soldados y algunos jueces romanos que se representan montando a caballo y que así crean el sentido simbólico de comodidad en oposición al sufrimiento del penitente.

---

<sup>42</sup> Mateo, XVI, 24 y Lucas, 9, 23.

<sup>43</sup> Grijalva, *op. cit.*, p. 222.

Jesús, a pesar de ser Dios, actúa tranquilamente y acepta su castigo: al igual que el fraile, Dios humano que es humildad.<sup>44</sup>

Entre el camino al monte Calvario y la crucifixión existen un par de temas intermedios: *Jesús espera la crucifixión* y *Cristo clavado en la cruz extendida en el suelo* que complementan el discurso teológico. Estos dos temas los encontramos solamente en tres conventos: Malinalco (fig. 67), Culhuacán (fig. 68) y Acolman (fig. 69). A pesar de que estos temas no se representaron demasiado son importantes por su carácter simbólico y en el caso de Malinalco por su constante referencia a la piedad. Observamos la cruz extendida, Jesús está sentado sobre una roca con las piernas cruzadas y su mano derecha sostiene su cabeza. En la esquina superior, hallamos a Dios padre con la tiara papal entre las nubes mientras lo bendice y reconforta. A esta representación se le conoce como *Dios de la Piedad* y tiene la prefiguración en Job sentado en el estiércol.<sup>45</sup> Es importante resaltar que los personajes laterales de las imágenes, figuras importantes de la orden, están arrodillados adorando al personaje central de la composición. Esta misma distribución de las pinturas la hallamos en el claustro pequeño de Acolman. En este caso es una monja, probablemente santa Mónica, quien observa a Jesús.

La imagen cumbre de la reflexión cristológica agustina y en consecuencia de los ciclos pictóricos de los conventos novohispanos es *La crucifixión*. La encontramos en casi todos los casos revisados y probablemente estuvo pintada en algún muro de todos los edificios. Tenemos registro de este tema en Acolman (fig. 70), Atlatlahucan (fig. 71), Atotonilco (fig. 72), Charo (fig. 73), Cuitzeo (fig. 74), Culhuacán (fig. 75), en el claustro bajo y en la sala de contemplación de Epazoyucan (figs. 76-77), en el claustro bajo y alto

---

<sup>44</sup> Ver San Juan de la Cruz, "La subida al monte Carmelo", en *Obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1998, III, 8,11, 4.

<sup>45</sup> Réau, *op. cit.*, t. 1, v. 2, p. 488.

Huatlatlauca (figs. 78 y 79), en el deambulatorio del claustro alto (fig. 80) y en una celda de Itzmiquilpan (fig. 81), en el claustro alto de Malinalco (fig. 82), Metztlán (fig. 83), Tezontepec (fig. 84), en la sala de profundis de Tlayacapan (fig. 85), Totolapan (fig. 86), Yecapixtla (fig. 87), Yuririapúndaro (fig. 88) y Zacualpan (fig. 89).

Las características iconográficas de *La crucifixión* en las pinturas agustinas novohispanas del siglo XVI inician con Jesús muerto en la cruz; aparece clavado con tres clavos, dos hundidos en sus palmas y uno en sus pies cruzados, con la cabeza ladeada y cubierto con un paño que vuela dando el efecto de una corriente de aire. La calavera de Adán aparece en la parte inferior del madero. A la izquierda está María Virgen con las manos juntas o haciendo algún gesto de devoción, en el centro se observa a María Magdalena recostada, abrazando la cruz y, del lado derecho, a san Juan evangelista, orando o tapándose el rostro. Finalmente, la cruz está rematada con la inscripción INRI. Estos elementos son constantes en todas las imágenes, existen muy pocas variaciones en los veinte conventos registrados, en algunos casos están el sol y la luna, elementos iconográficos que recuerdan el eclipse que se llevó a cabo durante la muerte de Jesús. Las principales divergencias las hallamos en Cuitzeo, Yecapixtla y Tlayacapan, donde los agustinos pintaron al buen ladrón y al mal ladrón a los lados. No obstante, la constante en la iconografía agustina novohispana es la de cuatro personajes con otros elementos que varían dependiendo de la composición y la fuente original grabada.

Podemos considerar el planteamiento agustino de contemplación mística y ascética como cristocéntrica, Jesús definía en los textos canónicos la salvación y era el único mediador de la creación. Su gracia, plasmada y expresada en pinturas de varios sucesos de su vida, era el principio y el final de la oración y la actuación del fraile en tierras novohispanas. El tema iconográfico de *La crucifixión* implicaba una relación directa de los

agustinos con la teología de la cruz. Esta expresión tenía su fundamento bíblico sobre todo en la teología de san Pablo, en cuyo centro está el evangelio de Cristo crucificado y la predicación por la cruz: “Que no me envió Cristo a bautizar, sino a evangelizar, y no con sabia dialéctica, para que no se desvirtúe la cruz de Cristo; porque la doctrina de la cruz de Cristo es necesidad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan”.<sup>46</sup> Las imágenes de la crucifixión muestran la importancia de la Cruz y su papel en la salvación. Evidentemente son las que encontramos en mayor número y con la misma composición iconográfica: el Verbo en la cruz con Juan evangelista y su madre. San Pablo presenta en sus escritos la posibilidad de unión de los hombres por la Cruz. El objeto es la base y la unificación de los personajes.

*La crucifixión* representaba para los agustinos el signo fundamental de la misión salvadora de Jesús. Por tanto, estas imágenes del calvario, de frente al “Verbo reencarnado” en la cruz, buscaban propiciar una unión de los frailes con la comunidad de creyentes. Los agustinos fomentaron ampliamente su culto pues era el sustento de la predicación y la forma de acercar su meditación interna (en el claustro), y la evangelización exterior que debían realizar.<sup>47</sup>

A partir de este suceso encontramos otros temas accesorios en los conventos agustinos. Por ejemplo en Atotonilco (fig. 90) hallamos *La lanzada* narrada en el evangelio de Juan:

---

<sup>46</sup> 1 Corintios, XVIII-XVIII. Sigue la carta con las referencias a la Cruz: “Yo, hermanos, llegué a anunciaros el testimonio de Dios no con sublimidad de elocuencia o sabiduría, que nunca entre vosotros me precié de saber cosa alguna, sino a Jesucristo, y éste crucificado”. 1 *Corintios* II, 1-5.

<sup>47</sup> Grijalva menciona: “La devoción de la Cruz [...] es grande y es la que más acompaña a aquellos indios: dentro del pueblo son innumerables las que hay, porque todas las veces que cruza calle la ponen, y en los caminos siempre que se dividen, en los montes para asegurarlos, en los valles para hermostrarlos. [...] En todos los pueblos hay un calvario desviado, de la manera que lo estaba de Jerusalén el de nuestra salud, y a trechos están desde el pueblo al calvario algunas cruces, donde los indios hacen devotas estaciones”. Grijalva, *op. cit.*, p. 164.



Los judíos, como era el día de la Parasceve, para que no quedasen los cuerpos en la cruz el día de sábado, por ser día grande aquel sábado, rogaron a Pilato que les rompiesen las piernas y los quitasen. Vinieron, pues, los soldados y rompieron las piernas al primero y al otro que estaba crucificado con él; pero llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado, y al instante salió sangre y agua. [...] esto sucedió para que se cumpliese la Escritura: ‘No romperéis ni uno de sus huesos’. Y otra Escritura dice también: ‘Mirarán al que traspasaron’.<sup>48</sup>

Además de este suceso la imagen de este convento complementa la leyenda del soldado ciego Longinos curado con la sangre de Cristo y el centurión de la derecha con una cartela. El precario estado de conservación de la pintura impide distinguir las letras, aunque es muy probable que se trate del centurión que al ver como moría Jesús dijo: “Verdaderamente este hombre era hijo de Dios”.<sup>49</sup> La fuente directa de este suceso de Atotonilco la encontramos en la *Leyenda dorada* donde se narra la historia del lancero Longinos pues lo representan con los ojos cerrados.<sup>50</sup> Estos dos personajes se entremezclaron en la iconografía cristiana y en la imagen del convento observamos a los dos, el primero ciego del lado izquierdo y el segundo, del lado derecho, tiene su filacteria con su revelación. En el ámbito teológico, los dos lanceros tienen una estrecha relación con los convertidos, con aquellos que no creían y a partir de los milagros lograron comprender el mensaje.

Las otras dos pinturas accesorias a este suceso son *El descendimiento* y *La lamentación*, estos dos momentos iconográficos se entremezclan y en muchos casos son parte de la misma escena. La primera la hallamos en el convento de Atotonilco (fig. 91) y Malinalco (fig. 92), y la segunda en Cuitzeo (fig. 93), Epazoyucan (fig. 94), Yuririapúndaro

---

<sup>48</sup> Juan, XIX, 31-37

<sup>49</sup> Marcos, XIV, 39.

<sup>50</sup> “Juan sólo habla de un soldado anónimo que atravesó con su lanza el costado de Cristo. Pero los Evangelios sinópticos (Mateo, 27:54; Marcos, 15:39; Lucas, 23:47) mencionan el testimonio de un centurión, quien, convertido por la muerte de Cristo, habría exclamado: ‘Verdaderamente, éste era Hijo de Dios (Vere Filius Dei era iste)’. Ese centurión inscrito en el Menologia griego, [...] fue identificado con el lancero y bautizado [también] Longinos...”. Réau, *op. cit.*, p. 516.

(fig. 95), Malinalco (fig. 96) y sólo restos en una celda de Tlayacapan (fig. 97) probablemente para la oración individual. En el caso de la imagen de Atotonilco la iconografía mezcla los dos sucesos, observamos a José de Arimatea y Nicodemo entregando a Jesús a su madre, quien lo coloca en su regazo. En la parte de atrás observamos la escalera y a los espectadores del suceso, entre ellos san Juan evangelista y María Magdalena. En *La lamentación* también están los ayudantes en la parte superior de la composición, los observamos en Epazoyucan charlando o a un lado del cuerpo. Las llamadas Marías, empezando con la Virgen, lo sostienen con sus brazos y Magdalena toca su cabeza o sus pies. En las imágenes notamos cómo la Virgen recibió a Cristo en su seno, ella amparaba al muerto en sus rodillas. Los cuatro evangelios narran *El descendimiento*: “Llegada ya la tarde, porque era la Parasceve, es decir, la víspera del sábado, vino José de Arimatea, ilustre consejero (del Sanedrín), el cual también esperaba el reino de Dios, y se atrevió a presentarse a Pilato para pedirle el cuerpo de Jesús... [José de Arimatea] compró una sábana, lo bajó, lo envolvió en la sábana...”.<sup>51</sup> En la pintura alcanzamos a notar las diferencias entre las ropas lujosas de José de Arimatea y las del ayudante Nicodemo, que aparece en la parte posterior de la pintura con una vestimenta menos adornada. Respecto a *La lamentación*, el historiador Louis Réau menciona que este tema apareció en el siglo XII, debido a las narraciones de las meditaciones de los místicos ya que en ninguno de los evangelios canónicos ni apócrifos se menciona el suceso. También explica que los ritos populares referentes a las *Lamentaciones fúnebres* tuvieron mucha influencia en la consolidación de esta temática iconográfica y que los artistas retomaron el motivo del arte bizantino, “desde allí, el tema pasó al arte italiano del Trecento, y luego al de los países del

---

<sup>51</sup> Marcos, XV, 42-47.

norte de Europa”.<sup>52</sup> En el caso de la pintura novohispanas observamos un evidente predominio del papel de la Virgen en la muerte de Cristo, como un trono sobre el que yace el cadáver, María sostiene, observa y se conmueve ante el cuerpo yacente.

Con estas imágenes se cierra el ciclo cristológico iconográfico iniciado con *La natividad*, María carga a Jesús en su regazo de igual modo que lo había llevado en los momentos de su infancia, por ejemplo, durante la visita de los Magos, y si en el momento de su nacimiento lo sostiene y lo arroja en su regazo, lo mismo hace tras su muerte. Los agustinos muestran cómo a partir de la crucifixión, Jesús crea una Nueva Alianza, cómo con su fallecimiento modificó todos los planteamientos y acciones de la Ley anterior para crear un nuevo *corpus* ideológico y valorizar su papel como autoridad mesiánica. En ese punto radicaba la importancia de su muerte en el Gólgota.

Los frailes consideraban a Jesús-Cristo como el Hijo de Dios encarnado para lograr la iluminación-redención-deificación del hombre y creían que con la encarnación y la posterior muerte la Historia llegaría a su meta, consiguiendo que Dios fuera hombre y que el hombre derivara en un acercamiento con lo divino. Cristo-hombre significaba la unión con la temporalidad y su unificación con la humanidad. En los claustros agustinos encontramos el papel fundamental de la encarnación y la crucifixión. La mayoría tiene representados la muerte corporal del Mesías, pues ese instante marca la participación del dios-hombre en lo que ellos consideraban la Historia universal, es decir, el plan de salvación y colonización de Nueva España. Esto vinculaba la unidad del hombre y, al mismo tiempo, coincidía con las dos posibilidades que los agustinos planteaban a los grupos sociales novohispanos: redención o pecado.

---

<sup>52</sup> Réau, *op. cit.*, p. 538.

*d) Jesús se transforma en Cristo: el mesías*

Los ciclos pictóricos y su mensaje en los claustros completaban su mensaje al mostrar a Jesús como el Mesías. Las pinturas, a partir de *La oración en el huerto*, plantean que Jesús predijo su muerte y su proceso:

Aconteció que, orando Él a solas, estaban con Él los discípulos, a los cuales preguntó: ¿Quién dicen las muchedumbres que soy yo? Respondiendo ellos, le dijeron: Juan Bautista; otros, Elías; otros, que uno de los antiguos profetas ha resucitado. Díjoles Él: Y vosotros, ¿quién decís que soy yo? Respondiendo Pedro, dijo: El Ungido de Dios. Él les prohibió decir esto a nadie, añadiendo: Es preciso que el Hijo del hombre padezca mucho y que sea rechazado de los ancianos, y de los príncipes de los sacerdotes, y de los escribas, y sea muerto y resucite al tercer día.<sup>53</sup>

Los agustinos reconocían a Jesús como Cristo, el Mesías esperado que unía los dos ámbitos del proceso ideológico colonizador del Imperio español en el siglo XVI; por un lado, representaba la promesa de salvación y, por otro, funcionaba como mecanismo ideal de organización social donde la esperanza mesiánica tiene un papel predominante en la predicación y evangelización de los pueblos y territorios controlados.

La expresión de esta espiritualidad mesiánica en la pintura mural surge a partir de las escenas de la resurrección. Este suceso completaba el papel de Jesús en la tierra y su triunfo ante el pecado original, con lo cual la teología le otorgaba el nivel de salvador. En ese momento Jesús traspasa el ámbito de lo celestial, incorpora lo divino en su ser y se transforma en Cristo. Así lo observamos en los conventos de Cuitzeo (fig. 98), en el claustro bajo y alto Huatlatlauca (figs. 99 y 100), Malinalco (fig. 101), Metztitlán (fig. 102) y Tezontepec (fig. 103). Todas las imágenes siguen una composición muy similar. La imagen central es Cristo de pie, con su mano izquierda sostiene el estandarte de la victoria sobre la muerte, con la mano derecha bendice y su túnica vuela por los aires. En las

---

<sup>53</sup> Lucas, IX, 18-22.

pinturas de Atlatlahcan, Cuitzeo, el claustro bajo de Huatlatlauca y Malinalco observamos una mandorla de nubes que rodean al resucitado otorgándole carácter de santidad, de participación celestial en los acontecimientos. En las otras imágenes, claustro alto de Huatlatlauca, Metztitlán y Tezontepec, los pintores mostraron la relación celestial a partir de la aureola, de la cabeza surgen pequeños rayos o círculos que dan el sentido de santidad del personaje. Alrededor de la tumba observamos a los soldados caídos ante el estruendo del acontecimiento.

Como mencionamos arriba, el carácter mesiánico de estas imágenes queda constatado con el “triumfo” de Jesús ya que su resurrección rompió el círculo de la muerte causado a partir del pecado original. La pintura de Atlatlahcan muestra este punto con mucha precisión. Esta imagen no revela la escena de la resurrección, presenta a Jesús triunfante dentro de la mandorla de nubes y abajo están un cráneo que simboliza la muerte y la serpiente del pecado (aunque podríamos considerar por su manufactura que no pertenece al siglo XVI o que fue repintada como toda la decoración mural del convento, si bien mantiene los elementos del sentido mesiánico de Cristo). Remata la imagen el grutesco en la parte inferior donde dos personajes con cuerpo de animal y humano sostienen el Nombre sagrado de Jesús IHS. Con la conjunción de estos motivos queda establecida el momento de transformación como mesías salvador. A continuación veremos el caso de los nombres sagrados, donde se conjunta pictóricamente el aspecto humano (Jesús) con el ámbito mesiánico y liberador del pecado (salvador).

Restan pocas escenas en la pintura mural agustina del siglo XVI posteriores a la resurrección. El ciclo más completo está en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Los frailes mandaron pintar el momento en que Jesús se encuentra con María Magdalena conocido como *Noli me tangere*. La imagen muestra el momento de la aparición cuando

Jesús, vestido como labrador, se encuentra con Magdalena con su ancho sombrero de paja, su laya de hortelano en la mano izquierda y una pala en la mano derecha (fig. 104). La fuente escrita de esta imagen proviene del evangelio de Juan:

María se quedó juntó al monumento, fuera, llorando. Mientras lloraba se inclinó hacia el monumento, y vio a dos ángeles vestidos de blanco sentados uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús. Le dijeron: ¿Por qué lloras, mujer? Ella les dijo: Porque han tomado a mi Señor y no sé dónde le han puesto. Diciendo esto, se volvió para atrás y vio a Jesús que estaba allí, pero no conoció que fuese Jesús. Díjole Jesús: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, creyendo que era el hortelano, le dijo: Señor, si le has llevado tú, dime dónde le has puesto, y yo le tomaré. Díjole Jesús: ¡María! Ella, volviéndose, le dijo en hebreo: *Rabboni!*, que quiere decir Maestro. Jesús le dijo: No me toques, porque aún no he subido al Padre, pero ve a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios.<sup>54</sup>

Esta pintura es muy importante en el ciclo de este convento hidalguense porque los frailes ocuparon un muro completo para su representación. La pintura está enmarcada en un gran paisaje, en el lado derecho observamos el monte Gólgota con las tres cruces, abajo la cueva donde hasta hacia unas horas estaba el cuerpo de Jesús, ocupada por un león como señal de triunfo del mesías. La sección central está ocupada por Jesús y Magdalena, atrás de ellos observamos un campo cuadriculado y la fuente que nutre de agua a las hortalizas. El manantial se encuentra al mismo nivel que Jesús y resalta por el color azul del agua y el ocre de la construcción. Este motivo resalta mucho en la composición porque los otros edificios no fueron coloreados. Magdalena observa al hortelano y reafirma su “pureza” de pecado con las flores que se encuentran enfrente de ella. Como menciona el pasaje bíblico, Jesús “limpió” a Magdalena de sus “siete demonios”, por lo tanto, al encontrarse con él después de la muerte, queda establecida su pureza: “Resucitado Jesús la mañana del primer día de la semana, se apareció primero a María Magdalena, de quien había echado siete

---

<sup>54</sup> Juan, XX, 11-17.

demonios”.<sup>55</sup> El simbolismo de Jesús como el agua purificadora es pictóricamente y compositivamente muy directo gracias al uso del color para remarcar la unión entre la fuente y el Jesús hortelano.

Después de esta imagen sigue *La duda de Tomás* y en la contraesquina *La ascensión* (fig. 105). Llama la atención que no se haya representado otra aparición en ese espacio conventual, ya que en el claustro bajo del convento de Totolapan encontramos dos: *La aparición de Jesús a Pedro* (fig. 106) y *La aparición de Jesús a los discípulos en el lago Tiberíades* (fig. 107). A pesar de que las imágenes están muy deterioradas, observamos en la primera a Jesús con su túnica que se aproxima a otro personaje barbado. No hay elementos iconográficos precisos que nos ayuden a distinguir la escena, sin embargo, dentro del contexto de temáticas pictóricas del convento, podemos suponer que se trata de una aparición. puesto que en la portería los frailes mandaron pintar el encuentro de Antonio de Roa con un ángel y, en el mismo claustro, también está *La aparición de Jesús a los discípulos en el lago Tiberíades*. Por lo tanto, consideramos que esta escena fue parte de un ciclo postresurrección. Notamos que uno de los personajes, el menos deteriorado, es calvo y tiene barba. Por lo tanto podemos inferir que la imagen narra el momento en que Jesús se encontró con Pedro<sup>56</sup> o *El encuentro en el camino a Emaús* cuando Jesús resucitado se aparece a los dos discípulos que caminan hacia ese pueblo.<sup>57</sup> En la esquina contraria, en el luneto (fig. 106) observamos a Jesús que se aproxima a una barca con dos personajes, Juan describe esta escena:

Después de esto se apareció Jesús a los discípulos junto al mar de Tiberíades, y se apareció así: Estaban juntos Simón Pedro y Tomás llamado Dídimo [...]. Díjoles Simón Pedro: Voy a pescar. Los otros dijeron: Vamos también

---

<sup>55</sup> Marcos, XVI, 9.

<sup>56</sup> Réau, *op. cit.*, p. 583.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 585.

nosotros contigo. Salieron y entraron a la barca, y en aquella noche no pescaron nada. Llegada la mañana, se hallaba Jesús en la playa; pero los discípulos no se dieron cuenta de que era Jesús. Dijoles Jesús: Muchachos, ¿no tenéis en la mano nada que comer? Le respondieron: No. Él les dijo: Echad la red a la derecha de la barca y hallaréis.<sup>58</sup>

La pintura de Totolapan nos muestra el momento preciso en que el Jesús habla con los discípulos. Los apóstoles están en la barca y el último sostiene una vara, mientras el resucitado, con aureola y vestido con túnica blanca, extiende sus manos. Estas apariciones junto con la duda de Tomás buscaban reforzar el sentido corporal del resucitado. El mensaje no sólo era su espíritu, su alma alcanzó la vida eterna también su materialidad, su presencia física venció al pecado original.

Estos tres pasajes relacionados con las apariciones, poco representados en los conventos agustinos, marcan el preludio del final de los ciclos cristológicos con *La ascensión*. Como mencioné arriba, este tema lo encontramos en Itzmiquilpan (fig. 108), Cuitzeo (fig. 109) y Malinalco (fig. 110). En las tres imágenes sólo distinguimos los pies de Cristo enmarcado por un halo rojizo entre las nubes que se abren para dejarlo pasar. Los apóstoles junto con la Virgen están de rodillas orando con las manos juntas o separadas mientras son testigos de la partida. Estas imágenes refuerzan el carácter físico de Jesús después de la resurrección, reafirman su corporeidad y su victoria frente a la muerte. Asimismo en la pintura del luneto de Cuitzeo observamos en el lado izquierdo el carro de Elías, el cual otorga a la teología del siglo XVI un signo más de las prefiguraciones del Mesías.

A partir de esta revisión de las temáticas pictóricas de Jesús identificamos las características de Jesús que los agustinos querían resaltar. Su vida, mostrada por medio de las imágenes, fue un camino constante por equilibrar su origen divino, mostrado en su

---

<sup>58</sup> Juan, XXI, 1-6.



cercanía con Dios y la serie de signos que predijeron su llegada, y su inclusión en el ámbito humano, que no entendería su papel en el proceso de salvación y lo terminaría torturando y matando. Con base en esta espiritualidad, Dios planeó la corporeidad de su hijo para mostrar a los hombres el *camino*, la senda de su plan divino. Por lo tanto su imitación y la reflexión en torno a su vida era fundamental para encontrar el “verdadero” sentido de la vida del creyente; en palabras de fray Luis de León, el camino es Cristo y se le nombra así además de su sentido físico de guía para transitar,

es aquello por donde se va a algún lugar sin error, pasa su significación a otras cuatro cosas por semejanza: a la inclinación, a la profesión, a las obras de cada uno, a la ley y preceptos, porque cada una de estas cosas encamina al hombre a algún paradero, y el hombre por ellas, como por camino, se endereza a algún fin [...] así Cristo es el *Camino* del cielo, porque, si no es poniendo las pisadas en él y siguiendo su huella, ninguno va al cielo.<sup>59</sup>

Aunado a estos planteamientos del teólogo-místico agustino del siglo XVI, los agustinos tenían otra misión en la vida católica, no les bastaban la imitación y el seguimiento de su guía espiritual, también era fundamental promover sus acciones y su plan de vida. En los conventos de Cuitzeo e Itzmiquilpan pintaron el suceso más importante de la divulgación de la palabra de Jesús: *El pentecostés* (figs. 111 y 112). Este evento está en los Hechos de los Apóstoles:

Al cumplirse el día de Pentecostés, estando todos juntos en un lugar, se produjo de repente un ruido, proveniente del cielo, como el de un viento que sopla impetuosamente, que invadió toda la casa en que residían. Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo; y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según que el Espíritu les otorgaba expresarse.<sup>60</sup>

La imagen de Cuitzeo está muy restaurada y es muy difícil distinguir los trazos originales, (fig. 111) no obstante con la composición del grabado reconocemos que la Virgen, al igual

---

<sup>59</sup> Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 457.

<sup>60</sup> Hechos de los apóstoles, II, 1-4.

que en la figura de Itzmiquilpan (fig. 113), tiene un papel predominante en la composición: “Madre adoptiva de san Juan y Reina del cielo, fue considerada muy pronto la reina y la madre espiritual de los doce apóstoles (regina et mater Apostolorum). También puede admitirse que la Virgen sea aquí, como en la escena de la Ascensión, [...] el símbolo de la *Iglesia*”.<sup>61</sup> Para los frailes agustinos era la prueba fundamental de su papel mesiánico en Nueva España. Ellos, como los nuevos apóstoles, debían cumplir su misión en el plan de salvación que les habían heredado los apóstoles por medio de Jesús. *El pentecostés* era además una más de las prefiguraciones de las profecías del Antiguo Testamento, lo cual otorgaba una validez veterotestamentaria a la predicación de la palabra de Jesús: “Y sucederá en los últimos días, dice Dios, que derramaré mi Espíritu sobre toda carne [...] Y sobre mis siervos y sobre mis siervas derramaré mi Espíritu en aquellos días y profetizarán...”.<sup>62</sup> Por lo tanto, debían, como lo explicaba la profecía, difundir y propagar el Nombre Sagrado de Jesús en Nueva España, ya que el fin del tiempo estaría próximo y debían estar preparados: “Y haré prodigios arriba en el cielo y señales abajo en la tierra, sangre y fuego y nubes de humo. El sol se tornará tinieblas, y la luna sangre, antes que llegue el día del Señor, grande y manifiesto. Y todo el que invocare el nombre del Señor se salvará”.<sup>63</sup> Los agustinos debían propagar el Nombre de Jesús y reafirmar el papel del Mesías en la tierra antes del fin de los tiempos y el juicio de los pecadores.

---

<sup>61</sup> Réau, *op. cit.*, p. 616.

<sup>62</sup> Hechos de los apóstoles, II, 17-18.

<sup>63</sup> Joel, II, 28-32. Hechos de los apóstoles, II, 19-21.

### 3. Los Nombres Sagrados y el plan divino en la Nueva España

Otro ámbito muy importante de la pintura mural, donde se interrelacionan el aspecto místico de las imágenes con el planteamiento de Jesús como el referente de la salvación, lo encontramos en la constante representación de los Nombres sagrados en los edificios agustinos. Como mencionamos arriba, en el ámbito de la meditación, podemos hablar de la espiritualidad agustina como de una *crístología interior*, con dos directrices: los hechos históricos bíblicos y la interpretación escatológica de la salvación católica. Por lo tanto, una de las iconografías agustinas esenciales en la oración y la reflexión la hallamos en torno a los Nombres Sagrados.

En la mayoría de los conventos encontramos pintado o esgrafiado el Nombre de Jesús. Elena Estrada de Gerlero ha estudiado con detenimiento estos elementos, los cuales tuvieron una amplia difusión en los territorios novohispanos durante el siglo XVI.<sup>64</sup> En el ámbito teológico existen muchas interpretaciones que nos otorgan el sentido de esta iconografía en los conventos. Existen dos nombres fundamentales que definen al personaje del Nuevo Testamento. El primero es Jesús, que designa el nombre personal, su nombre en la tierra cuando convivió con la humanidad; el segundo es Cristo, el cual designa su misión histórica y lo define como el Mesías esperado. Al juntar los dos nombres (Jesucristo) y utilizarlos en sus conventos, los frailes buscaban la relación directa entre los conceptos Dios-hijo y Nuestro Señor, y así daban sustento a la iglesia como centro santificado, pues era el fundamento y la base de los dogmas cristológicos.

Durante la historia del cristianismo, las declaraciones conciliares precisaron el contenido real de cada una de las palabras que forman el nombre sagrado: “*Jesús* (judeidad,

---

<sup>64</sup> Elena Estrada de Gerlero, “El Nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la Nueva y Primitiva Iglesia de las Indias”, en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Fondo Cultural Banamex/Grupo Infra, 2000, pp. 177-208.

humanidad, filiación de María, historia temporal, muerte real en la cruz), y *Cristo* (condición mesiánica, misión teológico-soteriológica, procedencia eterna de Dios y connaturalizado con él)...”.<sup>65</sup> Al relacionar los hechos históricos con el Nombre, las imágenes remiten a Dios-Cristo como elemento de salvación. La cristología agustina tiene que ver esencialmente con el proceso de salvación por medio de Jesús-hombre y el resultado como Cristo-redentor. La observación y la lectura de los pasajes de Cristo generan en el observador-oyente la invocación por medio de la oración o de los salmos. El papel de las imágenes del Nuevo Testamento y las constantes referencias al Nombre Sagrado eran parte del proceso de oración y salvación conjunta que buscaban los agustinos, pues en los textos bíblicos se fomenta la invocación al Nombre: “Y todo el que invocare el nombre del Señor se salvará”.<sup>66</sup>

Encontramos estas imágenes en todos los conventos agustinos con restos de pintura mural, de hecho, todos tienen una referencia, aunque sea pequeña. Los casos más importantes están en el refectorio de Acolman (fig. 113); en la sala del prior de Actopan (fig. 114); en la sala de *profundis* de Tlayacapan, arriba de *La crucifixión* (fig. 115); en el claustro bajo de Malinalco rodeados del ambiente paradisíaco (figs. 116-118); en el claustro bajo de Atlatlauhcan (fig. 119); la sala de *profundis* de Actopan (fig. 120); el claustro y sotocoro de Yecapixtla (fig. 121); entre dos ángeles tenantes el claustro bajo de Atotonilco (fig. 122) y en la sala capitular de Charo (fig. 123), entre muchos otros casos de pintura mural de los Sagrados Nombres de Jesús y María. Estos símbolos de la reflexión y la meditación de los frailes pretendían mostrar visualmente a los espectadores aquello que no se puede explicar con palabras y actuaban en relación con los símbolos de los espacios

---

<sup>65</sup> Olegario González de Cardenal, *Fundamentos de Cristología I*, Madrid, BAC, 2005, p. 28.

<sup>66</sup> Hechos de los apóstoles, II, 21.

arquitectónicos donde se colocaron. Estos elementos daban continuidad y una autoridad simbólica a los lugares y renovaban su papel dentro de la liturgia, la meditación o la oración de los frailes y los grupos que participaban en las actividades del convento. El discurso de la experiencia mesiánica de la salvación, que según los frailes habían traído a los territorios americanos y que buscaban difundir en la Nueva España, se expresaba por medio de estos símbolos pintados en las diversas habitaciones y lugares conventuales; representaba la regulación de la experiencia del creyente con las insignias autorizadas del catolicismo romano y la autoridad agustina como intermediaria, cercana a la interpretación oficial del tiempo, de la realidad, de lo natural y del ser humano.

Existen en la teología del siglo XVI diversos títulos de identidad de Jesús: el de *Mesías*, relacionado con la esperanza; el de *Cristo* en relación con la Iglesia; el de *Hijo* en relación con Dios padre. La categoría más usada en el Nuevo Testamento es la última, de Hijo. Su nombre completo fue marcado en el monograma IHS-*Iesus Hominum Salvator*, con la vertiente: Jesucristo, su hijo, nuestro Señor.<sup>67</sup> En las fuentes escritas de las imágenes encontramos una constante referencia a Jesús como el *Hijo del Hombre*, esta relación la expresan los sinópticos por medio de los comportamientos de Jesús, desde los relatos del bautismo hasta el momento de su muerte. Notamos en los textos bíblicos que existe una tendencia constante a relacionar a Jesús con Dios Padre, una necesidad firme de ratificar su identidad como la encarnación de Yahvé. Este nombre mantiene una categoría doble, en primer lugar, como el exegeta promotor de la palabra, y en segundo término, como el personaje que unificó a la comunidad de creyentes y dio sentido a la *Historia* de la

---

<sup>67</sup> *Vid.*, 1 Corintios, I, 9; 1 Juan I, 3.

salvación de *toda* la humanidad.<sup>68</sup> Por lo tanto, estas pinturas implicaban la unión de la carga conceptual del IHS con la oración y mística de seguimiento de la Pasión de Cristo. En la meditación del Nombre de Jesús, la encarnación del Verbo era la base de la comunicación de Dios con los frailes, es decir, la presencia como ser humano “histórico” de su Dios. Por lo tanto, las representaciones de las letras sagradas mostraban la naturaleza más esencial de lo divino, como también se expresaba en la cábala judía.<sup>69</sup>

El ejemplo más detallado de esta reflexión lo hallamos en *Los nombres de Cristo*, de fray Luis de León.<sup>70</sup> Los conflictos intelectuales en Castilla en la segunda mitad del siglo XVI se fundamentaron principalmente en dos enfoques de los estudios teológicos. “Por una parte un grupo de escolásticos conservadores repetía incansablemente las doctrinas y los métodos de los eruditos medievales [...]. Otro grupo, [...] trataba de asimilar las nuevas adquisiciones de la ciencia y la investigación del siglo XVI entregándose a los estudios sagrados”.<sup>71</sup> León menciona que de la encarnación del Nombre deriva el camino

---

<sup>68</sup> “...Jesucristo, el testigo veraz, el primogénito de los muertos, el príncipe de los reyes de la tierra. Al que nos ama, y nos ha absuelto de nuestros pecados por la virtud de la sangre, y nos ha hecho reyes de la tierra. Al que nos ama, y nos ha absuelto de nuestros pecados por la virtud de su sangre, y nos ha hecho reyes y sacerdotes de Dios, su Padre, a Él la gloria y el imperio...”. Apocalipsis, I, 5-6. También véase Romanos, VIII, 29; Colosenses, I, 15-18.

<sup>69</sup> Estrada de Gerlero mencionó en su artículo “El nombre y su morada” esta relación entre cábala y Nombres Sagrados.

<sup>70</sup> “La espiritualidad de fray Luis es bíblica y cristológica. El fin del cristiano es hacerse uno con Cristo, tener a Cristo en sí transformándose en él”. Andrés, *op. cit.*, p. 356. Fray Luis de León, en la última página de su capítulo *Hijo de Dios*: “De manera que todo su vivir, su querer, su entender, su parecer y resplandecer será Cristo, que será entonces varón perfecto enteramente en todo los suyos, y será uno en todos, y todos serán hijos cabales de Dios, por tener en sí el ser y el vivir de este *Hijo*, que es único y solo *Hijo* de Dios, y lo que *Hijo* de Dios en todos los que se llaman sus *hijos*”. Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 741.

<sup>71</sup> John Lynch, *España bajo los Austria*, v. 1, 2ª ed., Barcelona, Península, 1973, p. 325. “...Para esa misma época la facultad de teología de Salamanca se había dividido en dos grupos ideológicos antagónicos, en dos formas de entender la escolástica; los más tradicionales, representados sobre todo por los dominicos de San Esteban, llevaron su oposición hasta el extremo con el proceso de fray Luis de León, Gaspar de Grajal y Martín Martínez Cantalapiedra [...]. Los actos teológicos de 1582 en los que se desató en Salamanca la discusión sobre la gracia y el libre albedrío...”. Clara Inés Ramírez González, *Grupos de poder clerical en las Universidades hispánicas. Los regulares en Salamanca y México durante el siglo XVI*, 2 vols., México, UNAM-CESU, 2001, p. 106. Clara Ramírez menciona que “tal vez el biblismo de los agustinos de la segunda mitad del siglo XVI no esté tan alejado de los predicadores y teólogos agustinos de la primera mitad del siglo, y la ruptura de la escuela no fue tan fuerte como se ha creído”. *Ibidem*, p. 390. La presencia de Alfonso de

que se debe seguir, que la unión entre el fraile y la palabra por medio de los referentes visuales se aprovecha para una oración continua y, sobre todo, para una unión espiritual entre el creyente y Dios. Esto planteaba una metodología de la oración a partir de la religiosidad interior y exterior, que los agustinos usaron y aprovecharon en la Nueva España. La gracia y su relación con el Mesías se expresaban en “ese intimismo religioso cuya manifestación máxima es la figura de Cristo, un Cristo puramente espiritual, muy cercano al paulino, en el que se revela una ejemplaridad humana...”.<sup>72</sup>

Frente a esto nos encontramos, según la historiografía, a un tipo de “humanismo agustino” donde la figura de Jesús-ser humano era esencial, modelo de virtudes y todo gira en torno a Él: “El nombre está para fray Luis [de León] tan estrechamente unido a la cosa de que es expresión, que constituye una suerte de emanación natural de ésta”.<sup>73</sup> Hay una unión estrecha entre idea y palabra, pues coinciden en lo esencial ya que las palabras son “símbolos” o imágenes de las cosas. “Este ‘simbolismo’ en la concepción de los nombres lleva a fray Luis a la idea de que las palabras, en cuanto expresión del ser íntimo de las cosas, deben guardar una estrecha semejanza con ellas, por lo cual aquéllas nos llevan directamente a éstas”.<sup>74</sup> Existe en esos planteamientos teológicos un sentido de unidad

---

Córdoba en el convento agustino de Salamanca y en la Universidad, “refuerzan las referencias a un nominalismo salmantino tal vez más consistentes de los que se ha dicho. Además, los agustinos Orozco y Villanueva, teólogos bien formados, aunque voluntariamente alejados de las cátedras y volcados hacia la predicación, diversifican el panorama teológico de la Salamanca de la época, por lo que el ambiente polémico de la segunda mitad del siglo no sería una novedad sino una herencia de años anteriores”. *Ibidem*, p. 391 Ver por ejemplo la influencia de los teólogos, gramáticos y retóricos novohispanos, quienes mantenían una constante comunicación con sus compañeros de orden en la península. Por ejemplo el ramismo y el grupo de Luis de León. *Vid.* E. Asencio, “El ramismo y la crítica textual en el círculo de Luis de León. Carteo del Brocense y Juan de Grial”, en *Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

<sup>72</sup> José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español II. La Edad de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 253.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 255.

mística con Dios, “los nombres vienen a constituir los puntos de un itinerario hacia la divinidad, en que el lenguaje realiza la función de una escala mística”.<sup>75</sup>

Así como el caso más citado de esta relación de los *Nombres* con los grupos agustinos hispanos lo encontramos en fray Luis de León, el ejemplo paradigmático de la pintura mural novohispana está en el convento de Malinalco. En el claustro vemos una decoración con motivos de flora y fauna, en medio observamos escudos enmarcados con guirnaldas, como en Acolman, y dentro de éstos el Sagrado Nombre de Jesús, el Sagrado Nombre de María y el escudo de la orden agustina: el corazón sobre agua con tres flechas rodeado de las borlas referentes a la dignidad eclesiástica del obispo de Hipona.

Esta secuencia de imágenes, de nombres y escudos, tiene una importancia dentro del ámbito natural que los rodea. Cada uno era parte de la “gran creación de Dios”, lo importante no son los escudos y letras en sí, sino que el mundo sólo está constituido por una totalidad que abarca la flora, la fauna, los Nombres y a la orden agustina, todos esos elementos conforman el gran Nombre de Dios, es decir, el mundo del bien y el mal, del pecado y la gracia, de la oración y la meditación: “...las letras como marcas [...] de lo divino en todas las esferas y estadios que atraviesa el proceso de la creación”.<sup>76</sup> El mundo de los Nombres y el escudo de la orden representan el mundo de lo sagrado, en ámbito de lo espiritual que lo completa todo.

Estos planteamientos cercanos a la mística, al igual que la obra del agustino León, aparecen en otros edificios de la orden, como en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo (figs. 124-127), donde observamos una secuencia de escudos donde vemos al sol y la luna, les siguen los sagrados Nombres de Jesús y María lo cual otorga una continuidad al

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>76</sup> Gershom Scholem, *Lenguajes y cábala*, trad. José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006, p. 49.



proceso de reflexión de los frailes. Al igual que en el caso de Malinalco, el objetivo de estas imágenes era mostrar la relación del religioso con el proceso de salvación mesiánico, incorporarlo por medio de estos escudos heráldicos cifrados que sirven como un referente y un recordatorio emblemático de sus papel de difusión del cristianismo. Los frailes mostraron el ámbito natural con la representación de los escudos del sol y la luna, elementos que además de otorgar un principio cristológico a la meditación dada su relación con la crucifixión, estos elementos iconográficos buscaban mostrar a los Nombres como una totalidad. Éstos son la naturaleza y la creación de lo “real” y lo que nos rodea, representan la esencia de la manifestación divina de la encarnación en tierras novohispanas.

Para los frailes la mística relacionada con los Nombres, expresada en pintura mural, es una mística relacionada con la oración mental óptica y auditiva, por eso la importancia de la lectura (la palabra de Dios impresa) y el canto de los salmos (el canto y la audición de esos textos divinos). El habla, la audición, la imagen y la escritura se conjuntaban en la misma espiritualidad para lograr que el creyente registrara en su interior las dos instancias de la fe católica agustina: la palabra y la contemplación. Esta espiritualidad consistía en una meditación jerárquica, ordenada y progresiva y se le consideraba como una vía para llegar el conocimiento de Dios.

En estas imágenes observamos la insistencia de los frailes por recuperar y usar el lenguaje para reforzar su autoridad como herederos de un pasado y como parte de los intérpretes oficiales de la realidad. Además de las características sociales y litúrgicas que puedan tener estas representaciones, como la creación de cofradías del Santo Nombre o el planteamiento bíblico acerca de la importancia del Nombre como exorcista y expulsor de los demonios, los frailes muestran una tradición filosófica donde el lenguaje tiene un papel predominante en la vida del creyente y se le considera como parte de la naturaleza divina de

la cosas. La meditación en torno a los Nombres generaba una mística que sólo los iniciados podían entender y en esta relación residía su papel de autoridad dentro de las comunidades: “Es la experiencia mística la que hace nacer la autoridad y la establece”.<sup>77</sup> Las palabras tienen un origen divino, como lo vemos en las pinturas de los evangelistas del claustro bajo de Metztiltán, donde los personajes escriben en el cielo. De esta forma, las letras que componen los Nombres indican que son una expresión más de Dios y su voluntad, y sólo el fraile, o aquellos que se quieran acercar a la doctrina, podrán entender. El historiador Scholem describe el mismo proceso para los cabalistas: “...el nombre sagrado de Dios [es] el acto perpetuo de creación. Todo lo que vive es una expresión del lenguaje de Dios, y en última instancia, ¿qué es lo que manifiesta la Revelación sino el nombre de Dios?”.<sup>78</sup> Por lo tanto observamos en la iconografía una búsqueda y difusión del lenguaje sagrado y la necesidad de implementarlo en su provincia novohispana. Los escudos que rodean las cifras muestran la interiorización mística de lo que podríamos llamar “naturaleza espiritual”, mientras que el ámbito de flora y fauna es la materialización de ese núcleo místico de la creación divina, es decir, observamos en las imágenes un proceso de apropiación de la realidad novohispana; el mensaje estaba definido: el Nombre significa salvación y por lo tanto los agustinos entienden la cifra y por ende controlan el camino de la bienaventuranza eterna.

Debemos recordar que la pintura agustina transita en entre la vida contemplativa y la activa. Este proceso también se mostró en las pinturas relacionadas con el Nombre de Cristo. Observamos el seguimiento de estas siglas en todos los conventos, ya que constantemente se buscaba, dentro de los episodios de la vida de Cristo, una conjunción

---

<sup>77</sup> Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo, México, Siglo XXI, 2005, p. 34.

<sup>78</sup> Scholem, *Las grandes tendencias...*, p. 38.

entre estos dos aspectos de su vida, una tranquilidad ante la lucha de los vicios, la reflexión de la muerte corporal asimilada a la muerte “ascética” contra el pecado y el *Nombre* como partícipe en el proceso de redención.<sup>79</sup> En las imágenes los agustinos se están comunicando con Dios, se mezclan los elementos y de allí parte la relación entre oración, ascética e unión con Jesús.

Las cifras colocadas dentro de los programas de pintura mural representaban la encarnación del Dios. Al igual que los ciclos cristológicos donde se planteaba la historicidad del Mesías, los Nombres mostraban la definición física por medio del lenguaje. Así como los textos sagrados fueron organizados y conjuntados en libros, las siglas materializaban al Dios católico y representaban la expansión de la Palabra divina en los pueblos, la sabiduría divina en todos los territorios colonizados: “Cada grupo de letras que aparece [en los Nombres Sagrados], tenga o no un sentido en el lenguaje humano, simboliza algún aspecto del poder creador de Dios, que actúa en el universo”.<sup>80</sup> Evidentemente los agustinos utilizaron esta legitimidad simbólica para otorgarse mayor autoridad en el control de las comunidades.

---

<sup>79</sup> “Aun cuando los místicos agustinos y franciscanos en estas tierras no dejaron obra escrita como la de fray Bernardino de Laredo, santa Teresa de Jesús, fray Juan de la Cruz, santo Tomás de Villanueva o fray Luis de León, los imponentes conventos que construyeron, impregnados de simbolismo, donde los nombres sagrados están imbricados al modelos salomónico del edificio temporal de la Iglesia, son prueba material del mismo movimiento místico y corresponden a un libro abierto que puede ser leído al igual que la palabra escrita”. Elena Estrada de Gerlero, “El Nombre y su morada...”, p. 184.

<sup>80</sup> Scholem, *Las grandes tendencias...*, p. 39.

#### 4. *Oración, lectura y meditación. Los Padres de la Iglesia en la pintura mural*

Los Padres la Iglesia fueron durante muchos siglos la base interpretativa de los textos bíblicos. El objetivo de los Padres con sus escritos fue conciliar la humanidad “real e histórica” de Jesús con los principios de divinidad. Por esa razón dedicaron gran cantidad de su tiempo y de sus obras a unir y conjuntar el Antiguo y el Nuevo testamento, así como a tratar de negar todas las corrientes que surgieron en los primeros seis siglos del cristianismo que privilegiaban más el aspecto divino o el aspecto humano; por ejemplo el docetismo, el nosticismo, el monofisismo, el adopcionismo y el arrianismo en sus múltiples formas, también buscaron refutar aquellas tradiciones que negaban la unión entre los Testamentos, como el ebionismo.<sup>81</sup> Los concilios posteriores al siglo V definieron con más precisión estos puntos y con la ayuda de los escritores cristianos terminaron con estas llamadas herejías y definieron con precisión la naturaleza divina-humana de Jesús. A partir de estas controversias se comenzó a definir el sentido de la oración, la imitación de las escrituras y el papel de la corporeidad de Jesús.

No obstante este proceso, desde los primeros años del cristianismo un sin número de autores fomentaron la relación entre la oración y la teología cristológica, pues consideraban esta unión como un programa de vida y una relación específica para todo el creyente. Evagrio Póntico, en su texto dedicado a los monjes, explicaba: “si eres teólogo, orarás verdaderamente; y si oras verdaderamente, eres teólogo”.<sup>82</sup> En el periodo medieval, santo Tomás expuso que los caminos para llegar a la verdad comienzan por la oración, porque

---

<sup>81</sup> “...el momento decisivo para el cristianismo es el paso del siglo II al III, cuando aparecen las amenazas radicales (el marcionismo niega la unidad del Dios creador en el Antiguo testamento y el Dios redentor en el Nuevo testamento; el docetismo niega la realidad de la carne de Cristo y la de su pasión; los nosticismo de toda suerte niegan la plena divinidad encarnada de Cristo) al mismo tiempo se hacen las afirmaciones claves, estableciendo los criterios de los cristiano (la regla de fe, el canon de las escrituras, la tradición apostólica, la catolicidad y publicidad de la iglesia, etc.)”. González de Cardenal, *op. cit.*, p. 67, nota 98.

<sup>82</sup> Véase Evagrio Póntico, “A los monjes”, p. 120; “Sobre la oración”, pp.60-62 en *Obras espirituales*, Madrid, BAC, 1995.

sólo aquello que se puede poseer recibéndolo de Dios, exige la invocación y petición. A ella siguen la audiencia y obediencia fieles, que se inician como súplica y audición para consumarse como lección y meditación, es decir, *oratio, auditus, lectio, meditatio*.<sup>83</sup> En resumen este planteamiento filosófico medieval planteaba el conocimiento de Cristo por medio de la oración, el canto y la repetición para promover la audición, la lectura y el estudio de las Escrituras de los Padres y textos canónicos para terminar con la meditación en torno a ellos. Estos planteamientos se equilibrarían con la obtención y difusión de la gracia con los sacramentos, la predicación y la mortificación de sus cuerpos. Los agustinos novohispanos retomaron estas ideas medievales y aprovecharon los conflictos con los luteranos para revalorizar y reafirmar el papel de los Padres como autoridades del dogma católico. Esto lo observamos a partir de las múltiples imágenes de estos personajes en los conventos novohispanos, hallamos pinturas de ellos en Metztitlán y Tlayacapan, y la escalera del convento de Actopan.

El proceso de la enseñanza fue un punto muy importante en los conventos agustinos. Con base en la iconografía podemos afirmar que en la segunda mitad del siglo XVI, los frailes ermitaños buscaron desarrollar un proyecto de múltiples dimensiones, con la creación de varias casas de estudios para consolidar los planes colonizadores y preparar a los miembros agustinos. La lectura de las escrituras o *lectio divina* fue fundamental en este programa y en las prácticas eclesiásticas. Todo partía de la *lectio* de los cenobitas, es decir, del examen minucioso del texto bíblico, de la *meditatio* de los monjes que pretendía buscar un significado a esa lectura y finalmente de la *oratio* de los anacoretas, la unión entre la

---

<sup>83</sup> Véase, santo Tomás de Aquino, *Summa teológica*, II-IIq.180a.3 at ad 4.

*lectio* y la *meditatio* donde se enmarca todo el proceso de aprendizaje.<sup>84</sup> La iconografía fue parte en ese proceso por medio del acercamiento a los textos evangélicos con sus intérpretes oficiales tridentinos ya que cada uno de estos Padres realizó un comentario a su contraparte evangélica: Jerónimo realizó el comentario al evangelio de Mateo, Agustín comentó el texto de Juan, Ambrosio el de Lucas y Gregorio hizo una serie de homilias del texto de Marcos.<sup>85</sup> El objetivo era acercar al observador el Verbo divino, los ciclos pasionarios expresados en textos de las Escrituras. Las pinturas de los Padres de la Iglesia nos muestran la relación entre el planteamiento de la gracia, el encuentro del Verbo encarnado que derivó en el Verbo transformado en libro y sus intérpretes tridentinos. Con la *lectio divina*, el fraile encontraba en la palabra escrita con las imágenes de los Padres y evangelistas la expresión de la gracia del mismo Espíritu derivada y expresada en el ámbito humano con la vida de Jesús-Cristo.

Fue común que en las reglas de los primeros siglos del cristianismo se estableciera como elemento fundamental la lectura de los textos bíblicos. Esta práctica culminó con la Regla de san Benito, la cual exigía la revisión de las Escrituras y los comentarios de los Padres y estipulaba puntalmente las horas en las que se debían realizar las lecturas comunitarias.<sup>86</sup> En el siglo XVI, la *lectio divina* tuvo un papel muy importante, ya que ante todos los postulados humanistas y las oposiciones de Trento se buscó encontrar un

---

<sup>84</sup> Mario Masini, *La lectio divina. Teología, espiritualidad, método*, trad. Abundio Rodríguez, Madrid, BAC, 2001, p. XVI, 9 ss.

<sup>85</sup> La Iglesia católica utilizó durante la Edad Media y hasta el siglo XVI estos textos en la liturgia, en particular en el oficio nocturno, “al iniciar la homilía correspondiente al evangelio según san Lucas, [se leía el comentario de Ambrosio], del mismo modo que, de ordinario, utiliza a san Agustín para el evangelio según san Juan, y a san Jerónimo, para el evangelio según san Mateo”. Manuel Garrido, “Introducción”, en *Obras completas de San Ambrosio I. Tratado sobre el evangelio de Lucas*, Madrid, BAC, 1966, pp. 35. La participación de Trento en la *lectio divina* fue muy importante, ya que este concilio ecuménico definió qué se debía leer y cómo.

<sup>86</sup> *La Regla de san Benito*, ed. García M. Colombás e I. Aranguren, Madrid, BAC, 1979, pp. 84, 139, 147, 378-381.

equilibrio entre la interpretación evangélica y los dogmas católicos papales. Agustín menciona: “*Buscad leyendo, y encontraréis meditando, llamad orando, y se os abrirá contemplando*”.<sup>87</sup> De estos postulados surge la importancia y la relación entre las imágenes con temas iconográficos relacionados con la lectura y los ciclos cristológicos. El claustro bajo del convento de Metztlán, la sala de *profundis* de Tlayacapan, la escalera de Actopan, y los santos de los pilares del claustro pequeño de Acolman, entre otros ciclos iconográficos muestran los elementos de estas discusiones en la Nueva España y un punto de análisis para constatar la actitud intelectual de la Orden de ermitaños ante estos cambios teológicos de la segunda mitad del siglo XVI.

La participación del Concilio de Trento en ese proceso es fundamental pues desde sus primeras sesiones autorizó y delimitó el uso de los textos oficiales de la Iglesia y sus comentaristas. En primer lugar, aceptó la veneración de todos los libros bíblicos compilados en *La vulgata* de san Jerónimo, así como las tradiciones no escritas “recibidas por los apóstoles de la boca misma de Cristo” y “transmitida como de mano en mano hasta nosotros [y]... en conformidad con el consentimiento unánime de los Padres de la Iglesia”.<sup>88</sup> Los principios de la cuarta sesión del Concilio de Trento fueron reforzar el planteamiento tripartito: Escritura divina, tradición de la exégesis y una e inseparable Iglesia católica. Las representaciones de los Padres de la Iglesia en los muros conventuales tienen un sentido iconográfico de sabiduría católica, los frailes utilizaron grabados donde observamos a los cuatro como grandes exégetas en sus celdas leyendo o escribiendo sus mensajes. Todos están sentados en un pupitre, en espacios interiores, mostrando gran individualidad. La inspiración divina de sus actos de exégetas no está pintada, lo cual da un

---

<sup>87</sup> San Agustín, “La escala del paraíso”, en *Obras completas XLI. Escritos atribuidos*, versión de Teodoro C. Madrid, Madrid, BAC, 2002, p. 586.

<sup>88</sup> *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1785, sesión 4.

ambiente “terrenal” a la lectura y la escritura de estos intérpretes oficiales. Las imágenes rompen la temporalidad, lo antiguo y lo presente se diluyen para formar un solo concepto entre los frailes novohispanos, “lo que importa es que el místico [fraile] reencuentra su experiencia en el texto sagrado”.<sup>89</sup>

Esta iconografía nos muestra el canon que los agustinos debían seguir para la lectura “correcta” de los textos bíblicos. Las constantes referencias iconográficas a estas autoridades interpretativas de la tradición católica, indican que los agustinos buscaban mezclar la oración que genera conocimiento por la experiencia cercana con Dios, y la lectura; así lo observamos en las pinturas del cubo de la escalera de Actopan donde los ermitaños y los sabios se entremezclan para formar esta relación mística-ascética-*lectio divina*. Por medio de estas actividades se promueve una cercanía con la divinidad y representan el filtro para entender y contactar a Jesús. Las imágenes de los Padres se conjuntaban con los ciclos pasionarios, las pinturas buscaban mostrar la importancia del Verbo encarnado, su Pasión, su mensaje, así como la transmisión de él por medio de la Sagradas Escrituras interpretadas por los Padres que se constituyeron en los pilares de la exégesis del Verbo encarnado y su paso por la tierra.

Las pinturas representaban símbolos que ayudaban a cumplir los objetivos de la escala espiritual que plantea Agustín:

...la lectura (*lectio*) es un examen diligente de las Escrituras con la atención del alma. La meditación es la acción apasionada del alma que investiga el conocimiento de la verdad oculta bajo la dirección de la propia razón. La oración es el esfuerzo devoto del corazón hacia Dios, para que sean evitados los males y sean conseguidos los bienes. La contemplación de la mente es una elevación de la mente suspendida hacia Dios, que degusta los gozos de la dulzura eterna.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Scholem, *La cábala y su simbolismo...*, p. 16.

<sup>90</sup> San Agustín, “La escala del paraíso”, en *Obras completas XLI. Escritos atribuidos*, versión de Teodoro C. Madrid, Madrid, BAC, 2002, p. 586.



No sabemos con detenimiento si los frailes lograron acceder a estos estados religiosos, pero con base en su iconografía podemos constatar que sus objetivos eran crear el ambiente, el *camino* simbólico y la difusión necesaria de estos planteamientos.

### *5. Las imágenes y la mística de Cristo en el siglo XVI*

Los frailes por medio de sus imágenes buscaron seguir las directrices de los grandes místicos españoles de esa época quienes llevaron a cabo la unificación entre la Historia de Jesús y las experiencias personales del creyente. Así lo menciona León en su afanado texto

*Los nombres de Cristo:*

...que si juntamos muchos espejos y los ponemos delante los ojos, la imagen del rostro, que es una, reluce una misma y en un mismo tiempo en cada uno de ellos; y de ellos todas aquellas imágenes, sin confundirse, se tornan juntamente a los ojos, y de los ojos al alma de aquel que en los espejos se mira. Por manera que, [...] todas las cosas viven y tienen ser en nuestro entendimiento, cuando las entendemos y cuando las nombramos en nuestras bocas y lenguas. Y lo que ellas son en sí mismas, esa misma razón de ser tienen en nosotros, si nuestras bocas y entendimientos son verdaderos.<sup>91</sup>

La iconografía de los muros de estos claustros se presentaba como esos *espejos* que los agustinos debían entender y se desarrollaban a partir de tres planteamientos principales:

1. Adoración e imitación de Cristo,
2. Papel y adoctrinamiento de la institución Iglesia,
3. Esperanza escatológica.

Las imágenes de Cristo retoman su significado con su uso práctico en la liturgia y las prácticas sacramentales. El transitar en los claustros con las imágenes de la vida de Cristo y, según su planteamiento: predicar como lo hiciera Jesús en

---

<sup>91</sup> Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 415

los territorios americanos antiguamente controlados por los demonios, terminarían en una identificación espiritual con él. En el andar con la meditación y la oración, los frailes encontraban a Dios y auguraban su esperanza de la vida eterna.

Las pinturas de los ciclos de la Pasión tienen el referente del evangelio y, en particular la vida de Cristo como práctica de Salvación. El análisis de la iconografía nos ha demostrado que el cristianismo agustino no inicia de una idea fija de Dios para comprender a Cristo, sino en sentido inverso, surge de la persona “histórica” (Jesús) y de su forma de vida, doctrina y destino para comprender el significado del Dios novohispano agustino del siglo XVI. Frente a estos elementos arquitectónicos y pictóricos, la práctica cristológica agustina se desarrollaba con base en la contemplación, practicada dentro de los claustros; la acción, materializada en la predicación y el adoctrinamiento; y la esperanza como principio del futuro absoluto, ejercida en la práctica sacramental, ritual y litúrgica.

Hemos constatado que los programas pictóricos cristológicos de los conventos agustinos tenían una secuencia, marcaban una dirección, un camino dirigido por los sucesos y los textos bíblicos. Las pinturas eran *vías* que los frailes estaban obligados a recorrer, pues la relación entre la arquitectura y la pintura era evidente. En la Biblia se refieren al camino como predicación, seguimiento de las enseñanzas del Mesías.<sup>92</sup> La predicación equivalía al movimiento y a la vía de meditación que debían seguir los agustinos para imitar a Jesús. En consecuencia, el claustro, como un pequeño *hortus conclusus* o un símbolo espacial del paraíso,<sup>93</sup> se transforma en una vereda más de la predicación. El fundamento de los teólogos del “caminar” mientras el cristiano medita y comprende la

---

<sup>92</sup> “San Lucas ha hecho del ‘camino hacia Jerusalén’ el espacio y la forma de revelación de Jesús a sus discípulos (9, 51-58). Con ello ha elevado el caminar a categoría fundamental y universal del cristianismo. Sólo caminando se llega a percibir la posibilidad de la fe, a creer en el acto y a poseer la fe tanto en sus contenidos como en sus exigencias...”. Gonzáles de Cardenal, *op. cit.*, p. XXX.

<sup>93</sup> Elena Estrada de Gerlero, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *op. cit.*, en prensa.

revelación de Jesús se halla en el evangelio de Lucas, en el capítulo XXIV, versículo 32, después de la resurrección cuando los apóstoles encontraron a Cristo: “Se dijeron unos a otros: ¿No ardían nuestros corazones dentro de nosotros mismos mientras en *el camino nos hablaba y nos declamaba las Escrituras?*”.<sup>94</sup> Los frailes tenían la intención de recuperar los sentidos simbólicos de los conceptos de la Iglesia Primitiva y buscaron, por medio de sus pinturas, seguir estos planteamientos apostólicos. Agustín menciona que: “A los que [Cristo] no dio ley alguna ¿se manifestó?; mira la forma: *En efecto, lo invisible de él se hace visible por la comprensión de sus obras* [Rom I, 19-20]”,<sup>95</sup> los agustinos colocaron esas “obras” como imágenes murales en sus conventos. Con base en estos planteamientos, la divinidad se transformó en hombre para enseñar el camino de salvación. Los frailes, siguiendo las enseñanzas de su supuesto fundador, pensaban que el hijo de Dios se había hecho hombre “para sernos camino”. “Siguiendo el camino de su humanidad, llegarás a la divinidad”,<sup>96</sup> describe el obispo de Hipona: “Hízose, pues, camino por donde ir. No te diré ya: ‘Busca el camino’. El camino mismo es quien viene a ti”.<sup>97</sup> La arquitectura y la pintura se conjuntaron en los edificios agustinos novohispanos para mostrar este *camino* agustino novohispano.

Además del sentido de *camino* como planteamiento espiritual, los místicos del siglo XVI explicaron y organizaron el acercamiento religioso con los términos y definiciones donde la revelación de Dios en Cristo estaba presente en los pasajes de la Biblia y los dividieron en cuatro grandes ejes, los cuales podemos encontrar en el *corpus* de imágenes de los edificios agustinos:

---

<sup>94</sup> Lucas, XXIV, 32. Cursivas mías.

<sup>95</sup> San Agustín, *Sermones 3, 117-183. Evangelio de San Juan, Hechos de los Apóstoles y Cartas*, trad. De Amador del Fueyo y Pio de Luis, Madrid, BAC, 1983, p. 283.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>97</sup> *Loc. cit.*

- a) El epifánico, cuyos acontecimientos se retomarán para los ejercicios de la mística del siglo XVI. Los sucesos narrados en la Biblia dan una seguridad de la presencia de Dios en la tierra. A pesar de que la consumación esté pendiente con la Parusía y el momento de la segunda venida sea incierto, los teólogos consideraban que el compromiso había quedado hecho con la primera llegada (*adventus*) divina de Jesús.<sup>98</sup> Naturalmente los teólogos justificaban la presencia salvadora de Jesús con la autoridad de la Biblia. Los apóstoles, en sus cartas, buscaban confirmar continuamente estos acontecimientos. Juan escribe que con Jesús llegó la vida: “Lo que era desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y palmaron nuestras manos tocando al Verbo de la vida –porque la vida se ha manifestado”.<sup>99</sup> En las imágenes conventuales la epifanía designa tanto la primera llegada de Jesús con su nacimiento, como su segunda manifestación con el encuentro con los magos. Por lo tanto, los agustinos pretenden mostrar que con la llegada del Mesías se exteriorizaron los signos de la salvación.
- b) El ascético que, en la circunstancia histórica de los pintores de conventos, se unía a las prácticas para fomentar las virtudes de acercamiento espiritual e imitación de Jesús. Cada suceso histórico y “real” de la encarnación representa un acto de gracia. Pablo, en su carta a Tito, escribe: “Porque se ha manifestado la gracia salutífera de Dios a todos los hombres [...] que se entregó por nosotros para rescatarnos de toda iniquidad y purificar para

---

<sup>98</sup> González de Cardenal, *op. cit.*, p. 351.

<sup>99</sup> 1 Juan, I, 2.

sí un pueblo propio...”.<sup>100</sup> Por lo tanto son los actos o momentos que tuvo que pasar el enviado de Dios para purificar su corporeidad pecadora derivada del momento inicial de la Historia de salvación con Adán y Eva.

- c) El sentido apocalíptico. Éste otorgaba un sentido a los acontecimientos, una guía temporal. El final de la historia, a partir del discurso cristiano del siglo XVI, permitía comprender cada evento dentro de ella y hacía una división de cada una de sus fases. Cristo era el filtro de los sucesos, el Libro tenía las claves de lectura para entender la realidad y el transcurrir de los tiempos, es decir, la historia del género humano a través del Mesías-redentor. En las pinturas observamos la intervención final de Dios, en el momento de entregar a su Hijo para que se cumpla la misión liberadora. En ese mismo contexto se expresa la necesidad de los agustinos por marcar el final de la historia con la Segunda Parusía y la llegada Jesús en la justificación final, separando los malos de los justos y destruyendo el mal. Esta manera de interpretar tendía a trazar el futuro y el papel de Jesús entre los hombres.
- d) La palabra como objeto de revelación. Este punto queda constatado con el uso de la fuente escrita para la creación del grabado y el papel fundamental de los intérpretes oficiales de la Iglesia católica en la iconografía agustina. Los sucesos expresados en las pinturas son narrativos y tienen un significado específico dentro de la teología. Dentro de esta doctrina de pensamiento se consideraba que Dios hablaba a través de su Hijo, él era su palabra y la Palabra. El Nuevo Testamento, escrito

---

<sup>100</sup> Tito, II, 11-15.

por los apóstoles, condensaba todo ese pensamiento en un libro porque contenía todas las palabras. Por lo tanto, toda representación pictórica de estos sucesos equivalía al uso de la imagen como objeto de revelación porque Jesús otorgó el don del Espíritu a los escritores de esos pasajes. Los testimonios de origen se transmitían de palabra, por escrito y visualmente. Los Padres de la Iglesia interpretaron estas “verdades” y les otorgaron un sentido dentro de la Historia de la humanidad y en las prácticas cotidianas. Por lo tanto, el creyente del siglo XVI consideraba que todo lo que proviniera de este texto implicaba una revelación en sí misma y los comentarios en torno a éste eran verdades igualmente reveladas por el Espíritu santo. Los conventos, siguiendo esta tradición, representaban al cristianismo, como la religión de la “Palabra de Dios”, expresada en texto impreso e imágenes, y consolidada en la fe, la oración y la meditación el Verbo encarnado y “vivo” en la comunidad de creyentes.

Estos cuatro ejes tuvieron, como hemos visto, su expresión en la iconografía de los grabados y posteriormente en las pinturas. Como mencionamos arriba los frailes organizaron las imágenes de los claustros a partir de sucesos precisos de la Biblia, estos dieron un acento particular y preciso que buscaba conciliar estos cuatro ámbitos de la mística, la imitación de los Evangelios y la interpretación exegética. La Historia en el siglo XVI se concibe como lugar de revelación, que se ofrecía por medio de signos, en éstos los frailes reconocían a Dios porque descubría su figura humana y con esto reconocían su misterio y su trascendencia. En ese sentido, la imagen se vuelve necesaria para reflexionar acerca de la palabra divina.

Finalmente, los agustinos siguiendo a varios teólogos del siglo XVI y principios del XVII, como Tomás de Villanueva o Alonso de Orozco, ofrecían una relación ascética entre la naturaleza y la unión con el Verbo. Esta iconografía de Jesús se conjuntaba con un discurso de conformación de la identidad corporativa agustina, como veremos en los capítulos siguientes. Éste expresaba principalmente dos características: La vida solitaria, el “abandono del mundo urbano, civilizado”, el retiro y la soledad para meditar acerca de la vida de Jesús y las verdades de la fe; y la penitencia y purificación del alma con la mortificación de la carne. Este mensaje tendrá una unión conceptual con la iconografía cristológica, con la constante reflexión en torno a las pruebas de la existencia de Dios como personaje histórico, su encarnación, su posterior sacrificio por los seres humanos y el inicio del tiempo católico.

### CAPÍTULO 3. SAN AGUSTÍN, LOS SANTOS Y LOS PERSONAJES IMPORTANTES

#### *1. Los personajes en los muros conventuales*

La pintura mural del siglo XVI tiene, además de los ciclos relacionados con Jesús, una gran cantidad de imágenes de los personajes principales, santos y santas de las órdenes religiosas y del catolicismo en general. Estas pinturas las hallamos en diversos lugares de los edificios y con diversas iconografías.

El objetivo de este capítulo es presentar las principales tendencias de los agustinos relacionadas con las representaciones de santos u hombres y mujeres importantes para la orden novohispana; es decir, con base en el estudio preciso de los personajes representados en los muros, analizaremos cuál era el mensaje que buscaban dar los frailes al medio eclesiástico novohispano con el “recuerdo” visual de estas personas dedicadas a la Iglesia.

Consideramos que estas iconografías, además de representar modelos de virtudes y santidad para los frailes que habitaban los conventos, constituían un discurso histórico corporativo, es decir se buscaba plasmar por medio de estas pinturas un crónica de los agustinos a través del tiempo, ya que observamos una gran carga de temporalidad en los muros conventuales que se refiere al concepto de Historia en el siglo XVI.<sup>1</sup>

La historia del siglo XV y XVI tenía una doble y contradictoria actitud ante lo temporal a partir de sus imprecisas relaciones con la antigüedad, al mismo tiempo modelo de virtud y ejemplo moralizante. Por una parte, se estudiaban “el sentido de las diferencias

---

<sup>1</sup> Como en el capítulo anterior debo aclarar que utilizaré el término *Historia* con mayúscula cuando se trate del proceso de salvación del catolicismo comenzado por el relato bíblico del Génesis. Cuando se utilicé la palabra con minúscula nos referiremos a la escritura o representación pictórica de los acontecimientos temporales en el devenir del pasado, presente y futuro. Por ejemplo, la *Historia* providencial de Agustín y la *historia* del mártir Nicolás pintada en Tlayacapan.



y del pasado, de la relatividad de las civilizaciones, pero también la búsqueda del hombre, de un humanismo y una ética donde paradójicamente la historia se vuelve *magistra vitae*, negándose a sí misma, proporcionando ejemplos y lecciones de validez atemporal”.<sup>2</sup>

La idea de la historia desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII “fue la concepción de la historia ejemplar, didáctica en su propósito, inductiva en el método y fundada en los lugares comunes de los estoicos, retóricos y los historiadores romanos”.<sup>3</sup> El papel del pasado se volvió una enseñanza y es bien sabido que ésta no sólo se expresó en discursos escritos sino también en recursos visuales. Durante el siglo XVI existía una relación muy estrecha entre al “agustinismo histórico”<sup>4</sup> y esta concepción del discurso escrito y visual de la historia.

Los agustinos consideraban a los santos parte de este proceso de construcción histórica; ellos como personajes “reales” que habitaron en una temporalidad determinada se incorporaron al discurso de lo veraz y verídico en las producciones escritas y visuales. Se pensaba que estas figuras habían participado en la construcción de la institución eclesiástica y por esa razón las representaciones culturales surgidas o basadas en sus acciones participaban en lo que podríamos denominar la *Crónica visual* de la orden.

¿Cuál era el propósito de este sentido histórico en los muros de los conventos? El personaje de devoción dentro del proceso de conformación del catolicismo ha ayudado a crear identidades, pues junto con la devoción e intercesión que tenían hacia Dios y Jesús, estas figuras se transformaban en modelos paradigmáticos de aquellos que las difundían. Al igual que los héroes de los textos literarios, los promotores de estas figuras, las utilizaban

---

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, trad. Marta Vasallo, Barcelona, Paidós, 1997, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>4</sup> El agustinismo cumple el papel de necesidad religiosa que existe en todo grupo humano asociado a una amplio sentido de la salvación, pues la Historia sagrada o pagana otorgaba datos morales. *Vid. infra*, cap. 4.

para crear un discurso propio y para adueñarse de una identidad y un proyecto cultural, político, económico y social.<sup>5</sup> En el caso de las corporaciones novohispanas, como los agustinos, estos referentes visuales equivalentes a la hagiografía escrita fueron un punto indispensable para crear una identificación social; es decir, estos personajes y la manera en que eran representados en los muros implicaban un discurso de afirmación colectiva, que más allá que seguir su ejemplo o mostrarles enseñanzas a los frailes (como los ha estudiado una gran parte de la historiografía), creaban en la corporación una justificación histórica, una serie de testimonios pictóricos del origen, existencia y participación de su orden, y una confirmación de su papel en los territorios novohispanos.

En primer lugar, las pinturas se dirigían a los frailes, tenían un sentido de reconocimiento corporativo que buscaba afirmar su permanencia o continuidad en los territorios novohispanos y, en segundo término, a los grupos sociales externos (otras corporaciones religiosas, civiles indios, españoles o mestizos) con el objetivo de distinguirse de los otros, mostrar sus diferencias y divulgarlas. Al mismo tiempo buscaban crear el discurso del gran grupo católico novohispano de la Iglesia de Indias de la que ellos formaban parte y ayudaban a consolidar.

Podríamos considerar estas imágenes de personajes relevantes de la Orden y las escenas relacionadas con la Pasión de Jesús como un fenómeno de comunicación social y cultural en el siglo XVI, donde la pintura mural tenía como propósito crear un identidad de una corporación religiosa; es decir, los agustinos buscaban ser percibidos y reconocidos como parte de estos hombres y mujeres paradigmáticos para propiciar un reconocimiento social de los otros grupos de poder y de los pobladores de las comunidades rurales.

---

<sup>5</sup> Peter Burke menciona: “Como los héroes, [los santos] reflejan los valores de la cultura que los observa con la luz de lo heroico”. Peter Burke, “How to Become a Counter-Reformation Saint”, en David M. Luebke, (ed.), *The Counter-Reformation. The Essential Readings*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, p. 130.

Los agustinos buscaban con estas imágenes tres puntos principales: 1. Crear un discurso propio fundamentado en su noción de la Historia, 2. Las imágenes servían como una prueba palpable y “real” de ese pasado y presente prestigioso, y 3. Al plantear visualmente los anteriores elementos se fundamentaba un discurso de justificación para su intervención en los territorios.

Para consolidar estos objetivos, los frailes recurrieron a diversas iconografías basadas en diversas corrientes de pensamiento del siglo XVI y anteriores. Utilizaron los discursos del eremitismo, sus relaciones historiográficas, los movimientos místico-ascéticos y la idea reformista católica propiciada a partir de los cismas y movimientos luteranos y calvinistas. Antes de desarrollar la temática contrarreformista en la iconografía agustina es importante analizar varias categorías que la historiografía actual ha usado indistintamente y que, en el caso de nuestro tema de estudio, debemos definir con mayor precisión. Hemos decidido utilizar el término *Tridentino* para los casos en que las imágenes o discursos visuales de los programas iconográficos estén cercanos al catolicismo oficial apegados a los cánones del Concilio, es decir, en aquellos casos en que el mensaje busque defender, propagar o difundir postulados definidos en los cánones; por ejemplo, la defensa de la justificación y el papel de la gracia en los sacramentos, así como la difusión y promoción de prácticas ascéticas, en particular, el ordenamiento de la meditación y la oración mental.<sup>6</sup> En ese sentido, la veneración de los santos, el culto a las reliquias y el peregrinaje a sus tumbas son elementos tridentinos. Este término está estrechamente unido a la categoría *Contrarreformista*, la cual implica aquellas conjeturas de la Iglesia en la lucha contra el luteranismo. El concepto *Reformista* se referirá a aquellos elementos que formaban parte de

---

<sup>6</sup> Para conocer los antecedentes de este proceso revisar: H. Outram Evennett, “Counter-Reformation Spirituality”, en David M. Luebke, (ed.), *The Counter-Reformation. The Essential Readings*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, pp. 50-55.

una tradición de la teología y las prácticas católicas provenientes de los siglos XIV y XV, como el uso de las *Arma Christi* para la oración<sup>7</sup>, la mortificación de la carne como medio de acceder a la divinidad o la lectura de las escrituras para acercarse a la divinidad.

El otro término recurrente en la historiografía de la religión del siglo XVI es la *Reforma Católica*, que se relaciona con la categoría *reformista*. Utilizaremos este término para aquellos casos en los que el mensaje discursivo busque retomar postulados de los primeros años del cristianismo o del periodo medieval y que pretendan revitalizar el mensaje católico.<sup>8</sup> También la *reforma católica* incluye el ámbito relacionado con la disciplina social de la Iglesia romana, es decir, los conceptos de instrucción, educación y acercamiento a Dios de los planteamientos postridentinos y, en el ámbito político, el control centralizado sobre las diversas corporaciones eclesiásticas,<sup>9</sup> uno de los puntos que los agustinos buscaban contrarrestar para evitar perder privilegios en la Nueva España ante los seculares.

Estos conceptos podrían parecer similares, pero existen ciertas diferencias, sobre todo, en relación con los dogmas y, en particular, con los textos de la Iglesia católica del siglo. Los planteamientos *reformistas* se basan en los cánones del Concilio y los temas relacionados con la *reforma católica* tienen una tradición desde los Padres de la Iglesia hasta Erasmo de Rotterdam. Por ejemplo, en el ámbito de la pintura mural de Metztlán, la difusión de los sacramentos forma parte de un *discurso tridentino*; en el otro lado, consideramos *contrarreformista* la defensa y propagación del culto de la Inmaculada

---

<sup>7</sup> Vid., Elena Estrada de Gerlero, “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI”, en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 2011, pp. 251-275.

<sup>8</sup> Vid., Hubert Jedin, “Catholic Reformation or Counter-Reformation?”, en David M. Luebke, (ed.), *The Counter-Reformation. The Essential Readings*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, pp. 21-45. “The Catholic Reform was the church’s reorientation toward Catholic ideals of living through an internal process of renewal, while Counter-Reformation was the self-assertion of the church in the struggle against Protestantism”. p. 45.

<sup>9</sup> Jean Delumeau, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, p. 23 ss.

concepción, el culto de los santos, las sibilas y los profetas. En otro extremo, la veneración de los personajes importantes de la orden, santos o emblemas, que representan modelos de virtudes, tienen un sentido *reformista*.

En este capítulo analizaremos las virtudes que cada una de las imágenes de los santos representaban, para así reconocer algunas de las características culturales de los agustinos novohispanos. A partir del enfrentamiento con los luteranos, la idea de santidad entró en discusión en el mundo católico. Muchos estudios han notado que los agustinos, junto con las otras órdenes mendicantes, buscaron recuperar estos valores. Sin embargo, el concepto más cercano a los personajes agustinos es la *veneración*, pues no implica el reconocimiento implícito de la Santa Sede, pero se permite su devoción y ejemplo por sus características virtuosas y su divulgación. Estas pinturas de hombres y mujeres eran representaciones colectivas que estimulaban a los frailes a reconocer lo virtuoso, la santidad y lo íntegro a partir de su mentalidad del siglo XVI,<sup>10</sup> además contienen una carga ideológica (inalienable a los frailes y los asistentes que visitan los conventos y las iglesias, puesto que estas pinturas se relacionaban con ideas y conceptos espirituales e implicaban consecuencias políticas y sociales dentro del ámbito histórico y temporal).

---

<sup>10</sup> Para extender el tema de las “representaciones colectivas” véase: P. Delooz, *Sociologie et canonisations*, Liège y La Haya, 1969, p. 53 ss.

a) *Las formas de representación de los santos y personajes*

Después de revisar la muestra de edificios, hemos constatado que, si no en todos los conventos agustinos del siglo XVI, en la mayoría existían imágenes de pintura mural relacionada con los miembros de la orden. Sólo ha llegado hasta la actualidad un pequeño grupo de esas pinturas y se encuentra en los siguientes conventos: en el segundo claustro y en el ábside de la iglesia de Acolman; en la escalera del convento de Actopan; en la escalera de Atotonilco el Grande; en la portería del convento de Atlatlahucan; en el claustro del convento de Charo; en la portería y el paso de ronda del claustro alto de Cuitzeo; en el claustro alto de Culhuacán; en el refectorio de Epazoyucan; en el claustro bajo de Huatlatlauca; en el claustro bajo de Tezontepec; en la anteportería y claustro bajo de Totolapan; en el claustro alto de Tlayacapan y en el claustro de Yecapixtla. También quedan unos pequeños rastros en los pilares del claustro bajo en Metztitlán, de los que no se distinguen las figuras, tampoco los rostros permiten una identificación precisa.

Los principales lugares donde se colocan las imágenes fueron los pilares de los claustros, los muros con columnas o arquerías figuradas (claustro, escalera), dentro de alguna escena cristológica y en los *Árboles de Jesé* donde se pretende hacer un resumen del pasado memorable.

Según los agustinos en los siglos XVI y XVII, muchos santos y santas ilustres de los primeros siglos habían pertenecido a la Orden.<sup>11</sup> El historiador del arte Emilé Mâle menciona que “citaban a san Paulino de Nola, a san Hilario de Arlés, a san Honorato, el fundador de Lerins, a santa Genoveva de París y a santa Áurea”.<sup>12</sup> Incluso escribían en las crónicas sobre la orden que san Patricio y san Columbano fueron seguidores y

---

<sup>11</sup> Vid., Luigi Torelli, *Secoli agostiniani*, Bolonia, 1659, t. I. y Staibanus, *Tempio eremitano*, Nápoles, 1608].

<sup>12</sup> Emile Mâle, *El arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 429.

propagadores de la regla de San Agustín. Esta “tradición” la observamos también en el caso de la Nueva España, donde se utilizaron y retomaron varios de estos discursos medievales de los ermitaños. Por ejemplo, encontramos en una pintura de Acolman a san Honorato de Arlés sobre una iglesia, espantando a una enorme serpiente con la bendición. Este eremita de origen borgoñón del siglo V radicó en Provenza y llevó una vida eremítica en la gruta de Agay, sobre la costa de Esterel (fig. 4).<sup>13</sup> Louis Réau explica que “buscando una soledad más completa, se retiró en la isla de Lerina (Lérins), que después adoptó el nombre de Saint Honorat”.<sup>14</sup> Viajó a oriente donde visitó las comunidades eremíticas, a su regreso fundó un monasterio e hizo una regla para los monjes. Su origen es noble, pues según una leyenda del siglo X, “se cree que era hijo de un rey de Hungría y habría liberado al emperador Carlomagno. Los herejes lo habrían transportado a la isla de Auriane para hacerlo devorar por dos monstruosas serpientes llamadas Leri y Rin, que serían el origen de la toponimia Lérins. Con una señal de la cruz san Honorato las había dejado tías y muertas”.<sup>15</sup> Después sacó a los otros reptiles de la isla con una fuente de agua que las arrastró hasta el mar mientras él se refugiaba en la copa de una palmera. El personaje representado en la pintura de Acolman, a pesar de ser del siglo V, era parte de este discurso fundacional de la Orden,

---

<sup>13</sup> Estudiaré esta imagen con detenimiento en el capítulo 4, en el apartado dedicado a las Tebaidas.

<sup>14</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O*, t. 2, v. 4, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Ed. Del Serbal, 1997, p. 88. Existen varias posibilidades respecto a la iconografía de este santo, aunque por las razones que expongo en el texto considero que el más cercano podría ser Honorato. No obstante, también están otros santos relacionados con las serpientes. Primeramente está san Florencio de Sammur, asceta de la Loira del siglo IV, expulsó a varias serpientes, símbolos del paganismo del monte Colonne. El otro es san Frontón de Périgueux a quien, según Réau, “se le invocaba contra las serpientes porque habría liberado a la región del Périgord de un enorme reptil, haciendo la señal de la cruz”. Réau, *op. cit.*, p. 576. Puede tener relación con el eremitismo, pues visitó en Egipto a los “Padres del Desierto”. En el caso de la imagen de Acolman, pienso que podría ser este personaje, aunque como obispo, no creo que los creadores de la imagen hubieran perdido la oportunidad de pintarlo con la mitra. También está san Hilario de Poitiers, obispo de las Galias del siglo IV, quien después de regresar del Concilio de Seleucia (359) desembarcó en la isla de Gallinaria, cerca de Génova, “que estaba infestado de serpientes; pero bastó su mirada para poner a los reptiles en fuga”. Este hecho simboliza la victoria del santo contra los “herejes arrianos”. Réau, *op. cit.*, p. 79-80. El único problema iconográfico que encuentro con este santo otra vez es su cargo obispal.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 88.

su papel se reconocía en su acción visual y su importancia, en la creación del monacato occidental y el eremitismo. El águila podría representar su origen noble.<sup>16</sup>

La construcción y el ambiente natural que rodea al personaje incorpora la pintura a un grupo diferente a otras del convento. Sin embargo, como veremos a continuación, mantiene las mismas características discursivas y conceptuales de remembranza del pasado glorioso pero con el sentido de la Tebaida.<sup>17</sup>

Otro de los recursos pictóricos que utilizaron los agustinos para representar a los personajes importantes de su orden y su “pasado” fue el *Árbol genealógico de la orden* a la manera del de Jesé. Esta iconografía es muy relevante ya que agrupa a los santos, es decir, estas imágenes contienen a todos los tipos de personajes, mujeres y hombres, y consolida, como veremos más adelante, las principales tipologías de los venerables agustinos en la pintura mural.

Actualmente quedan tres pinturas con esta composición en Atlatlauhcan (fig. 1) y Charo (fig. 2-3). En el primer edificio está en la portería del convento y mezclaron la rama masculina y femenina. Agustín recostado sostiene su cabeza con la mano derecha y, con la mano izquierda, una pequeña iglesia. Tiene el báculo obispal y en la zona inferior una filacteria con una inscripción. Lamentablemente sólo queda un pequeño rastro de letras donde se alcanza a distinguir: MAGNVS. Comenzaré la descripción a partir del primer nivel de izquierda a derecha, donde observamos a un fraile que sujeta un crucifijo como

---

<sup>16</sup> Otra opción respecto a esta iconografía del águila la encontramos en san Bavón de Gante, sus atributos son un halcón y una espada. Este personaje procedía de una familia noble de Hesbaye, Bélgica; durante la mayor parte de su vida fue seglar, por lo tanto, se podía representar como caballero y después se volvió monje en el convento de San Pedro de Gante. Réau menciona que "hacia el final de su vida se retiró en medio del bosque y vivió como ermitaño en el hueco de un árbol; una piedra le servía de almohada. Se le atribuye la curación de un hombre aplastado por una carreta". Réau, *op. cit.*, p. 188. Otro santo con halcón y espada es san Hierón, misionero escocés que predicó el evangelio en el siglo IX, aunque en los dos casos no encontré ningún dato que pudiera confrontarlo con la serpiente.

<sup>17</sup> *Vid. infra*, capítulo 4.



símbolo de predicación, le sigue una monja agustina con un libro abierto entre las manos, luego una monja con un crucifijo en la mano izquierda y la mano derecha en el pecho; un fraile con la mano en el pecho y un libro cerrado y, finalmente, otros agustinos con un crucifijo y un libro. El segundo nivel comienza con un obispo agustino con su mano en el pecho, le siguen un fraile con un crucifijo y un libro, continúa un agustino con las manos juntas, orando y con la mirada dirigida a lo alto y al centro, donde vemos a Cristo crucificado; después figura otro obispo agustino con la mano en el pecho. En la parte central los pintores colocaron el escudo de la orden con las borlas, que indica la dignidad eclesiástica obispal de san Agustín. Los remates de las ramas del árbol derivan en hojas de acanto en los extremos de la pintura. El tercer nivel inicia con un fraile agustino orante, una monja con las manos en el pecho mientras abre su corazón, le siguen dos frailes orantes, continúa una monja que sostiene un corazón dentro del cual está colocada una cruz y termina esa fila un fraile orante. El cuarto y último nivel muestra la imagen central y la punta superior del árbol con Jesús crucificado. Lo rodean dos frailes agustinos obispos, quienes juntan sus manos orando y observan a Cristo. A los lados observamos a cuatro personajes divididos en dos a cada lado. Representan a cardenales agustinos, los identificamos gracias al sombrero cardenalicio y porque de la nube que sostienen sus cuerpos sobresalen seis borlas de su dignidad religiosa.

En el caso de Charo, están separados el árbol de los hombres y el de las mujeres. Al igual que en el convento morelense, san Agustín se encuentra acostado, de su estómago sobresalen dos troncos entrelazados de los que surgen varias series de flores, de éstas nacen los personajes agustinos. Los agustinos están pintados de medio cuerpo y repartidos en hileras de diez, cinco de cada lado, con una cartela donde es muy probable que estuviera escrito su nombre. Lamentablemente el estado de conservación de la pintura no nos permite

reconocer ninguna letra. Comenzaremos la descripción de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. Los dos primeros frailes están con las manos juntas orando y al igual que a los otros personajes de la pintura los podemos reconocer por su tonsura y por el hábito negro de la orden. El tercero de esa fila sostiene con su mano izquierda un libro abierto y con la derecha una figura vertical extendida hasta su cabeza, probablemente un crucifijo cubierto por las hojas del árbol. El cuarto y último personaje de la primera línea tiene las manos juntas mientras ora, el quinto lleva puesto el gorro de doctor. En medio de las líneas hay una cartela donde probablemente se colocaban algunos avisos relacionados con las fechas litúrgicas y celebraciones, como en los casos de otras cartelas pintadas en los claustros altos de Metztlán, Tlayacapan, Malinalco, entre otros.

Después de esta primera línea sigue un doctor agustino y otros tres frailes con tonsura. Los tres están orando y tienen las manos juntas. El cuarto sostiene un libro cerrado con la mano derecha y con la izquierda un crucifijo, mismo que cubre una hoja del árbol. El quinto y último fraile está orando y no tiene ningún atributo específico.

El segundo nivel del lado izquierdo tiene a cuatro frailes orando, el último y más cercano al tronco también tiene las manos juntas, pero se diferencia de los demás por su birrete de doctor. En la siguiente línea y pegado al tronco tenemos el único caso de un doctor con los atributos del predicador, con la mano derecha sostiene el crucifijo y con la izquierda sostiene el libro. Los otros cuatro frailes que le siguen están orando. El nivel tercero mantiene la misma distribución de la línea anterior: los primeros cuatro frailes oran y el más cercano al tronco central es, a diferencia de el del nivel inmediato inferior, un obispo agustino con un libro abierto en el brazo derecho y el báculo obispal en la izquierda. En la siguiente línea, del lado derecho, están representados cinco frailes orando, no presentan características iconográficas específicas que los distinguan entre sí.

Finalmente, en el cuarto nivel tenemos once personajes, a diferencia de las otras líneas. Comencemos con el lado izquierdo donde, pese al terrible estado de conservación de la pintura en esa sección, alcanzamos a distinguir a cinco frailes agustinos que miran hacia el frente con las manos juntas. En la parte central y rematando el tronco tenemos a Dios Padre con el hábito negro agustino con una capa y una tiara papal, en la mano derecha sostiene tres flechas. El daño de la pintura no nos permite observar qué hace con la mano izquierda, probablemente sostenía el mundo, como el Dios Padre de la Tebaida de la sala de *profundis* de Actopan. La línea siguiente comienza con dos obispos agustinos, el primero sostiene una cruz con remates redondos en las puntas y el segundo junta las manos. Los otros tres son frailes que rezan. En total observamos a veintinueve frailes que oran; tres ermitaños-predicadores, cada uno con un libro y una cruz; cuatro doctores; tres obispos y Dios Padre.

Respecto al árbol femenino, la pintura es del mismo tamaño que la de los frailes, no obstante tiene menos personajes. En la parte central está santa Mónica acostada con un libro abierto, probablemente las constituciones de la rama femenina creadas por san Agustín. Con la mano izquierda apunta al texto como si estuviera siguiendo los párrafos del libro y con la derecha sostiene su cabeza. De su torso surge un tronco trenzado con tres gulas, de las que a su vez surgen tres niveles con flores de donde brotan los personajes, lo mismo que algún tipo de frutas. En la parte intermedia del árbol observamos un pájaro negro comiendo de éstas. Arriba de la fundadora de la orden femenina observamos una cartela, donde, al igual que en el árbol masculino, probablemente se colocaban anuncios relacionados con las conmemoraciones de la orden.

Cada lado tiene tres monjas de la orden agustina y al igual que en el árbol de los varones, las cartelas han perdido las letras, lo que provoca muchos problemas para la

identificación de los personajes. Comenzaré la descripción de izquierda a derecha y de abajo para arriba. En el primer segmento vemos a una monja que sostiene una cruz, con el dedo índice de su otra mano apunta hacia Mónica. La siguiente hojea un libro cuyas horas parecen estar en movimiento. La siguiente persona sostiene un crucifijo y, de manera semejante a la primera, apunta hacia la fundadora histórica de su orden. En ese mismo nivel, del lado derecho, observamos a las primeras dos mujeres orando con la manos juntas. La del extremo sujeta un libro con la mano izquierda.

En el segundo nivel, la primera monja aparece orando, la segunda tiene la palma del martirio y apunta con el dedo índice hacia santa Mónica. No se distingue bien la actitud de la monja más cercana al tronco debido al estado de conservación de la pintura, pero está de frente, a diferencia de sus otras dos compañeras, y sujeta con la mano izquierda un libro. En el segmento derecho tenemos a dos monjas orando, la primera tiene las manos separadas, observa un fruto que surge de la rama del árbol, uno de sus dedos apunta hacia el pájaro que come de ese fruto y la mano izquierda se dirige hacia la fundadora de la orden.

El espacio superior de la pintura está muy desgastado y sólo se observan pequeños rasgos de las mujeres. El personaje central está totalmente desaparecido y, a cada lado, lo flanquean tres monjas que oran. Podemos suponer que en el racimo central se hallaba la Virgen pues al ser la contraparte femenina del Árbol masculino debía tener una importancia simbólica relevante.

A partir de estos *Árboles genealógicos de los agustinos* presentaremos a continuación una tipología de las representaciones pictóricas de los santos y venerables agustinos. Esta división nos ayudará a entender los referentes culturales que buscaban difundir los frailes en sus muros y ver las características de lo *virtuoso* en las comunidades conventuales. Con base en este análisis podremos definir si existen constantes en la

iconografía y en los principales atributos. Antonio Rubial, en su estudio *La santidad controvertida*, ya había llamado la atención respecto a los principales modelos de santos del periodo virreinal, al mencionar que los modelos hagiográficos más comunes en el ámbito novohispano eran: “el ermitaño, el mártir en el Japón, la religiosa, el obispo y el misionero”.<sup>18</sup> Resulta muy interesante que desde el siglo XVI y en el ámbito de las órdenes religiosas se hayan mantenido patrones similares para considerar a los venerables. La iconografía de los conventos nos ofrece suficientes elementos para dividir en cuatro grupos a los personajes: 1. El fundador, san Agustín, 2. Los ermitaños-predicadores y las monjas agustinas, 3. Los mártires y 4. Los Papas y obispos. Para demostrar estas tipologías hemos decidido organizar las imágenes con base en los programas iconográficos más completos, es decir, que hayan conservado la mayoría de sus elementos y por lo tanto sean representativos o paradigmáticos.

*b) San Agustín: referente fundacional y la prueba visual en los Patrocinios*

El primer referente de santidad para los agustinos novohispanos estaba relacionado con su fundador. Varios autores han analizado la importancia de los fundadores de Orden en los ciclos pictóricos novohispanos ya que eran una parte fundamental del discurso de inicio de las corporaciones eclesiásticas. En el caso de los agustinos encontramos a su supuesto creador constantemente representado en sus muros. A continuación mostraremos cómo lo

---

<sup>18</sup> Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, UNAM/FCE, 1999, p. 12.

pintaron los agustinos novohispanos en su papel como creador de la orden y como protector y defensor de la Iglesia católica.

### *b.1 Patrocinios*

Estas imágenes muestran a la Iglesia como un ente unido bajo el manto de Agustín que aparece así como símbolo de protección.<sup>19</sup> Todos los participantes de la Iglesia triunfante están bajo la capa del fundador. Los conventos novohispanos donde encontramos estas representaciones son Actopan (fig. 5), Culhuacán, Cuitzeo (fig. 6), Huatlatlauca (fig. 7), Malinalco, Totolapan (encontramos por separado el Patrocinio de Agustín y Mónica) (fig. 8) y Yecapixtla (los frailes escogieron pintar una derivación con Jesús bendiciendo a los santos y los apóstoles) (fig. 9).<sup>20</sup> Como en los casos de otras imágenes, es probable que este tema haya sido representado en otros conjuntos, pero no quedan restos en la actualidad.<sup>21</sup>

Las pinturas de Patrocinio que conservan más elementos iconográficos comunes son Acolman, Culhuacán y Huatlatlauca. En estos casos Agustín se representa barbado, con la mitra y aureola sobre su cabeza, sostiene la Iglesia con la mano derecha y con la izquierda un libro abierto, en la puerta de la maqueta se distingue un pequeño cáliz y una ostia sobre él. En la pintura de Actopan quedan restos de dos palabras ANTE OMNIA..., parte de la

---

<sup>19</sup> Para más información respecto a la iconografía del manto, véase: Jean Delumeau, “La Vierge ou gran manteau”, en *Rassurer et protéger. Le sentiment de séculier Dans l’Occident d’autrefois*, París, Fayard, 1989, pp. 261-289.

<sup>20</sup> Considero que tema de Yecapixtla tiene una iconografía relacionada con Trento y por lo tanto lo analizaré en el apartado de las imágenes agustinas relacionadas con el Concilio.

<sup>21</sup> *Vid.* Gabriela Martínez Ulloa, *A la orilla de la laguna. La pintura mural del convento de Culhuacán*, Tesis de Maestría. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 40. La autora da una propuesta de la iconografía de estas temáticas en los conventos agustinos.

primera frase de la Regla.<sup>22</sup> La imagen más completa es la del convento poblano (fig. 4), donde todavía quedan restos de la inscripción: SANCTE MATTHEEA PREPILLA OI PORESTI DI GRATIA A TE. El báculo episcopal, aparece frente al santo y se recarga sobre su hombro izquierdo y en el círculo que cierra el instrumento episcopal observamos una pequeña Virgen. En el lado contrario observamos entre nubes a Jesús con el mundo y la cruz entre sus manos, En todos los Patrocinios vemos que dos ángeles sostienen la capa, uno de cada lado del manto. Este punto iconográfico es fundamental para entender el sentido de la imagen, pues a diferencia de los Patrocinios de la Virgen o de Jesús, en los cuales ellos detienen el manto que cubre a la congregación, en estas imágenes son los ángeles, es decir, el ámbito celestial el que se hace cargo de la protección, porque Agustín está sosteniendo simbólicamente la Iglesia con sus interpretaciones y con su estudio simbolizado en el libro. Por lo tanto, el Patrocinio no reside en la adopción maternal o paternal de los personajes que se encuentran bajo su manto, como en los casos de Jesús o María, sino en la unión de éstos alrededor del conocimiento de una de las autoridades del pensamiento católico.

En la parte inferior observamos a varios frailes agustinos arrodillados, orando frente al santo, con hábitos negros o blancos. En el lado derecho los pintores colocaron a todos los frailes agustinos, tres en el primer plano, cuatro en el segundo, en el caso de Actopan está una monja. A partir del segundo plano sólo se distinguen las cabezas de los otros miembros de la comunidad. Todas las pinturas muestran a los frailes con tonsura. En el lado izquierdo, además de los agustinos, se reconoce a un fraile dominico (probablemente Santo

---

<sup>22</sup> El texto completo de la Regla lo transcribe Víctor Ballesteros en su estudio sobre Actopan: “*Ante omnia, frates carissimi, diligatur Deus, deinde proximus, quia ista sunt praecepta principaliter nobis data* (Ante todo, hermanos carísimos, amad a Dios y después al prójimo, que éstos son los preceptos principales que no han sido dados)”. Víctor Ballesteros, *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999, p. 92.

Domingo, por ser el representante más conocido de la Orden) y, en Huatlatlauca (fig. 7) y Culhuacán, un franciscano (seguramente San Francisco). En el caso de Cuitzeo (fig. 6), Actopan (fig. 5) y Culhuacán vemos a unos frailes que visten la derivación del hábito y atuendo agustino con el color blanco y el sombrero.

Como mencionamos arriba la pintura de Huatlatlauca es la que contiene más elementos iconográficos y por lo tanto la que nos ofrece más elementos para entender el sentido de imágenes como ésta dentro de los conventos. Primeramente debemos recordar que los patrocinios se encuentran en lugares visibles para la mayoría de los feligreses, y no en lugares restringidos como las celdas, estos elementos están en porterías (Culhuacán, Cuitzeo y Actopan, anteportería Yecapixtla), en los muros laterales o intradós de los arcos cercanos a las entradas de los claustros bajos (Huatlatlauca, Totolapan) o cercanos al refectorio (Malinalco). Por lo tanto la comunidad debía observar estas imágenes constantemente. Esta composición, como ya han mencionado muchos autores, busca una difusión pública entre la comunidad de creyentes, su uso principal desde la Edad Media es propagandístico porque su sentido consistía en mostrar el favor y el amparo divino que se estaba entregando al donante secular o eclesiástico. El objetivo de la composición del Patrocinio es manifestar públicamente la cercanía con la madre de Dios, con Jesús o con el santo correspondiente. Su protección, indicada por la acción de cubrir con el manto, exterioriza que el más allá tiene una cercanía con la corporación o con los personajes; en consecuencia, esta iconografía imprime visualmente el lugar de cada uno dentro de un orden establecido, en este caso eclesiástico, y presenta a todos una estructura social a la cual se deben someter y en la que Agustín se encuentra como principal patrón. La maqueta de la Iglesia representa el santuario físico donde se resguarda el cuerpo de Cristo, el báculo con la Virgen el amparo episcopal por parte de la madre de Dios, el Jesús entre nubes



ofrece al catolicismo agustiniano todo el mundo para su expansión, los frailes son los nuevos apóstoles de esa doctrina y los ángeles otorgan la protección y la seguridad que requieren para ejercer su labor de adoctrinamiento.

Las pinturas difundían en el espectador un orden establecido, marcado por el liderazgo agustino, dominico y franciscano, los primeros guías ideológicos de la sociedad novohispana en el siglo XVI. Estas imágenes representaban un gran poder en el imaginario colectivo de la época. Mostraban la gran influencia y control de los agustinos en la sociedad virreinal, pues se consideraban, debido a su “pasado glorioso”, como grandes promotores de la vida cristiana en la Nueva España.<sup>23</sup> Además de buscar propagar estas ideas dentro la sociedad, estas imágenes también constituían una propaganda dentro de los órdenes de gobierno, dirigida a los indios y españoles. El objetivo del mensaje era demostrar su poder y reafirmar su preponderancia o, en algunos casos, su colaboración con las otras órdenes ante el embate de los seculares que buscaban quitarles privilegios. Por lo tanto, cuando encontramos en los Patrocinios agustinos novohispanos a los principales representantes de otras órdenes religiosas no tiene un sentido de superioridad frente a ellos, sino de cooperación (figs. 5-7). Los agustinos estaban más interesados en demostrar su supremacía ante los encomenderos y las autoridades civiles indígenas y españolas. Por lo tanto, los pintores colocaron a san Francisco y santo Domingo como parte de la Iglesia ecuménica. Por ejemplo, en la pintura de Culhuacán, donde en el lado derecho vemos *La estigmatización de san Francisco* o en Huatlatlauca, del lado derecho del Patrocinio, los dos santos fundadores sostienen una maqueta de la Iglesia (fig. 10); en este caso la

---

<sup>23</sup> Algunos autores como Martínez Ulloa mencionan que el objetivo de las imágenes de Patrocinio era “establecer la importancia de su grupo, con el afán de demandar una posición relevante dentro de la sociedad colonial”. Martínez Ulloa, *op. cit.*, p. 46. Como mencionamos en el texto, consideramos que los agustinos no requerían de este tipo de propaganda política porque su poder en sus pueblos de doctrina y en la sociedad colonial era reconocido por todos los grupos seculares y de clérigos. Sólo debemos recordar su cercanía con los virreyes y su estrecha relación con Felipe II.

preponderancia del fundador de la orden de ermitaños es evidente pero no existe un predominio sobre los otros regulares. Martínez Ulloa menciona: “La elección de Santo Domingo... [a un costado del Patrocinio en Culhuacán] denota un marcado interés por recordar la supremacía del espíritu agustino con respecto a ciertas congregaciones”.<sup>24</sup> La autora dice que la presencia de otros santos implica la búsqueda de los agustinos por incorporar a su Regla otras órdenes y adueñarse de San Francisco como perteneciente a los agustinos. En el caso de Culhuacán, la imagen que aparece junto al Patrocinio es *La estigmatización...*, ese suceso se produjo en la vida del santo cuando el Papa Honorio III ya había aprobado la segunda y definitiva Regla; ¿por qué los agustinos representarían un suceso posterior a la formación oficial de la orden de hermanos menores si lo que buscaban era relacionarlo con la *Regla* de su fundador? Los sucesos políticos en la segunda mitad del siglo XVI en el ámbito del clero regular nos presentan hechos de cooperación entre los regulares, más allá de los pleitos de los primeros años después de la caída de Tenochtitlán por el reparto territorial; en las décadas de los sesenta y setenta los frailes visitaron al Rey en conjunto, colaboraron para defender sus doctrinas, sus ingresos y sus controles sobre las comunidades indígenas.

### *b.2 Imágenes de la vida de San Agustín*

Sólo encontramos escenas de la vida del fundador de la orden en el cubo de la escalera de Atotonilco y algunas dispersas en la Tebaida de la sala de *profundis* del convento de Actopan. Encontramos en los dos ámbitos las escenas más conocidas y más representadas en la tradición pictórica de la vida de Agustín: *Agustín y Alipio charlan antes de la*

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 48.

*conversión* (fig. 11), *La conversión o iluminación de Agustín bajo la higuera* (fig. 12), *Agustín y Mónica escuchan a san Ambrosio*, *Agustín postrado ante Ambrosio*, *El bautizo* (fig. 13 y 14), *Agustín con el niño en la playa* (fig. 15), *san Agustín le lava los pies a un peregrino*<sup>25</sup> (fig.14), *Agustín entrega la regla a los frailes*, *La muerte de Agustín* (fig. 16) y *La ascensión de Agustín* (fig. 17). Ana Luisa Sohn analizó con mucho detalle las pinturas de la escalera del convento de Atotonilco y reconoció en la mayoría la iconografía precisa de cada una de las escenas de la vida de San Agustín. No obstante, como lo ha demostrado Elena Estrada de Gerlero en el caso de san Alejo,<sup>26</sup> en algunos de sus análisis la iconografía de este estudio no es muy exacta. Por ejemplo, en la escena superior del muro oriente, donde cuatro ángeles sostienen a Agustín (fig. 17), Sohn menciona: “Es admisible pensar que esta escena recuerde el momento en que San Agustín llegó a Tagaste [...] e inició su vida monástica en compañía de sus amigos. Naturalmente la representación es una alegoría a su virtuosa vida ascética”.<sup>27</sup> Después de observar la composición queda establecido que está más cercana a una ascensión que a una alegoría ascética por el ambiente divino-angelical que rodea al santo; además, existe una tradición pictórica desde el periodo medieval, continuada durante el renacimiento, donde se muestra al alma de Agustín ascendiendo al cielo en compañía de los ángeles después de su fallecimiento. La imagen prosigue donde se observan algunos rastros de un barco, podría tratarse del traslado de cuerpo a Tagaste después de su muerte, porque en la contraesquina, en el muro sur, en la esquina superior derecha, los pintores realizaron *El funeral de san Agustín rodeado de los frailes de la orden*

---

<sup>25</sup> “San Agustín, arrodillado delante de un peregrino de nobles facciones, le lava los pies, y en ocasiones, se leen, inscritas en el fondo del cuadro, las palabras que pronuncia al desconocido: ‘Agustín, tú has merecido ver hoy al Hijo de Dios en su carne; yo te encomiendo mi Iglesia’. Este peregrino es, pues, Cristo en persona. El tema era muy querido en la Orden, ya que se encuentra en muchos de sus conventos”. Mâle, *op. cit.*, p. 432

<sup>26</sup> Vid. Elena Estrada de Gerlero, “La pintura mural en la época virreinal”, en *op. cit.*

<sup>27</sup> Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 1993, p. 172.

(fig. 16). La composición abarca todo el cuerpo de Agustín tendido sobre su cama y, del lado derecho, se distingue a los agustinos velando la muerte de su fundador. El recurso pictórico para demostrar la multitud fue uno muy utilizado en los grabados de la época. Se colocaron semicírculos sobrepuestos para crear el efecto de varias cabezas hacinadas y por lo tanto varios cuerpos en la habitación pictórica de Agustín.

En los muros de la sala de *profundis* del convento de Actopan, observamos la imagen de la Tebaida agustina.<sup>28</sup> La imagen, dividida por un gran peral con los frutos que surgen de la parte superior de la copa, representa los varios caminos donde diversos frailes andan y desarrollan sus actividades en un ambiente natural. En el lado izquierdo distinguimos varios momentos de la vida de Agustín: 1. *La conversión en el momento en que se aparece el ángel*, 2. *El bautizo* (fig. 14), 3. *El retiro a la vida eremítica del desierto*, 4. *Agustín rompe sus vestiduras para mostrar su humildad*, 5. *La lectura de la escrituras bíblicas*, 6. *San Agustín lava los pies a un peregrino* (fig. 14), 7. *La entrega de la Regla a la orden* junto con su contacto con Dios Padre, quien desde la parte superior de la pintura dirige una flecha a su corazón como representación del amor divino,<sup>29</sup> 8. *La relación con el demonio y sus tentaciones*, 9. *Agustín con el niño en la playa* (fig. 15).<sup>30</sup>

Encontramos varias afinidades iconográficas entre los conventos novohispanos de Atotonilco y Actopan: el papel de la conversión de Agustín representada por su bautizo y

---

<sup>28</sup> *Vid. infra*, capítulo 4.

<sup>29</sup> La iconografía de devoción de san Agustín lo representa con un corazón que sostiene en su mano del que sale la llama o, en otros casos, la luz, pues fue el hecho de amar por el que se convirtió. “El corazón llameante era entonces el símbolo común del amor divino, pero en este caso había algo más. El corazón de san Agustín tenía su propia leyenda. En los conventos de la Orden se contaba que este corazón, encerrado en un relicario, había sido llevado por los ángeles, en 951, a san Sigisberto, *episcopus Lurudunensis*. La insigne reliquia tenía el privilegio de alejar de la iglesia, por una virtud misteriosa, a todos los heréticos que querían entrar en ella. Este corazón era el que tanto había amado, y todavía amaba, pues se le oía latir en el *Sanctus* de la misa”. Mâle, *op. cit.*, p. 431.

<sup>30</sup> Las escenas ya han sido analizadas por Desirée Moreno Silva, *La tebaida del convento agustino de San Nicolás Actopan. Estudio formal, iconográfico e iconológico de una pintura del siglo XVI*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

por la flecha que Dios le dirigiera, sus contactos con la epifanía (en un caso en la representación del sueño debajo de la higuera y en el otro, con su contacto con el ángel), y la entrega de la Regla a los ermitaños agustinos.<sup>31</sup> Estas secuencias nos muestran que los frailes novohispanos pretendían acercarse a la vida del fundador resaltando tres periodos de su vida, empezando por su conversión, después por sus contactos con la divinidad y finalmente con la formación de la corporación. Por medio de estas imágenes procuraban otorgar una característica divina a Agustín. Al no tener milagros evidentes, como en el caso de otros santos y al buscar conciliar sus aportaciones teológicas como Doctor, los frailes mostraban en estos dos conventos el origen divino de su orden y su fundamento invisible-celestial por medio de lo visible-pictórico de estos acontecimientos. La iconografía era parte del discurso historiográfico que relacionaba la *Regla* con grandes personajes de la cristiandad, lo cual otorgaba un sustento histórico y sagrado a sus acciones y, sobre todo, a su corporación. Estos pasajes pictóricos de la vida del fundador de la orden pretendían integrar los “orígenes” de los agustinos con su papel en Nueva España y procuraban crear una relación entre su papel de eremitas con el de predicadores; porque, al igual que su fundador (obispo y eremita), ellos buscaban y debían equilibrar la vida contemplativa y ascética (lectura, meditación y oración) con la vida activa (predicación, evangelización, difusión de la gracia de sacramentos, etc.).<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Más adelante veremos que esta escena es común dentro de las Tebaidas. *Vid. infra*, capítulo 4.

<sup>32</sup> Véase, Antonio Rubial García, “*Hortus eremitarum*. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 92, 2008, en particular p. 92-94.

### *b.3 La iconografía de san Agustín: Padre de la Iglesia y obispo*

San Agustín era el punto de contacto de la orden con los otros regulares, con las autoridades seculares y con la sociedad novohispana en general. Este santo, por ser el fundador de la congregación, coordinaba y abarcaba la iconografía. Todos los conventos que tienen restos de pintura mural conservan una imagen del santo. Estas pinturas no sólo se definen por su devoción o por mostrar el papel de san Agustín en el catolicismo como Doctor de la Iglesia, sino que también revelan que formaba parte de la liturgia, como observaremos más adelante en el caso de Acolman.<sup>33</sup>

La mayoría de las representaciones del santo lo presentan como obispo, pero ataviado con el hábito agustino. Éstas las encontramos en los edificios de Totolapan (fig. 18), Yecapixtla (fig. 19), Epazoyucan (fig. 20), Tlayacapan (fig. 21) y Acolman (fig. 22).<sup>34</sup> Las imágenes comparten una composición común, san Agustín de frente está representado como obispo con su tiara y báculo, en todos los casos tiene el cordón de cuero de la Orden. Con una mano, ya sea izquierda o derecha, sostiene una maqueta de una iglesia cuyo soporte es un libro. Las imágenes están enmarcadas en una arquería simulada y tienen la inscripción con el nombre del santo en latín en la parte superior. Las dos pinturas que se distinguen por contener más elementos son las Totolapan (fig. 18) y Epazoyucan (fig. 20). En la del convento morelense se añadió una inscripción: *ORA PRO NOBIS BEATE PATER AVGVSTINE*, además se colocó a Dios con la flecha dirigida hacia su

---

<sup>33</sup> *Vid. infra*, p. 175 ss.

<sup>34</sup> En este listado no consideramos los casos del claustro bajo de Metztlán, la sala de *profundis* de Tlayacapan y la escalera de Atotonilco, donde, en los primeros dos, observamos a san Agustín dentro del ámbito de los Padres de la Iglesia y resalta el papel de la exégesis y la *lectio* divina dentro del edificio conventual, y el caso del tercero como unificador de la filosofía natural alrededor de los principales pensadores de la antigüedad griega y romana; no se representa como parte de los personajes relevantes de la Orden de soporte de la Iglesia como en los muros de las columnas.

corazón. La pintura de Epazoyucan agregó a unos personajes barbudos debajo de Agustín, encarnaciones de las varias herejías que enfrentó el santo.<sup>35</sup>

La importancia de san Agustín en la iconografía agustina novohispana se halla en la inscripción central de la escalera de Atotonilco (fig. 23), donde este personaje aparece rodeado por los principales filósofos de la antigüedad clásica. El santo católico ocupa la parte central de la composición y a sus lados, en pequeños nichos, están diminutas figuras de medio cuerpo que representan a los pensadores clásicos. Una cartela con varias frases en latín sobre Agustín cierra la pintura. Su inscripción nos demuestra aquello que los frailes consideraban importante en la obra de Agustín, a diferencia de los otros personajes de la Iglesia, él había sido el primero en descubrir a Dios y por lo tanto su cercanía con Jesús era más estrecha que la de cualquier otro santo o fundador de orden religiosa:

*HIC DOCET ARCANA CELESTIA CVNCTA MAGISTER/ HIC EST SANTVS  
DOCTOR THEOLOGO[RVM] PRINCEPS/ NON IRAMVS VERBA SED  
VERITATEM FATEMVR/ SO PRECETE ROS OMNES DOCVISSE  
SANCTIVS.*<sup>36</sup>

De acuerdo con los agustinos, san Agustín, “el príncipe de los teólogos”, era su referente, su guía y sobre todo su imagen propagandística para reafirmar su papel en Nueva España, pues había logrado mostrar la santidad por medio de la conversión, la victoria sobre la herejía y el estudio que permite acceder a lo santo y divino.

---

<sup>35</sup> Más adelante analizaremos la relación de estos personajes con la iconografía de este santo.

<sup>36</sup> “Aquí enseña todos los arcanos celestes el maestro. Este es el santo príncipe doctor de los teólogos. No juramos en sus palabras, sino que confesamos la verdad. Por encima de los demás él enseñó a todos más santamente”. Traducción de Bulmaro Reyes Coria tomada del libro de Víctor Manuel Ballesteros, *Aquí se enseñan los arcanos celestes. La iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo, Pachuca, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2003, p.70.*

c) *Los santos e individuos principales de los agustinos en la Nueva España*

En los muros y los pilares de los claustros, escaleras, porterías y celdas encontramos representaciones de santos y personajes que los agustinos del siglo XVI consideraban importantes. Debemos tomar en consideración la crítica luterana al culto de los santos. Trento trató en la sesión veinticinco el papel de estos “intercesores” y la vida cotidiana de los feligreses, y no sólo permitió su invocación y el uso de sus imágenes, sino que pidió a los creyentes que recurrieran a las plegarias pidiéndoles su apoyo y ayuda.<sup>37</sup> Esto generó un grupo importante de literatura católica y hagiográfica cuyo objetivo era defender y promover a los santos y venerables. Los agustinos ordenaron a Tomás de Herrera en el siglo XVI que creara una recopilación de las vidas de los principales hombres y mujeres de la orden y así, en su famosa obra *Alphabetum augustinianum*, ordenó toda la tradición de personajes agustinos que habían desempeñado un papel importante en la historia del catolicismo. Junto con esto, también se crearon series de grabados para fomentar las plegarias, devociones e invocaciones de los personajes más importantes de los grupos católicos. Es muy probable que de estas series se hayan tomado los modelos para las imágenes de los conventos agustinos.

Estas pinturas de hombres y mujeres del catolicismo tenían diversos sentidos. El primero y principal era generar la devoción, para que el hombre buscara la intercesión de los santos en el ámbito divino. Con este propósito, la figura del santo, en pintura o escultura, se colocaba en un altar o retablo. El segundo sentido tenía una acepción discursiva, es decir, por medio de las imágenes se buscaba primeramente una relación entre el edificio y la pintura, y en segundo término utilizar al personaje “divino” como elemento

---

<sup>37</sup> *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1785, sesión XXV, Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y sobre las imágenes sagradas.



de propaganda para difundir, fomentar, comunicar y extender un mensaje determinado. Las pinturas de los conventos novohispanos buscaban sí, la devoción, pero más allá de ésta, la transmisión de la doctrina corporativa, una comunicación discursiva entre los frailes y la comunidad de creyentes. Se puede atestiguar esta situación al observar la poca cantidad de personajes canonizados representados, la mayoría son personajes relevantes que no habían tenido el privilegio papal ni el reconocimiento canónico.<sup>38</sup> Los novohispanos formaron parte de este proceso con una iconografía específica que reforzaba en sus cuadros y en la sociedad en general el modelo de santidad y de calidad dentro del sistema ideológico católico del siglo XVI.

### *c.1 Santos y santas fundadores, y predicadores emblemáticos*

Es importante resaltar que dentro de la iconografía agustina se eligieron cuidadosamente los ámbitos donde se habrían de representar sus personajes, distinguiendo entre los lugares dedicados a la elite religiosa y los dedicados a otros grupos sociales, es decir, se fundaban en un planteamiento “universalista” (ecuménico) del catolicismo.

La tipología de representación de los santos agustinos abarcaba en primer lugar al supuesto creador de la orden y el discurso fundacional como lo vimos en el apartado anterior. En segundo lugar comprendía al predicador y al ermitaño, que están representados con sus atributos característicos: el crucifijo o la cruz y el libro, instrumentos de difusión de la palabra divina y de la oración. Existen varias imágenes de este tipo en los conventos, no

---

<sup>38</sup> Junto con esta interpretación, no podemos dejar de mencionar el papel de la cofradías en la representación de los agustinos. No obstante, es muy difícil considerar esta relación debido a la falta de estudios de estas organizaciones en el siglo XVI. No obstante, podemos inferir que estos grupos podrían haber tenido, en algunos casos, participación en la “decoración” conventual.

obstante es muy difícil reconocer a los personajes, ya que en muchas ocasiones las imágenes están deterioradas o carecen de inscripción.

Los agustinos reconocen y organizan sus imágenes a partir de las categorías de los santos y personas distinguidas de la Iglesia cuyo origen proviene de la Edad Media. Por ejemplo, observamos que las letanías de los *Libros de Horas* comienzan con los varones mártires, le siguen los apóstoles y los confesores, después encontramos a los monjes, ermitaños y eremitas, seguidos de las mujeres santas —en general mártires paleocristianas.<sup>39</sup> Estos elementos muestran su lugar en la jerarquía celeste y por lo tanto en la construcción que buscaba representar simbólicamente la Jerusalén celestial donde habita y se resguarda el Nombre Sagrado y los santos viven en plenitud.<sup>40</sup>

En el caso de los agustinos novohispanos, los frailes consideraban que aquellos personajes que tuvieran alguna relación con el eremitismo y desde la Edad Media hasta el siglo XVII hubieran incrementado su influencia social y política eran co-fundadores de la orden. La orden codificó esos hallazgos por medio de múltiples crónicas. La historiografía del siglo XVI consideraba que el primer hombre importante había sido Guillermo de Aquitania, se le presentaba como cofundador junto con Agustín, pues conjuntaba con el escritor de la Regla de los agustinos la relación entre el pasado eremítico y la tradición intelectual.<sup>41</sup> Encontramos tres imágenes con el nombre de este fraile en el claustro bajo de

---

<sup>39</sup> Brad S. Gregory, *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2001, p. 37.

<sup>40</sup> Véase Elena Estrada de Gerlero, “El nombre y su morada”, en Elisa Vargaslugo, (coord.), *Parábola novohispana*, México, Fomento Cultural Banamex, 2001, p. 177 ss.

<sup>41</sup> “En 1256, el papa Alejandro IV agregó a los eremitas de san Agustín otras muchas Órdenes que, como ellos, portaban el nombre de eremitas. El propio Papa les anexionó a los guillermitas, austeros monjes que reconocían como fundador a san Guillermo. ¿De qué san Guillermo se trataba? Los historiadores de la Orden respondían sin vacilación que el padre de los guillermitas era Guillermo de Aquitania, contemporáneo a san Bernardo, ese mismo que el gran abab había convertido al presentarle la hostia en la puerta de la iglesia de Parthenay. Recobrado para la fe divina, decidió abandonar el mundo. Un anacoreta, al cual se confió, le ordenó llevar encima de su carne un coraza y una cadena de hierro; le ordenó, además que pidiese el Papa la absolución de sus pecados. Después de un peregrinaje a Jerusalén y otro a Santiago de Compostela, vistió el

Huatlatlauca (fig. 24), el claustro alto Tlayacapan (fig. 25) y la escalera de Actopan (fig. 26); no obstante, es muy probable que los frailes hayan pedido que le pintaran en otros de sus conventos, puesto que, como veremos más adelante, existen un gran cúmulo de representaciones que no hemos podido identificar. En todas las imágenes este santo tiene el hábito agustino y la tonsura, el único elemento que se modifica son sus atributos. En el convento morelense aparece con libro y cruz; en el poblano, con un libro y un flagelo y, en Actopan, con un crucifijo y un flagelo.

El otro gran cofundador de la orden es san Juan Bueno quien, según la historiografía agustina, al igual que los guillermitas, unió a sus comunidades en torno al decreto de fundación de los agustinos. Existen dos representaciones con su nombre en los conventos novohispanos: Huatlatlauca (fig. 27) y Actopan (fig. 28). Este personaje está representado sin tonsura, pues no fue fraile sino ermitaño, aparece descalzo, sostiene una pequeña cruz en Huatlatlauca, mientras que en Acolman, sostiene un mazo y lleva un libro bajo el brazo.

Por otro lado, Nicolás de Tolentino representa uno de los santos principales de esta corporación. Desde la Edad Media se consideró como de los intercesores primordiales de los agustinos con Dios y uno de sus principales promotores.<sup>42</sup> Este santo aparece representado en casi todas las cartelas de grutescos de los conventos con sus principales atributos: la bandeja de tres aves y su hábito estrellado. Entre las pinturas de gran formato lo hallamos en la escalera (fig. 29) y en la sala del prior de Actopan (fig. 30); también en la capilla abierta de Epazoyucan (fig. 31). La primera es la más útil para considerar los rasgos iconográficos de estas imágenes de ermitaños-predicadores. El santo se ubica en un

---

hábito monástico en Italia y allí creó la Orden que tomó su nombre. [...] En las iglesias de la Orden [agustina], san Guillermo apareció por lo común bajo el aspecto de un soldado”. Mâle, *op. cit.*, p. 434.

<sup>42</sup> “Los biógrafos del monje agustino nos los muestran como uno de los más grandes taumaturgos de su época. Vivía en un mundo de maravillas: una estrella le guiaba cuan la noche llegaba a la iglesia; oía música de los ángeles; Cristo y la Virgen se le aparecían [...]. San Nicolás de Tolentino se convirtió, entre los agustinos, en el patrón de la almas del purgatorio y de los que agonizaban”. *Ibidem*, p. 435.

ambiente natural, rodeado de cuatro árboles de los que distinguimos sus raíces, observa el crucifijo que sostiene con la mano derecha y con la izquierda detiene un libro. Vemos entre las montañas dibujos de pequeñas construcciones. Por lo tanto podemos inferir que se encuentra en las afueras de una ciudad. El mensaje de la imagen iba dirigido hacia los frailes y sus ejercicios de oración, pues el medio natural es propicio para eso, sin embargo su contacto con el “medio urbano” les permitía también divulgar la palabra divina.

La iconografía del ermitaño, con su libro y cruz, es la más abundante en los conventos agustinos. Tenemos el caso de la anteportería de Totolapan (fig. 32), dos pinturas en el claustro bajo de Tezontepec (figs. 33-34), dos en Acolman (figs. 35-36) y una en el claustro alto de Tlayacapan (fig. 37), aunque debido a su estado de conservación no se reconoce a los personajes. No obstante las dificultades, distinguimos los atributos que coinciden con otros personajes importantes de los agustinos que sí aparecen acompañados por una inscripción con su nombre: Jorge Remonese y fray Juan de Sahagún. Los dos tienen los mismos atributos (cruz y libro) y tonsura, por lo tanto son agustinos “oficiales”. Encontramos la pintura con inscripción de Remonese en Huatlatlauca (fig. 38), probablemente también haya sido representado en Tezontepec (fig. 39) y Yecapixtla (fig. 40), ya que hay dos personajes con sus mismos atributos. En el caso de Sahagún existen pinturas con inscripción en Acolman (fig. 41), Culhuacán (fig. 42), Huatlatlauca (fig. 43) y Tlayacapan, donde, aunque la imagen está muy desgastada, se alcanzan a distinguir la letras con su nombre (fig. 44). Probablemente también hayan pintado a estos dos frailes en la anteportería de Totolapan porque encontramos a varios religiosos con los mismos atributos. A estos dos miembros de la orden los podemos incorporar con la tipología de predicadores-ermitaños ya que cumplieron esa doble labor.

En contraste con estas imágenes tenemos las representaciones de monjas y santas agustinas, que por su naturaleza femenina eran, a decir de los frailes y los creadores de las imágenes, incapaces de divulgar las Escrituras, también eran muy competentes para el rezo, la oración y la mortificación. En estos casos tenemos las imágenes de santa Mónica en Tlayacapan (fig. 45), Acolman (fig. 46), Huatlatlauca (fig. 47), y probablemente en Charo (fig. 48). En todas las pinturas, la santa tiene la cruz y el libro, pero el caso del cubo de la escalera de Acolman, la encontramos arrodillada en una construcción similar a una pequeña capilla y orando con las manos juntas. El otro referente del eremitismo femenino es María Magdalena. Todavía quedan restos de su imagen en el paso de ronda del claustro alto de Cuitzeo (fig. 49), en el claustro alto de Tlayacapan y en la escalera de Acolman. Los agustinos representaron a la compañera de Jesús como penitente, frente a un crucifijo y un libro, y recostada, meditando sus penas en un ambiente natural agreste. Estas dos representaciones de lo femenino nos muestran el papel importante de las monjas en el ámbito eremítico agustino. La mujer debía orar y ser penitente pero se le negaba la labor de divulgación del evangelio.

En el convento de Charo observamos a cuatro monjas (fig. 48), por el estado de conservación de la pintura no distinguimos bien sus atributos, no obstante podemos ver que tres llevan libro y crucifijo. Por ello podrían ser las mismas que vemos en el claustro alto del convento de Tlayacapan: santa Mónica (fig. 45), santa Felicitas (fig. 50), santa Melania (fig. 51), santa Perpetua (fig. 52) y santa Clara de la Cruz (fig. 53). Debemos notar que en todas las representaciones de monjas del convento se utilizó el mismo modelo, y que probablemente correspondiera a santa Felicitas por ser la pintura que presenta más detalles iconográficos: la monja dirige la cabeza hacia el lado izquierdo y sostiene un libro y un corazón con tres flechas. Las otras monjas tienen el mismo orden pictórico pero aparecen

con los atributos del libro y la cruz como en el caso de la pintura de santa Mónica en la escalera de Actopan.

La presencia de la monja en los muros conventuales implicaba un acercamiento a las mujeres que participaron en la conformación de la orden y a pesar de que, en muchos casos, sus imágenes contaron con una contraparte masculina (como en el caso de los *Árboles genealógicos de los agustinos*) su iconografía se plantea a partir de los modelos masculinos, ya que evidentemente las pinturas iban dirigidas hacia un espectador varón. Se les relaciona constantemente con el corazón, aparecen como cercanas a Dios, particularmente en los momentos de oración, en los cuales ese órgano resiente los momentos espirituales y la cercanía con la divinidad, y por ende son referente paradigmático en el siglo XVI del “amor divino”.

El referente principal de esta iconografía resalta a la santa devota y penitente, como María Magdalena y santa Mónica; no se trata de mujeres estudiosas, sino de aquellas que viven en constante oración. Los agustinos demuestran por medio de sus imágenes que consideraban a la mujer con capacidad para acercarse a Dios, no obstante, su religiosidad debía ser interior y darse en un contexto controlado. Los atributos de las monjas indican que no eran predicadoras, las mujeres en el siglo XVI no podían expresarse en público, debían leer y orar con gran devoción, como lo demuestran las imágenes, pero no estaban capacitadas para pronunciarse ni escrita, ni oralmente, debido a su frágil tendencia al pecado.<sup>43</sup>

En conclusión, la más relevante de estas tipologías iconográficas en los edificios novohispanos es la del predicador, que presenta un doble sentido: por un lado busca la difusión de las Escrituras y, por otro, el sentido de la oración necesaria para la propagación

---

<sup>43</sup> Véase Diego de Yepes, *Vida de santa Teresa de Jesús*, Buenos Aires, Émece, 1946.

divina. Estos personajes combinan las labores que los frailes novohispanos debían alcanzar en su diario quehacer el entrenamiento mental y físico y, al mismo tiempo, la capacidad de convencer, expandir y divulgar los dictados del libro que sostienen en sus manos.

### *c.2 Los mártires agustinos*

Dentro de la tipología de representaciones de los agustinos, encontramos en los conventos novohispanos a aquellos que murieron en defensa de la fe y los dogmas católicos y que se desarrolla en torno a Cristo y sus principales sucesos pasionarios. La teología consideraba que los mártires eran parte de esos acontecimientos, ya que los elementos iconográficos mostrados en las imágenes de la Pasión (calumnia, dolor, muerte violenta) eran los mismos que sufrían los mártires en las hagiografías y en su iconografía.

En el siglo XVI y los siglos siguientes se retomó al martirio como un tema iconográfico importante y la tradición de los primeros años del cristianismo.<sup>44</sup> Las características del martirio eran muy precisas y partían de dogmas establecidos desde los Padres de la Iglesia. Por lo tanto se consideraba al mártir como un santo en el momento de su muerte por la fe católica. No obstante, ¿qué características debía tener la muerte para considerarse como martirio? Primeramente, debemos explicar que el catolicismo del siglo XVI consideraba al martirio como el acto terrestre más parecido a la Pasión de Jesús, por ende, en los textos hagiográficos contenía todas las implicaciones literarias de los evangelios, incluso en algunos casos observamos que las narraciones de las vidas de los mártires son casi una copia de los pasajes de los evangelios. Los personajes cristianos asesinados debían tener la misma actitud que Cristo al recibir la muerte pues, al igual que

---

<sup>44</sup> Menciona Emile Mâle: “En el siglo XVI la profunda conmoción del mundo cristiano, el desgarramiento del cisma, la lucha por la fe, la preparación al martirio, así como una atmósfera de oración, exaltaron la sensibilidad católica”. Mâle, *op. cit.*, p. 152.

él, combatían el mal y al Demonio personificado por sus agresores. El fallecimiento era fundamental para completar el martirio y así recibir la aureola, es decir, al morir el personaje acogía la corona de oro que figuraba la alegría accidental y esencial del cielo producto de la victoria sobre el mal.<sup>45</sup> Agustín colocó los cimientos teológicos de la doctrina del martirio. El doctor católico explicaba con la frase *Martyrem non poena, sed causa*<sup>46</sup> que el cristiano muerto debía fallecer por defender dos planteamientos fundamentales del dogma católico: la justificación, es decir la difusión de la gracia y la unidad de la Iglesia. La *Ciudad de Dios* presenta esa idea y los medios que el mártir tenía para luchar contra sus agresores y mantener la conformidad de los dogmas eclesiásticos: “Honramos ciertamente ... [las] memorias [de los mártires] como de santos hombres de Dios que lucharon por la verdad, refutadas las falsas y fingidas...”.<sup>47</sup> En resumen, Agustín asegura que el mártir representa al Evangelio y tiene superioridad en la corte celestial por haber imitado la vida de Cristo y haber obtenido la gracia por su relación con el sacrificio.

Las ideas de san Agustín continuaron vigentes hasta la Edad Media. En este periodo la teología católica añadió algunos elementos relacionados con la actitud del mártir ante los agresores, el perfil de éste y las tipologías de los agresores. Los teólogos explicaban que el mártir siempre tendía a la perfección por muchas razones: 1. Sus principales virtudes eran la caridad al entregar su vida por la salvación de los otros, la paciencia para aceptar las torturas y su obediencia al poder divino (o, en el caso de los mártires del siglo XVI, su obediencia a las autoridades terrestres representantes de ese “poder supremo”).<sup>48</sup> 2. Su

---

<sup>45</sup> Las victorias celestiales pueden ser alcanzadas en las luchas contra la carne, contra el mundo material (con un rechazo a la vida mundana) o contra el error, por ende la aureola corresponde a los mártires, a las vírgenes y a los doctores. *Enciclopedia católica*, Barcelona, Dalmay y Jover, 1954, t. V, p. 161.

<sup>46</sup> “El castigo no hace el martirio, sino la causa”. San Agustín, *Comentario a los salmos*, 34, 2-13.; *Sermones* 275,1; 285,2; 327, 1.

<sup>47</sup> San Agustín, *La Ciudad de Dios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, libro VIII, 27, 1.

<sup>48</sup> Santo Tomás, *Summa teológica*, III, 66.



capacidad para comprender la fe y su obediencia les otorgaban una cercanía con Dios. Ellos, sin observar a Jesús (porque la fe es ciega), sabían al morir que lo hacían por la causa adecuada y que llegarían al cielo directamente, de la mano de los santos. 3. Recibían directamente de la divinidad la gracia para soportar las torturas, no se doblegaban ante los ataques de sus agresores y, sobre todo, siempre mostraban humildad en el momento de su muerte. Por ende, los caracterizaba la tranquilidad al morir y la ausencia del sufrimiento, porque la gracia servía como un tipo de “analgésico” divino que les ayuda a aceptar su destino. El paradigma de esta actitud lo encontramos en los textos bíblicos, donde el diácono Esteban ponía el ejemplo a los futuros escritores de hagiografías y pintores de martirios y, al mismo tiempo, definía el carácter teológico del martirio:

[...] lleno del Espíritu Santo, miró al cielo, y vio la gloria de Dios, y a Jesús en pie a la diestra de Dios, y dijo: Estoy viendo los cielos abiertos y el Hijo del hombre en pie, a la diestra de Dios. [Los agresores]... gritando a grandes voces, [...] sacándole fuera de la ciudad, le apedreaban. [...] Esteban oraba, diciendo: Señor Jesús, recibe mi espíritu.<sup>49</sup>

Al estar presente el Espíritu Santo, ese tipo de muerte otorgaba la gracia de salvación en todo momento; el martirio equivalía a un segundo bautizo de agua porque borraba todos los pecados cometidos y permitía la entrada directa en el cielo.<sup>50</sup> Incluso se consideraba como la “perfecta justificación”, Tomás de Aquino explica:

Todo bautismo saca su eficacia de la Pasión de Cristo y del Espíritu Santo. Ambas causas actúan de modo eminente en el bautismo de sangre, en cambio, actúa en virtud de una imitación concreta de la misma. Del mismo modo, el Espíritu Santo opera en el bautismo de agua por cierta virtud oculta en ella; en el bautismo de sangre, en cambio, opera por medio del amor más ferviente.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Hechos de los apóstoles, VII, 54-59.

<sup>50</sup> A. Mangenot Vacant y E. Amann, *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. XIX, París, Letouzey et Ane, 1923, p. 253. San Cipriano, “Sobre los apóstatas” y “La unidad de la Iglesia”, en *Obras de San Cipriano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, cap. 20.

<sup>51</sup> Santo Tomás, *Summa*, III, 66,12.

Finalmente, para completar la muerte llena de gracia, el perseguidor y el momento del ataque debían cumplir ciertas características especiales porque, como santo Tomás argumentaba, siguiendo los planteamientos de Agustín, no todo asesinato implicaba martirio. Primeramente el atacante debía sentir un rechazo u odio evidente por la fe, las virtudes o cualquier obra guiada por los evangelios. En segundo lugar, sin importar si el agresor era hereje, apóstata o católico debía tener conocimientos de la vida de Jesús y en consecuencia causar la muerte por odio a alguna virtud cristiana: *ex odio fide* (en rechazo de la fe).<sup>52</sup> Y como el cristiano debía sufrir la muerte corporal al dar testimonio de la palabra de Dios. Este doctor medieval consideraba que el martirio estaba estrechamente ligado a otro elemento de la vida católica: la predicación. Así como encontramos al defensor de la fe, también hallamos al promotor de ésta. La relación entre estos puntos la hallamos ya en los textos bíblicos, concretamente, en los *Hechos de los apóstoles*, cuando tras en la conversión de san Pablo, Dios le explica: “Ve, porque es éste para mí vaso de elección, para que lleve mi nombre ante las naciones [...]. Yo le mostraré cuánto habrá de padecer por mi nombre”.<sup>53</sup> Además de la explícita relación del apóstol con el Sagrado Nombre, leemos la relación entre la predicación y el sufrimiento.

Los agustinos, por medio de imágenes retomadas de grabados, mostraron en sus pinturas estos elementos teológicos. Frente a estos planteamientos, ¿cuáles fueron las *causas* de estos personajes representados en los muros conventuales? ¿Cuál es la iconografía de estas pinturas? Los agustinos utilizaron dos maneras de representar a los mártires, la mayoría aparecen de pie con sus atributos como si fueran estatuas, enmarcados en las pinturas de falsa arquería dentro de los claustros. Los programas de este tipo que se

---

<sup>52</sup> *Enciclopedia católica, op. cit.*, p. 160.

<sup>53</sup> Hechos de los apóstoles, IX, 15-16.

mantienen más completos están en los conventos de Huatlatlauca, Tlayacapan y Totolapan, y quedan algunos restos en la anteportería de Yecapixtla y en el claustro alto de Culhuacán. La segunda manera de representarlos consistía en mostrar las escenas de su muerte, o pintar los momentos de su tortura. El programa más completo se conserva en el convento de Charo, en cuyos muros poniente y sur hay cuatro imágenes de martirio.

La iconografía de estas imágenes proviene de la historiografía agustina y al igual que en el caso de los predicadores o ermitaños, los agustinos se “apoderaron” históricamente de algunos personajes y los unieron a sus filas por su relación con Agustín o por su pasado eremítico. Éste es el caso de las pinturas de los llamados *Mártires africanos del siglo V*. La historiografía agustina asegura que tras declarar el arrianismo como religión oficial en el norte de África, actualmente Túnez, el rey vándalo Hunerico emitió un decreto para expulsar a todos los monjes y monjas cristianos de sus territorios. Siete personajes reconocidos: el diácono Bonifacio, los subdiáconos Servus y Rusticus, el abad Liberatus y los monjes Rogatus, Septimus y Maximus, y otros más se opusieron a salir exiliados o cambiar de dogmas. Entonces el rey los mando quemar vivos. Cuenta el historiador agustino Nicolás Crusenio que por negarse a renunciar a los dogmas cristianos: un solo Dios, una sola fe y un solo bautismo, los soldados no lograron prender los leños para cumplir su sentencia, mas agrega que los vándalos, enfurecidos, los mataron a golpes.<sup>54</sup> En una pintura del convento de Charo (fig. 54), se narran los dos momentos: cuando los monjes logran salvarse de la muerte gracias a su actitud cristiana de oración y cuando los soldados los atacan con los puños. Además del convento michoacano, los novohispanos mandaron pintar a estos personajes en los muros de Culhuacán (fig. 55), Huatlatlauca (figs.

---

<sup>54</sup> Nicolás Crusenio, *Ord. S. Augustini pars tertia Monastici Augustiniani, completens epitomen historicam ff. Augustinensium a magna ordinis unione usque ad an. 1620 / cum additamentis rev.mi p. m. fr. Josephi Lanteri ejusdem ordinis*, Vallisoleti: ex officina typ. Ludovici N. de Gaviria, s.a., p. 65.

56, 57, 59, 61), Yecapixtla (figs. 58, 60, 62) y Totolapan, aunque en los tres últimos los observamos en falsos nichos, es decir, están de pie con la palma, el crucifijo, el libro y, en lugar del atributo propio de su martirio, aparecen con espadas incrustadas en la cabeza o el cuello. No obstante este intercambio iconográfico, los podemos reconocer por sus inscripciones y las letras MAR al final de sus nombres. En Charo, como quedó dicho, lo mismo que en Culhuacán (figs. 54-55), aparecen estos mártires menos individualizados (no se incluyeron sus nombres), pero sus representaciones se diferencian de las de otros conventos porque pretenden “narrar” los momentos de su muerte. En ambos están en una caldera. En el caso de Charo es muy evidente el intento de los vándalos por prender el fuego y comenzar la tortura; en Culhuacán, unos pequeños trazos en la parte inferior sugieren que lo lograron, no obstante no podemos afirmar que esta pintura sea de otros mártires pues proponemos que, al igual que en el caso de Huatlatlauca o Yecapixtla, se modificaron los atributos de su iconografía.<sup>55</sup>

En el convento de Charo, junto a la representación de estos personajes africanos del siglo V, quedan restos de la pintura del martirio de un obispo con hábito agustino (fig. 63), que lleva la inscripción: S. EVODIUS MARTYR. Esta imagen probablemente describa el momento de la muerte de san Evodio de Uzala, uno de los compañeros de Agustín en el monacato de África, quien combatiera como obispo el pensamiento de Pelagio entre los monjes de las comunidades africanas.<sup>56</sup> La imagen nos muestra el momento en que los herejes lo atacan; el fraile-obispo aparece de pie, en medio de la composición, mientras

---

<sup>55</sup> Gabriela Martínez Ulloa los identificó también como los *Mártires africanos*, no obstante no profundiza sobre el problema de los atributos y menciona que según Juan Márquez en su libro *Origen de los frailes eremitanos de la Orden de San Agustín y su verdadera institución antes del gran Concilio Lateranense*, Imprenta de Antonia Ramírez viuda, Salamanca, 1618, pp. 437-441, “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” matándolos a golpes con leños. Martínez Ulloa, *op. cit.*, p. 136-137.

<sup>56</sup> García M. Colombas, *El monacato primitivo*, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 276, 325-327.

cuatro personajes le avientan piedras; su mitra y su báculo aparecen en el suelo y la cartela rodea su cuerpo, mira al espectador y parece aceptar su martirio.

Los agustinos de este convento michoacano sólo representaron a un mártir agustino del periodo medieval: Bonaventura Patavinus. El hombre fue provincial agustino y cardenal en el siglo XIII, se dice que después de ir a una reunión con el Papa fue a officiar misa y que unos sicarios lo mataron con varias flechas mientras estaba en el púlpito.<sup>57</sup> Las imágenes de este personaje las encontramos en los conventos de Charo (fig. 64), Tezontepec (fig. 65) y Tlayacapan (fig. 66). Los pintores del primer convento, al igual que en la imagen de los mártires africanos, representaron el momento de su muerte. El agustino se encuentra atravesado por dos flechas sobre un púlpito café, atrás sobresale una cruz de dos peldaños, símbolo de su dignidad eclesiástica. Abajo varias mujeres y tres hombres que escuchaban su predicación observan a los agresores, quienes se acercan al fraile con sus arcos y flechas. En Tezontepec (fig. 65) aparece de pie y su cuerpo de frente, porta un crucifijo en la mano izquierda y un libro en la otra. Tiene sombrero de cardenal, cuyos listones caen sobre sus hombros, al igual que en la pintura de Tlayacapan (fig. 66), donde quedan restos de su inscripción con las letras: S.BONAV... MARTIR y aparece casi de perfil tendido hacia el lado izquierdo con la cabeza agachada.

Los otros mártires representados en los conventos son del siglo XVI y todos formaron parte de los conflictos religiosos de Europa, ya fuera contra anglicanos, calvinistas o turcos. En Huatlatlauca y Tlayacapan existen las pinturas mejor conservadas

---

<sup>57</sup> “Hoc eodem anno. B. Bonaventura Patavinus, Cardinalis, cum dudum antea et concionibus et scriptis, ac novissime conciliis urgentibus in Cardinalimcoetu sese pro viribus opposuisset pro tuenda Ecclesiastica libertate Francisco Carrariensi Patavinae civitatis Principi, a quo pasim eadem violabatur, sagitta ex occulto emissa per pontem S. Angeli occubuit, meritoque a Scriptoribus inter martyres Dei recensetur, talique nomine decentissimam sepulturam Romae in Ecclesia Oridnis obtinuit”. Nicolás Crusenio, *Monasticon augustinianum in quo omnium Ordinum sub regula S. Augustini... : tribus partibus explicantur*, Monachii, apud Ioan. Hertsroy, 1623, p. 345.

de estos ejemplos. En ambos edificios observamos la pintura de un hombre sin cabeza con el cuerpo descubierto, solamente una tela envuelve su cintura. En un primer acercamiento podría pensarse que se trata de un mártir paleocristiano, no obstante se conservan inscripciones que permiten identificarlo, en Tlayacapan todavía se distinguen las letras: S.QVATIEABAS MARTIR (fig. 67); y el convento poblano la inscripción: S. QVATIEBRA... (fig. 68). La historiografía agustina menciona entre sus mártires importantes al venerable Andrea Quatiebras y sus compañeros, quienes, a decir de Tomás de Herrera,<sup>58</sup> murieron en una provincia francesa a manos de los calvinistas en 1567. El cronista novohispano González de la Puente dice que los anglicanos martirizaron a este personaje junto con otros frailes,<sup>59</sup> pero es mucho más precisa la referencia de Herrera y hay otras fuentes como Crusenio que coinciden con su versión.<sup>60</sup> El libro del historiador italiano de principios del siglo XVII, Herrera, incluye un grabado de la muerte de Quatiebras en la Galia. Las dos imágenes novohispanas muestran al mártir sin cabeza sosteniendo su propia piel con la mano derecha, el rostro de la piel colgante tiene la tonsura de los frailes. También encontramos en Huatlatlauca (fig. 69) y Tlayacapan (fig. 70) al fraile agustino Jodoco, alias Justus Vandicke, quien a decir de Crusenio asesinaron los

<sup>58</sup> “Vener. Andraeas Quatiebras et eius sodalis; apud Neumasium in Gallia ab haereticis, an. 1567, occisi pro Catholicae Religionis defensione, felicissimo mortis genere occubuerunt. Communiter ab authoribus inter martyres recensentur, passimque extant Andraeae effigies cum titulo, et splendoribus Martyris et Beati. Insignem fuisse praedicatorum, Episcopi coadiutorem in disseminatione verbi Dei, et domus Nemausensis, an. 1567 Priorem, testatur Simplicianus de S. Martino pag. 686, ubi addit Andraeam, cum in urbe Arelatensi moras ageret, audito ovium periculo Nemausum rediisse, ibique pro fide Christi cum duobus alijs Fratibus Augustinianis occubuisse. Tomás de Herrera, *Alphabetum Augustinianum*, Madrid, 1644, p. 89.

<sup>59</sup> El cronista habla de este personaje cuando describe la vida de fray Juan Bautista: “No dudo según el primer fundamento, sino que se dejara raspar, freír en sartenes, desollar vivo, como otro Quatiebras, Mártir insigne de nuestra sagrada religión en Inglaterra”. Juan González de la Puente, “Primera parte de la Choronica agustiniana de Mechoacan, en que se tratan, y escriben las Vidas de nueve Varones Apostólicos agustinianos”, en *Colección de documentos inéditos y raros para la historia eclesiástica mexicana publicados por el Ilmo. Sr. Obispo de Cuernavaca D. Francisco Plancarte y Navarrete*, t.1, Cuernavaca, Tip. El Arte de R. C. Miranda, 1907, p. 168.

<sup>60</sup> Véase Nicolás Crusenio, *Ord. S. Augustini pars tertia Monastici Augustiniani, completens epitomen historicam ff. Augustinensium a magna ordinis unione usque ad an. 1620 / cum additamentis rev.mi p. m. fr. Josephi Lanteri ejusdem ordinis*, Vallisoleti: ex officina typ. Ludovici N. de Gaviria, s.a., capítulo XCV. De Augustinensibus Eremitis, qui sanctitate floruerunt ab an. 1550 ad 1620.

calvinistas en 1578.<sup>61</sup> En las pinturas novohispanas aparece como predicador, con un pedazo de papel en la mano izquierda y en la derecha sostiene un crucifijo: en el caso del convento morelense lo observamos con el crucifijo y un rosario, pues estaba rezando en el momento de su muerte.

Otro personaje muy importante entre los agustinos novohispanos por la cantidad de representaciones es Nicolás de Tolentino Mártir. Se podría pensar que la relación con el Nicolás de Tolentino medieval es evidente, no obstante se trata de personajes distintos. El mártir representado en los muros agustinos fue un español que participó en las campañas militares para expulsar a los turcos de las islas griegas. “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; le atormentaron cortándole primero las manos y después los pies...”.<sup>62</sup> Así lo observamos en los conventos novohispanos de Culhuacán (fig. 71), Yecapixtla (fig. 72), Huatlatlauca (fig. 73), Tlayacapan (fig. 75) y Totolapan (fig. 79). En los edificios de Culhuacán y Huatlatlauca los agustinos tomaron un modelo donde se sitúa de frente al observador, tiene una mano y un pie mutilados, una espada en el pecho, y con la mano izquierda sostiene un libro para reafirmar iconográficamente su defensa de la religión por medio de las Escrituras. En Yecapixtla, lamentablemente, sólo se conservan parte de su cabeza tonsurada, su aureola, su palma y una pequeña inscripción con las letras: S...LAVS MARTYR. Las pinturas de Tlayacapan

---

<sup>61</sup> “B. Jodocus, alias Justus Vandicke, conventus Gandavensis subdiaconus, et Nicolaus Daniel, Dovanieusis clericus professor annorum 18, a Calvinistis in odium fidei catholicae, atque vitae monasticae Gandavi die 28 junii an. 1578 igne combusti coronam martyrii adepti sunt”. Crusenio, p. 479. También veáse *La ciudad de Dios*, Valladolid, Colegio de Agustinos Filipinos, vol. 13, 1887, p. 225.

<sup>62</sup> Gabriela Martínez Ulloa localizó en un texto agustino el origen de este personaje agustino del siglo XVI: “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 hacía ese santo”. Martínez Ulloa, *op. cit.*, pp. 139-140.

(figs. 74-75) y Totolapan (figs. 76-79) demuestran la gran importancia que tuvo este personaje en el siglo XVI novohispano, porque no sólo lo presentan como una figura de devoción o representativa de la orden, sino que los agustinos decidieron pintar algunas escenas de su martirio en los pilares. En Tlayacapan aparecen dos escenas continuas, la primera imagen del ciclo donde estaba pintado el mártir actualmente está totalmente destruida y sólo se conserva su cartela: S. NICOLAVS DE TOLENTINO MARTYR (fig. 74). La segunda, continua a la anterior, muestra a un hombre atacado por dos personajes que, tras haberle cortado la cabeza y las extremidades, se preparan a encajarle una espada en el pecho.<sup>63</sup> En la parte superior observamos la inscripción: S. IDEM MARTYR (fig. 75), lo cual nos ayuda a entender la iconografía de este personaje. Los frailes decidieron pintar probablemente en el primer pilar al fraile como predicador y en la segunda narrar la escena de su muerte. El mismo recurso compositivo lo utilizaron en el convento de Totolapan, donde narraron en cuatro pinturas de los pilares ponientes del claustro bajo los acontecimientos de su proceso de martirio. En la primera (fig. 76), actualmente muy mal conservada observamos al fraile de pie en un fondo cuadriculado dentro de un falso nicho, no se distinguen sus atributos ni los objetos que sostiene, tampoco tiene inscripción. La segunda comienza la historia del personaje rodeado de un ambiente natural, sostiene con la mano derecha un crucifijo y con la izquierda un libro; en la cartela superior tiene la inscripción: IDEM MARTYR... (fig. 77), que indica continuidad en relación con la pintura anterior. La tercera (fig. 78) se desenvuelve en un ambiente cerrado similar al falso nicho y muestra el momento previo a la tortura cuando dos hombres pequeños, en comparación al

---

<sup>63</sup> Genoveva Montserrat Ruisánchez Peinado menciona en su tesis sobre el convento morelense que el personaje debe ser fray John Stone, mártir agustino inglés del siglo XVI porque considera que fue una figura iconográfica propia de los agustinos y murió martirizado antes de la construcción del convento. Genoveva Montserrat Ruisánchez Peinado, *El convento de San Juan Bautista Tlayacapan*, Mexico, UIA, 1986, p. 56.



tamaño del fraile, con gorros alargados deshacen el nudo de cinturón de cuero y le quitan el hábito, mientras el fraile sigue soportando con mano derecha el crucifijo, la inscripción está en mal estado aunque se distingue: S. NICOLAVS DE TOLENTINO MARTYR... La cuarta muestra el momento de la muerte (fig. 79), los personajes bañados en sangre representada por la línea roja que rodea sus siluetas descubren al observador el cuerpo con el torso descubierto, sin cabeza, ni extremidades. El atacante del lado derecho sostiene la espada del martirio con la sangre escurriendo por el borde. La inscripción tiene la frase: ...[MAR]TYR CAPITEAC PEDIB. MANIBUS Q TRUCAT, aquí se describe el momento de su muerte al cortarle la cabeza. El caso iconográfico de este Nicolás de Tolentino resulta muy interesante por la difusión que tuvo en la segunda mitad del XVI entre los agustinos novohispanos y, sobre todo, en el ámbito de la pintura mural, pues es el único personaje de la orden de ermitaños del que actualmente se conservan pinturas en dos pilares o más dentro del claustro del mismo edificio.

Junto con estos personajes también se hallan pinturas de los *Mártires agustinos ingleses del siglo XVI* en Culhuacán, Huatlatlauca, Tlayacapan y Charo. La historiografía de los mártires ingleses es amplia pues, junto con los de Gorkum, tuvieron un papel predominante en la divulgación de las muertes en los territorios contrarios al papado. La historiografía católica divide a estos muertos británicos en dos grupos: 1. Los muertos durante el reinado de Enrique VII (1536-1539) y 2. Los mártires durante el mandato de la reina (1583-1588). El proceso de beatificación comenzó en 1580, durante el papado de Gregorio XIII, quien permitió la veneración de sus reliquias para consagrar altares, su representación y difusión pictórica, y también se les podía declarar públicamente el *Te Deum*. Sin embargo, se detuvo la causa de beatificación hasta el siglo XIX y sólo en 1859 comenzó de nuevo la investigación. El proceso duró hasta la década de los ochenta y en

1888 el Vaticano aceptó la beatificación de 54 mártires. Treinta del reinado de Enrique VIII: *John Fisher*, Obispo de Rochester y cardenal; *Thomas More*, Canciller; *Margaret Pole*, Condesa de Salisbury; *Richard Reynolds*, fraile de la orden de Santa Brígida; *John Hale*, cura; dieciocho cartujos; *John Forest*, franciscano; *John Stone*, agustino; y cuatro curas seculares. En 1895 se aceptaron en la causa 251 mártires más, a quienes se les conoce como los Venerables. En este último conjunto de mártires se encontraban un grupo de frailes agustinos del convento de Londres, quienes alrededor de 1539 murieron cuando los ejércitos reales tomaron el edificio religioso.

Como mencionamos arriba, el fraile agustino más reconocido de estos mártires fue *John Stone*, quien murió en Canterbury después de pasar varios días en la cárcel por declarar la supremacía del papado sobre cualquier autoridad civil. Los edificios de Huatlatlauca (fig. 80) y Yecapixtla (fig. 81) tienen pinturas de este religioso. Lo observamos de pie con la palma del martirio y un libro. La imagen del convento poblano tiene la inscripción: S.JU[AN] ESTONIO, y a su lado derecho hay un pequeño corazón que flota entre su pierna y su cadera, pues la historiografía de la orden cuenta que después del arresto fue colgado, le quitaron el corazón y le cortaron la cabeza.<sup>64</sup> La pintura de Yecapixtla expone la misma iconografía, pero tiene una espada incrustada en el pecho.

Las representaciones novohispanas de *Los mártires agustinos de Londres* se localizan en los conventos de Culhuacán (fig. 82), Tlayacapan (fig. 83) y Charo (figs. 84-86). El edificio michoacano muestra el momento de la muerte de los frailes, cuando los ejércitos los matan con espadas frente al crucifijo, mientras el rey, sentado en el extremo derecho, observa los acontecimientos. En los otros conventos representaron a los frailes de pie, en Culhuacán, una multitud de frailes, aglomerados uno detrás de otro, sufren los

---

<sup>64</sup> [http://www.agustinosnet.org.mx/santos/santo\\_delaorden/juan\\_stone.html](http://www.agustinosnet.org.mx/santos/santo_delaorden/juan_stone.html)

ataques; mientras que en Tlayacapan (fig. 83) decidieron colocar sólo a dos agustinos con palmas, una cruz y espadas encajadas en el pecho. Los pintores representaron a estos personajes descalzos, lo cual agrega un elemento de mística a su martirio, ya que la descalcez representaba la purificación: “Tener los pies desnudos da a entender la desnuda y simple imitación de la vida de Cristo, y desnudar todos nuestros afectos de todos afectos sensuales y carnales”.<sup>65</sup> Con base en la iconografía podemos afirmar que los agustinos quisieron mostrar que estos personajes habían muerto por decisión de un tirano, al igual que Cristo había fallecido por mandato de los sacerdotes judíos, incluso la composición de Charo tiene mucha similitud con las imágenes de Jesús frente a Caifás: el rey y el sacerdote están sentados observando las acciones de los soldados que maltratan o golpean a los personajes principales.

Además de estos frailes muertos en el convento londinense, podemos observar en el claustro alto de Culhuacán la pintura de otros dos mártires (fig. 87) aunque solamente se conserva completa la de uno de ellos. Van acompañados por inscripciones que rezan: ...BRETANIA REGIS y S. MARTINVS. Estos dos frailes son Martín de Condres y Paolo de San Guillermo, mártires ingleses muertos en 1544, al igual que los de Londres, por órdenes de Enrique VIII.<sup>66</sup> Los dos frailes aparecen leyendo y a sus pies una corona. Los textos y su lectura, a diferencia de otros claustros donde se busca mostrar la exégesis, pretenden relacionar a los frailes con el ascetismo. El libro representa la oración mental, la lectura que realizaban para acercarse a Dios en el momento de su muerte. Por lo tanto, el

---

<sup>65</sup> Nicolás Factor, *Místicos franciscanos*, Madrid, BAC, 1958, III, p. 856. *Apud.*, Melquiades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 334.

<sup>66</sup> Tomás de Herrera, *Alphabetum Augustinianum*, Madrid, Tipografía Gregorio Rodríguez, 1644, vol. 2., p. 59.

sentido iconográfico de estos frailes, opositores a Enrique VIII, era recalcar su búsqueda por la vida ascética y la defensa de ésta.

En resumen, podemos afirmar que existió un sentimiento de adoración y devoción hacia estos personajes martirizados independiente a los procesos de canonización. Como se mencionó, debido a sus virtudes y a su papel dentro del proceso histórico, fueron considerados como verdaderos defensores de la fe católica papal en un momento de lucha contra luteranos y calvinistas. Por eso fueron representados en los muros conventuales. El objetivo era recordarlos y establecer una unión con ellos. Después de revisar la iconografía de estas imágenes observamos que la principal *causa* de su representación fue mostrar la lucha contra un tirano, opuesto a la vida eremítica o monástica y que por medios violentos buscó imponer su voluntad sobre una comunidad de frailes establecidos y con una Regla. El segundo ámbito de *causa* fue la oposición directa a las herejías, es decir, observamos en las imágenes como el mal se transformó en un grupo ideológico y, por lo tanto, asesinó y mutiló a aquellos que se negaron a reconocer sus “apostasías y sacrilegios”. Estos elementos causales, desarrollados en las crónicas agustinas, también los detectamos en el discurso visual. La teología ayudó a definir los elementos iconográficos de cada imagen. Observamos que resaltan cuatro puntos fundamentales:

1. La actitud de los atacantes. Por ejemplo, en las imágenes de Culhuacán, Charo, Tlayacapan y Totolapan. Los frailes se encuentran arrodillados, rezando o predicando, nunca oponen resistencia a sus agresores, quienes los toman bruscamente del cuello o de otras partes del cuerpo para atacarlos. El caso de la pintura del martirio de Stone en Totolapan es representativo de los motivos iconográficos de la actitud *ex odio fide*. Observamos cómo los atacantes quitaron el hábito al agustino, símbolo de su compromiso con la vida católica, y

le desnudaron el torso mostrando su rechazo al atributo que adoptó al formar parte de la orden religiosa. De igual forma, en la imagen *La muerte de los mártires agustinos de Londres*, resulta claro el beneplácito del rey, quien desde su trono observa el martirio y dirige la matanza.

2. En algunas pinturas observamos el momento previo a las heridas mortales, como en las pinturas del convento de Charo, donde los mártires de África esperan el momento de su muerte mientras los torturan en una caldera, incluso el primero de izquierda a derecha tiene los ojos cerrados mostrando abstracción del sufrimiento gracias al poder de la gracia que le permite no sólo resistir sino también meditar con las manos juntas. En el lado derecho, los pintores representaron al numeroso grupo de frailes arrodillados totalmente rectos, sin movimiento, aguardando la muerte como estatuas. Solamente se observa a un personaje que levanta la mirada para observar su agresor; a diferencia de los atacantes quienes abren los brazos mientras golpean a los ermitaños.

3. El momento de la herida mortal, en el que a decir de santo Tomás se obtiene la gracia y en consecuencia la corona o aureola que simboliza la victoria del mártir contra el “error de fe” de los agresores, se muestra en las pinturas de los conventos en la articulación corporal de los agresores contrastada con la templanza de los frailes, y en la miradas que dirigen al “cielo”, donde están teniendo un acercamiento con lo divino. El caso más significativo lo encontramos en la escena de *El martirio del cardenal Bonaventura Patavinus* (fig. 64) quien levanta su brazo derecho al momento de ser atacado y dirige la cabeza al cielo, dando a entender, junto con los gestos y actitudes de su auditorio, que su muerte se debió a la defensa de la fe y de la Iglesia.

Los instrumentos y las lesiones del martirio también son muy relevantes en la iconografía. Tenemos los casos de los conventos de Huatlatlauca, Yecapixtla, Tlayacapan y Culhuacán, donde los personajes aparecen o con las espadas enterradas o con las manos y pies cortados, o en el momento previo de la tortura en el caldero. Estos elementos pictóricos demuestran al espectador la importancia del martirio, las heridas y las armas representan símbolos de virtud. San Agustín menciona que después de la resurrección de la carne, la comunidad de creyentes reconocerá a los mártires porque serán visibles sus heridas y:

no han de parecer una deformidad sino más bien como un honor, así como brillará en ellas la hermosura de su cuerpo, aunque no sea del cuerpo, sino de la virtud [...]. Si es conveniente en aquel nuevo mundo que se vean las muestras de las gloriosas heridas en aquella carne inmortal, aparecerán las cicatrices donde fueron heridos o cortados los miembros...<sup>67</sup>

Por lo tanto, en muchas representaciones se les pinta con las heridas mortales que recibieron, no sólo como una manera de reconocimiento iconográfico, sino porque así se verán en el momento del Juicio Final. Junto con los instrumentos de su muerte se les coloca la palma, elemento iconográfico que al igual que sus cicatrices también nos acerca al Juicio Final, porque ellos son los ganadores de lucha entre el bien y el mal, los representantes de la victoria de la justificación divina, incluso son el referente de la apertura del quinto sello del cordero apocalíptico:

Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los que habían sido degollados por las palabra de Dios y por el testimonio que guardaban [...] Después de esto [la apertura de los sellos] miré, y vi una muchedumbre grande, que nadie podía contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua, que estaban delante del trono y del Cordero, vestidos de túnicas blancas con palmas en sus manos [...] Estos vestidos de túnicas blancas ¿quiénes son y de dónde vinieron? [...] Estos son los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del Cordero.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> San Agustín, *La Ciudad de Dios*, 5ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, XII, 29, p. 907-908.

<sup>68</sup> Apocalipsis, VI, 9 ss; VII, 9-16.

En el texto, como en las imágenes conventuales, observamos que los mártires con sus palmas, junto con otros santos, forman parte de la corte celestial y por lo tanto están a un costado de Dios y se les pinta con aureola sin importar que no estuvieran beatificados o canonizados, al igual que sus inscripciones en el convento de Huatlatlauca tienen la letra *S* que implica un reconocimiento de santidad no oficial o no reconocida por las autoridades romanas.

Estos personajes, a pesar de formar parte de una tipología diferente en el ámbito de la iconografía agustina, están estrechamente ligados a los predicadores como en las imágenes de Charo del obispo Evodio y del cardenal Patavinus. En ese sentido, las escenas de martirio en los conventos tienen dos implicaciones, una es la predicación porque murieron por la propagación del dogma y la autoridad romana. Y por eso en los casos de los conventos de Tlayacapan y Huatlatlauca están pintados junto a personajes que difundieron las Escrituras o el modo de vida eremítico entre sus contemporáneos. En segundo lugar, la defensa del catolicismo papal al enfrentarse a los enemigos que negaban su papel en la Iglesia militante. El propósito de las pinturas es mostrarlos como personajes sublimes cercanos al ámbito celestial debido a su muerte.

Los pintores novohispanos mostraron las virtudes de los mártires en el tamaño y los movimientos corporales de las composiciones. La fe al orar en el momento previo a la muerte, la aceptación de ésta en defensa de sus autoridades y su paciencia aparece en sus rostros joviales, incluso en algunos casos, como en el convento de Charo, parece que algunos sonríen ante las agresiones. También observamos la tranquilidad de sus ademanes, a diferencia de los de los agresores que tienen movimientos muy exagerados, pues los frailes, excepto en los casos en que están siendo jalados o arrastrados, aparecen tranquilos, de pie, aceptando su victoria mortal y espiritual. El mensaje pretende mostrar al mártir

como referente de la paciencia. Estos personajes eran imitadores de Cristo. Al igual que él, aquellos que sufrían debían mantener la misma virtud y el mismo sentido misional que tuvo Jesús. La imitación se sustenta en los evangelios: “Bienaventurados seréis cuando os insulten y persigan y con mentira digan contra vosotros todo género de mal por mí”.<sup>69</sup> Los agustinos representaron a sus mártires porque eran uno de los múltiples ejemplos de vida para los frailes. Los muertos por la fe representaban varias virtudes relacionadas con la Pasión de Cristo y las pinturas mostraban que esos personajes habían sufrido igual que Jesús, y que habían logrado la paciencia y la humildad de aceptar su papel de propagadores de la fe y la palabra católica. Son tan relevantes e importantes por su asociación con la Pasión pues según la Biblia aquellos que mueren en la defensa de la vida cristiana “terminan en la carne lo que falta a los sufrimientos de Cristo”.<sup>70</sup>

Los elementos discursivos que nos muestra la iconografía estos personajes pretendían explicar que los agustinos formaban parte de la Iglesia católica romana desde hacía mucho tiempo, que aquellos que murieron por defenderla se enfrentaron a tiranos que pretendían imponer su voluntad sobre los beneficios de la religión, y que los agustinos del siglo XVI, como sus antiguos mártires, defenderían sus prebendas y privilegios.

### *c.3 Los doctores*

En cuarto lugar hallamos en las pinturas al teólogo representado como Doctor universitario. En la escalera de Actopan aparecen varios de estos doctores y teólogos, hallamos algunos en muros de los claustros como en Tezontepec y en los *Árboles genealógicos de los*

---

<sup>69</sup> Mateo, V, 11.

<sup>70</sup> Colosenses, I, 24.



*agustinos* de Charo y Atlatlauhcan. Aunque se podría considerar ésta una muestra pequeña, consideramos colocarla como una tipología más, debido a la importancia de la *lectio divina* en la orden durante el siglo XVI y de las imágenes de los Padres de la Iglesia relacionadas con el estudio de los textos bíblicos.

Las principales características iconográficas de los doctores son el hábito de la orden y su característico gorro. Los principales doctores los encontramos en la escalera de Actopan (figs. 88-90) y todos tienen una relación como Generales agustinos. Los agustinos mandaron pintar a Pedro Bruniquello, Gerardo de Bérghamo, Gregorio de Arimino, Pablo de Roma, Bartolomé de Urbino, Tomás de Argentina, Alejandro Oliva de Sassoferrato, Jerónimo de Nápoles, Guillermo de Vecchio y Pablo de Veneto.<sup>71</sup> La relevancia de estos personajes en la historia agustina fue enorme y por eso tienen un papel predominante en la escalera del convento. No obstante, debemos analizar su iconografía que en todos los casos mantiene constantes. Los frailes doctores están sentados en un banco amplio o en una silla de caderas, están frente a un escritorio con uno o varios libros abiertos y cerrados, un tintero con su estuche y una pluma en los casos en que están realizando anotaciones a sus libros. Debemos resaltar el papel del convento de Actopan como centro de estudios y la necesidad de los agustinos por representar personajes ejemplares de la orden relacionados con la exégesis como un modelo a seguir. Sin embargo, esta relación entre lectura e Historia parte de la importancia de la búsqueda de los agustinos por conciliar la vida activa y la contemplativa en los conventos novohispanos. Las imágenes en conjunto nos muestran cómo se debe complementar la vida de un fraile: los teólogos, lectores y exégetas “envuelven” a los eremitas que están rodeados de la naturaleza y buscan una espiritualidad

---

<sup>71</sup> Para saber más información acerca de la vida de estos personajes y su relación con los agustinos véase, Josefina Lusardi, *El espacio arquitectónico en el conjunto Agustino de la Iglesia-Convento de Actopan*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1987, pp. 347-362.

corporal para fortalecer sus almas cristianas, mientras Juan Bueno, Nicolás de Tolentino, Magdalena, Mónica y Guillermo de Aquitania “rodean” a los estudiosos. La composición de la escalera representa una conjunción pictórica de los deberes de los frailes novohispanos: predicación, *lectio divina* y eremitismo. Por eso resalta la importancia de mandar pintar un discurso histórico donde aparecieran estos personajes, donde el mensaje era adecuar el eremitismo con el estudio y cuyo objetivo era mostrar al fraile novohispano el camino a seguir.

El caso de Tezontepec tiene ese mismo sentido porque vemos a los religiosos con sus atuendos de estudiosos pero inmiscuidos en un ambiente natural con árboles y arbustos a los lados de la figura central; aunque parecería una composición más simple que la de la escalera de Actopan los pintores y frailes la adecuaron a los pilares del claustro (figs. 91-92). La colocación pictórica de los doctores junto con los predicadores en ese edificio demuestra la búsqueda de conciliar el mensaje de la vida activa y la vida contemplativa que encontramos en varios programas iconográficos. Cada convento adaptó sus programas pictóricos de acuerdo a sus necesidades, a sus capacidades y a su estructura arquitectónica. Por ejemplo tenemos los casos del claustro bajo de Metztitlán y la sala de *profundis* de Tlayacapan, donde se representaron a los Padres de la Iglesia junto a los evangelistas.<sup>72</sup> El convento morelense tiene la siguiente distribución de izquierda a derecha comienza con San Juan evangelista seguido por San Agustín, sigue san Mateo evangelista, después una personaje que actualmente ha desaparecido, probablemente San Jerónimo. Le siguen la Virgen, san Ambrosio, san Lucas, san Gregorio Magno, y finalmente, junto a la ventana san Marcos. Los personajes se encuentran sentados en un escritorio al igual que en el caso de

---

<sup>72</sup> *Vid. infra*, capítulo 2 donde se analizó el programa iconográfico de Metztitlán y Tlayacapan con base en su relación con el cristocentrismo agustino.

Metztitlán. Todos están escribiendo y mantienen una composición equilibrada pues ninguno resalta sobre los otros. La relación entre los Padres y los evangelistas surge de los tratados que cada uno de ellos escribió sobre los textos canónicos del Nuevo Testamento, por esa razón se les representó en pares. El objetivo de los programas pictóricos era mostrar que uno de los medios más efectivos para acercarse a Dios era la lectura. Ellos pretendían aproximarse y, en el mejor de los casos, unirse con Dios y el método más eficaz era la *lectio divina*, pues era fundamental poner un control a los “arranques” de la oración y no había un método mejor que conociendo las escrituras de los Padres y la exégesis de los doctores de la Orden y la Iglesia.

Tanto en la escalera del convento de Actopan, como en el claustro bajo de Metztitlán y la sala de *profundis* de Tlayacapan existe una conjunción iconográfica entre los modelos que crearon la escritura, la exégesis por medio de la lectura de los libros y la creación de los tratados, y el ejemplo directo del origen de esas experiencias: en el primer convento con las pinturas de los eremitas, en el edificio hidalguense con la relación de la palabra divina y celestial de los evangelistas y en Tlayacapan con la crucifixión, el Nombre sagrado y la Asunción para fomentar una reflexión de esos procesos, es decir, en las pinturas murales se buscaba un equilibrio entre el mensaje de lectura y el de reflexión.

#### *c.4 Los Papas, los obispos y los cardenales*

Finalmente, hallamos en las pinturas a los personajes más estrechamente ligados a la curia romana. Las pinturas de los Papas, los obispos y los cardenales. Una de las principales

tipologías de representación tridentina es *el buen obispo*.<sup>73</sup> Estos hombres representaban la ideología del Concilio pues simbolizaban el control político que la Iglesia pretendía detentar por medio de los seculares. No obstante, los agustinos buscaron difundir un mensaje distinto asegurando que su actuación dentro de la Iglesia, no les impedía su labor como frailes. Por lo tanto, todos los personajes pintados en los muros representan a dignidades episcopales que llevaron una vida monacal.

Las principales imágenes de obispos y cardenales están en el ábside de la iglesia de Acolman (figs. 116-119), la escalera de Actopan (figs. 88-90), el refectorio de Epazoyucan donde quedan poco rastros y sólo se distingue una imagen de san Simpliciano (fig. 93-95); los claustros de Tlayacapan con la imagen de Navigio obispo y Simpliciano aunque actualmente solamente sobrevive la cartela con la inscripción (figs. 96-97); Huatlatlauca con Fulgencio Obispo (fig. 98), Germán Obispo (fig. 99), Tomás de Villanueva (fig. 100) y Simpliciano (fig. 101); Yecapixtla con la pintura de Gregorio Magno (fig. 102), Culhuacán con Amadeo de Saboya (fig. 103), y la anteportería de Totolapan (fig. 104). Acolman y Actopan tienen actualmente los programas pictóricos más completos. El primero tiene un evidente sesgo tridentino y busca equilibrar la relación entre la feligresía, el papel del fraile con las actividades del secular y la ideología agustina dentro del lugar donde se realiza la liturgia.<sup>74</sup> En Actopan los cardenales y obispos forman parte del programa de estudiosos y doctores, sin embargo los frailes con cargos eclesiásticos tienen un papel muy importante en la composición de la escalera. Las pinturas de estos cardenales y obispos, como las antes mencionadas de san Simpliciano, san Navigio, san Fulgencio de Ruspe y san Germán de París, tenían un doble significado en el ámbito novohispano: el primero era la

---

<sup>73</sup> Mâle, *op. cit.*, p. 435.

<sup>74</sup> *Vid. Infra*. p. 175.

rememoración del su pasado episcopal: Agustín fue obispo, así como la mayoría de sus compañeros cercanos (Navigio o su mentor Simpliciano). Todos los obispos pintados en los muros de los conventos visten el hábito. Incluso personajes como Gregorio Magno, que no perteneció a ningún grupo monástico, fue pintado en Yecapixtla con el traje negro de la Orden. Los frailes buscaron resaltar que ellos eran parte del proceso de defensa y control del papado, y que no existían razones para quitarles sus privilegios en los territorios americanos. El segundo era representar el modelo de obispo reformista: el gran lector, con conocimientos de teología, de Historia y la patrística.

Las otras pinturas de obispos o cardenales tenían relación con la historia de la orden desde su fundación “oficial” en la Edad Media. En Actopan aparecen Alejandro Oliva de Sassoferrato, cardenal (fig. 105); Alonso de Florencia, obispo (fig. 106); Alonso de Toledo, obispo (fig. 107); Bartolomeo de Urbino, obispo (fig. 108); Bonaventura Patavinus, cardenal (fig. 109); Egidio Romano, obispo (fig. 110); Guillermo Vecchio de Florencia, obispo (fig. 111); Jacobo Ubertino, obispo (fig. 112); Jerónimo de Nápoles, obispo (fig. 113); un obispo no identificado sin letras en su cartela (fig. 114) y Tomás de Villanueva (fig. 115).<sup>75</sup> Este último personaje español fue muy importante para la Provincia novohispana, contemporáneo de varios de los primeros evangelizadores agustinos que llegaron a la Nueva España en los años treinta y murieron en la década de los cincuenta o sesenta, resalta en historiografía novohispana como uno de los principales promotores del envío de agustinos a América. Villanueva muere en 1555 y veinte o treinta años después lo están representando en los muros de los conventos.

---

<sup>75</sup> Tomás de Villanueva fue arzobispo de Valencia. Mâle menciona que durante el barroco, en los siglos XVII y XVIII, la Iglesia católica lo honró con un culto muy particular, puesto que había sido ejemplo vivo de la eficacia de las obras, en una época en la que el protestantismo las proclamaba inútiles. “Este santo compensaba a la Orden de haber formado a Lutero. Tomás de Villanueva se convirtió [...] en una personificación de la limosna”. Mâle, *op. cit.*, pp. 435-436.

A partir de estas imágenes, notamos que los agustinos no buscaron enfrentar al concepto del obispo tridentino controlador y diocesano, sin embargo, sus imágenes nos muestran que preferían el tipo de religioso secular reformista de principios del siglo XVI, el ejemplo de obispo que había colaborado a “renovar” el catolicismo y había ayudado a mantener las relaciones entre los dos cleros.

## *2. La importancia histórica de los santos y de personalidades de la Orden*

### *a) La orden novohispana y los temas de la Contrarreforma*

El caso del ábside de Acolman es paradigmático de la relación entre la Contrarreforma católica y su unión con la iconografía. Así como la portería del convento de Metztitlán muestra con gran claridad la defensa de los postulados de este proceso político y cultural del siglo XVI, estas pinturas exponen un evidente compromiso de los agustinos novohispanos por defender los dogmas derivados del Concilio ecuménico de Trento.

Esta sección de la iglesia de Acolman (figs. 116-119) está dividida en tres franjas pintadas que parten del techo, llegan hasta el área del altar y cubren los cinco muros. La

pared del lado norte de la iglesia tiene representados en la primera franja al profeta Isaías, una cartela y a la sibila Pérsicas. Sibila y profeta están sentados en unos bancos pequeños y los reconocemos gracias a las inscripciones que aparecen debajo de sus asientos. Isaías aparece barbado con los tobillos cruzados, con la mano izquierda sobre una de sus rodillas mientras aproxima la derecha a su rostro y sostiene un rollo que desciende a la altura de su pecho. La sibila tiene las piernas cruzadas, la derecha por debajo de la izquierda y con las dos manos sostiene una tira larga extendida que cae al final de sus dedos. La iconografía de los profetas y las sibilas es muy variada y puede tener características muy diferentes dependiendo del modelo. Por lo tanto, en el siglo XVI era fundamental representar a ambos con sus respectivas inscripciones para completar el mensaje, en los siguientes muros, como observaremos a continuación, sucede la misma situación.

En esa misma franja pero en el siguiente muro observamos la inscripción con la frase S. PETRVS y una pequeña parte de su cuerpo, una cartela y a un costado a Pablo. Entre los dos sostienen la cartela y giran su cabeza en dirección a la inscripción. A continuación, en el muro oriente, vemos un escudo heráldico rodeado de un paisaje (fig. 116). El escudo está dividido en cuatro partes, en la parte superior izquierda hay tres escobas y le siguen en el otro lado tres osos. En la parte inferior izquierda están seis cabezas de águila distribuidas en hileras de tres que miran hacia el centro. En el lado contrario cinco mazos están dispuestos en paralelo.

En los siguientes muros de la sección sur observamos a san Simón y a san Judas (fig. 118). Al igual que Pedro y Pablo estos dos personajes sostienen una cartela y dirigen la cabeza hacia ella. En el siguiente muro y como contraparte de los profetas del lado norte, encontramos al profeta Daniel y la sibila Cumeas que, como lo anteriores, sostienen una tira que cae por los extremos de sus antebrazos. La sibila que en este caso tiene el cabello

cubierto por una tela observa la tira fijamente. En la parte superior también existe una cartela pero no queda ningún rastro de inscripción, sólo se distingue un círculo con algunos repintes.

La segunda franja está dedicada a los Papas. Observamos cinco papas distribuidos entre los muros, que resguardan ocho cartelas. Todos están sentados en grandes tronos y tienen capa, tiara y cruz de tres travesaños, elementos fundamentales de su dignidad. Todos observan hacia el altar y los del muro sur sostienen un libro en una de sus piernas. La iconografía de estos personajes no es precisa, todos tienen los mismos atributos, su única diferencia reside en que los pintores representaron a dos de ellos imberbes.

Finalmente la tercera y última franja está dedicada a los obispos y cardenales de la Iglesia católica. En el muro norte se pintó a cuatro los obispos, los dos primeros tienen un libro entre sus manos, el primero lo lee, y el segundo lo abraza con su antebrazo, al igual que el cuarto de esa misma hilera, mientras en los muros sureños figuran a los cardenales con sus sombreros de copa y sus cruces de dos peldaños. Los cuatro sostienen libros, el primero y el tercero tienen el libro abierto, el segundo y el cuarto lo abrazan.

Estos elementos se complementan con una serie de inscripciones que incluyen oraciones e himnos litúrgicos relacionados con la Iglesia católica y su papel en la comunidad de creyentes. Las primeras palabras pintadas son: *MAGNE PATER AVGUSTINE PRECES NOSTRAS SVSCIPE*. La frase es el inicio de un himno litúrgico dedicado a San Agustín y atribuido a Adán de San Víctor que completo reza: *Magne Pater Avgvstine/Preces nostras svscipe,/ Et per eas Conditori/ Nos placare Savage,/ Atque rege gregem tvvm/ Svmmvm decvs praesvlvm.*<sup>76</sup> En el siglo XVI el teólogo francés Josse

---

<sup>76</sup> Continúa el himno con: *Amatorem paupertatis/ Te collaudant pauperes,/ Assertorem veritatis amant veri judices:/ Frangis nobis favos mellis, de Scripturis disserens./ Quae obscura prius erant nobis plana faciens./*



Clichtove (Jodocus Clichtove) reunió en su libro *Elucidatorium ecclesiasticum ad officium ecclesiae pertinentia planivsexponens et quator libros complectens*, los himnos de San Víctor. Este personaje fue uno de los principales defensores de la Contrarreforma en Francia, atacó principalmente a Lutero en su libro *Compedium veritatum ad fidem pertinentium contra erroneas Lutheranorum assertiones ex dictis et actis in concilio provinciali Senonensi apud Parisios celebrato* editado en 1529 y defendió acérrimamente la supremacía papal en su texto *Convulsio calumniarum Ulrichi Veleni quibus S. Petrum nunquam Romae fuiste cavillatur* publicado en 1535. Con estos antecedentes no sorprende que los agustinos hayan retomado un himno publicado en una recopilación de este personaje, pues cumplía con los objetivos de las pinturas y el evidente sentido laudatorio de San Agustín.

La siguiente inscripción es el Credo de la liturgia con las palabras: *CREDO IN DEVM PATRAE OMNIPO...* En ese mismo cuerpo la cartela siguiente continúa con las frases finales de la oración: *SANCTOR COMMUNIONEM REMISSIONI PECATOR ET CARNIS RESURECTION*. Las frases condensan el principio y el final del llamado *Credo de los apóstoles*: “Creo en Dios, Padre todopoderoso [...], la comunión de los santos, el perdón de los pecados y la resurrección de la carne...”.

En el segundo cuerpo existen ocho cartelas con inscripciones conservadas en mayor o menor medida, en la primera leemos: *TV DE VITA CLERICOR SANCTAM*, en la segunda: *SCRIBIS REGVLAM QVAQVQUI*, en la tercera: *AMANT ET SEQVNTVR VIAM*

---

*Tu de verbis Salvatoris dulcem panem conficis,/ Et propinas potum vitae de Psalmorum nectare./ Tu de vita clericorum sanctam scribis Regulam,/ Quam qui amant et sequuntur viam tenent regiam,/ Atque tu sancto ductu redeunt ad Patriam./ Regi rerum Salus, vita, Decus et imperium./ Trinitati laus et honor sit per omne saeculum: Qui concives nos adscribat supernorum civium. Amen.* Santo Tomás de Aquino, *On prayer and the contemplative life*, trad. Hugh Pope, London, BiblioBazaar, 2007, pp. 28-29. También véase *The liturgical poetry of Adam of St. Victor from the text of Gautier*, vol. 3, trad. Digby S. Wrangham, Oxford, Kegan Paul, Trench & Co., 1881, pp. 186-189.

TENENT, la cuarta: *REGIAM ATQ... TVO SANTCTO DVCTV*, en la quinta: *AVGVSTI NE LUX DOCTOR EIRMAMENTVM*, la cartela sexta: *ECLESIE MALEVS HERETICOR SVMVM*, finalmente las últimas dos sólo conservan las palabras *...FIDELIBVS...* y *...SVMVS...* Las primeras cuatro cartelas debieron tener las siguientes frases completas y son la continuación del himno devocional de San Agustín escrito en la Edad Media por Adán de San Víctor: “*Tu de vita Monachorum/Sanctam scribis regulam;/Quam qui amant, et sequuntur/Viam tenent regiam: Atque tuo sancto ductu/Redeunt ad Patriam*”.<sup>77</sup> La quinta y la sexta también hacen referencia a un himno devocional utilizado en la misa de la fiesta de San Agustín que comienza con las frases: “*Augustine lux doctorum firmamentum ecclesie: malleus hereticorum: summum vas scientie: pro tuis fidelibus: roga deum quesumus*”.<sup>78</sup> Todas las palabras coinciden con las cartelas de Acolman, exceptuando una letra, pues en el convento se cambió la F de *Firmamentum* por una E. Respecto a las siguientes cartelas, también existen coincidencias, aunque solamente se logró rescatar una pequeña sección de la penúltima cartela destruida al abrir una ventana, con la palabra *FIDELIBVS* y en la última sólo se distinguen los restos de *QVAESVMVS*, con las letras *SVMVS*. Por lo tanto, el sentido de las frases debe estar relacionado con un himno similar o cercano donde se exalta el papel de Agustín como defensor de la Iglesia contra los herejes y se pide la intercesión por los creyentes.

---

<sup>77</sup> *The liturgical poetry of Adam of St. Victor from the text of Gautier*, t. 3, traductor Digby S. Wrangham, Oxford, Kegan Paul, Trench & Co., 1881, pp. 186-189.

<sup>78</sup> Robert Lippe (comp.), *Missale Romanum Mediolani, 1474. A Collation with other Editions printed before 1570*, vol. 2, Londres, Harrison and sons, 1907, p. 229. El compilador menciona que este himno apareció en un *Misal romano*, impreso por Antonio Zanchi de Bérgamo y editado en Venecia. Véase el artículo de Dennis E. Rhodes, “Antonio Zanchi de Bergamo, Printer or Publisher at Venice and Mantua”, en *Gutenberg-Jahrbuch*, 1956, pp. 141-144. Otra referencia a este *Misal...* en Mary Kay Duggan, *Italian music incunabula: printers and type*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 250. Para más información del himno litúrgico véase, “*Missae propriae ordinis servorum Beatae Mariae virginis ex concessione sanctae sedis Apostolicae [...] Die 28 Augusti, in Festo Sancti Augustini, episcopi et confessoris, ecclesiae doctoris ac legislatoris nostri*”, en *Dévotion pratique aux sept principaux mystères douloureux de a très sainte vierge, mère de Dieu*, vol. 2, París, Paul Renouard Ed., 1837, p. 285.

En resumen, la distribución iconográfica del convento está distribuida de la siguiente forma:

#### **Primer franja**

\***ISAÍAS**/ *MAGNE PATER AVGVUSTINE PRECES NOSTRAS SVSCIPE*/ **PÉRSICAS**

\***PEDRO**/ *CREDO IN DEVM PATRAE OMINO...*/ **PABLO**

\***SIMÓN**/ *SANCTOR COMUNIONEM REMISSIONI PECATOR CARNIS ET RESURECTIONE*/ **JUDAS**

\***DANIEL**/ [Cartela sin inscripción]/ **CUMEAS**

#### **Segunda franja**

\***Papa**/ *TV DE VITA CLERICOR SANCTAM/ SCRIBIS REGULAM QVAQVI*/ **Papa**

\**AMANT ET SEQVNTVR VIAM TENENT*/ **Papa**/ *REGIAM ATQ TVO SANCTO DVCTV*

\**AVGISTINE NE LUX DOCTOR FIRMAMENTVM*/ **Papa**/ *ECCLESIE MALEVS HERETICOR SVMVM*

\***Papa**/...*FIDELIBUS*.../ **Papa**

#### **Tercera franja**

\*Obispo/ Obispo/ Obispo

\*Obispo

\*Cardenal

\*Cardenal/ Cardenal/ Cardenal

Con base en estos elementos podemos afirmar que el sentido de las imágenes fue mostrar el plan jerárquico del catolicismo romano en los muros del ábside. Se comienza con los profetas (equivalentes iconográficos de la Antigua Ley), los apóstoles (representantes de la Nueva Ley) y el orden jerárquico establecido por Jesús después de que otorgara el control terrestre de las almas a Pedro y a Roma: Papas, cardenales y obispos.

La representación de los profetas en el siglo XVI tiene una relación directa con el Inmaculismo y la prefiguración de la llegada al mundo de Jesús. Desde la Edad Media el profeta Isaías prefiguraba el nacimiento sin mancha de Jesús.<sup>79</sup> Daniel tenía varias interpretaciones dependiendo del ciclo narrativo de su texto bíblico. En el contexto de la

---

<sup>79</sup> “La popularidad de Isaías en el arte cristiano de la edad media se debe a tres pasajes de sus profecías que fueron interpretados como predicciones de la Anunciación a la Virgen y del Nacimiento de Cristo. 7:14 Una virgen quedará encinta: dará a luz un niño y le pondrá por nombre Emmanuel [...]. De acuerdo con los Padres de la Iglesia, María estaba leyendo ese versículo de Isaías cuando se le apareció el ángel Gabriel”. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Ed. del Serbal, 1999, p. 421.

iglesia de Acolman, consideramos que su presencia en el programa se debía a su simbolismo eucarístico.<sup>80</sup>

Las pinturas del ábside mostraban, a partir de estos personajes, los momentos históricos de formación de la gracia sacramental. Las sibilas y los profetas simbolizaban el “inicio” de la Historia de salvación, el periodo antes de que Jesús estableciera los medios de transmisión de la gracia; los apóstoles, en contraste, figuraban como el momento posterior a la gracia, es decir, al paso de Jesús en la humanidad.

Los agustinos mandaron representar la prefiguración de la eucaristía con sus reminiscencias al sacrificio de Jesús y su presencia en la ostia,<sup>81</sup> y la relación entre el Credo (con sus “creadores” los apóstoles Pedro, Pablo, Simón y Judas), y las sibilas Pérsicas y Cumeas (Cumas o Cumana).<sup>82</sup> Los frailes mostraban visualmente que desde el inicio del cristianismo, los primeros seguidores crearon y difundieron la oración. Una de las primeras refutaciones de los luteranos fue la autenticidad de esta oración y su inclusión en la misa. Sus críticas iban dirigidas a comprobar que no existía un fundamento bíblico de la mayoría de las afirmaciones de los romanos –en esos alegatos se incluyen el culto de los santos, los sacramentos, ciertas oraciones, el inmaculismo, etc. El objetivo consistía en fundamentar la raíz apostólica del *Credo* frente a las diatribas de los opositores al Papado, de esta manera, la oración también formó parte de las discusiones del Concilio de Trento. En la tercera sesión en 1546 le dedicaron toda la explicación concerniente como símbolo de la fe. Los

---

<sup>80</sup> “Daniel alimentado por Habacuc en el foso de los leones se convierte en un *símbolo eucarístico*. Se imaginó que recibía un pan y un pez, o dos panes dispuestos en forma de cruz de san Andrés. Es la prefiguración de la *Cena*”. *Ibidem*, p. 459.

<sup>81</sup> *Vid.* Daniel, III, 40; e Isaías, I, 13.

<sup>82</sup> A esta Sibila se le relaciona con Eritrea cuando fue llevada a Cumas y por su relación con Roma. San Agustín, *La Ciudad de Dios...*, libro XVIII, 23, cap. 2, p. 456. Respecto a la relación de estos apóstoles con el Credo, se consideraba desde la Edad Media que los apóstoles compusieron el Credo durante el día del Pentecostés cuando todavía estaban bajo el control del Espíritu santo. *Apud.*, <http://www.newadvent.org/cathen/01629a.htm>

cánones explican que los apóstoles establecieron el texto que se utiliza en la liturgia de tradición romana donde se resumen los principales dogmas del catolicismo. El texto se refiere continuamente al uso de *Credo* como un escudo, recitar esa frase implica una defensa

...por esa razón se acordó que el símbolo de la fe que la Sagrada Iglesia Romana usará como principio cardinal para todos aquellos que profesen la fe en Cristo [...] está expresado en las mismas palabras que se leen en todas las iglesias: Creo en Dios, Padre todopoderoso...<sup>83</sup>

Debemos considerar, en el caso del convento de Acolman, que para resaltar la importancia del *Credo* en la misa católica y como recordatorio de los dogmas que contiene (como la limpieza del pecado con la recitación de la oración o la resurrección del Juicio), se pintaron las cartelas en el ábside de la iglesia destacando además su relación con los apóstoles, pues ellos sostienen las cartelas y las observan, por medio de su gestualidad ofrecen al espectador la autoridad que, según los agustinos del siglo XVI, fundamentaba y validaba que los primeros seguidores de Jesús crearon esa oración.

Junto con estos elementos queda constatado otro tema contrarreformista: el origen divino del papado y su importancia en el santoral. Como hemos visto arriba y en los apartados anteriores del capítulo, existe en los conventos una constante alusión a los Papas, santos Papas o agustinos Papas. El caso de Acolman nos otorga elementos para reforzar ese planteamiento pues en la iglesia se constata la supremacía de Roma en la liturgia y en la “casa de Dios”. Solamente arriba de su autoridad están los apóstoles, no obstante conviven en un ambiente de santidad, de validación de los dogmas católicos y de supremacía papal con las representaciones en el tercer nivel de los obispos y cardenales.

---

<sup>83</sup> *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1785, sesión III.

Por su parte la representación de los profetas y de las dos sibilas implicaba un acercamiento directo a las prefiguraciones de Jesús. El programa iconográfico más completo relacionado con las sibilas en la Nueva España, sin duda es el de la Casa del Deán en Puebla. En ese caso la sibila Pérsica predice a la Virgen del Apocalipsis, la cual sabemos que en el siglo XVI está estrechamente ligada al immaculismo, pues se tomaron sus elementos iconográficos para resaltar el triunfo de María sobre el pecado, su papel redentor y la salvación de Jesús. En la casa poblana la representaron con el estandarte de la linterna, pues predijo “el Adviento del Salvador en tiempo nublado, cuando la Bestia sería pisoteada...”,<sup>84</sup> también se refieren al Apocalipsis XII, 5.

La sibila Cumana en ese mismo ciclo pictórico predice la mortificación de Jesús, previo al camino a la crucifixión y en particular los azotes en la columna (Juan, XIX). San Agustín explica, resume y, según sus ideas, cita las predicciones de esta mujer y su relación con Cristo:

‘Caerá después en las manos inicuas de los infieles: con manos impuras propinarán bofetadas a Dios, y con su inmunda boca le escupirán envenenados salivazos; y él ofrecerá sencillamente su santa espalda a los azotes. Y callará al ser abofeteado, a fin de que nadie conozca que es el Verbo y de dónde viene para hablar a los muertos y ser coronado de espinas. Como alimento le dieron hiel y como bebida vinagre; tal es la mesa hospitalaria que le ofrecerán. Y, necia de ti, no conociste a tu Dios, que se presenta disfrazado a las mentes mortales, antes le coronaste de espinas y le preparaste una mezcla de horrible hiel. Se rasgará el velo del templo, y en la mitad del día dominará una tenebrosísima noche durante tres horas. Dormirá con un sueño de tres días, y tornará entonces el primero desde los infiernos a la luz, siendo una demostración del principio de la resurrección para los oprimidos’.<sup>85</sup>

No cabe duda de que Agustín realizó una manipulación de la profecía antigua al mezclar los elementos de los relatos evangélicos con el texto griego; no obstante, queda establecido

---

<sup>84</sup> Alfonso Arellano, *La casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México, UNAM, 1996, p. 40.

<sup>85</sup> Agustín, *La ciudad de Dios*, libro XVIII, cap. 23, 2, p. 457.

que desde principios del cristianismo la unión entre este personaje y la llegada y final de Jesús era indudable para los teólogos católicos.

Con base en estos elementos, encontramos en Acolman uno de los métodos de reflexión usado para comprender el llamado proceso de salvación: la tipología bíblica y el reconocimiento de signo de salvación en la Historia. La representación de personajes anteriores a la llegada de Jesús implica la necesidad de crear una relación entre esa Historia “antigua” y la “nueva”. San Agustín, en *La ciudad de Dios*, menciona que las sibilas son profetisas vírgenes que prefiguraron la misión de Cristo en la Ciudad terrena, es decir, en el periodo anterior a la gracia. Este método de análisis, entendimiento de la realidad y oración tiene su fundamento en el periodo reformista del siglo XV, aunque tiene su antecedente medieval. No obstante, la sistematización de las prefiguraciones tiene su auge durante los siglos XV y XVI, cuando se buscaba conciliar las prefiguraciones del periodo griego, romano y judío con las profecías establecidas en el Antiguo Testamento.

San Agustín consideraba que hay tres tipos de profecías: “unas relativas a la Jerusalén terrena; otras, a la celestial, y algunas, a una y otra”.<sup>86</sup> En el caso del ábside de la iglesia, los agustinos buscan reforzar el tipo de vaticinio de la Ciudad terrena al colocar a personajes “anteriores a la gracia”, es decir, su mensaje queda establecido, inclusive en el momento en que se desconocía a Cristo existían personas con “don de profecía”, las cuales reconocieron el papel de Jesús y sus sufrimientos. Esto está vinculado con el orden jerárquico implicado en la distribución de los personajes, el ábside se transforma por medio de las pinturas en una cápsula donde se plasman los niveles jerárquicos: Apóstoles-papas-cardenales-obispos, admitidos por la autoridad civil partícipe y franca colaboradora de ese proceso, cuya referencia pictórica queda plasmada exactamente arriba del altar con el

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, libro XVII, cap. 3, 1, p. 332.

escudo de armas. El objetivo de esta iconografía era acercar a los espectadores el mensaje teológico tridentino, justificar su papel en la colonización de los territorios novohispanos y validar su control ideológico sobre la comunidad de creyentes.

Otra de las imágenes con gran sentido contrarreformista la hallamos en el convento de Atotonilco el Grande (fig. 120). En la esquina superior derecha del muro sur los agustinos representaron a Agustín como vencedor de los herejes. Observamos al santo vestido de obispo, con la mano derecha sostiene el báculo y con la izquierda, junto con dos libros, soporta a la iglesia, y de su pecho sale la flecha que le enviará por Dios Padre para darle el entendimiento de los dogmas de la fe. Lo rodea la inscripción: *SAGITAVERAS TU DOMINE COR MEVM CHARITATE TVA*.<sup>87</sup> El elemento pictórico más relevante de la imagen lo encontramos en la zona inferior, Agustín se encuentra de pie sobre tres personajes barbados que inclinan la cabeza hacia el lado contrario al santo, una cartela brota de la boca del tercer hombre de izquierda a derecha con la inscripción: *FORTVNATVS HERETICVS*. En el refectorio del convento de Epazoyucan encontramos una imagen muy similar, Agustín rodeado de una cartela con sus atributos de obispo se yergue sobre tres personajes (fig. 121). La composición es muy parecida, el único cambio es la posición del cuerpo del santo quien en el caso del convento hidalgense aparece de frente y en éste edificio dirige la mirada hacia una crucifixión que tiene al costado derecho; en el círculo que rodea al santo probablemente se encontraba la misma inscripción que en la pintura de Atotonilco.

El sentido de esta representación es mostrar la supremacía de san Agustín, a diferencia del caso de Acolman donde el contexto de las pinturas es litúrgico; en Atotonilco el ámbito del estudio donde está colocado el *pasado*, la Historia con los filósofos griegos y

---

<sup>87</sup> Agustín, *Confesiones*, libro IX, cap. II



romanos y Agustín en el centro, muestra que el personaje católico dominó, entendió y superó a los anteriores, la filosofía gira en torno a Jesús y al proceso de salvación. Además de esta superioridad moral y metafísica, en el mismo muro también queda establecida la hegemonía ideológica, el mensaje era: sólo hay un camino para entender a Jesús y es el de los Doctores de la Iglesia. Por eso Agustín domina pictóricamente a los herejes, los domina con su cuerpo y están bajo sus pies lamentando su condición de “cismáticos”.

Otro programa iconográfico cercano a los postulados tridentinos, como mencionamos en el apartado anterior, lo encontramos en el cubo de la escalera del convento de Actopan en la preponderancia de los cardenales y obispos, representantes del Papa y miembros de la burocracia celestial en la tierra. Peter Burke, al analizar los procesos de canonización de los santos de la contrarreforma, mostró que las características principales de estos personajes respondían a los ideales culturales de la Iglesia romana: debían ser aristócratas masculinos, disciplinados en su acercamiento Dios (ya sea en el estudio o la mortificación) y debían estar inmersos en el ámbito y sentido de la misión. Observamos en las pinturas novohispanas que estos personajes cumplían ese paradigma social que implicaba el reconocimiento católico. Además del sentido de temporalidad histórica y de estudio que los frailes colocaron en las pinturas, notamos la importancia de la jerarquía romana. Incluso varios personajes relacionados con los cargos papales, como Alejandro Oliva de Sassoferrato, cardenal agustino (fig. 105), están colocados en lugares relevantes para el observador. Los frailes mandaron pintar a este personaje de frente y observa al caminante de la escalera, aunque la mayoría de los estudiosos están sentados, concentrados en sus escritos, lecturas y oraciones.

Otra imagen fundamental para reconocer la afiliación reformista de los agustinos novohispanos la hallamos en el luneto sur de la portería de Actopan: *La nave de la Iglesia*

*de los agustinos* (figs. 122-129). El historiador Santiago Sebastián le dedicó unos pequeños párrafos en su obra *Iconografía e iconología del arte novohispano* y encontró un grabado romano de 1580 llamado *Admirando Beati Aurelii Augustini*.<sup>88</sup> Esta pintura mural es de gran importancia en el ciclo iconográfico conventual. El lugar donde está colocada y el tema evidencian los objetivos de los agustinos porque define su plan propagandístico y discursivo en sus programas pictóricos. Observamos a algunos personajes de la orden agustina dentro de la nave, la cual está sostenida por las virtudes teologales, en la popa tiene las letras *CHARITAS* y en la proa *SPES*, seguramente en el centro de la nave estaba pintada la palabra *FIDES*. En el timón de la popa Agustín de Hipona, barbado y con tres flechas en el corazón, dirige el rumbo, cubierto con su capa y mitra de obispo, sus brazos están abiertos y una mandorla de tonos rojizos lo rodea con la inscripción *S. AVGVSTINVS* (fig. 123). Lamentablemente por el estado de la pintura no se logran ver las letras de la inscripción alrededor de santo, arriba todavía se distinguen las letras *COELVM* (cielo). En la parte superior, está un fraile agustino descalzo sostenido bocabajo del palo de la vela (fig. 122); inmediatamente abajo, sobre la cubierta, vemos a siete personajes con sus hábitos agustinos (fig. 124). Los primeros dos de derecha a izquierda tienen aureolas (probablemente dos mártires por los que hemos visto en otras representaciones), les siguen un obispo, otro personaje con aureola, un cardenal, otro con aureola, un Papa y un obispo. Los restos actuales indican que ellos cumplían la función de remadores pues se alcanza a observar que el segundo sostiene el palo con el que impulsan la nave. Finalmente, en la proa, están tres monjas representando a la rama femenina. La primera tiene la inscripción *S.*

---

<sup>88</sup> Santiago Sebastián, “Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)”, *Arte sevillano*, núm. 2. Sevilla, 1982, pp. 15-16. En otro texto el investigador español dedicó su revisión a las imágenes barrocas novohispanas del siglo XVII y XVIII relacionadas con tema y menciona en pocas palabras a la pintura mural de Actopan. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, p. 27-30. También véase Víctor Ballesteros, *op. cit.*, p. 95.

*MONICA* y sostiene una cruz que remata el barco con una bandera. Exactamente arriba de la cruz y junto a la bandera observamos dentro de una mandorla a la paloma del Espíritu Santo, una flecha sale de su pico y otra abajo con las letras *TRINITAS*. Probablemente en el área inferior, actualmente desaparecida, fueron pintados herejes con el demonio tratando de desestabilizar el barco.

La sección del paraíso, figurado en la imagen como la isla adonde arriba el barco, tiene varias secciones. La primera incluye a los pasajeros del barco, observamos siete personajes en fila con hábitos de frailes arrodillados y orando con las manos juntas sobre un montículo (fig. 125). No se distinguen sus inscripciones aunque por los hábitos podemos distinguir que el primero de izquierda a derecha es un agustino con su traje negro; el segundo, un franciscano con su cordón con tres nudos; el siguiente no tiene un atributo reconocible sólo se observan su hábito blanco y una capa, probablemente representa a otro franciscano con la vestimenta blanca, como los hemos visto en los Patrocinios. El cuarto es otro franciscano; continúa un dominico con su hábito blanco y su capa negra y dos agustinos de vestimenta negra de pie terminan la hilera.

En el área inferior vemos a cinco personajes, que al igual que los frailes, suben una montaña. El primero, un agustino, está arrodillado orando, los siguientes sostienen varas y los dos primeros portan sombreros (fig. 125). Su iconografía indica que se trata de peregrinos que siguen los pasos del fraile. A un costado observamos a Cristo crucificado en una palmera<sup>89</sup> y abajo el cráneo de Adán, de su pecho brota la sangre que llena una pileta, símbolo del oasis de salvación donde dos frailes meten su mano (fig. 126). Atrás del árbol

---

<sup>89</sup> La palmera es un árbol cristológico, “en el sentido de que, como el fénix del que lleva el nombre en griego, sugiere la idea de inmortalidad, de resurrección. Es el árbol de paraíso por excelencia [...] que los cristianos representan como un fresco oasis en el desierto, y el emblema de las recompensas prometidas a los mártires”. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Serbal, 2000, p. 161.

observamos a cuatro frailes adorando al crucificado. En el área inferior observamos la inscripción: *ARCTA EST VIA DUCIT AD REGNUM CELOR* (Estrecho es el camino que conduce al reino del cielo). Esta sección de la imagen se relaciona con la siguiente en la sección inferior, donde Jesús rodeado de una mandorla con aureola (fig. 128) sostiene con la mano izquierda una cruz y con la derecha una flecha que toca la cabeza de un hombre barbado que se encuentra acostado sobre el piso con los ojos cerrados y las manos cruzadas. Este elemento iconográfico parece tener tres significados que se entrecruzan o complementan; en primera instancia podría simbolizar la gracia que el personaje recostado acepta gustoso con la señal de sus brazos. En segunda podría tener relación con el Salmo LXXVII, donde se menciona: “Viéronte las aguas, ¡oh Dios!, viéronse las aguas se turbaron, y temblaron los mismos abismos. Arrojaron las nubes las aguas, y dieron los nublados su voz, y *tus saetas se dispararon*”,<sup>90</sup> ya que Agustín explica que la flechas simbolizan la Palabra divina de los evangelistas.<sup>91</sup> También esta explicación tendría el sentido de aceptación de la palabra, el personaje en el paraíso acata los dictados de Jesús y por eso está en camino a la salvación. La tercera y última factura implica una relación directa con el paraíso y se complementa con el Cristo crucificado en la palmera. Agustín, en el libro XX de *La Ciudad de Dios*, capítulo 21, comenta las palabras de Isaías acerca de la resurrección de los muertos y de las sanciones del Juicio de la siguiente manera: “Y *tendrán júbilo todos los que habitan la tierra. Porque el rocío que proviene de ti es salud para ellos.* Salud en este lugar significa perfectamente la inmortalidad [...] *La mano del*

---

<sup>90</sup> Cursivas mías. Salmos, LXXVII, 17-18.

<sup>91</sup> Agustín, “Comentario al salmo 77”, en *Comentarios a los salmos*, 77, 18.

*Señor se manifestará a sus servidores, y amenazará a los rebeldes*".<sup>92</sup> Continúa con el planteamiento y describe que:

...después de trabajosas calamidades y preocupaciones de seres mortales, seremos consolados, como niños llevados en brazos o puestos sobre sus rodillas [...]. Al contemplar aquello nuestro corazón se llenará de gozo [representado visualmente con la acción del personaje al cruzar los brazos]...En el Cantar de los Cantares la Iglesia dice de sí misma estar herida por el amor, como asaeteada por la fuerza del amor.<sup>93</sup>

Por lo tanto la imagen podría representar la flecha del amor divino que entrega Jesús a aquellos que han logrado llegar al Paraíso y acercarse a Dios, es decir, la perfección moral del cristiano.

En el lado izquierdo observamos a un fraile sobre un asiento color marrón con un tablón en la mano derecha, con la izquierda bendice a un hombre arrodillado frente a él (fig. 127). El asiento es muy parecido a los restos de un confesionario de la iglesia de Charo.<sup>94</sup> En la parte superior aparece un animal alargado, tal vez una víbora, que con las fauces abiertas, símbolo del pecado, ataca al fraile. Por lo tanto, podemos considerar que el agustino está intentando liberar del pecado con su bastón a los personajes, el arrodillado obedece las instrucciones de su director espiritual por eso recibe la bendición, en contraste el segundo debe recibir una afrenta para encausarlo por el camino.

La imagen muestra el camino al paraíso celeste dirigido por Agustín y en compañía de los agustinos. Ellos son los guías de esa vía de salvación, porque el obispo de Hipona creó una disciplina para los frailes a partir de una Regla. La pintura muestra que el medio para acceder al paraíso es la nave que en la práctica cotidiana se constituye en las virtudes teologales, las cuales son la única manera de rechazar el error y el pecado. Las virtudes

---

<sup>92</sup> Agustín, *La Ciudad de Dios...*, t.2, libro XX, cap. 21, p. 706.

<sup>93</sup> *Ibidem*, Libro XX, cap. 21, P. 707-710.

<sup>94</sup> Vid. Elena Estrada de Gerlero, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", en *op. cit.*, pp. 41-72.

representan la protección de la nave, son la fortaleza de la orden y, con ayuda de los pasajeros (santos, mártires y frailes), la comunidad de creyentes (los peregrinos con sus varas) acceden a la gracia de purificación del pecado, es decir, a la gracia sacramental, representada por el fraile que confiesa, por la sangre de Cristo vertida sobre la pileta del oasis, por Jesús con el cordón agustino sobre el creyente y por la tierra de la perfección y oración de la vida eremítica con todas las órdenes mendicantes unidas en un mismo camino.

Otra imagen donde se muestra la intención tridentina de los agustinos está en la anteportería del convento de Yecapixtla (fig. 9), donde observamos en los muros laterales a los mártires de la orden. En el muro oriente observamos, sobre un pequeño púlpito heptagonal, a Cristo levantar los brazos y bendecir a los santos, comenzando por los apóstoles que aparecen del lado izquierdo y a la Virgen que figura junto con la comunidad de creyentes del lado derecho. La importancia tridentina de esta imagen radica en el papel de Jesús como protector e intercesor. Uno de los puntos de mayor conflicto entre los católicos y los luteranos fue el papel de los santos y la intercesión con lo divino. En la sesión XXV del Concilio de Trento los representantes católicos explicaron que, a pesar de que se pueden venerar imágenes de santos e invocarlos, se tiene que recordar que Cristo es el único intermediario y mediador de los hombres con el Espíritu santo y Dios Padre. La imagen pretendía definir ese sentido, pues coloca en jerarquía a cada uno de los miembros de la Iglesia, a pesar que todos reinaban en el cielo católico y eran parte de la invocación santificadora. Evidentemente los santos y apóstoles tenían un peso fundamental recalado por sus aureolas, no obstante el protector y *mediator* era Jesús. Por lo tanto el equilibrio se mantenía entre Dios-hijo y los santos en el convento novohispano.

Después de mostrar estos elementos queda constatado que uno de los objetivos de las representaciones del ábside de la iglesia de Acolman, del programa iconográfico de la escalera de Atotonilco, de los muros del convento de Actopan y de la anteportería de Yecapixtla es mostrar por medio de las imágenes el cuerpo místico de la Iglesia, es decir, la idea de que cada uno forma parte de una gran corporeidad mística donde cada persona ocupa un lugar determinado para mantener el funcionamiento. San Pablo en su primera carta a los Corintios menciona:

Hay diversidad de dones, pero uno mismo es el Espíritu. Hay diversidad de ministerios, pero uno mismo es el Señor. Hay diversidad de operaciones, pero uno mismo es Dios, que obra todas las cosas en todos. Y a cada uno se le otorga la manifestación del Espíritu para común utilidad. *A uno le es dada por el Espíritu la palabra de sabiduría; a otro, la palabra de ciencia, según el mismo Espíritu; a otro, fe en el mismo Espíritu; a otro, don de curaciones en el mismo Espíritu; a otro, operaciones milagrosas; a otro, profecía; a otro, diversidad de lenguas; a otro, interpretación de lenguas.* Todas estas cosas las obra el único y mismo Espíritu, que distribuye a cada uno según quiere. Porque así como, siendo el cuerpo uno, tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, con ser muchos, son un cuerpo único, así es también Cristo.<sup>95</sup>

Este planteamiento de la Iglesia como un cuerpo místico tuvo una gran repercusión en la historia del catolicismo. En el periodo medieval, Tomás de Aquino lo utilizó para justificar los órdenes sociales y en su *Summa* q.CLXXIX delimitó los ámbitos de cada uno de esos dones basándose en la división de vida activa y contemplativa.<sup>96</sup> Tomás escribe que la vida activa contiene la predicación y la divulgación del evangelio, mientras que la contemplativa implica una meditación individual para buscar acercarse a Dios.

Después en los siglos XVI y XVII los tratadistas políticos como Rivadeneira lo retomaron para justificar la relación de las monarquías recién constituidas con el papado. Respecto a la iconografía agustina novohispana. Cada uno de los hombres y mujeres

---

<sup>95</sup> 1 Corintios, XII, 4-13. Cursivas mías.

<sup>96</sup> Véase también de la *Summa* las q. CLXXX, CLXXXI, CLXXXII.

pintados en los muros de los edificios se caracterizó por tener un *don*, que todo religioso debía imitar con sus capacidades. En la carta antes citada San Pablo continúa con la disertación:

De esta suerte, si padece un miembro, todos los miembros padecen con él, y si un miembro es honrado, todos los otros a una se gozan. Pues vosotros sois el cuerpo de Cristo y (sus) miembros parciales. Y Dios los estableció en la Iglesia, primero apóstoles, luego profetas, luego doctores, luego el poder los milagros, las virtudes; después las gracias de curación, de asistencia, de gobierno, los géneros de lenguas.<sup>97</sup>

Cada uno de los personajes implicaba una virtud dentro del discurso unificador que se difundió después de Trento y los conflictos religiosos. Los agustinos, siguiendo a Pablo, pretenden continuar con la idea de una sola Iglesia sustentada en los postulados “divinos”, como menciona el apóstol y en las refutaciones tridentinas. Sin la Contrarreforma y el conflicto entre las órdenes religiosas novohispanas con el clero secular, parafraseando a Emile Mâle en el caso del barroco, no tendríamos probablemente las pinturas murales agustinas de reafirmación doctrinal a favor de los dogmas y de la Iglesia Romana, pues no hubiera sido necesario afirmar lo que nadie dudó.<sup>98</sup>

Finalmente, sabemos que el regreso al pasado glorioso con los mártires implicó una de las fórmulas más usadas en el arte de la reforma católica. La necesidad de los europeos católicos de acercarse a los primeros cristianos fue un fenómeno social muy arraigado en el siglo XVI; sobre todo a partir del descubrimiento de varias catacumbas. Escribe Mâle que san Felipe Neri pasaba noches enteras en la catacumba de San Sebastián en la Vía Apia con un libro y un pedazo de pan.<sup>99</sup> La exaltación de los religiosos del siglo XVI por la Iglesia Primitiva se conjuntó con el sentido providencialista de la Historia de los frailes

---

<sup>97</sup> 1 Corintios, XII, 27-29.

<sup>98</sup> Mâle, *op. cit.*, p. 58.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 125.



americanos. Esta mezcla de elementos, junto con la importancia tridentina, obtuvo en Nueva España un arte de los santos y venerables dirigido especialmente a reafirmar esos postulados y a exaltar la Nueva Iglesia de Indias, al figurarlos en los conventos novohispanos visualmente formaban parte y se les incorporaba al proceso de consolidación de la Provincia. Los mártires, se observa en las pinturas, representaban el resurgimiento, reafirmaban las virtudes de los primeros cristianos con la lucha de las nuevas herejías y los nuevos apóstatas. Existía entre los agustinos un orgullo por el discurso de su pasado y presente, que buscaron publicitar junto con su fidelidad a la Iglesia Católica por medio de sus muros.

*b) La unión de las tradiciones históricas y la creación de la Iglesia novohispana*

*b.1 El ecumenismo en la orden de ermitaños*

Consideramos que los agustinos, junto con las demás órdenes mendicantes, tuvieron una cercanía con el ecumenismo del siglo XVI. Cada corporación lo expresó de diferentes formas durante el siglo y en el caso de los agustinos se presenta en su necesidad por incorporar a los santos y personajes importantes de su orden al ámbito novohispano; existía la necesidad de darle un sentido católico universal romano y ecuménico a estos territorios.

Los movimientos ecuménicos en el siglo XVI tuvieron un fundamento cristológico de los que, como vimos en el segundo capítulo, los agustinos formaron parte por medio de la mística y un cristocentrismo fehaciente. El postulado principal era que el Verbo, enviado por Dios padre y encarnado en el hombre Jesús, representaba la redención de la humanidad,

lo cual debía estar estrechamente unido a una Fe en la preexistencia eterna del Verbo hecho carne y en su muerte como el sacrificio expiatorio de *todos* los humanos. Muchos de estos movimientos buscaban, a partir de los conflictos en Europa, una unión de la Iglesias cristianas y entre todos los seres del mundo, y se basaban en los textos bíblicos para fundamentar sus afirmaciones. En los *Hechos de los apóstoles* capítulo XI Lucas se refiere a la incorporación de los gentiles a la doctrina de Jesús, cuando por medio de Pedro reciben el Espíritu santo y aceptan los apóstoles que también los no judíos pueden ser parte de la Iglesia cristiana diciendo: “Luego Dios ha concedido también a los gentiles la penitencia para vida”.<sup>100</sup> Los momentos en que más se usó el término *religión* fue durante aquellos procesos en que se planteó la creación de una Iglesia universal, por eso hallamos en muchos textos históricos de los siglos XVI y XVII los conceptos de *guerras de religión* o *luchas de religión*. Los pensadores católicos planteaban que las verdades de la *religión* eran universales y que, por tanto, se acercaban a la naturaleza humana cuya verdadera fe le era intrínseca. Este planteamiento fomentaba la idea de una sola y única verdad y sus expresiones debían estar autorizadas por ese poder válido. Las desviaciones a esta verdad eran herejías. La religión ecuménica permitía las diferencias siempre y cuando no fueran asuntos con consecuencias políticas directas; también se permitían en el ámbito de lo privado, pues se podían conservar las prácticas siempre y cuando no tuvieran consecuencias en una escala social o afectaran a aquellos que se consideraban poseedores de la única *verdad* que, de acuerdo con los postulados tridentinos, eran representados por la autoridad papal y el emperador.

Frente a estos elementos ¿cómo colaboraron los agustinos en el proceso del ecumenismo novohispano? Participaron por medio de la adecuación de los planteamientos

---

<sup>100</sup> Hechos de los Apóstoles, XI, 18.

Europeos en el área novohispana, reconocieron la unión de sus dos tradiciones de eremitas y de predicadores y promovieron una política religiosa para acercar a los grupos novohispanos (indígenas, españoles, mestizos, etc.) a sus planteamientos. Observamos en su iconografía que su objetivo era crear un discurso tanto para sus religiosos como para la población que pretendían incorporar; por ejemplo, las pinturas del ábside de la iglesia de Acolman, los Patrocinios o los *Árboles de la genealogía de la orden*, tenían un gran sentido doctrinal y didáctico, cuyo objetivo era mostrar que los frailes eran parte de la Historia “universal” y “local” en los prioratos novohispanos.

Los agustinos también expresaron estas ideas en el ámbito arquitectónico. Elena Estrada de Gerlero ha demostrado la estrecha unión entre el papel de la arquitectura novohispana y el discurso de los frailes sobre la Nueva Jerusalén, cuyo objetivo era consolidar la Nueva y Primitiva Iglesia de Indias.<sup>101</sup> Este discurso fundacional de las órdenes religiosas ejerció bastante influencia en sus pinturas y en los lugares donde fueron colocadas.<sup>102</sup> Esta tendencia al ecumenismo de las órdenes mendicantes novohispanas figura igualmente en las crónicas agustinas. Fray Juan González de la Puente escribió en 1624 la *Primera parte de la crónica agustiniana de Michoacán...* en la que hace referencia a las profecías que anticiparon la llegada de los españoles a América, argumentando que en la Biblia, en particular en el Apocalipsis, ya se había mencionado:

Otro lugar tenemos en el capítulo veinte y uno del Apocalipsis, adonde entre las visiones proféticas que San Juan tuvo, dice estas palabras tan a nuestro propósito que parece, que ellas mismas se traen la explicación consigo, dicen así: *Et ego Ioannes vidi ciuitatem sanctam Ierusalem novam descendentem de*

---

<sup>101</sup> Este elemento también lo mencionamos en el capítulo dos. Elena Estrada de Gerlero, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura...”, *op. cit.*

<sup>102</sup> Esto ya ha sido demostrado por varios especialistas. Véase Pablo Escalante, “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, UNAM-IIE/Museo Nacional de Arte, 1999, p. 25 ss. Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, “La construcción de la Iglesia indiana: Las imágenes de su Edad Dorada”, en *Los pinceles de la historia...*, p. 143 ss.

*coelo: á Deo paratam Sicut sponsam orntan viro suo.* Vi, dice San Juan, la nueva Jerusalén que bajaba del Cielo a la tierra, tan adornada, tan vestida, y aderezada por las manos de su Esposo Dios, como lo suele estar la hermosa, y cuidadosa Esposa, cuando esta aguardando en el Tálamo a su querido Esposo el día de las Bodas (y luego dice el Evangelista San Juan, para que se vea la verdad de la Visión) que le dijo el que se la mostraba: Yo soy el que hago todas las cosas nuevas; porque soy el Principio, y el fin de todas ellas. Y después de haber San Juan pintado la hermosura de esta Ciudad, sus plazas, riquezas, oro, cristal, y otras muchas piedras preciosas: trata luego de los fundamentos de los muros, y de las puertas; y así dice: *Ab Oriente portae tres, ab Aquilone portae tres, ab Austro portae tres, ab Occasu portae tres.* Tenía esta nueva Ciudad, las otras tres al Aquilón, las otras al Austro; y las tres últimas al Occidente. Y luego dice, *et murus civitatis habens fundamenta duodecim...* Dice el evangelista, que *los fundamentos de aquella Ciudad nueva eran las Puertas de la misma Ciudad. ¿Pues como, si son Fundamentos, son Puertas? ¿Y como si siendo Puertas, pueden ser Fundamentos? Los Fundamentos de una Ciudad en los Cimientos están, en zanja honda y profunda. La causa, a mi parecer es, porque estos Fundamentos son meramente místicos y espirituales. Cimientos son: pero son piedras vivas que sirven de dos cosas, de edificar, y cargar el Edificio sobre ellas, de sustentar la carga de la Ciudad sobre si (por esto dice que son preciosos, porque esta Iglesia nueva que vio San Juan que significa la Conversión Universal de las Gentes, comenzada por los apóstoles, y continuada por los Varones apostólicos) arrojo en los Cimientos las Piedras más preciosas, y de mayor valor que ha tenido la Iglesia Militante, apóstoles, mártires, confesores: así en la Primitiva Iglesia, como en todos los tiempos y edades...*<sup>103</sup>

El texto nos explica cómo los agustinos consideraban que la *Iglesia Nueva y Primitiva* de América comenzaba con la “conversión universal de las gentes”. En segundo término, para lograr ese objetivo se debían colocar los “cimientos, las piedras más preciosas que ha tenido la Iglesia militante” que son los mártires, predicadores y confesores. Éstos ayudaran a fundar esta *Iglesia* con la *Primitiva*. Ante esto, los frailes aplicaron este discurso al ámbito visual. Pintaron en los muros y los pilares los “cimientos espirituales” agustinos de la *Iglesia de Indias*.

---

<sup>103</sup> Cursivas mías. González de la Puente, *op. cit.*, pp. 36-38.

En ese sentido, la iconografía agustina tuvo que realizar una negociación y redefinición de sus límites, tanto en sus ideas como en sus prácticas. Planteaba una negociación con el clero secular reformado en Europa a partir de un Concilio y una redefinición a partir del territorio, la sociedad y la cultura novohispana. En sus pinturas, los frailes unieron esas dos partes: los conceptos europeos de las estampas con una realidad diferente, cuyo resultado fue conjuntar los discursos de la Iglesia católica hispana reformada con el ecumenismo del siglo XVI. Las pinturas se incorporaron a una dinámica regional que modificó el sentido de las discusiones y que dotó a las estampas de nuevos significados con el propósito de incluir a la población y al espacio de los prioratos novohispanos en la “universalidad” de la gran ecúmene hispano católica romana.

Estas imágenes de personajes eran justificaciones de posiciones de poder dentro de la orden y con los indios y españoles. Los agustinos pretendían que aquellos que no estaban convencidos de la integración en un discurso católico, se inclinaran a ser parte de un “gran cuerpo místico” con una identidad corporativa que representaba la “unidad dentro de la diversidad”, pero con una evidente supremacía de la ideología hispana y católica.<sup>104</sup>

Finalmente, consideramos que las representaciones de estos santos y personajes de los agustinos eran parte del problema ecuménico, porque se les consideraba como referentes humanos “reales” e históricos que debían seguir la comunidad de creyentes. Las pinturas eran un discurso ideológico de dominación y de mediación entre los grupos sociales que habitaban los prioratos. Por ejemplo, la importancia del mártir contrarreformista en los muros conventuales radicaba en el sentido ecuménico de su

---

<sup>104</sup> Este discurso acerca de la “diversidad” en Nueva España sería retomado por el grupo criollo en el siglo XVIII para justificar su pertenencia a los reinos hispánicos y sus relaciones desiguales con la metrópoli. En el ámbito artístico del siglo XVIII tenemos los ejemplos de los cuadros de castas. Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 2004.

presencia, un mensaje claro y preciso para el secular, el franciscano, el dominico, el encomendero, la autoridad civil y el indio adoctrinado. Ellos representaban la tradición de la Iglesia, aquella por la que murieron Nicolás de Tolentino español, John Stone, Martín de Condres, los mártires africanos y de la que formaban parte las actitudes de humildad de Guillermo de Aquitania o san Juan Bueno. Estos referentes visuales mostraban a la *Iglesia católica* como atemporal, única e indivisible. El proyecto pictórico pretendía mostrar la relación entre los personajes antiguos, paleocristianos y los contemporáneos. Este lazo histórico implicaba la defensa del dogma de un llamado cuerpo social único e unitario donde el Papa, los Padres y los santos fueran la cabeza, y la Iglesia novohispana (representada en este caso por los agustinos), el canal de difusión, control y dominación de las estructuras comandadas por el Imperio español en la Nueva España.



## CAPÍTULO 4. LA TEMPORALIDAD AGUSTINA NOVOHISPANA EN EL SIGLO XVI

En el capítulo anterior observamos cómo la espiritualidad agustina privilegiaba el pensamiento histórico, basado en la búsqueda de una identidad corporativa con las imágenes de figuras del pasado y la anexión y promoción de los dogmas tridentinos. En este capítulo veremos cómo estos elementos se relacionan con una idea del *Tiempo*, del devenir temporal.

Los frailes novohispanos planteaban conceptos en torno al pasado, el presente y el futuro de la sociedad novohispana que pretendían controlar. Con base en los testimonios visuales podemos indagar cuál era el sentido de la Historia de los agustinos novohispanos. En la pintura mural queda constatada la necesidad de los frailes de ordenar la temporalidad basada en los conceptos de un *pasado* eremítico, un *presente* novohispano providencialista y universalista, y un juicio *futuro* como la sentencia del devenir temporal.

Cualquier construcción filosófica en el ámbito católico del siglo XVI tenía su origen en la interpretación bíblica, donde se señalaba el camino de la Providencia hasta el triunfo del reino de los cielos en la tierra. Uno de los postulados de este providencialismo bíblico, reorganizado a partir de Agustín de Hipona, era que cualquier evento humano estaba conciliado con un plan divino. Cada acontecimiento era parte de una continuidad, un progreso que derivaría en el triunfo de la cristiandad. Por lo tanto, la “vida terrestre” era una preparación constante hacia estos fines. Los agustinos novohispanos, siguiendo estos planteamientos, discurrieron en la lucha entre el bien y el mal, el control del pecado ante la



fugacidad de la vida y el bien morir, etc.;<sup>1</sup> conceptos que debieron adaptar a la realidad americana y al proyecto colonizador e imperial de la Corona española.

A partir de estos elementos notamos una evidente “filosofía de la Historia”<sup>2</sup> en las expresiones culturales de los mendicantes novohispanos, las cuales buscaban una conexión entre la historia “real” (el pasado bíblico y *santo* de las órdenes) con una “identidad común” entre los religiosos y la sociedad novohispana. La pintura mural fue parte de estas elaboraciones y notamos que hay referentes a estos conceptos temporales en los conventos agustinos del siglo XVI, los cuales instituían una visión unitaria de la Historia novohispana, con un sentido de la humanidad basado en la ascética y la lucha constante contra “las tentaciones demoníacas”.

### *1. El pasado de la orden y las Tebaidas*

Una de las constantes iconográficas en los conventos agustinos novohispanos, además de los ciclos cristológicos y las imágenes de personajes importantes de la orden, son las llamadas Tebaidas. Estas imágenes ya han sido estudiadas por varios especialistas de la historia del arte e investigadores de la cultura novohispana.<sup>3</sup> Actualmente encontramos representaciones de las Tebaidas en los conventos de Acolman, Actopan, Atotonilco,

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, las constantes referencias a la fugacidad de la vida por medio de la representación de la calavera en conventos como Atotonilco el Grande, Hidalgo; Malinalco, Epazoyucan, entre otros.

<sup>2</sup> Entendemos por “filosofía de la historia” una forma de dividir el tiempo de entender y recrear un pasado, presente y un futuro.

<sup>3</sup> Elena Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 2011. Antonio Rubial, “Hortus eremitarum. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 98, 2008, pp. 85-105. Desirée Moreno Silva, *La tebaida agustina del convento de San Nicolás Actopan: estudio formal, iconográfico e iconológico de una pintura del siglo XVI*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2002. Gabriela Martínez Ulloa, *A la orilla de la laguna. La pintura mural del convento de Culhuacán*, Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003. Y finalmente las múltiples obras de Víctor Ballesteros sobre los conventos del estado de Hidalgo.

Atlatlahuacan, Charo, Culhuacán, Huatlatlauca, Malinalco, Metztitlán, Tlayacapan, Tezontepec, Totolapan y Zacualpan; aunque, como menciona Antonio Rubial, existen muchas posibilidades de que este tema haya sido representado en todos los conventos de la orden en el siglo XVI.<sup>4</sup>

Las características principales de las representaciones de las tebaidas agustinas en Nueva España son los frailes agustinos y los ermitaños o anacoretas, en medio de lugares naturales con amplia vegetación y montañas. Con base en una iconografía más precisa, podemos afirmar que existían varias tipologías pictóricas para representar este tema y varias composiciones para organizar esas imágenes. No obstante, debemos recordar que los frailes y pintores de los muros conventuales, como veremos en los siguientes incisos, mezclaron motivos, personajes y tipologías para organizar mejor el mensaje de cada programa pictórico de los edificios.

Definimos la primera tipología a partir de los siguientes motivos iconográficos: los frailes no tienen atributos específicos, varias escenas dividen la composición con diversas actividades, el tamaño de las figuras es variable y depende del espacio donde se haya representado el tema. Esta forma de representar la Tebaida la encontramos en los conventos de Actopan (fig. 1), Charo (fig. 2), Culhuacán (fig. 3), Huatlatlauca (fig. 4) y Zacualpan (fig. 5). La segunda composición se inicia a partir de un crucifijo o un Cristo en la cruz, varios personajes con hábito (algunos con aureola o con tonsura) lo observan y se arrodillan frente a él. Los conventos que conservan esta composición son Atlatlahuacan (fig. 6), Atotonilco (fig. 7), Cuitzeo (fig. 8), Metztitlán (fig. 9) y Tlayacapan (fig. 10). Finalmente, la tercera tiene una naturaleza vegetal y animal profusa, la fauna relacionada con las virtudes cristianas enmarcan o se unen conceptualmente al espacio con los ciclos de la

---

<sup>4</sup> Rubial, *op. cit.*, p. 89.

Pasión o con temas de oración y meditación de Jesús; los casos más paradigmáticos son las esquinas del claustro alto y un muro del claustro bajo grande de Acolman (fig. 11) y el claustro bajo de Malinalco (fig. 12), también quedan pequeños restos de posibles Tebaidas en las escaleras de Tezontepec (fig. 13) y Totolapan (fig. 14).

*a) El paraíso de los frailes y sus actividades*

Uno de los principales objetivos de los agustinos era, como lo observamos en el capítulo anterior, fundamentar su estancia en la Nueva España y el control de sus doctrinas con base en un discurso histórico sustentado en una construcción conceptual del pasado de la orden. Las principales Tebaidas que recuerdan ese glorioso pasado se encuentran en Actopan (fig. 1), Charo (fig. 2) y Zacualpan (fig. 5). A la primera no me referiré detenidamente porque ya hay varios estudios que han tratado su iconografía. No obstante llama la atención que los investigadores no hayan coincidido al decir cuál es la temática de la pintura.<sup>5</sup> En los siguientes párrafos haremos una descripción de las imágenes, presentaremos conceptos de la vida eremítica que fueron expresados gráficamente y mostraremos propuestas de la lectura iconográfica.

Las imágenes de Tebaidas suelen definirse por la complicada identificación de los personajes que aparecen en ellas. La imagen de Actopan es paradigmática de este modo de representación ya que muestra múltiples personajes anónimos (fig. 1). Resaltan en el lado derecho de la imagen las actividades de dos frailes y sabemos que era común que dos

---

<sup>5</sup> Desirée Moreno, *op. cit.*, menciona que la imagen representa a varios padres ermitaños con diferentes escenas de su vida. Víctor Ballesteros, *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999, pp. 100 *ss.* El autor explica que la imagen representa la evangelización de la Sierra Alta con Antonio de Roa y su compañero. Rubial, *op. cit.*, menciona que representan una serie de la vida de san Antonio y san Pablo en su retiro.

anacoretas se unieran para vivir una vida ascética. Concordamos con el historiador Rubial en que los dos personajes de esta pintura son Antonio y Pablo de Tebas, pues existe una larga tradición pictórica que los relaciona y varias imágenes donde los encontramos juntos; además de que algunas de las escenas que se narran sobre ellos en la *Leyenda dorada* coinciden con las que se pintaron en el muro del convento. Este texto medieval cuenta que san Antonio creía que él era el primero que en haberse desprendido del mundo y en llevar vida eremítica,

mas una noche, mientras dormía, supo por divina revelación que en aquel mismo desierto moraba otro religioso que le aventajaba en antigüedad, en soledad y en anacoretismo. En cuanto despertó, quiso conocerlo y se lanzó en su búsqueda. [...] Pablo, que ya sabía que Antonio le buscaba, pero que no quería mantener trato con ningún ser humano, y sí defender a toda costa la soledad en que vivía, al ver que un hombre se acercaba cerró por dentro la puerta de su celda y la atrancó con un cerrojo. El visitante suplicó al ermitaño que abriera y le hizo saber que, aunque tuviera que aguardar toda la vida, no se marcharía de allí hasta que no le concediera una entrevista. Ante la reiterada insistencia de Antonio, Pablo abrió la puerta. Ambos anacoretas se fundieron en un abrazo. A la hora de la comida presentóse en la celda un cuervo llevando en su pico doble ración de la acostumbrada. Pablo explicó a su sorprendido compañero que todos los días, Dios, por medio de aquel cuervo, traía un pan...<sup>6</sup>

Además de este evento fraterno entre dos anacoretas, colocado en la parte central del lado derecho de la imagen (fig. 15), observamos las actividades de las parejas en la tebaida, siguiendo el ejemplo de Antonio y Pablo adaptados al ámbito agustino (figs. 16 y 17); y la participación de las aves en la alimentación de los anacoretas en el extremo derecho de la pintura de Actopan (fig. 18) y lo mismo en el refectorio de Culhuacán (fig. 19).

Debemos recordar la jerarquía simbólica del hábito agustino en la imagen y la gran importancia histórica que tuvieron Antonio y Pablo para la consolidación del concepto del ermitaño. En esta pintura los agustinos los consideran parte de su corporación religiosa, a

---

<sup>6</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada I*, trad. José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 2001, p. 98.

pesar de la lejanía temporal con su fundador. De esta manera, las imágenes plasmadas en la sala de *profundis* de Actopan incluyen, en la parte inferior derecha, a dos anacoretas, que la tradición historiografía y visual agustina integró a su discurso histórico como parte de su corporación. Además de las imágenes relacionadas con estos personajes aparecen otros frailes impersonales de la comunidad organizada por Antonio que por sus acciones tienen gran importancia dentro de la composición. Según la tradición hagiográfica, Antonio comienza la vida y el monacato en el desierto. Este anacoreta se rodeó de una multitud de discípulos en forma de colonia de ermitaños, que Atanasio, en su *Vita Antonii*, presenta como un “paraíso monástico”:

Había en la montaña tabernáculos llenos de coros divinos de hombres que cantaban salmos, estudiaban, oraban, exultantes en la esperanza de los bienes venideros y trabajando para hacer limosna. Reinaban entre ellos el amor mutuo y la concordia. En verdad era dado contemplar una región aparte, de piedad y de justicia. Nadie conocía ni sufría injusticia; nadie se quejaba allí del colector de impuestos; una muchedumbre de ascetas tendía con un mismo esfuerzo hacia la virtud. Viendo las cabañas de los monjes no se podía menos que exclamar: ‘¡Qué bellas son tus tiendas, oh Jacob! ¡Qué bellos tus tabernáculos, Israel! (Núm, XXIV, 5-6)’ Se extienden como un amplio valle; como un jardín a lo largo de un río; como una áloe plantado por Yahvé; como cedro que está junto a las aguas.<sup>7</sup>

Esta descripción nos ayuda mucho a entender la iconografía de las Tebaidas. La actitud de los personajes, sus actividades y, sobre todo, su relación con el medio natural que en la iconografía se expresaron como metáforas visuales de la relación del paisaje con los religiosos.

La Tebaida de Actopan, como mencionamos en capítulo anterior, está dividida por los frutos del trabajo de los monjes-eremitas, y vemos a cuatro agustinos entregados a la oración en pleno aislamiento (fig. 20-21). Ellos representan el nivel más alto de acercamiento a Dios, han logrado superar las pruebas y los trabajos y, en la soledad de una

---

<sup>7</sup> *Vita Antonii*, 44. *Apud.* en García M. Colombás, *El monacato primitivo*, 2ª ed., Madrid, BAC, 2004, p. 60.

cueva, logran acercarse a la santidad como los grandes santos eremitas de la historiografía de orden. Incluso los pintores mostraron en el personaje del lado derecho una teofanía: su crucifijo rodeado de un halo de luz se está comunicando con él, figurando la meditación perfecta.

El mismo convento hidalguense también cuenta con una tebaida en la portería, junto al *Patrocinio de san Agustín*. La imagen está muy dañada pero se alcanzan a distinguir los trazos cafés de la estructura montañosa, el fondo pintado con un círculo negro y un fraile arrodillado (fig. 22). En Zacualpan también observamos religiosos orantes, pero a diferencia de los de Actopan aparecen en parejas (figs. 23-25). Uno de los frailes lee, mientras el otro junta las manos y mira hacia arriba. Estos casos muestran la unión con la montaña, es decir, el papel de los riscos donde la meditación se desarrolla. Todas las imágenes tienen alrededor una montaña o estructuras que dan la sensación de cumbres o grupos rocosos. Observamos en estos detalles que se aprueba la meditación individual siempre y cuando sea controlada con la lectura y la guía de otro fraile. Asimismo la montaña con cuevas mostraba un doble simbolismo, el primero como referente visual de la soledad y, el segundo, como la cumbre espiritual después de una ascensión del espíritu. Esto queda constatado en la iconografía de Actopan donde el punto de la cumbre es el acercamiento con Dios.

También en el caso de Culhuacán observamos que varios árboles, en este caso una palmera y otros de amplio follaje, dividen o complementan las escenas (figs. 26-30, 45 y 46). Esta pintura presenta elementos de la región dada la presencia de una laguna, pero le otorga el referente divino del desierto con el simbolismo de la palmera. Los agustinos, con la palmera como símbolo cristológico, presentaban a la tierra apta para la vida en comunidad, como herederos de los anacoretas del desierto, ellos también podían guiar sus

pasos y actividades hacia la organización de este nuevo semillero de ermitaños-frailes. Mientras que los otros árboles ocupan una amplia sección de uno de los muros y están cercanos a la cueva representada inmediatamente arriba dando el efecto de un lugar agreste y campestre, alejado del mundo urbano.

Como mencionábamos líneas arriba, las pinturas se dividen en escenas. Observamos la discusión y la acción de la *lectio divina* entre los grupos de eremitas en Actopan y Zacualpan (figs. 31 y 32). Se consideraba que los anacoretas debían realizar las llamadas *colaciones*, discusiones relacionadas con el camino de la virtud. Los temas estaban siempre relacionados con la vida monástica o con cuestiones de índole teológica basadas en la Sagrada Escritura o en los escritos de la tradición de los Padres.<sup>8</sup> Otras escenas muy representadas y muy relacionadas con este sentido de comunidad y de hermandad espiritual de los ermitaños eran el trabajo comunitario y los grupos de frailes en oración. La pintura de Actopan muestra gran fraternidad en el abrazo de Pablo de Tebas y Antonio. Todos eran parte de una misma colectividad. Estos planteamientos los encontramos desde la Regla de san Pacomio, traducida por Jerónimo, donde se planteaba una remembranza de las comunidades primitivas: “Un solo corazón y una sola alma”. Estas ideas quedaron establecidas para Pacomio en los trabajos que los eremitas realizan recíprocamente.<sup>9</sup> La iconografía nos muestra que todos eran parte del servicio y así los agustinos presentaban su pasado como una colectividad fraterna.

El sentido de comunidad dentro de la imágenes quedaba establecido por medio de los recursos pictóricos, colocaban a dos frailes o a un grupo de cuatro o cinco, expandidos por medio de semicírculos para crear el efecto de multitud (figs. 33-35) realizando

---

<sup>8</sup> García M. Colombás, *op. cit.*, p. 85.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 96.

actividades. El objetivo de estas escenas visuales consistía en mostrar que los agustinos formaban una perfecta hermandad cristiana y eran parte de la Iglesia Primitiva que imitaba el pasaje del capítulo IV, 32 *ss.* Acerca de los Hechos de los apóstoles: “La muchedumbre de los que habían creído tenía un corazón y un alma sola, y ninguno tenía por propia cosa alguna, antes todo lo tenían en común”.<sup>10</sup> La comunidad era un concepto indispensable para el desarrollo de los eremitas porque compartían un objetivo común y todos renunciaban a lo mismo para compartir las formas de llegar a Dios. Los agustinos consideraban la mortificación de la carne (figs. 36 y 37), y el trabajo comunitario (por ejemplo, al cargar y recolectar leña (fig. 38)), un martirio espiritual, es decir, un medio para acercarse a Dios y a las comunidades de la iglesia paleocristiana. Por esta razón, el trabajo comunitario aparece en casi todas las representaciones de Tebaidas. La mayoría de las escenas está relacionada con la organización del huerto y las actividades para llevar agua a los plantíos o al grupo. La Tebaida de Zacualpan y Actopan tiene muchos elementos de esta labor común, en la esquina inferior izquierda, vemos el sembradío y a los frailes con el hábito levantado hasta los muslos (figs. 38, 39, 40, y 51) o con el hábito blanco (fig. 40), sembrando, regando o llevando agua (figs. 41, 42 y 44-46). Los frailes mandaron pintar pequeños grupos labrando la tierra y con palos, o algún tipo de bastón, para colaborar en la siembra (fig. 40, 43 y 47). Esta relación con el agua es muy importante porque sabemos que una de las principales necesidades de los centros monásticos era el abastecimiento de ésta. Incluso una gran parte de las obras de ingeniería de ese periodo estuvieron dirigidas a crear presas o canales que pudieran proporcionar agua a las doctrinas creadas por los frailes. La Tebaida de Actopan tiene un arroyo que abastece a los dos ermitaños Pablo y Antonio (fig. 48); en la pintura de Zacualpan es muy evidente el trabajo de los dos frailes y la creación de un pequeño núcleo

---

<sup>10</sup> Hechos de los apóstoles, IV, 32.



de agua, algo parecido a un lago artificial de donde el agustino toma agua para regar la huerta (fig. 49); y en Culhuacán los pintores colocaron numerosos cuerpos de agua que resaltan en color azul. Muchos investigadores han interpretado estos grupos de agua como la antigua laguna cercana al convento perteneciente al valle de México (figs. 45 y 50).<sup>11</sup> Al igual que en las otras pinturas de tebaidas se colocaron elementos naturales propios de las regiones, en este caso se resaltó el simbolismo del agua como un referente del eremitismo.

Otra característica de los eremitas colocada pictóricamente en las Tebaidas es la construcción y el mantenimiento de las ermitas. Así como algunos frailes se dedicaban a proveer de alimentos y agua a la comunidad, vemos en Zacualpan y Actopan a los encargados de la limpieza física y espiritual de los centros del ascetismo. Su labor consistía en mantener alejado al demonio, como en la Tebaida de Zacualpan, donde el abad, con la cabeza cubierta y un báculo en la mano izquierda, cumple su papel de *padre* de la comunidad y rechaza las provocaciones demoníacas (fig. 52). Ese mismo personaje, en la misma composición, recoge el agua que parece surgir de la ermita con un vaso para colocarla en una bandeja que tiene una cruz en el centro (fig. 53). Igualmente, esta escena tiene relación con la leyenda respecto al sepulcro de Agustín. Menciona Alonso de Orozco:

Cosa fue maravillosa que en el lugar donde fue sepultado [san Agustín] nació luego una fuente de agua, que jamás se seca, y aun hasta hoy mana, para que, con tan maravilloso milagro, nuestro salvador Jesucristo declarase cuán grande fue la abundancia que este santo doctor tuvo de doctrina en la Iglesia, con la cual limpiase todas las máculas de herejías, que los perseguidores de la fe quisieron poner a las ánimas; y para que con el agua dulce se matase la sed de los que desean riquezas y honras y deleites ponzoñosos que son veneno para el ánimo. Este es el río que con su ímpetu alegra la ciudad de Dios.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Martínez Ulloa, *op. cit.*, p. 53 ss.

<sup>12</sup> Beato Alonso de Orozco, *Crónica de san Agustín y de los santos beatos y doctores de su orden. Instrucción de religiosos. Declaración de la regla de san Agustín*, intro. Modesto González Velasco, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2001, p. 98.

El aditamento de la imagen novohispana será el depósito del agua sagrada de la comunidad. Los frailes también mandaron representar esta escena en Actopan, donde un agustino agradece a su compañero que haya traído el recipiente con el líquido que abastecerá a la comunidad y a la ermita, colocada atrás de ellos, al final del camino. El líquido forma parte de la iconografía, ya que actúa como punto de unión del trabajo corporativo del grupo (fig. 54).

Otro de los elementos fundamentales colocados en las Tebaidas es la oración comunitaria o individual. Lo observamos en los casos de los orantes de las cuevas, sin embargo se utilizó otra iconografía para estos procesos de acercamiento con lo divino: los personajes con capuchas, arrodillados, sentados o de pie, juntan las manos hacia arriba. Este tipo de representación la observamos en Culhuacán, Charo y Zacualpan (figs. 3, 55 y 56). Al imitar a los anacoretas, los miembros del cenobio debían orar gran parte del día y la noche, vivían en oración continua en torno a la vida de Jesús, y se les representa encapuchados en referencia a su concentración interior y su aislamiento del medio.

El otro referente iconográfico relacionado con la meditación es la interiorización de la oración o del discurso eremítico. Esto lo observamos en los frailes que colocan su mano a un costado de su cabeza y cierran los ojos (figs. 57 y 58). En una primera observación se podría considerar que duermen, no obstante representan uno de los puntos del camino para acercarse a lo divino, pretenden mostrar la tranquilidad, la serenidad y la quietud de la vida del eremita. El sosiego del fraile llega con la contemplación, que forma parte del tránsito hacia la perfección espiritual. Aunado a esto debía luchar constantemente contra el demonio, quien fomentaba el pecado en las comunidades eremíticas y rompía la convivencia idílica de los frailes (figs. 59-61).

Más allá de que estas imágenes representen conceptos generales o lugares comunes de la vida eremítica, éstas tienen un sentido histórico en todos los casos, pues los pintores representaron personajes o momentos del “pasado agustino” (como el caso de las escenas de la vida de san Agustín, la incorporación de Antonio, Pablo y Jerónimo, y los anacoretas dentro de las cuevas cubiertos hasta la cabeza con sus ropajes) lo mismo que diversos vestuarios de lo que los agustinos consideraban las etapas de formación de la vida de los ermitaños.<sup>13</sup> Observamos estas “remembranzas” discursivas especialmente en las tebaidas de Zacualpan y Actopan, donde los frailes mandaron pintar *La entrega de la Regla a las comunidades agustinas* (figs. 62 y 63) y a san Jerónimo con su león, ya que lo identificaron como parte de su corporación (fig. 64 y 65). A través de estas escenas, estos hombres representan los conceptos eremíticos que los frailes querían divulgar. En la gran cantidad de ejemplos, queda evidenciada la importancia de la oración y el trabajo; aunque dentro de estos conceptos se otorgaba un papel predominante a la fraternidad, la unión y la caridad entre sus comunes. Por ejemplo, en los detalles referidos de las pinturas de Actopan, Charo y Zacualpan. Estas imágenes marcaban la Historia, es decir, intentaban organizar visualmente pequeños episodios o un acontecimiento de la vida de los eremitas en una composición pictórica vinculada en secuencias y recuadros. El objetivo del ermitaño, con sus características teológicas de imitación de Cristo y de los apóstoles, representaba y definía el objetivo escatológico de la doctrina católica, porque mostraban el sentido, la trayectoria de la historia humana; con sus acciones, plasmadas en los muros de los

---

<sup>13</sup> “Filón de Alejandría nos habla asimismo con evidente admiración de los terapeutas, especialmente numerosos en Egipto, y más concretamente en los alrededores del lago Mareotis. Solitarios judíos –hombres y mujeres–, que vivían en casitas o cabañas individuales, que el filósofo judío llama monasteria, aunque no muy alejadas entre sí. Renunciaban a sus bienes y dedicaban todo su tiempo a ejercicios espirituales: la meditación de la Biblia, la oración, la contemplación, el canto de salmos e himnos [...]. Su ideal es la vida contemplativa y ‘considerando la continencia como el fundamento del alma, elevan sobre ella todo el edificio de las virtudes’”. García M. Colombás, *op. cit.*, p. 23. También véase Filón de Alejandría, *De vita contemplativa*, 4, 34.

conventos, prefiguraba la vida dentro de la futura Jerusalén celeste al romper con el mundo material y concentrar sus esfuerzos en la oración y lo espiritual.

En las pinturas se describen pictóricamente las etapas histórico-temporales de la vida eremítica y ascética a partir de los criterios agustinos pues todos visten el hábito, por eso la colocación de la cartela en la parte inferior de la pintura de Actopan con la inscripción:

[...] EREMITA [...] CENOBIO[...] NT/ANACHORITECV [...] AGVSTIN/LVMEN/MISCERITAS/ANTONIO.

Cada una de las palabras representa un periodo histórico de la conformación de la vida de los ermitaños hasta la fundación de la orden: “Eremitas [...] cenobitas [...] anacoretas [...] Agustín comparte la iluminación de Antonio”.<sup>14</sup> La iconografía define estas etapas históricas del discurso eremita agustino. En primer lugar, el hombre que usa una cueva o una gruta como habitación y cuyo objetivo es contemplar al Dios invisible en un momento místico muestra la vida del anacoreta.<sup>15</sup> Después la vida del eremita retirado fuera de los ámbitos urbanos, ya sea en el desierto o el bosque, y posteriormente la conformación de colonias en el cenobio donde comienza la vida ascética y la purificación del alma, donde se combinan el estado “intelectual” de la *lectio divina* y la pureza de corazón figurada con la humildad y caridad del trabajo manual, y la participación comunitaria. En este momento del “desarrollo histórico” de los agustinos, los frailes se acercan a la vida en comunidad en torno a un “edificio” o ermita que, con el tiempo, derivará en el monasterio y que tendrá la

---

<sup>14</sup> Rubial, *op. cit.*, p. 93.

<sup>15</sup> Los anacoretas son los primeros ermitaños de las comunidades de Egipto. Los primeros que renunciaron se alejaron de la sociedad para dedicar su vida a la oración, meditación, aprendizaje y soledad del desierto dentro de la vida común. Los cenobios o cenobitismo fue la forma organizada de estos anacoretas. Al parecer las dos figuras conviven. Consta que “Pacomio, figura señera del cenobitismo primitivo, murió antes que Antonio, el ‘primer anacoreta del desierto’, y que los pacomianos estaban organizando en la Tebaida su famosa koinomia al mismo tiempo que se formaba en el norte del país la no menos famosa colonia anacorética de Escete”. García M. Colombás, *op. cit.*, p. 91.

organización precisa de los ermitaños, como orden mendicante entregada a la Regla de la comunidad de manos del obispo Agustín. Finalmente, el paso de este devenir histórico representado en los muros, como menciona la inscripción de Actopan, ocurre cuando el agustino se acerca a la luz, es decir, el momento de la contemplación, entonces cosecha el fruto del trabajo conceptual de las anteriores etapas representado iconográficamente en los enormes árboles y palmeras de la Tebaidas.

La representaciones de estos grupos de agustinos en los conventos implicaban la creación de una identidad biográfica colectiva de la orden. Su objetivo era, por un lado, mostrar el modelo de vida eremita de los agustinos, crear en el observador el estereotipo del fraile como modelo a seguir en la vida contemplativa y, por otro, difundir y promover el discurso del “pasado” conformado visualmente por una serie de acciones que los definían como corporación: la vida ascética, la contemplación por medio de la lectura, la cueva, la lucha contra el mal (simbolizado en el demonio), etc. Las pinturas muestran la práctica cotidiana y diaria del monacato, en particular la lucha contra el mal que rodea al hombre en cada momento de su vida terrenal e intentan que el fraile salga de sus momentos de virtud y rompa su camino de meditación.

Los pintores expresaron el concepto del mal por medio de los demonios, que implicaban simbólicamente la lucha contra las pasiones para adquirir las virtudes. Encontramos varias representaciones de demonios en Actopan, Huatlatlauca y Zacualpan. Estos elementos discursivos nos muestran que el objetivo de este “entrenamiento espiritual” era ayudar al fraile a reconocer cuando se trataba de un llamado demoniaco o de una comunicación angélica, como en el caso de Actopan, donde aparecen lo mismo un ángel (fig. 21) que un demonio (fig. 59). Los métodos para explicar el sentido de las imágenes tienen relación con la constitución corporal de los seres. Los ángeles son humanos mientras

que los representantes del mal son figuras antropomorfas con rasgos animales, tienen cuernos, lengua de serpiente, cola alargada y piernas de cabra con pies de ave (en algunos casos con cuatro o tres dedos) y garras (figs. 59-61); semejantes a los dioses de la antigua religión, como mencionan las crónicas novohispanas del siglo XVI. En consecuencia, esta temática pictórica de los agustinos novohispanos nos presenta la vida monástica en esos territorios como el camino de la purificación del alma frente al “medio demoníaco” y a los frailes de la provincia Santísimo Nombre de Jesús como herederos de ese pasado para vincularse con lo divino.

*b) Los frailes-ermitaños: la oración cristológica en un ambiente ameno*

Otro tipo de representación de Tebaidas son las composiciones donde observamos a varios agustinos arrodillados alrededor de un crucifijo. Tenemos que resaltar que en todos los casos existe una relación entre la imagen de la Tebaida y el planteamiento agustino cristológico ya que, como vimos en el segundo capítulo, forman parte de un programa iconográfico amplio en todos los edificios. No obstante, existen casos donde la relación es más explícita debido a la composición y también la cercanía es más evidente, como se verá a continuación.

Dentro de este esquema compositivo Tebaida-cristología tenemos dos vertientes, la primera representa a dos santos o ermitaños a los costados del crucificado. Las imágenes con este esquema las encontramos en el antiguo espacio del refectorio de Atlatlahucan (fig. 6) y en el refectorio de Tlayacapan (fig. 10). Éstas siguen la misma composición, los dos personajes oran en un ambiente natural. Lamentablemente la pintura de Atlatlahucan fue restaurada hace poco tiempo y se le agregaron elementos iconográficos y colores que

probablemente no formaban parte de la pintura original. Se respetó la composición pero en este momento es muy difícil marcar las diferencias entre lo original del siglo XVI y las intervenciones posteriores. En el caso de Tlayacapan se conservan mejor los elementos del siglo XVI y observamos dos personajes con aureolas que se encuentran en el medio natural, incluso notamos a un costado de la cruz algunos animales que complementan con su simbolismo la veneración de los frailes.

La otra composición, similar a la anterior, tiene como eje central un crucifijo y los personajes se encuentran alrededor. La diferencia reside en la cantidad de los eremitas, en los conventos de Atotonilco (fig. 7), Cuitzeo (fig. 8) y Metztlán (fig. 9) observamos este modelo de Tebaida. En los dos conventos hidalguenses son seis agustinos, tres de cada lado, que marcan el rumbo de la oración, todos rodeados de un ambiente natural y algunas construcciones. En Atotonilco una pequeña ermita resguarda el objeto de devoción y en Metztlán varias iglesias y construcciones civiles rodean la escena. La pintura del claustro bajo de Cuitzeo muestra a un fraile arrodillado frente a un libro y seguramente frente a un crucifijo. Lamentablemente el estado de conservación de la pintura no permite reconocer más elementos pero en la esquina superior derecha se distinguen unos trazos de azul, lo cual nos otorga elementos para inferir que el personaje orante se encuentra en espacio abierto. Por la actitud del fraile, el libro y el lugar donde se encuentra proponemos que, al igual que en el caso de las Tebaidas, se trata de una imagen que busca promover los valores del eremitismo y la oración en soledad para tener un acercamiento con Dios.

Encontramos otro tipo de Tebaidas relacionadas con temas cristológicos y con naturaleza profusa. Éstas, a diferencia de los otros casos donde las escenas simbolizan las actividades de los eremitas para mostrar sus virtudes, muestran animales emblemáticos unidos con simbolismos morales. Estos seres representan la relación del bien con el mal, la

humildad del trabajo y el acercamiento a Dios. Las pinturas más emblemáticas están en las esquinas del claustro alto de Acolman (fig. 11) que sirve como marco de referencia a los temas de la Pasión, y unos restos de una escena en la parte inferior del claustro grande. Otra Tebaida muy profusa en vegetación está en el claustro bajo de Malinalco donde rodea los Nombres sagrados y escudos de la orden agustina. Un muro de este claustro ha llamado la atención de todos los investigadores que se han referido a este convento, en esa sección observamos varias cactáceas y cactus americanos (fig. 12) a los que nos referiremos más adelante. Quedan pequeños restos de este tipo de pinturas en la escalera de Tezontepec donde se distingue parte de un medio acuático (fig. 13) y en el luneto de la escalera de Totolapan donde observamos una liebre dentro de una cueva y un ave que sostiene una serpiente (fig. 14).

En ese sentido, el papel de la naturaleza en las pinturas tuvo un papel predominante. La colocación de elementos naturales genéricos o novohispanos en las pinturas de las Tebaidas muestran la continuidad en el discurso histórico de la formación eremita, se observaba el proceso novohispano como una construcción de la tradición de lo agustino y por lo tanto como una forma de adjudicación simbólica de la vegetación y el paisaje. Rubial menciona que “los mensajes de esas tebaidas tenían como fin recordar a los religiosos que habitaban el convento el espíritu original de la orden, tema que a menudo podía olvidarse en medio de las ocupaciones pastorales”.<sup>16</sup> Consideramos que además de la creación de un discurso de recordatorio de las tareas del eremita, los frailes difundían dos mensajes: el primero histórico, establecían un discurso de su *pasado* anterior a la provincia novohispana,

---

<sup>16</sup> El autor explica que estas imágenes eran parte de una Edad Dorada “que se remitía a los primeros cuarenta años de la evangelización [...], podemos asegurar que el eremitismo se presentó como el ideario distintivo de la orden, antídoto contra el debilitamiento de la observancia y presencia idealizada ante indios y españoles que visitaban el convento”. Rubial, *op. cit.*, p. 103-105.



y el segundo con la divulgación de símbolos corporativos que les otorgarían una justificación ecuménica para implementar su proyecto en los territorios colonizados. Para eso recurrieron a un recurso pictórico temático-temporal, el cual relacionaba la concepción agustiniana del tiempo con la vegetación y los paisajes novohispanos. San Agustín explica que la *patria*, entendida como el espacio, se puede considerar como un elemento más de conversión y elemento de salvación: “Así, pues, veis de alguna manera, aunque sea de lejos y con vista oscurecida, la patria en la que hemos de permanecer, pero no tenéis el camino por donde hay que seguir [porque ese camino es Cristo]”.<sup>17</sup> Por lo tanto, este paisaje o los elementos naturales en las pinturas implicaban una relación de adoctrinamiento con las comunidades. La Tebaida simbólicamente se apropiaba de la “naturaleza”, por eso era importante mostrar elementos “de la tierra” pues eran parte de la construcción de los centros de ermitaños. La meditación en el claustro llevaba a reconocer el medio natural, los elementos que los rodeaban y conformaban la *patria*, por lo tanto el fraile debía reconocer donde transitaba, donde ejercía su ministerio y unirlo con Jesucristo.

Observamos en estas pinturas la intención de difundir una identidad cristiana por medio del eremitismo como principio básico de las comunidades. El ideal ascético, la limpieza del pecado y la lucha contra el demonio idolátrico fueron los ejes de esta identidad propagada por los agustinos, dirigida a romper el antiguo grupo de creencias. Estos puntos formaron parte de la representación de las virtudes del grupo católico dominante en esas doctrinas. Además, como mencionamos arriba, observamos la necesidad de los frailes por colocar en sus pinturas elementos naturales dentro del paisaje que rodeaba las escenas o

---

<sup>17</sup> Agustín, *La Ciudad de Dios*, trad. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, Madrid, BAC, X, 29, t. 1., p. 663.

actividades de los personajes.<sup>18</sup> Los casos más relevantes están en los conventos de Malinalco, en un muro con representaciones de las cactáceas; en Culhuacán, con varios recursos pictóricos relacionados con las lagunas del valle de México y en la Tebaida de Metztlán, donde los pintores colocaron varios elementos de la vegetación y las construcciones de los alrededores del convento además de colocar elementos vegetales propios de la región. Podemos afirmar que la colocación de ingredientes naturales, “de la tierra”, en los muros conventuales buscaba incorporar a Nueva España dentro de la tradición eremítica y dar un valor de control y legitimación de los frailes en los territorios. Los agustinos reafirmaron el planteamiento teológico que difundía la importancia de América en el ámbito bíblico. Los frailes pensaban a la Nueva España como parte de un mismo mundo originado en el momento de la creación y los apóstoles no lograron completar su misión de propagación del evangelio debido a que los demonios ocuparon el lugar. Pensaban que ellos, en el siglo XVI, habían llegado para enmendar el camino de estos indios y de estos territorios, porque consideraban que al limpiar el pecado de una persona también debían limpiar su tierra, su ambiente y todo lo que la rodeaba, ya que el demonio se podía esconder en cualquier lugar. Por lo tanto, estos elementos iconográficos plantean la pertenencia y apropiación de los agustinos de los territorios donde realizaban sus fundaciones. Podemos inferir que no sólo pretendían un control doctrinal, político y económico con la ayuda de autoridades civiles, sino también una intervención en el paisaje para incorporarlo a sus nociones ideológicas y culturales.

---

<sup>18</sup> Varios autores ya han notado la importancia de estos elementos. Elena Estrada de Gerlero los explicó en Malinalco; Gabriela Martínez Ulloa en el caso de Culhuacán; Desirée Moreno, Víctor Ballesteros en el caso de Actopan y yo revisé el caso de Metztlán. Antonio Rubial menciona que en estas “tebaidas americanas agustinas no parece haber contradicción entre la vida activa de la evangelización y la vida contemplativa de los solitarios. El trabajo de los frailes en América se consideraba parte de la tarea de recuperar el paraíso perdido, edén habitado por frailes y por indios, y según tal concepción los religiosos fundaron sus pueblos” por eso se utilizó en las pinturas un paisaje relacionado con la región donde se ubicó el convento. Rubial, *op. cit.*, p. 102.

El objetivo de los agustinos novohispanos era crear esta red de identidades con la idea de la línea del tiempo histórico, de lo idéntico dentro de la orden a través del plan de salvación en un espacio determinado, pretendían una igualdad de circunstancias en un mundo novohispano recién convertido y en Tebas en el siglo V. No obstante, buscaban diferenciar los elementos de la vida en comunidad por medio de la ubicación de elementos naturales dentro de su imágenes, pese a plantear una continuidad discursiva los frailes, probablemente con la colaboración de autoridades indias y españolas, colocaron estos referentes de apropiación del territorio. Los agustinos marcaron el espacio con pequeños signos iconográficos comunes a todos los espectadores, pues indudablemente se consideraban agustinos novohispanos de la Provincia de México y, en consecuencia, debían mostrar las diferencias para definir las continuidades dentro del gran “cuerpo de la cristiandad”.

Notamos que las escenas de Tebaidas combinan pictóricamente el discurso histórico con la teología cristológica, sólo se modificaron las composiciones, la distribución y el orden de las figuras. Por ejemplo, en algunos casos los agustinos prefirieron utilizar más muros del espacio donde se hicieron las decoraciones, es decir, dentro del mismo cuarto arquitectónico colocaron más pinturas alrededor de las Tebaidas para crear un programa iconográfico completo. En Actopan observamos esta relación con mucha claridad pues exactamente enfrente de la Tebaida los agustinos pintaron la Santa Cruz con los clavos y la corona de espinas, rodeada de las cruces de los ladrones con los restos de las cuerdas con que fueron atados y las *Arma Christi* (fig. 66). Además del carácter de devoción relacionado con estas insignias y el sentido de oración que representan, el cual ha señalado

con gran precisión Estrada de Gerlero,<sup>19</sup> estos elementos mostraban el sentido espiritual del eremita y su relación con las actividades que debían tener los frailes para acercarse a Dios y actuar de una manera virtuosa. Cada uno de estos signos implicaba la unión del eremita con Cristo pues cada uno simbolizaba las virtudes que debían imitar. Por ejemplo, quedan restos de los objetos de la tortura que implican la mortificación del cuerpo, la linterna como símbolo de la luz de la salvación, de la iluminación de la palabra divina, etc.

De igual forma, este tipo de imágenes muestra las “armas” de los frailes para enfrentar al demonio: oración continua con ayuda de los textos canónicos (salmos, Biblia, Padres de la Iglesia) y contemplación para alcanzar lo divino y por consiguiente, la paz interior, la tranquilidad. En algunos casos, como en Actopan, se representaron como las *Arma Christi*; en otros, como Malinalco o Totolapan, con animales con una fuerte carga simbólica moral y de conducta. En las pinturas donde observamos a los agustinos orantes distinguimos venados o aves que se enfrentan al mal simbolizado por la serpiente, el ocelote, el jaguar o el león, y la actitud orante, serena de los frailes que sólo observan a Cristo. Por medio de la oración y su imitación llegarán a unirse con él. En la mayoría de los casos se entrelazaron los dos tipos de composiciones con los recursos simbólicos de la fauna y los personajes que cumplen con sus labores espirituales.

En general, las Tebaidas, representaciones del pasado de la orden y, por lo tanto, del proceso de ascetismo espiritual agustino, culminan con la crucifixión, es decir, en el momento en que Jesús se transformó en Cristo. Por eso los frailes colocaron estas composiciones en torno a la Pasión y varios referentes cristológicos. Por ende, queda

---

<sup>19</sup> Elena Estrada de Gerlero, “La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI. Devociones a la buena muerte”, en *op. cit.*, p. 179-209.

plasmado que los frailes novohispanos buscaban una mezcla entre ascetismo y mística.<sup>20</sup> Las etapas históricas quedaban constatadas, en el primer caso, con las escenas que conformaban la composición y, en el segundo, por medio de los animales que enmarcaban a los orantes y los Nombres sagrados. El primer momento de la Tebaida es el rechazo al pecado, representado por los demonios; le sigue la práctica de las virtudes para purificar el cuerpo y el alma, continua con la participación en la Pasión de Cristo, mediante actos de ascetismo o la reflexión de esa Historia sagrada. A partir de este cúmulo de acciones comenzaba el contacto directo con la divinidad, representado en Atotonilco, Tlayacapan, Cuitzeo y Metztlán con la observación del Cristo crucificado. En el caso de la Tebaida de Actopan aparece con un ángel que ronda a los eremitas; en Malinalco, con la localización del árbol de la vida sobre el confesionario<sup>21</sup> y, en Zacualpan, con san Jerónimo en éxtasis con la luz celestial frente al crucifijo.

En general, para los frailes el objetivo de las imágenes consistía en demostrar su papel “relevante” en la evangelización de Nueva España y crear un discurso de justificación con base en el *pasado* glorioso de los eremitas, anacoretas y solitarios de los que tanto hablaba la historiografía de la orden. Los eremitas tuvieron su lugar en la Historia de salvación del pueblo católico, ahora los frailes novohispanos tenían que trabajar para lograr el suyo. Las pinturas, organizadas en escenas, son una reafirmación de estos postulados y, al igual que las imágenes de los santos o personajes relevantes, se unen a un discurso más amplio, político e ideológico, de la colonización del Imperio Español. Las pequeñas

---

<sup>20</sup> Estrada de Gerlero ya había notado este punto en su texto “El nombre y su morada” donde plantea la relación de los frailes mendicantes novohispanos del siglo XVI con la mística medieval y la *devotio moderna*.

<sup>21</sup> Estrada de Gerlero, “El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la purificación y de San Simón de Malinalco”, en *op. cit.*, pp. 123-165.

escenas descritas son esos “sucesos” que forman la argumentación del pasado eremítico de los agustinos y dotan de sentido su papel en la Iglesia novohispana.

Las imágenes representan la preparación de los frailes, herederos simbólicos de los eremitas, para obtener la gracia y acercarse a Dios en el momento del Juicio, y muestran una idea de progreso de los eremitas para llegar preparados a Dios-Cristo-Mesías, es decir, presentan la vocación del fraile-eremita como referencia visual de los intentos que realizan los creyentes para instalar el reino de Dios en la tierra, la santidad de la Iglesia y de las órdenes religiosas. Las pinturas de las Tebaidas simbolizaban un momento intermedio, en términos de la temporalidad agustiniana, entre la construcción del mesianismo de la llegada de Jesús descrito en la Biblia, el “presente” novohispano del siglo XVI y la Parusía con el fin de los tiempos.

## *2. El inicio del tiempo, el presente pecador, el Juicio y la esperanza de salvación*

### *a) El pasado bíblico y el papel de Nueva España*

En el capítulo segundo revisamos y analizamos las imágenes de la Pasión que tuvieron una participación muy importante para la meditación de los frailes y la imitación de sus acciones para poder acercarse a la gracia. Encontramos un método de interpretación bíblica muy común en la Edad Media y en los siglos XIV y XV para concordar los pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento: la prefiguración y la tipología. Mencionamos que este método de oración inició con los Padres de la Iglesia cuando buscaron conciliar sucesos de

la vida de Jesús con la historia narrada en la primera parte de la Biblia. Además del sentido de oración que observamos en los claustros de Metztitlán y Cuitzeo, estas imágenes contenían una carga iconográfica del concepto de temporalidad agustina. Los postulados, como la relación entre *El camino al calvario* y *El sacrificio de Isaac*, otorgaban a la comunidad de creyentes por medio de los escritores bíblicos un elemento mesiánico en los dogmas. En la pintura de Cuitzeo, en la esquina inferior derecha, observamos cómo se prefigura el carro de fuego de Elías con la escena de *La ascensión* o *El descendimiento* con Jonás y la ballena en la esquina izquierda del arco. Debido a estas uniones entre los dos textos, se afirmaba Jesús como personaje histórico, “real”, era el Mesías, el hijo de Dios. En el caso de Metztitlán es más evidente el sentido mesiánico otorgado a las prefiguraciones bíblicas, la escena de *La crucifixión* presenta en el arco opuesto la pintura del suceso de la destrucción de los ídolos y en particular la serpiente de bronce de Moisés. Algunos investigadores han visto en esta imagen tipológica la relación de los ídolos indios y su destrucción a partir de la llegada de los frailes, no obstante consideramos que la pintura muestra dentro del programa pictórico conventual la transformación de Jesús en el Mesías a partir de su muerte y su posterior resurrección. Planteaba por medio de la iconografía que la muerte de Jesús derivó en la gloria de Dios, que triunfará sobre la muerte (por eso la resurrección en la contraesquina del claustro) y junto con eso, Jesús como un rey, destruirá todos los ídolos y todas las naciones de la tierra recibirán el mensaje mesiánico. La muerte y resurrección de Jesús principian un nuevo periodo de la temporalidad, la última y decisiva para los frailes novohispanos. Por lo tanto, los agustinos consideraban que se marcaba el inicio del Tiempo de Dios a partir de la caída del Paraíso y, en segundo término, el comienzo de los tiempos de salvación de la comunidad de creyentes definido por Jesús pues él era el centro de la Historia.

En el apartado anterior observamos cómo los agustinos, por medio de sus imágenes de las Tebaidas, buscaron crear un discurso de un pasado histórico y de un ideal de identidad que justificara su conexión con ciertas prácticas ascéticas y eremitas del catolicismo del siglo XVI. Además de estos elementos, podemos afirmar que también los frailes buscaban con estas pinturas la representación del tiempo agustiniano que comienza con Dios como iniciador de la temporalidad, en contacto con Jesús como Mesías, y que finaliza con Cristo como redentor. Ya los evangelios hablan de un reino más allá de la realidad terrenal y de un momento de juicio, idea que llevó a imaginar un mundo con la perspectiva del futuro. Encontramos los casos pictóricos más representativos en espacios externos a los claustros y las iglesias. Los ejemplos más importantes que tenemos son la capilla abierta de Actopan y la capilla de Xoxoteco, en ambos se conservan numerosas imágenes, y la portería de Cuitzeo (fig. 67), donde sólo quedan restos de *El nacimiento de Eva* (fig. 68), *La tentación en el árbol del bien y del mal* (fig. 69) y del Juicio Final. Los programas iconográficos en Actopan y Cuitzeo derivan justamente en *El juicio*,<sup>22</sup> por tanto, podemos inferir que compartieron un mensaje común aun cuando se modificaron los esquemas compositivos y se adecuaron las pinturas al espacio como lo veremos a continuación.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> “La irrupción de la inmortalidad entre los judíos sólo tiene lugar por el profeta Daniel (hacia el 160 a. de C.), y el impulso que se halla tras de ella no es el viejo deseo de una vida larga, ni el deseo de un bienestar en la tierra, sólo que prolongados de manera trascendente. El impulso proviene más bien de Job y de los profetas, de la sed de justicia; y es así que el deseo se convierte en postulado, y la escena posmortal, en tribunal. La fe en la vida perdurable se transforma aquí en uno de los medios para disipar las dudas en la justicia de Dios, y, sobre todo, la esperanza de la resurrección se convierte en una esperanza jurídico-moral”. Ernst Bloch, *El principio de esperanza*, trad. Francisco Serra, Madrid, Aguilar, 1978, p. 226.

<sup>23</sup> Estrada de Gerlero registró en la portería de Totolapan pequeños segmentos de una pintura de *La expulsión del paraíso*, pero actualmente no quedan restos. No obstante, este registro nos plantea la posibilidad de que existieran otros programas parecidos en otros conventos agustinos novohispanos del siglo XVI. La investigadora trató el tema en su artículo “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI”, en *op. cit.* En este texto la historiadora analiza las imágenes desde el punto de vista de la evangelización y el adoctrinamiento para el “buen morir” de las comunidades afectadas por las diversas epidemias del siglo XVI.



Los dos primeros cuadros en Actopan (fig. 70) muestran la creación de Eva y la expulsión al infierno de los demonios a manos de los ángeles. Las pinturas de Actopan y Cuitzeo tienen muchas similitudes estilísticas. En la creación de Eva de ambos sitios, Dios Padre está de pie frente Adán, de cuyo costado surge Eva con las manos juntas mientras observa a Dios Padre. A estas pinturas sigue, en Actopan, *La caída del hombre*: en el costado izquierdo de la composición, Adán come la manzana sentado en un cubo (como en otras imágenes aparece Jesús), en medio vemos el árbol con la serpiente enroscada y a la derecha a Eva, con la mano extendida después de haberle ofrecido el fruto. En cambio, en la pintura de Cuitzeo, se pintó a Eva en el momento específico de la entrega del fruto (fig. 69), los dos personajes están de pie, a los costados del árbol, una serpiente con cabeza humana desciende del árbol y se aproxima a la mujer para entregarle el fruto que generará la caída. La capilla abierta continúa con el ciclo bíblico, no sabemos si en el caso de Cuitzeo hubo continuidad en la narración. No obstante, como veremos más adelante, con las dos pinturas se establece la relación entre el principio, el inicio del tiempo, el presente, caracterizado por el pecado y el fin de la segunda parusía.

En Actopan sigue el recuadro de *La expulsión del paraíso*, los dos personajes huyen rodeados por las nubes del ángel que blande su espada. En la sección siguiente observamos a Adán, cubierto con una piel, trabajando la tierra, mientras Eva alimenta a Caín, su primer hijo. Del lado derecho, dentro el mismo recuadro, los pintores colocaron las fauces del infierno, de las cuales surgen dos caballos; el blanco, de la muerte, y el bermejo, de la guerra, ambos identificados con el pasaje VI, 1-5 del Apocalipsis:

Así que el Cordero abrió el primero de los siete sellos, vi y oí a uno de los cuatro vivientes, que decía con voz como de trueno: Ven. Miré y vi un caballo blanco [...]. Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo viviente, que decía: Ven. Salió otro caballo, bermejo, y al que cabalgaba sobre él le

fue concedido desterrar la paz de la tierra y que se degollasen unos a otros, y le fue dada una gran espada.<sup>24</sup>

A partir de la expulsión de los pobladores del paraíso, Dios reconoció el pecado y la muerte de los hombres, por eso se conjuntaron las imágenes para mostrar la salida de los infiernos de aquellos que provocan la muerte y los conflictos.

Las siguientes pinturas (fig. 70), sobre las que volveremos a hablar, presentan el plan de preparación y las pruebas del pueblo judío elegido y del catolicismo instaurado por Jesús: el arca de Noé y la destrucción de una ciudad basada en las profecías del Antiguo Testamento. Sigue el recuadro del purgatorio como símbolo de la purificación mortuoria derivada del advenimiento de Cristo, continúa la narración pictórica con los pecados a partir de escenas con personajes novohispanos, la muerte física y el Juicio con el fin de la historia con la segunda venida del Mesías.

A partir de la iconografía de estas imágenes de la capilla abierta de Actopan y de la portería de Cuitzeo, consideramos que los agustinos buscaron presentar el mensaje de la filosofía de la historia de Agustín. El objetivo de las pinturas era mostrar *la ciudad de Dios* y *la ciudad terrena* que llegaría al final de los tiempos, la primera entendida como “aquella de que nos testifica la Escritura que, no por azarosos cambios de los espíritus, sino por disposición de la Providencia suprema [...] acabó por sojuzgar toda suerte de humanos ingenios”.<sup>25</sup> La *ciudad terrena* se presenta por medio de recuadros donde están representados los pecados, porque éstos la definen. Además, los agustinos tratan de

---

<sup>24</sup> Apocalipsis, VI, 1-5.

<sup>25</sup> Agustín, *op. cit.*, t. 1, p. 682. Víctor Ballesteros ya había mencionado la relación de las imágenes de la capilla con el texto de Agustín; no obstante el autor le otorga otro significado pues considera que las imágenes tenían un sentido de catequización de los indios para la explicación del credo: “...el fraile evangelizador tenía un buen apoyo didáctico en las pinturas murales, pero encontramos que los siguientes artículos del Credo, desde el segundo hasta el sexto, no tienen en esta capilla una sola ilustración;... [los otros elementos] aparecían en el retablo...”. Víctor Ballesteros, *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999, pp. 83-84.

explicar la convivencia de los justos y los pecadores en el mismo ámbito terrenal y sus consecuencias celestiales futuras por medio de estas imágenes.

La primera imagen donde aparece Dios Padre y crea a la mujer de la costilla de Adán tiene dos sentidos: mostrar al espectador que ha sido hecho a imagen de Dios y presentar, como menciona Agustín:

...cuanto en virtud de la presencia de Dios, que el primer hombre creado tuvieron origen, junto con el género humano, dos sociedades, a manera de dos ciudades. De este primero procederían por una oculta, pero justa determinación de Dios, dos clases de hombres: unos lo que habían de ser compañeros de los ángeles malos en el suplicio, y los otros de los buenos en el premio.<sup>26</sup>

Por lo tanto, es ése el comienzo del Plan divino. Dios sabía que el hombre y la mujer iban a pecar y por eso, junto a ellos, los frailes hicieron pintar el primer pecado contra Dios, la soberbia de los ángeles rebeldes, que por ello serían condenados a la oscuridad, al destierro de la divinidad en las fauces del infierno. Observamos en la imagen de *La tentación a Eva* (fig. 71) que Dios está pendiente de los personajes mientras desobedecen sus órdenes porque, según la filosofía agustiniana, sabía que “no había creado a los hombres como ángeles, inmortales aunque pecaran, sino que los creó en tal condición que si cumplían con el deber de la obediencia, se verían coronados con la inmortalidad angélica y la eternidad feliz, pero si desobedecían sufrirían como justo castigo la pena de la muerte”.<sup>27</sup> Este pasaje conecta simbólica y teológicamente los recuadros de *La expulsión del paraíso* (fig. 72) y *La salida de los jinetes* (fig. 70) donde se plasmó y fundamentó gráficamente, con cinco personajes recostados con los ojos cerrados, la relación entre el pecado y la muerte dentro del inicio del *tiempo*. Las consecuencias del pecado del ser humano son los tres jinetes del recuadro, comienzan con el hambre, la guerra y la peste. No obstante, la consecuencia más

---

<sup>26</sup> Agustín, *op. cit.*, t. 1, p. 815.

<sup>27</sup> *Ibidem*, libro XIII, cap. 1, p. 3.

grave del pecado es la muerte, pues se considera el destino para toda la humanidad. Estos motivos iconográficos se conectan con el siguiente recuadro en el que vemos los trabajos de Adán y, sobre todo, con Caín, personaje relevante en la doctrina agustiniana, pues fue el fundador de la ciudad terrena.<sup>28</sup>

Continúa la narración iconográfica de la capilla con *El arca de Noé*, observamos en pequeños recuadros a los animales que asoman las cabezas y en la popa de la nave a Noé con su esposa que observan hacia el agua donde varios hombres y animales se hunden. En la parte superior, en otra escena de la pintura, Noé asoma la cabeza para corroborar el fin del diluvio, tal como se describe en la Biblia. El texto habla de este hecho como de una alianza de Dios con el personaje principal.<sup>29</sup> En términos de temporalidad esta imagen marca el inicio de la *segunda edad del mundo*, que terminaría con la vocación de Abraham,<sup>30</sup> y como hecho ocurrido sin previo aviso hace pensar en la futura aparición de Dios en el momento del Juicio, así lo expone el evangelio de Mateo:

De aquel día y de aquella hora [de la segunda parusía] nadie sabe, ni los ángeles del cielo ni el Hijo, sino sólo el Padre. Porque como en los días de Noé, así será la aparición del Hijo del hombre. En los días que precedieron al diluvio, comían, bebían, se casaban y se daban en casamiento, hasta el día en que entró Noé en el arca; y no se dieron cuenta hasta que vino el diluvio y los arrebató a todos. Así será la venida del Hijo del hombre. Entonces estarán dos en el campo, uno será tomado y otro será dejado. Dos molerán en la muela, una será tomada y otra será dejada.<sup>31</sup>

También debemos resaltar la construcción que se hizo entre el pasado de Noé y la Nueva España a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Los teólogos y pensadores católicos, al cuestionar el origen de los indios, concluyeron que su origen provenía de los tres hijos de Noé y sus diecisiete nietos, pues ellos “poblaron las islas de las gentes en sus tierras, según

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, libro XV, cap. 7, p. 157.

<sup>29</sup> Víctor Ballesteros menciona este punto en su escrito sobre Acolman, *op. cit.*, p. 41.

<sup>30</sup> Agustín, *op. cit.*, libro XVI, cap. 1.

<sup>31</sup> Mateo, XXIV, 36-41.

las lenguas, familias y naciones”.<sup>32</sup> Por lo tanto, consideraron a los pobladores de la Nueva España como parte de la gran humanidad bíblica. Los agustinos, hicieron suya esta argumentación que otorgaba antigüedad a los territorios y reconocía su papel de propagadores y organizadores de la fe católica en las tierras americanas. El ejemplo más significativo de que estas construcciones discursivas tuvieron influencia entre los agustinos novohispanos lo muestra fray Alonso de la Veracruz en una parte de su *Physica Speculatio*, cuando explica el origen de los habitantes de la Nueva España, “todo propiamente lo ordenó Dios y todo está dispuesto según un orden eficiente y final”.<sup>33</sup> De este modo, los habitantes de América adquirirían un origen bíblico, pues Dios había creado los territorios a la par que el resto del mundo, por tanto, el concepto “nuevo” mundo es defectivo desde una perspectiva teológica.

En el siguiente recuadro continúan las señales del Antiguo Testamento que dan sentido al plan escatológico de la Providencia agustina. Observamos la destrucción de una ciudad (fig. 73), varios personajes muertos con los ojos cerrados y la luna de color rojizo en la esquina superior izquierda, la cual se aproxima a la profecía de Isaías que después retomará Juan en el capítulo VI, versículos 12 -17, de su Apocalipsis:

Terror, hoy, red sobre ti, habitante de la tierra. Y sucederá que el que huya de la voz de pánico caerá en la hoy, y el que salga del medio de la hoy se enredará en la red, porque ábranse las cataratas en lo alto y tiemblan los fundamentos de la tierra. La tierra se rompe con estrépito, la tierra retiembla, se conmueve. La tierra vacila como un ebrio, es sacudida como una choza. Pesan sobre ella sus pecados, y caerá para no volver a levantarse. Y será en aquel día cuando visitará Yahvé a la milicia de los cielos en la altura, y abajo a los reyes de la tierra. [...] Y la luna se sonrojará, y avergonzaráse el sol,

---

<sup>32</sup> Génesis, X, 5.

<sup>33</sup> Alonso de la Veracruz, *Physica Speculatio*, México, impresa por Juan Pablos, 1557. *Apud*. Elsa Cecilia Frost, “El libro único acerca del cielo de fray Alonso de la Veracruz”, en *Fray Alonso de la Veracruz. Antología y facetas de su obra*, Morelia, Mich., Gobierno del Estado de Michoacán-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1992, p. 288.

porque Yahvé de los ejércitos reinará en el monte de Sión y en Jerusalén, y (resplandecerá) su gloria ante sus ancianos.<sup>34</sup>

La destrucción de esa ciudad “terrena” o caída de Babilonia, que “tradicionalmente ha sido interpretada como un símbolo de la caída del Imperio Romano”,<sup>35</sup> con sus construcciones, sus personajes y sus referentes celestes (como la luna rojiza), representa el momento de definición de los principios del plan divino escatológico. En los evangelios, Jesús presenta varios sucesos como emisarios del fin de los tiempos, guerras, terremotos, señales en el cielo, elementos que durante siglos se interpretaron como signos del fin o como la llegada de mil años de felicidad.<sup>36</sup> En este caso consideramos que se trata de una relación entre la preparación para el Juicio y la lucha contra el pecado en el ámbito terrenal. El Dios agustino plasmado en estos muros tiene el objetivo de destruir el ámbito terrenal para disponer el celestial.

La imagen siguiente, como mencionamos arriba, muestra la escena de la liberación del purgatorio. Finalmente las almas podrán acceder al reino de los cielos para cumplir con el juicio y salir de este lugar intermedio de la teología católica. El purgatorio representaba el momento en que las almas de los muertos viven el proceso de purificación de sus pecados, de ahí que la guía iconográfica de la capilla nos muestra que cuando Dios advirtió al hombre sobre el fruto prohibido: “...*El día en que comas de él tendrás que morir*, esta amenaza abarcaba no sólo la primera parte de la primera muerte, en que el alma se ve

---

<sup>34</sup> Isaías, XXIV, 17-23.

<sup>35</sup> Elena Estrada de Gerlero, “Los temas escatológicos...”, en *op. cit.*, en prensa.

<sup>36</sup> Podemos afirmar que no existió una concepción milenarista en los planteamientos de los agustinos novohispanos, como algunos autores intentaron buscar en los franciscanos, pues la iconografía de sus pinturas muestra que su concepción temporal emanó de los libros de Agustín, que esperaba el Juicio y lo consideraba como parte de la última etapa de la cristiandad. Como menciona el historiador de los textos apocalípticos Bernard McGinn, una cosa es ser consciente que se vive la última etapa de la Historia y otra la convicción de que esta última etapa está por terminar. No existen elementos pictóricos que presenten que los agustinos buscaban llevar a sus adoctrinados hacia el reino milenario. Bernard McGinn, *Visions of the end. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, Columbia University Press, 1998, p. 4.

privada de Dios; ni sólo la segunda parte, por la que el cuerpo se ve privado del alma”.<sup>37</sup> La imagen del purgatorio implicaba la conclusión de la primera muerte, es decir, se completaba el ciclo “en que el alma, separada de Dios y del cuerpo, recibe su castigo abarcaba todas las muertes, hasta la última, llamada segunda tras de la cual no hay ninguna”.<sup>38</sup> Este pequeño recuadro de la capilla no otorgaba una posibilidad de la salvación para los condenados. En las representaciones de los pecados de los cuadros pequeños de los muros laterales observamos que la condenación se determina en la tierra, en el momento de la muerte corporal la decisión de si el alma irá al cielo o al infierno ya es definitiva, sólo se corrobora el día del Juicio en el Libro de la vida; la diferencia consiste en que al momento de la segunda parusía se cerrarán los accesos a la eternidad, al cielo y al infierno.

#### b) *El presente novohispano del siglo XVI*

Este discurso de la historia sagrada tiene un periodo intermedio, es decir, el momento presente que se estaba desarrollando en la historia novohispana e incorporando a este plan de salvación. Lo *presente* se encuentra en las pinturas por medio del pecado, los frailes, indios, españoles, etc., todos los observadores de esta iconografía estaban inmersos en una realidad que los agustinos exponían como la “mancha del pecado” y el discurso ecuménico-universalista.

Los programas iconográficos más amplios respecto a la relación del Juicio, el pecado, las torturas del infierno y su relación con la temporalidad de la *humanidad presente* se encuentran en la capilla abierta de Actopan y Xoxoteco. Las paredes laterales respecto al

---

<sup>37</sup> Agustín, *op. cit.*, libro XIII, 13, p. 24.

<sup>38</sup> Loc. cit. Más adelante explicaremos el sentido de esta *segunda muerte* en las pinturas de la capilla.

muro principal de la capilla cierran este complejo programa iconográfico con una serie de torturas y recuadros de varias escenas. No nos detendremos mucho en la descripción de éstas, que ya han sido estudiadas desde diversos puntos de vista por varios investigadores, pero sí en resaltar su papel teológico y su sentido temporal. Observamos que dentro de los castigos demoníacos, los frailes colocaron a personajes de la sociedad novohispana, lo que permite evaluar cómo se interrelacionaban las escenas de los pecados con estos hombres y mujeres del siglo XVI novohispano y qué relación tenían con el Juicio y el enfrentamiento entre las dos ciudades agustinianas. El análisis de las pinturas permite además interpretar el concepto del indio que tenían los agustinos y el papel que jugaban los españoles en la evangelización. Según el ordenamiento agustino, todos los grupos sociales: indios nahuas, otomíes, autoridades españolas, hombres, mujeres, frailes debían crear una comunidad en torno a la religión.

La relación entre Noé y los habitantes novohispanos explicaba el “origen” de los indios y su relación con el pueblo judío. La explicación del papel de los indios en la Historia quedaba marcada a partir de la Biblia y los sucesos de su evangelización. El nativo tenía diferentes matices, primeramente se le veía como un heredero del pasado bíblico, que había llegado a América donde los demonios le hicieron desvirtuar el rumbo católico. En segundo plano era un adoctrinado que conocía la palabra divina o un apóstata que rechazaba y continuaba en el pecado. Así, los agustinos, compartiendo el concepto de “razón natural” expresado en crónicas franciscanas, definieron que los indios nahuas habían tenido contacto con la Revelación antes de la llegada de los frailes: “...como en el [caso] de los griegos y romanos, [la razón natural] sirvió para construir una gran cultura [...]. Pues, Dios ha dispuesto las cosas de tal modo que, aún sin la revelación, el hombre puede



conocer [a Dios] a través de las maravillas naturales...”.<sup>39</sup> Notamos que los frailes consideraban que los indios tenían una doble vertiente moral y, por lo tanto, se les incorpora a la concepción católica del ser humano con el libre albedrío. Se les presenta como seres con razón y con capacidades para lograr la “salvación católica”. Estos elementos los observamos en los recuadros de los muros laterales de la capilla abierta de Actopan y en la capilla de visita Santa María Xoxoteco. La serie comienza con el pecado de la idolatría (fig. 74). En el fondo de la imagen hay una pirámide con un ídolo en la cima. En el costado izquierdo, un indio prende el incienso; mientras, en el lado derecho, otro indio, vestido con tilma y pantalón, y un español, ambos de pie, oran frente al Sagrado Nombre de Jesús. La siguiente imagen ilustra el pecado del robo. Se muestra a un indio que extrae un objeto de un pequeño recipiente. El indio, ataviado con la tilma, se caracteriza como ladrón.<sup>40</sup> El siguiente pecado es la embriaguez. Tres indios, uno con tilma, otro, el converso, con tilma y pantalón, y una mujer con su huipil, se encuentran sentados bebiendo de pequeñas jícaras mientras varios demonios los rodean (fig. 75). El siguiente pecado es la ira. Un español, aconsejado por un demonio, ataca a un indio de pantalón y tilma, evidentemente cristianizado, mientras le jala el cabello. El indio yace en el suelo y su atacante levanta el brazo derecho para someterlo. También observamos el pecado del adulterio. Una mujer española ofrece una mujer indígena con un huipil muy adornado a un personaje con vestimenta española. En el lado izquierdo, un indio convertido observa la escena. Detrás de la mujer observamos a varios demonios que coordinan la escena. Le sigue el pecado de la pereza. Un demonio con rasgos femeninos camina con un indígena ante la mirada de un español. Al no ayudar al indio recién convertido, el español niega su sentido y

---

<sup>39</sup> Frost, *op. cit.*, p. 190.

<sup>40</sup> Esta interpretación de la iconografía la presenta Víctor Ballesteros, *op. cit.* Lamentablemente la imagen no tiene un buen nivel de conservación para definir con precisión su temática.

su ser católico, por lo tanto, rechaza la humanidad católica del indio y rompe la salvación de sí mismo.

Además de los conceptos acerca de los indios que pretendían difundir los agustinos, en estas pinturas distinguimos la visión que tenían de otros grupos raciales y sus formas de pecar. Queda constatado que los personajes de las pinturas con ropas de españoles también forman parte de esta comunidad de creyentes amenazada por el demonio y su tentación al pecado. Observamos cómo el mensaje de los frailes también se dirigía hacia esos grupos sociales que, al igual que el indio, tenían libre albedrío y mostraban una evidente tendencia al mal. También, los españoles (criollos o peninsulares) sufrían, según este discurso agustino, de grandes problemas de ira y promiscuidad. En las pinturas se presenta una tipología del pecado a partir de la raza de la comunidad de creyentes. Los indios tienden más a la embriaguez y a caer bajo el engaño demoníaco por su pasado idolátrico, y los españoles son más asiduos al adulterio, la ira y el desinterés a ayudar a los frailes a salvar a las almas en su papel de “cristianos viejos”.

Además las imágenes exponen que los frailes consideraban que criollos y peninsulares despreciaban a sus contrapartes indias y en ellas los acusan por maltratarlos físicamente y mostrar su indiferencia hacia su conversión. El punto teológico para justificar esta situación también proviene de Agustín, quien menciona que todos en el ámbito terrestre tienen o tendrán problemas,

sin embargo, lo que ante todo importa al hombre durante los días engañosos que le toca vivir es si opone resistencia o si acata la verdad. Y no precisamente con miras a conseguir los bienes o librarse de los males de esta vida, tan fútiles y huidizos, sino con la intención puesta en el juicio que ha de venir, puerta que dará acceso a los bienes para los buenos y a los males para los malos con una duración sin término.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Agustín, *op. cit.*, XX, 3, p. 639.

En pocas palabras el objetivo del *presente* era transformar a los miembros de la “comunidad” que pretendían ordenar y crear los frailes en “cumplidores de los mandamientos de Dios”,<sup>42</sup> cuyos guías y representantes terrenales era los frailes agustinos novohispanos.

Otro elemento fundamental del *presente* agustino y que nos muestran las pinturas son los medios utilizados por el demonio para fomentar el pecado. El primer medio de intervención son los ídolos, como lo observamos en el recuadro donde se pintó ese pecado. El demonio manda a sus sirvientes para que engañen a los indios, por lo que el fraile debe extirpar dos cosas con la ayuda del Nombre Sagrado: los espacios demoniacos simbolizados por las antiguas pirámides y los antiguos rituales mostrados con el personaje que sostiene la llama del copal. También observamos en las pinturas los miedos de los frailes ante las prácticas indígenas como la música; por ejemplo, en Xoxoteco observamos a un personaje diabólico que “muestra un instrumento musical indígena, [...] un gran caracol empleado a modo de trompeta...”.<sup>43</sup> Los frailes sabían que los indios se comunicaban con sus antiguos “demonios-dioses” por medio de sus rituales, los cuales incluían la música y la adoración con incensarios y buscaron por medio de las pinturas reforzar su rechazo a esas antiguas prácticas, porque los indios corrían el riesgo de la condenación eterna.

En general, las imágenes del pecado partían de tres categorías fundamentales divididas a partir de la raza de los grupos sociales novohispanos: adoración de los falsos dioses, inhumanidad y crueldad. El discurso iconográfico especificaba a los grupos sociales con las series de acciones que implicaban el mal; y teológicamente conectaba el Juicio colectivo de la Parusía con el juicio terrestre individual. Cada una de las razas realizaba

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, XX, 3, p. 640.

<sup>43</sup> Estrada de Gerlero, “Los temas escatológicos...”, en *op. cit.*, en prensa.

acciones que iban dirigidas a fomentar el pecado y por lo tanto a retrasar el triunfo de la Ciudad celeste sobre la vida terrenal. Los agustinos pretendían demostrar, a partir de su concepción del tiempo y del mal, que la comunidad de creyentes debía participar en el proceso de salvación y así evitar la condenación de humanidad. En ese sentido colocaban en el mismo plano al indio y al español, ya que los dos grupos son hijos de Noé. No obstante, como vimos en la diferenciación y tipología racial de los pecados, los consideraban diferentes a partir de sus acciones y actividades en el “cuerpo social” novohispano.

El papel del *presente* en la temporalidad agustina novohispana también tiene otro referente en las pinturas murales de la nave de la iglesia de Itzmiquilpan, donde se presenta la psicomaquia con elementos visuales y pictóricos característicos de la región novohispana. Este ciclo de pintura mural ya ha sido analizado desde múltiples perspectivas y se han hecho sobre él análisis iconográficos muy precisos. No obstante debemos rescatar el papel de esta pintura en el ámbito de la temporalidad propuesta por los agustinos. En las pinturas existen dos muros diferenciados con un programa pictórico definido en el muro de la epístola encontramos un grupo de caballeros vestidos a la usanza indígena, que enfrenta a centauros y a personajes semidesnudos (fig. 76); mientras en el muro del evangelio un grutesco colosal<sup>44</sup> muestra a guerreros indígenas, también vestidos que combaten con armas prehispánicas quienes sostienen y jalan del cabello a personajes desnudos con flechas (figs. 77 y 78).

Además de los aspectos sincréticos y teológicos de esta psicomaquia debemos resaltar el papel del indígena y su ubicación en los muros. Muchos de los que han estudiado

---

<sup>44</sup> Elena Estrada de Gerlero fue la primera en analizar el planteamiento del grutesco colosal en los muros de la iglesia de Itzmiquilpan y su repetición en la sacristía del mismo edificio.

estas pinturas plantean el papel de los indios nahuas y otomíes en la guerra chichimeca y su importante participación en la expansión de la influencia española en los territorios del norte de la capital de Nueva España. Además de este sentido en las imágenes, observamos que la pintura mural incorpora elementos del *presente* en las pinturas, el indio guerrero con su vestimenta y elementos prehispánicos implica un modelo contemporáneo para los pintores y frailes, de ahí su participación en los cimientos de uno de los lugares más importantes y visibles de la iglesia: la nave. Los religiosos crearon un discurso que mostraba a la guerra como el “aglutinante cultural”. Por ende, al igual que en la capilla abierta de Actopan y la visita Xoxoteco o, como veremos más adelante en *El triunfo de la muerte* del claustro alto de Huatlatlauca, los frailes dejan ver que las mujeres y los hombres nativos forman parte del proceso de salvación. Los frailes quisieron que los indios observaran a sus guerreros como parte de la temporalidad agustiniana, como parte de la lucha entre el bien y el mal, del enfrentamiento entre la ciudad terrena y la ciudad de Dios, con estas imágenes se incluye a las comunidades en la lucha que el cristiano enfrenta en cada momento de su vida. Los guerreros también son los campesinos, artesanos, albañiles, etc., y los hombres semidesnudos, junto con los centauros terroríficos son aquellos personajes de la Historia católica que niegan, rechazan la fe agustina y promueven el pecado en cualquiera de sus formas, entre ellas las descritas en los muros de la capilla abierta de Actopan.

En general, a partir de la guerra entre centauros y guerreros en la pintura mural y el grutesco colosal de la nave de la iglesia se marca la temporalidad en torno al papel de las comunidades indígenas para defender y promover la expansión del catolicismo agustino y el imperialismo español. Las imágenes de la nave de la Iglesia de Itzmiquilpan y la descripción pictórica de los pecados en Actopan y Xoxoteco inscriben la guerra en la región

otomí, dándole un sentido dentro de la Historia de salvación, por ello las primeras se colocaron en el espacio donde se realiza la liturgia, lugar donde se limpian los pecados y se realizan los sacramentos católicos. La psicomaquia, o en términos de los frailes del siglo XVI la guerra como salvación, representa la lucha contra el pecado y la *alianza* que realiza el nuevo pueblo cristiano con Jesús. Los agustinos consideran que Dios creó la Historia, el pecado de los hombres rompió su devenir, por lo tanto el punto primordial era dar continuidad a esa misión teleológica con la difusión y expansión del catolicismo en todas las regiones novohispanas. Esto otorgó a la guerra un sentido teológico que los agustinos aprovecharon para mostrar en la iglesia, ante la comunidad de creyentes, una explicación del devenir histórico y un pacto entre indígenas adoctrinados, frailes y españoles, como parte de un camino progresivo cuyo objetivo sería la incorporación de todos los pueblos al catolicismo y el triunfo sobre el pecado en el ámbito terrenal. La guerra se transformaba en una labor de Dios, coordinada por los frailes y hecha con los nahuas y otomíes evangelizados.

En la antepostería del convento de Totolapan, Morelos, hay una imagen historiada que nos permite comprender claramente la importancia del sentido y el papel del presente en el discurso de difusión agustino. Ésta muestra uno de los milagros que le sucedieron a Antonio de Roa en Totolapan. Grijalva describe la escena:

Como el santo varón anduviese siempre a pie atravesado las asperezas de aquellas sierras a todas horas, y yendo subiendo un día con gran resistidero de sol, tuvo tan grande sed, él y cuatro indios que consigo llevaban, que pensaron morir de ella. Puestos en este trabajo, se apartó un poco el santo varón, o por no ver tan gran lástima, como fuera el ver morir de sed aquellos pobres indios, con la misma ternura como lo hizo Agar cuando veía morir de sed a su hijo Ismael, o por imitar a Cristo Señor nuestro, que para orar al Padre se apartaba de sus discípulos. Alzó los ojos al cielo ofreciendo a Dios su vida, si era aquella su santa voluntad: pero, Señor, si puede ser, no perezcan aquellos pobres indios, muera yo que lo tengo bien merecido, y socorred aquellos pobres, que os sirven con sencilla voluntad. Y acabando

esta oración, le apareció un mancebo de bellísima hermosura vestido a lo indio con una vasija de agua regalada y pura, de que bebieron todos, dando infinitas gracias a Dios. Estaban los indios embelesados viendo la belleza de aquel mancebo. Pero duróles poco este regalo porque se desvaneció de entre sus ojos. Quedaron los indios absortos y admirados, y el santo varón les hizo una fervorosa plática, que así por la doctrina como por el espíritu, le podemos llamar el sermón del monte. Tratóles en el de la Providencia divina, y cuán cierto le hallaban los que confiaban en él y le servían. Y por parecer en todo a Cristo los conjuró de que no dijese aquella visión a nadie. Pero los indios estaban tan admirados y tan alegres con aquel refresco, que no tuvieron paciencia, sino que lo contaban a todos cuantos veían.<sup>45</sup>

Arriba, en el extremo derecho, observamos a Roa arrodillado frente a una cruz en el momento de la oración. En el lado contrario vemos al fraile que predica a un grupo de indios frente a la iglesia. En esta pequeña escena se describe el momento previo al milagro. Finalmente, en el área central vemos al ángel sosteniendo el cántaro con agua, porta una túnica blanca y el cielo se abre con un rayo de luz para iluminar su presencia ante el fraile. La imagen del agustino está muy dañada pero debió tener los brazos abiertos para acercarse al ángel y recibir el don divino. Atrás, otros dos religiosos observan la escena; su introducción en la imagen cumple el papel del testimonio que verifica el momento de contacto de uno de los principales evangelizadores agustinos con la divinidad.

Además de la importancia anecdótica del suceso y su papel en la conformación del convento de Totolapan como centro evangelizador de la región, la imagen plantea la importancia que daban los agustinos a lo históricamente presente. Resultaba conveniente mostrar aquellos sucesos de la historia inmediata que reafirmaran el papel de la orden en el adoctrinamiento de las comunidades y su papel en los territorios novohispanos, donde gracias a los frailes el demonio había perdido y se podía tener contacto con lo divino. Otro aspecto importante mostrado en la imagen fue recalcar la participación de los indios en el

---

<sup>45</sup> Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de san Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985, p. 226.

suceso, se les integra como parte del milagro y del contacto con Dios de los agustinos novohispanos. En ese sentido, la pintura del convento morelense permite incorporar la historia de los agustinos en la Nueva España al plan de la tradición ermitaña; el mensaje era que, al igual que los primeros ermitaños que vivieron en el desierto tuvieron el auxilio divino para llevar a cabo sus tareas de propagación y defensa de la vida católica, los agustinos novohispanos recibieron el apoyo de los milagros para consolidar su trabajo en estos territorios. La iconografía del edificio de Totolopan se caracterizó por buscar relaciones entre el “pasado” de la orden y el “pasado” inmediato; difundía la idea de que también los herederos inmediatos de la orden consolidaron y fortalecieron el catolicismo. Este discurso de finales del siglo XVI tiene su culminación historiográfica con la *Crónica...* de fray Juan de Grijalva, donde se retomó todos estos sucesos notables y se organizó el discurso milagroso y ascético de los primeros misioneros novohispanos. Si los españoles e indios, como simples laicos, también tendían al pecado, ellos como dirigentes y una de las partes de la Iglesia novohispana debían tender hacia la santidad.

*c) El futuro. El fin del tiempo*

Estos apartados que hemos analizado incluyen imágenes del *presente* novohispano desde la perspectiva del fraile del siglo XVI. Toda la lectura del discurso de la temporalidad quedaba definida a partir de la imagen de la llegada de Jesús que, sentado sobre el mundo con la cruz y por el arcoíris, contemplaría la resurrección de la carne y separaría a los bienaventurados de los pecadores. A sus costados y entre nubes, los agustinos hicieron representar a la Virgen, los apóstoles y otros santos, y a los ángeles con sus trompetas



anunciando la llegada del fin de los tiempos, tal como ocurre en la capilla abierta de Actopan (figs. 79 y 80).

La imagen general representa en su iconografía a Cristo separando de su lado izquierdo los cuerpos de los condenados y de su lado derecho los proclamados por la gloria eterna. Estos elementos están representados gráficamente por medio de un ángel y un demonio que se encargarían de llevar a su destino a salvos y condenados. Otras imágenes del Juicio Final las hallamos en el claustro alto de Acolman (fig. 81), en el deambulatorio del claustro alto de Actopan y en el claustro bajo de Itzmiquilpan (fig. 82-85); todas tienen su fuente iconográfica en el texto de Mateo XXV, 31 ss. sobre la llegada de la Parusía, y el retorno del Cristo resucitado y glorioso que vuelve para juzgar a los vivos y a los muertos:

Luego, en seguida, después de la tribulación de aquellos días, se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz, y las estrellas caerán del cielo, y los poderes del cielo se conmoverán. Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará sus ángeles con resonante trompetas y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo del cielo hasta el otro. [...] Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con Él, se sentará sobre su trono de gloria, y se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa a las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda.<sup>46</sup>

La misma composición la encontramos en el claustro alto de Actopan; Cristo con su capa está sobre el mundo con las manos abiertas, lo rodean dos ángeles con las trompetas y sólo quedan restos del lado derecho de la corte, cinco hombres barbados con sus aureolas, sus túnicas de colores y sus manos en oración sobresalen entre las nubes. En la parte inferior observamos pequeños recuadros de donde salen los cuerpos de la resurrección. El lado izquierdo, derecho de Jesús, está muy mal conservado y sólo vemos pequeñas figuras que dirigen su mirada a Cristo. Probablemente en la esquina se encontraba representado el

---

<sup>46</sup> Mateo, XXIV, 29-31, XXV, 31-33.

camino al cielo dedicado a los justos, ya que en ese mismo nivel pero en la esquina contraria observamos las fauces del infierno de donde sale un demonio dispuesto a conducir a los pecadores a la tortura eterna. Los personajes de la sección inferior del arco son todos hombres y están semidesnudos. Todos los que se conservan en la actualidad tienen atributos eclesiásticos o tienen alguna relación con la Iglesia. El primero, inmediatamente debajo de Cristo es un obispo, le siguen un fraile con tonsura, un ermitaño con su barba larga, un Papa, otro obispo y finalmente un fraile orante. En esta imagen no se colocó, sin embargo, a los pecadores debido a su función. La misma se encuentra en el deambulatorio del convento, por lo tanto era parte de la meditación de los frailes donde no era necesario presentar el mensaje detallado de la capilla abierta, sino un recordatorio para los frailes del final de la vida y del tiempo humano que les sirviera como motivo de meditación.

La imagen del convento de Itzmiquilpan (fig. 82) contiene elementos comunes, observamos a Cristo sostenido sobre el mundo y sentado sobre el arcoíris, abre sus manos para mostrar su sentido de justicia y juicio, su túnica atraviesa su cuerpo y, al igual que en los otros casos, vuela con el movimiento de su gestualidad corporal. A su lado izquierdo vemos a la corte compuesta en su mayoría por mujeres y sobresale la Virgen con su corona (figs. 83-85), ella es la única que atraviesa con sus manos el círculo rojizo que enmarca a Cristo. En esa misma parte vemos cerca de Cristo a un pequeño grupo de los apóstoles, en el lado contrario los otros apóstoles y santos varones dirigen sus miradas hacia Cristo. Un rasgo importante en la pintura de este convento es la inclusión de más ángeles en la corte celestial. Los pintores, probablemente basados en el modelo grabado, colocaron a muchos querubines alrededor de la mandorla de Jesús y entre las nubes, dando el efecto de la participación de todos los grupos celestiales en todos los ámbitos del Juicio. Las zonas inferiores están muy desgatadas, no obstante vemos a pequeños grupos de cuerpos

reencarnados preparados para formar parte del cielo y en el lado derecho alcanzamos a distinguir las filas de los condenados acarreados por los demonios quienes los introducen a las fauces del Leviatán.

Otra imagen similar, con la misma temática pero más cercana a la pintura del Juicio de la capilla abierta, la podemos observar en el pasillo del claustro de Acolman (figs. 86-87). La imagen muestra a Cristo con los brazos abiertos sentado sobre el globo terráqueo, arriba sobre de su cabeza están la espada y la rama de la victoria final y lo rodean los ángeles con las trompetas. En el lado derecho vemos a la Virgen quien con la corte celestial ora en torno al recién llegado. Abajo, sobre una cartela, observamos pequeños recuadros de donde surgen los resucitados que levantan los brazos y oran al recibir la aceptación de Cristo. El primer renacido del lado derecho tiene tonsura, evidentemente se trata de un fraile que renace y se dirige al cielo, a su costado hay una monja y le siguen de ese lado otros tres personajes tonsurados. En el lado izquierdo se distinguen cuatro personajes que se levantan del piso, sin ningún atributo particular. Una cartela con la inscripción: [DISCED]ITE MALEDICTI IN IGNE ÆTERNUM [QUI PARATUS EST DIABOLO ET ANGELIS EIUS], se encuentra debajo de ellos. La cita proviene de la Vulgata del evangelio de Mateo XXV, 41: “Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno, preparado para el diablo y sus ángeles”. La frase, como se presenta en la composición pictórica, muestra la división de los bienaventurados y los condenados al fuego eterno. Debemos notar sin embargo que se cambió en la iconografía el fuego por la torturas, pues la representación ígnea podría confundirse con el fuego purificador del purgatorio (fig. 87). En la parte inferior observamos la división de los pecadores, como en el caso de la capilla abierta de Actopan y, como ha demostrado Estrada de Gerlero, sus castigos corresponden a sus pecados. La rueda se utiliza en el infierno para los avaros, el

caldero hirviendo para los lujuriosos y el tronco con los cuerpos colgantes para los iracundos.<sup>47</sup> Los demonios son animales antropomorfos con garras, hocicos y cuernos, que abren los brazos y mueven las piernas para acercarse a los torturados. El movimiento de los cuerpos en la sección inferior de la pintura contrasta con el la verticalidad de la sección superior, donde todos los personajes se encuentran hieráticos.

Podemos afirmar que estas imágenes se refieren a la *segunda muerte*, cuando se tendrá la muerte eterna del alma. San Agustín explica que después de la resurrección los bienaventurados: "...se enjugarán las lágrimas de sus ojos, y la muerte no existirá más, ni habrá duelo, ni gritos, ni trabajo, porque todo esto es ya pasado". Y para "los cobardes, los infieles, los abominables, los homicidas, los fornicadores, los hechiceros, los idólatras y todos los embusteros tendrán su parte en el estanque, que arde con fuego y azufre que es la segunda muerte".<sup>48</sup> Agustín otorga al devenir el sentido de una prueba constante del género humano para ser parte de los justos o de los pecadores en el momento del Juicio.

En Cuitzeo se mantuvo la misma composición que en Acolman, aunque existen ciertas diferencias respecto a las otras pinturas que complementan el mensaje del fin del tiempo y la separación del bien y del mal. En este caso se pintó también a Dios Padre en la sección superior de la pintura rodeado de ángeles (fig. 88). Los seres alados del lado derecho cargan instrumentos musicales y algunas de las *Arma Christi*; todavía quedan restos de la cruz, de la columna, del flagelo y el manto de la Verónica (figs. 89-90). Cristo, rodeado de su mandorla y con la espada y la rama, tiene a los santos a la derecha y a la Virgen con las santas a la izquierda. Todos oran y lo observan, mientras en la parte inferior dos ángeles suenan las trompetas. No obstante estos elementos comunes en la sección

---

<sup>47</sup> Elena Estrada de Gerlero, "La demonología en la obra gráfica de fray Diego de Valadés", en *op. cit.*, pp. 277- 295.

<sup>48</sup> Apocalipsis, XXI, 4, 8.

inferior vemos la división entre el infierno y la tierra marcada por el negro y el rojo (fig. 91 y 92). En la esquina inferior izquierda los bienaventurados miran hacia arriba. Varios ángeles suben y bajan para recoger y llevar a los pequeños cuerpos. Esta sección representa la tierra, es el momento en que se une el alma con el cuerpo después de la segunda parusía, por eso todos esperan su momento con la esperanza de acceder al cielo con los justos. En el extremo contrario del lado derecho (fig. 92), observamos las fauces del Leviatán que espera la llegada de las almas pecadoras. A la altura del purgatorio, representado por una llama anaranjada con tres cuerpos, el diablo observa a los cuerpos, pintado como un ser de cabeza grande, parecida a la de un toro con cuernos. Estos personajes, al igual que los de la pintura de Acolman y la capilla abierta de Actopan, encarnan los pecados. Arriba de las llamas del purgatorio y en el contexto del infierno vemos a un demonio picando con unas pinzas los ojos de una mujer, que acepta su castigo con las manos cruzadas en su pecho. Abajo, los pintores colocaron un cuerpo yacente amarrado de pies y manos; después vemos a dos personas que se besan simbolizando la lujuria. A su lado derecho observamos a un hombre barbado con las manos abiertas, atado a una cadena, de cuya boca salen pequeñas líneas ondulantes que representan la blasfemia (fig. 92). Probablemente en la pintura estuvieron representados todos los pecados como en los otros ciclos relacionados con la segunda Parusía, no obstante el estado de conservación de la pintura no permite distinguir las acciones, ni los tormentos de las otras almas condenadas.

A partir de estas imágenes podemos afirmar que los agustinos novohispanos, siguiendo la tradición católica, reconocen dos advenimientos de Cristo, su llegada a la tierra como Verbo convertido en hombre y la Parusía. Este último expone la división de dos juicios: individual y el colectivo de la humanidad. En las imágenes se muestra con mayor precisión el colectivo, el juicio de toda la comunidad de creyentes. Al igual que en las imágenes de

Juicio Final se marca la división entre los condenados y los bienaventurados, observamos que en el lado derecho los demonios parten hacia el infierno, representado con trazos rojizos y negros, cargando los cuerpos desnudos de los pecadores. En el sentido opuesto, vemos a los ángeles llevar hacia la gloria a aquellos que cumplieron los dictados de la Iglesia y los postulados de Jesús.

El Dios representado en los Juicios finales es un juez, que regresa a terminar con mal y a dividir a los bienaventurados de los condenados. No obstante, la iconografía incorpora un elemento más con el purgatorio, la capacidad de limpieza del pecado; el discurso visual muestra que, a pesar de los males, existe un nivel de intercesión de Cristo que tras haber sido parte del género humano murió para otorgarle la justificación de la gracia. Jesús desvela con su encarnación el sentido de la historia, por eso los grandes programas cristológicos de la Pasión en los claustros donde se presentan su humanidad y, sobre todo, su muerte, la cual definió la temporalidad del mundo y transformó al cristianismo, como lo vemos en la pintura mural, en una religión escatológica.

Después de estos acontecimientos el alma y el cuerpo volverían a reunirse para encontrarse en la vida eterna proclamada por el triunfo del Mesías. Ahí comenzaba la segunda muerte, cuando las acciones en la vida corporal, o en términos de Agustín en la *ciudad terrena*, definían si se terminaba en el fuego eterno de tormentos o en la gloria divina.<sup>49</sup>

Observamos en las imágenes que el cielo y el infierno son parte de los objetivos que otorgan los frailes a los creyentes y a ellos mismos. La lucha del ángel y el demonio debajo

---

<sup>49</sup> El pecado de Adán provocó la muerte y sus consecuencias fueron tres: “La primera fue la muerte espiritual, la aversión a Deo, principio de la vida del alma; la segunda, la muerte corporal o separación del alma y cuerpo; y la tercera, la muerte eterna, o condenación para siempre a las penas merecidas por el pecado, sin posibilidad de redención”. Santos Santamaría del Río y Miguel Fuertes Lanero, “Notas complementarias”, nota 3, en Agustín, *op. cit.*, t. 2, p. 960.

de Cristo por las almas nos muestra que el mensaje era escoger uno de los caminos, donde dos momentos confluyen: el primero, el de la muerte del cuerpo y el alma con su respectiva entrada en uno de los lugares definitivos y, el segundo, con la consumación del tiempo. Entonces se intenta presentar uno de los conceptos más complicados de explicar de la teología: la eternidad. Esto implica que con la segunda parusía se rompería la naturaleza del cambio ligada al tiempo:

Si es recta la distinción de la eternidad y del tiempo, ya el tiempo no existe sin alguna mutabilidad sucesiva y en la eternidad no hay mutabilidad alguna, ¿quién no ve que no habría existido el tiempo si no fuera formada la criatura [Adán, los animales terrestres y acuáticos, el sol y la luna] que sufriera algún cambio, algún movimiento? Ese cambio y movimiento ceden su lugar y se suceden [...] en intervalos más breves y prolongados de espacio [que] dan origen al tiempo.<sup>50</sup>

En contraparte, Dios mantendría la eternidad, donde no habría cambio absoluto, no habría tensión entre los intervalos temporales y al acercarse el género humano a él después del Juicio no habría criaturas cuyos movimientos rompieran la estabilidad y generaran *tiempo*. En consecuencia, las pinturas del Juicio representan la culminación de la Historia. Así consideramos que en la capilla abierta de Actopan, en Xoxoteco y en la portería de Cuitzeo se mostraron el comienzo y el fin de la humanidad con la correspondencia pictórica del *tiempo divino* (absoluto, desmedido, ilimitado) con los tiempos humanos (medibles, relativos, restringidos) de los frailes novohispanos.

Los frailes mandaron pintar su sentido de la temporalidad a partir de una filosofía de la Historia sustentada en las ideas del “paraíso eremítico” hasta el Juicio y, al mismo tiempo, difundieron una moralidad basada en la capacidad de decisión, la inherencia, la libertad, la justicia (expresada como justificación: *iustitia dei*) y la condenación. El sentido de las imágenes era la salvación que otorgaba Dios a los hombres, mediante la

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, XI, 6, t. 1, p. 692-693.

identificación de sus pecados en el *Libro de la vida*, el consentimiento del perdón y su posterior renovación de corazón.

En Actopan se representó la Historia de la salvación cristocéntrica unida a diversos acontecimientos que ajustaban el pasado con el presente y el futuro, cada recuadro representaba la preparación del creyente (fraile, español o indio) para la parusía, porque todos los hechos pintados en la capilla, bíblicos o novohispanos eran medios de Dios para tomar acciones previas al Juicio; quedó establecido a partir de los elementos iconográficos que el mensaje para la comunidad de creyentes era que Cristo no regresaría para ajusticiar, sino para hacer justicia, la justicia de Dios que derivaría en la justificación de la gracia. Por esa razón todos entran en ese proceso y en los recuadros de los pecados observamos mujeres, hombres, indios y españoles, y en las escenas del Juicio vemos a malos frailes que comparten camino con los demonios. El Juicio, según esta perspectiva católica oficial del siglo XVI, no sólo era tortura, era redención, liberación y rescate cristológico para toda la comunidad de creyentes buenos, como lo menciona Pablo en una de sus cartas: “Por Él sois en Cristo Jesús, que ha venido a seros, de parte de Dios, sabiduría, justicia, santificación y redención, para que, según está escrito ‘el que gloríe, gloríese en el Señor’”.<sup>51</sup>

Los agustinos, siguiendo la tradición teológica, colocaron la culminación de la Historia en el momento de la separación de los justos y los pecadores. Además del discurso corporativo de las Tebaidas, en el ámbito individual del juicio particular, los frailes se veían ante el fin de la Historia como los primeros en resucitar. En las escenas de la segunda parusía observamos, por ejemplo, en el tímpano del deambulatorio de Actopan, que los personajes tonsurados y las dignidades eclesiásticas son los renacidos, ese mismo recurso visual se utiliza en el claustro bajo de Itzmiquilpan. El sentido general de estas imágenes,

---

<sup>51</sup> 1 Corintios, I, 30.



junto con la capilla abierta de Actopan y la portería de Cuitzeo, presentaba varios postulados de la Historia de la providencia. Este pasaje de Agustín para finalizar en el luneto del Juicio:

No ignoraba Dios que el hombre había de pecar, y que, ya ligado a la muerte como estaba, había de propagar seres destinados a morir, y que esta raza de mortales había de llegar tan lejos en su salvajismo pecador, que las mismas bestias irracionales y sin voluntad, nacidas de múltiples estirpes, unas de las aguas, otras de las tierra, vivirían entre sí con más paz y seguridad que los hombres... [encontramos a los animales y al medio acuáticos alrededor de Adán y Eva]... Pero Dios tenía previsto también la llamada adopción por su gracia de un pueblo de justos, destinándolo a vivir la paz eterna en compañía de los santos, ángeles, después de perdonarle sus pecados y santificarlo por el Espíritu Santo, destruido su último enemigo, la muerte.<sup>52</sup>

A partir de estos postulados podemos observar en la iconografía un acercamiento de los frailes agustinos a la filosofía de la historia de su fundador. En varios recuadros, se representaron etapas o momentos de la historia de salvación, la cual dividía a la humanidad en dos clases: los que vivían según el hombre y los que vivían según Dios: “Y lo hemos designado figuradamente con el nombre de las dos ciudades, esto es, dos sociedades humanas: la una predestinada a vivir siempre con Dios; la otra, a sufrir castigo eterno con el diablo”.<sup>53</sup>

Las características principales en esta iconografía eran el dualismo en las acciones y decisiones humanas y el sentido de trascendencia después de la muerte física. Se consideraba al presente como un momento de crisis en espera de la reivindicación, cuya esperanza se presentaba en el juicio de los justos. Además del carácter doctrinal, las imágenes tenían un papel en el ámbito político y social de los frailes. Éstas representaban una forma de validar e incorporar los eventos de la segunda mitad del siglo XVI al esquema religioso que, según ellos, daba sentido al papel de la humanidad en el plan divino. Se

---

<sup>52</sup> Agustín, *op. cit.*, t. 1, p. 806.

<sup>53</sup> *Ibidem*, XV, t. 1, p. 140.

presentó un discurso donde los frailes presentaban la necesidad de interpretar el tiempo y los sucesos sociales que transcurren en él. Se dividió la temporalidad a partir de un discurso del pasado y con base en el fin y la continuidad eterna, es decir, se buscaba interpretar los eventos presentes como una forma de reacción política y social, incluirlos dentro del discurso de la trascendencia para legitimar las acciones presentes incorporándolas al final de la Historia. El fin de los tiempos se usó como un código, como una clave para leer y explicar los sucesos del “presente” histórico del siglo XVI novohispano.

El debate presentado en la pintura mural agustina surge, como en gran parte de la teología medieval y del siglo XVI,<sup>54</sup> de las definiciones del concepto de Dios y se sustentaba en las discusiones en torno de si Dios era bueno o justo; por lo tanto, los agustinos se preguntan qué Dios intervenía en su proceso de salvación e incorporación de los territorios novohispanos. La idea de Dios plasmado era la de juez, aquel que dividía y condenaba a los pecadores, a aquellos que rompieron el pacto, la alianza con sus acciones. Todas las pinturas giraban y partían de este personaje, a diferencia del Jesús de la Pasión de los claustros, el que murió y revivió después de sufrir por los humanos; Cristo, en este ámbito, regresaba para juzgar como lo hizo su padre con Adán y Eva, con los ángeles rebeldes, con los contemporáneos de Noé y lo hará el día del fin del tiempo. La catástrofe se planteaba en las pinturas como un rechazo a Dios y ese el mensaje primordial, cuando hay negación de Dios y sus representantes (los frailes, la Corona o el poder papal) existía la violencia y la destrucción. Así los agustinos pintaron en esos muros una teología de la Historia.

---

<sup>54</sup> Véase Jean Delumeau, *La péche et la peur. La culpabilisation en Occident XIIIe-XVIIIe siècles*, París, Fayard, 1983, p. 10.

### 3. *La concepción y la meditación de la muerte: eje central del pensamiento filosófico agustino novohispano*

#### a) *La muerte y los ciclos cristológicos*

Debemos iniciar este apartado con uno de los postulados principales de la religión católica, Dios creó el paraíso como un lugar atemporal. A partir de la caída, con el Árbol del bien y del mal, Adán y Eva comenzaron a seguir el devenir del tiempo, se inició la muerte y comenzó la temporalidad de la cristiandad. El papel de la muerte en este proceso es muy importante. El Dios, generador de muerte, que buscaban mostrar y reflexionar los agustinos es aquel que se reconoce dentro de un proceso de sacrificio, el sufrimiento se relaciona como elemento de salvación para obtener una buena muerte.<sup>55</sup>

En la iconografía agustina novohispana de la segunda del siglo XVI encontramos dos composiciones de pinturas en torno a la muerte. Las dos se diferencian por sus temáticas. La primera está relacionada con la meditación en torno a ésta. Se encuentra generalmente en los claustros o en las celdas de los frailes y su objetivo es ser un referente o símbolo que ayude, fomente o promueva la meditación. En este ámbito encontramos también las llamadas *Arma Christi*, que ya han sido analizadas por Estrada de Gerlero, quien demostró su relación con al arquitectura mendicante del siglo XVI como fortaleza espiritual, con las devociones a la “buena muerte” y sus conexiones con muchas de las cofradías y pinturas de flagelantes que vemos por ejemplo en los conventos franciscanos de Huaquechula y Huejotzingo.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Elena Estrada de Gerlero, “La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI. Devociones de la buena muerte”, *op. cit.*, en prensa.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

La segunda se relaciona con la muerte como un proceso intermedio en la consumación del tiempo y son imágenes ligadas a los ciclos cristológicos. Los principales ejemplos los tenemos en Huatlatlauca, Malinalco y Epazoyucan. En el convento poblano observamos *El triunfo de la muerte* (fig. 93) que, además de su gran valor estético, tiene un gran contenido social de los grupos en el siglo XVI. La composición está dividida en siete grandes fragmentos. El principal del lado derecho muestra un esqueleto monumental de pie, con arco y flecha en las manos, en uno de sus costados, en el piso, hay una bandeja y un azadón.

Las otras seis partes están en el lado izquierdo de la pintura y son las representaciones de varios personajes, treinta y dos en total, entre mujeres y hombres, reunidos según sus grupos sociales o su jerarquía eclesiástica. Los pintores representaron la segunda parte de la imagen viéndola de derecha a izquierda, con las principales dignidades eclesiásticas, Papas, obispos y cardenales (fig. 94). El primero es un cardenal con sombrero, su dedo índice apunta a la muerte y su puño derecho está cerrado. Abajo hay un obispo sentado, que muestra las palmas abiertas, así demuestra su aceptación ante el fallecimiento inminente. Le siguen dos Papas con sus tiaras, uno sentado lee un libro, mientras que el segundo se recuesta en el piso sobre su mano izquierda. Continúa la imagen con dos personalidades eclesiásticas más: un cardenal y otro obispo. Llama la atención la actitud del primero, pues parece que no sabe cómo reaccionar ante el próximo fallecimiento, toma su cabeza entre las manos desesperado por su situación. En contraste, el obispo sentado observa un libro abierto.

Atrás de ellos, la tercera parte tiene a ocho miembros de las tres órdenes mendicantes (fig. 95). El primero es un agustino que junta las manos en señal de devoción y mira hacia el cielo, le sigue inmediatamente arriba un franciscano, también con las manos

juntas y un dominico con las manos abiertas, estos dos últimos personajes están flechados. En el lado izquierdo otros dos frailes agustinos con flechas en los pechos continúan la composición del grupo; uno lleva el hábito blanco y el otro observa hacia arriba. Debemos resaltar que los rostros de los frailes tienen arrugas y ojeras como referentes de su edad y probable ascetismo.

En ese mismo nivel pero en el área inferior vemos a un grupo de españoles barbados (fig. 96). Por su vestimenta sabemos que se trata de hombres con un nivel económico y social alto, probablemente funcionarios del gobierno virreinal, escribanos o encomenderos. El más cercano a la muerte está semirecostado con una flecha enterrada en el costado, sus manos lo sostienen del piso, observa al esqueleto e intenta huir ante la aterradora imagen. El segundo sostiene su cabeza con su mano derecha, cierra los ojos y espera apaciblemente a la personificación de la muerte. Continúa este grupo con un hombre vestido con una capa larga y sólo distinguimos que sus manos están unidas. Los creadores de la obra colocaron a los demás personajes españoles con un nivel socioeconómico menor. Sus vestimentas son más frugales y cuatro están amontonados en la parte superior. El primero aparece recostado con la mano derecha extendida, los otros cuatro se agrupan, uno abre las manos haciendo una señal de sorpresa, otro toca su cabeza con su mano derecha; el siguiente con la cabeza en tres cuartos observa al espectador y el último de perfil ora al cielo después de recibir la letal flecha en su pecho (fig. 97).

Después de los hombres con la vestimenta hispana observamos a cuatro mujeres con vestidos europeos y velos sobre la cabeza (fig. 98). La primera, de abajo hacia arriba, está recostada, con la mano izquierda toca su frente y tiene la flecha incrustada en su pecho. Las otras tres observan a los otros grupos aceptar el momento de la muerte. Finalmente, los pintores cerraron la imagen en el lado izquierdo con los grupos indios. En la parte superior

están cuatro hombres con tilmas, tienen el pelo café y dos llevan barba; además, al del lado derecho se le agregaron dos pequeños trazos para dar el efecto de su pequeño bigote. Vemos a uno de los indios sufriendo por la flecha recibida, gira la cabeza hacia el lado contrario y sube la mano izquierda con actitud de sorpresa (fig. 99). Abajo, tres mujeres, sentadas o recostadas con sus huipiles, aceptan la muerte, todas tienen una actitud tranquila ante la flecha que atraviesa su cuerpo. El cuadro termina con un hombre y una mujer india con los pechos flechados que se observan mutuamente.

El sentido de la imagen era demostrar que los órdenes sociales establecidos no escapaban a los ataques del esqueleto: “El Papa y el que no tiene capa. El pobre y el cardenal, todos van por igual. La muerte no respeta a nadie. La muerte mide a todos por el mismo rasero. La muerte todo lo barre, todo lo iguala y todo lo ataja”.<sup>57</sup> Con la primera muerte todo acababa sin importar cargos, dignidades o razas. No obstante esta visión de la igualdad en el momento de la muerte, observamos en otras imágenes que la jerarquía se mantiene hasta el momento del Juicio y sobre todo que la cercanía con Cristo tiene sus recompensas después de la muerte corporal.

Junto con esta compleja imagen tenemos la pintura del confesionario del claustro bajo de Malinalco (fig. 100), donde, un esqueleto con hoz en mano observa fijamente a un fraile agustino. Esta imagen se encuentra dentro de la Tebaida con los escudos de los Nombres Sagrados, por lo tanto era parte de la meditación en la vida terrestre. El fraile debía estar dispuesto a la muerte, pues era el paso intermedio para la salvación alrededor del ambiente paradisiaco y en torno a los Nombres.

---

<sup>57</sup> Jesús Cantera Ortiz de Urbina, *Diccionario Akal del refranero latino*, Madrid, Akal, 2005, refrán 1352, p. 323.

Otra pintura relacionada con la muerte y la vida de Cristo está en el convento de Epazoyucan. En el muro oriente del claustro observamos dos temas que no aparecen en la Biblia y están basados en los *Evangelios apócrifos*: *La dormición* (fig. 101) y *La coronación de la Virgen* (fig. 103). La imagen está dividida en tres. Al centro vemos a la Virgen acostada con los ojos cerrados y las manos cruzadas, rodeada por Jesús, y diez apóstoles con sus aureolas, uno lee un libro, posiblemente una oración para los muertos y la mayoría observa el cadáver y juntan sus manos; lo mismo que por diez ángeles que oran junto a su lecho (fig. 102). Esta parte representa el momento previo a la división del alma de María y su cuerpo. Una segunda parte muestra en lo alto *La coronación de la Virgen*, (fig. 103) el momento en que su alma y su cuerpo se reúnen por mandato de Jesús y llegan a la gloria celestial. Alrededor de una mandorla, Dios Padre, Jesús y la paloma del Espíritu Santo coronan a una pequeña Virgen símbolo de su eternidad y su resurrección. Una cartela enmarca a la Trinidad con la frase: VENI DE LIBANO SPONSA MEA VENI CORONABERIS...CAPI... El texto proviene del Cantar de los cantares IV, 8, y el texto completo es: *Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis de capite Amana* (Ven del Líbano, esposa mía, ven del Líbano, ven, serás coronada en la cima del Amana). En la Edad Media se utilizó esta frase como himno litúrgico en honor a la ascensión de la Virgen y se usaba en la misa o en *Autos sacramentales*.<sup>58</sup> La *Leyenda dorada* sintetizó todas las tradiciones relacionadas con estos sucesos de la Virgen y explica que:

Cuando Santa María [...] vio reunidos a todos los apóstoles, encendió las lámparas y cirios que había en la casa, bendijo al Señor y se sentó en medio de los reunidos. Hacia la tercera hora de la noche llegó Jesús acompañado de los diferentes órdenes de ángeles, de los grupos de los profetas, de los

---

<sup>58</sup> Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna I*, 2ª ed., México, UNAM, 2004, p. 541.

ejércitos de los mártires, de las legiones de los confesores y de los coros de las vírgenes. Cuantos constituían este numerosísimo cortejo se situaron ordenadamente ante el trono de la Santa Madre y empezaron a cantar dulcísimos himnos.

Este suceso, previo a la ascensión, está en la imagen con el grupo de apóstoles y ángeles alrededor del cuerpo. Después menciona el texto que:

Seguidamente, el que dirigía a los demás cantores, elevando el tono de su voz entonó esta antífona: *Ven desde el Libano, esposa mía; ven desde el Libano, que vas a ser coronada.* A lo cual María contestó: *Voy, Señor, voy, que en el Libro de la Ley se dice de mí que en todo y siempre haré tu voluntad y que mi espíritu se complace en ser fiel a tus deseos, ¡oh mi Dios y Salvador!* En aquel preciso momento el alma de la Virgen salió de su cuerpo y voló a la eternidad en brazos de su Hijo. Su muerte se produjo sin dolor, sin agonía y sin nada de cuanto hace penoso y triste el morir.<sup>59</sup>

María, con base en este suceso, coloca desde la perspectiva teológica el antecedente de la “buena muerte” y el prelude de la resurrección general de todos los cuerpos el día del Juicio. La Virgen anticipó ese momento con su llegada al cielo en cuerpo y alma, y por lo tanto se convirtió en un ejemplo a seguir para la comunidad. Su papel en la salvación se transformó de cuerpo “muerto”, sin vida, destinado a la putrefacción, a ser un cuerpo glorioso.<sup>60</sup>

La tercera y última parte de la imagen es un escudo heráldico con una calavera (fig. 104); el mismo está sostenido por dos ángeles, adornado con dos ramas y dos listones, y tiene una cartela inferior con la frase OMNIA [MORS] [A]EQVAT cuyo significado es: “[La muerte] iguala a todos”, que enfatiza la equidad del fallecimiento, cómo “la muerte mide a todos por el mismo rasero”.<sup>61</sup> Esta cartela se convertía en un emblema, donde vemos la imagen con su texto. No obstante, existían diferencias respecto a la mortandad, porque

---

<sup>59</sup> Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, pp. 478-479.

<sup>60</sup> Jean-Claude Schmitt, “L’Exception corporelle: à propos de l’Assomption de Marie”, en Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 154.

<sup>61</sup> Cantera Ortiz, *op. cit.*, refrán 1353, p. 323.



como quedó dicho, la Virgen accedió al cielo y formó parte inmediatamente de la corte celestial. En forma cercana vemos en las pinturas del Juicio final, donde los cuerpos de la resurrección incluyen frailes, papas, obispos y cardenales, que estos personajes por sus hechos y devoción en vida tendrán prioridad en el fin de los tiempos. La unión de las tres secciones de la pintura nos muestra el “beneficio” de la ascensión corporal de María después de su muerte temporal pero, al mismo tiempo, cómo sirvió de recordatorio para el observador que debía esperar su tiempo. Si actuaba a partir de los cánones indicados por los frailes, formaría parte del grupo de elegidos que en el momento del Juicio podrían resucitar y entrar con su cuerpo glorioso en la eternidad.

*b) El fallecimiento y su relación con la Historia novohispana*

Después de observar la gama de grupos sociales en la pintura de la muerte de Huatlatluca, el papel del fraile en la meditación de la muerte de Malinalco y el sentido de *La dormición de la Virgen* como un referente del papel de la igualdad del primer fallecimiento corporal, nos preguntamos cuál es el concepto de muerte de los agustinos novohispanos. La pintura mural agustina presentaba, por un lado, el fallecimiento espiritual y por otro, el sentido de la muerte corporal. Jesús menciona: “Sígueme y deja a los muertos enterrar a sus muertos”,<sup>62</sup> dando a entender que los muertos son aquellos que siguen la vida del mundo temporal y no los que se preocupan por el reino de los cielos. De ahí parte el sentido del martirio como lo vimos en el capítulo anterior y por ende el sentido de la muerte que los agustinos querían difundir. Jesús proclamaba: “Pues el que quiera salvar su vida, la perderá;

---

<sup>62</sup> Mateo, VIII,22

y el que pierda su vida por mí, la hallará”.<sup>63</sup> El fin de la muerte era del alma, dejando a un lado el proceso corporal. Los agustinos empalmaron en sus discursos visuales el fin de los tiempos con la idea de la muerte y ésta se convirtió en uno de los ejes centrales de su pensamiento filosófico, el cual otorgaba un sentido católico a la vida, que derivaría en la implementación de la gran Iglesia de Indias.

En la Edad Media el rechazo al mundo seguía los planteamientos del *contemptus mundi*, el cual veía en la podredumbre del cuerpo en el momento de la muerte la desgracia del género humano y en su equidad mortuoria el sentido de la vida terrena.<sup>64</sup> En el siglo XVI la meditación y el ascetismo equilibraron las tradiciones teológicas, como lo demuestra la pintura de *El verdadero religioso* de la escalera del convento de Cuitzeo (fig. 105). En un amplio rectángulo, los agustinos adaptaron un grabado de Bartolomeo Lulmo y Lucca Bertelli de 1585, que dio a conocer Estrada de Gerlero. La imagen muestra a un fraile agustino sobre una cruz, con la mano izquierda sostiene un flagelo y con la derecha un cirio.<sup>65</sup> Lo rodean a los lados, arriba y abajo, cartelas con inscripciones de la Biblia relacionadas con las prácticas ascéticas. Un globo terráqueo encierra un esqueleto que da soporte a la cruz. El sentido de la imagen es la victoria del fraile sobre la muerte gracias a su sentido católico, su meditación y prácticas ascéticas simbolizados por el flagelo de la penitencia y el cirio de la oración continua y la liturgia.

La meditación de los frailes surgía a partir de la *vía purgativa*, con el recordatorio y la práctica constante y metódica de una de las tres vías más comunes de meditación en el siglo XVI: purificación, iluminación y unión con Dios. Las pinturas giran en torno a la

---

<sup>63</sup> Mateo, XVI, 25.

<sup>64</sup> Delumeau, *op. cit.*, p. 44 ss.

<sup>65</sup> Estrada de Gerlero, “La escatología en el arte monástico del siglo XVI. Devociones de la buena muerte”, en *op. cit.*, pp. 179-209.

limpieza y consecuencias del pecado, primero con el recordatorio de éstos, la muerte, con sus consecuencias (infierno y Juicio).<sup>66</sup> Las pinturas sintetizan en imágenes el plan de esta forma de meditación y los agustinos mostraron su gran interés por difundir estos conceptos entre las comunidades novohispanas.

En conclusión, además de las ideas del *contemptus mundi* medieval y la meditación de la *vía purgativa*, la iconografía nos muestra que el objetivo agustino de la muerte era formar parte del *devenir* en todas sus etapas, es decir, la principal consecuencia del pecado es el inicio del *tiempo* y de él se derivaron la muerte, el hambre, la enfermedad, la guerra, etc. Por lo tanto, el deber del ser humano era preparar su mente (con la meditación y la lectura de las Escrituras) y cuerpo (con el ascetismo y la soledad) para la llegada de estos esqueletos. Por lo tanto, el principio de reflexión era directo y preciso para los adoctrinados y creyentes: no pierdan el tiempo al imitar a Cristo, porque no están seguros del mañana o del futuro, no hay retorno para el alma y la salvación. El papel relevante de la muerte en la iconografía demuestra que era un signo fundamental, ya que llevaría al espectador a replantear su temporalidad y la organización del tiempo. La religión instituye el tiempo y domina por medio de estas nuevas categorías, por eso la “comunidad de creyentes” debían servir a la Corona y a los agustinos como sus representantes.

---

<sup>66</sup> Véase Melquiades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 230.

## CONCLUSIONES

Este recorrido por la pintura mural agustina muestra su importancia como medio de comunicación en el siglo XVI. La decoración de los edificios tuvo un papel primordial en las órdenes religiosas y buscó una relación muy precisa entre la arquitectura con sus espacios simbólicos, los usos de éstos y las temáticas pictóricas.

A partir del análisis de los restos de pintura mural notamos la búsqueda de los agustinos por difundir al Dios católico del siglo XVI, la manera en que se aproximaron a él, el concepto que tenían del Jesús humano y como derivó en el mesías o Cristo. Vemos en las imágenes que los frailes observaban cómo este personaje intercedía entre la meditación de los frailes y Dios Padre.

Las pinturas planteaban conceptos acerca de la espiritualidad vigentes en el siglo XVI; en primer lugar, partían del principio irrefutable de la cristología católica: Jesús era el Mesías, el Hijo de Dios encarnado, por tanto, era el medio, la vía de unión y alianza entre la humanidad y la divinidad. En segundo plano mostraban que el Hijo-Dios se expresó de muchas formas, principalmente, a través de la letra del Antiguo y Nuevo Testamento. En tercer lugar, el papel entre los hombres y Dios se definió por medio de la creación de la Iglesia de los santos y mártires, cuyas acciones y vidas eran sus cimientos y bases. Las imágenes buscaban fomentar el acercamiento con Jesús y planteaban el seguimiento de sus postulados, fundamentado por medio de ciertos pasajes precisos de la historia bíblica.

A pesar que existen similitudes en los proyectos de las primeras tres órdenes que llegaron a la Nueva España, este estudio revela la existencia de una tradición agustina propia que definió su iconografía y su sentido en la oración metódica respecto a Cristo, la historia de la Iglesia y su papel providencial en la Nueva España. Así, observamos una preocupación por recuperar la vida en el medio natural (sea el desierto, el bosque o la

montaña, que se relacionaba con lo afectivo de la vida de Jesús), y un intento por consolidar la vida activa y la contemplativa (que, en el caso del fraile Roa, se encuentra en sus métodos de contemplación y en la participación de los indios en ese proceso).<sup>1</sup> En el arte novohispano, es decir, en el interior del convento y en la definición de la vida claustral, se observa que el planteamiento de la meditación proponía ciertas particularidades en la selección de los temas de la Pasión y en la elección de los modelos de las pinturas. Los frailes buscaron una predicación basada en la contemplación entremezclada con mística y ascética. Por lo tanto hemos advertido las siguientes conclusiones de la relación entre la espiritualidad y la iconografía:

1. El proyecto decorativo de los agustinos implicaba una relación simbólica con los espacios conventuales. Las pinturas tenían la función de instar a la meditación en los claustros, al caminar y observar estas pinturas, se reconocía a Cristo como la verdad hecha hombre, era la encarnación histórica de la Verdad.<sup>2</sup> También observamos en las pinturas que los frailes buscaron establecer una concentración en torno a la cruz de Cristo, la Pasión y su papel en la Historia de salvación. Estos elementos iconográficos también los hallamos en las pinturas murales de las otras órdenes religiosas, en particular en sus claustros y sacristías. Actualmente se conservan muchos ejemplos agustinos de la forma de organizar las temáticas y los programas. La diferencia con los franciscanos y dominicos reside en la profusión de las pinturas. Sin embargo, no podemos negar la posibilidad que hubiera una

---

<sup>1</sup> Véase la vida de Antonio de Roa en la crónica de Grijalva, donde describe muchos de los elementos de su meditación y sus prácticas ascéticas. Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de san Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985, pp. 220-231.

<sup>2</sup> Véase Agustín, *Las confesiones*, Madrid, BAC, 1998, VII, 19, 25.

decoración similar en los edificios de las tres órdenes que por diversas razones no se haya conservado hasta la actualidad.<sup>3</sup>

2. La contemplación abarcaba tres áreas: “soledad interior, meditación de la vida y pasión de Cristo, y levantamiento del alma a la unión de voluntades”.<sup>4</sup> La primera implicaba el recogimiento; la segunda, la reflexión de las acciones de Dios y, la tercera, la iluminación del creyente. Estos tres ejes se podían llevar a cabo en las diferentes áreas de los edificios, de acuerdo con su distribución espacial. A partir de los guías conceptuales de la contemplación en el siglo XVI podemos decir, en términos generales, que los espacios conventuales tenían las siguientes relaciones: escolástica-salón de lectura y estudio, ascética-celdas, contemplación y experiencia inmediata con Dios-salón específico. Debemos resaltar que esta división tenía sus cambios y, al igual que la iconografía, se modificó en todos los conventos a partir de sus características locales, fechas de fundación y uso de los edificios. La decoración de los conventos implicaba la ordenación visible de la espiritualidad de la orden. La estructura del convento, con sus grandes atrios y capillas posas, se organizaba para que las vías de procesión fueran amplias. Además, el elemento auditivo, con las letanías y las oraciones específicas, tenía una relación fundamental con las formas arquitectónicas y pictóricas.
3. Las premisas primordiales de la arquitectura agustina fueron: la enseñanza de los postulados y oraciones básicas del catolicismo a la gran mayoría por medio del

---

<sup>3</sup> Los puntos comunes o disímiles en la pintura mural conventual de las tres órdenes mendicantes en el siglo XVI es un tema que requiere una investigación más amplia y detallada. El presente estudio sólo se dedica a los casos agustinos y, por lo tanto, necesitaría de análisis globales de los casos franciscanos y dominicos para definir con mayor precisión las probables divergencias temáticas y la presumible espiritualidad común entre los grupos religiosos.

<sup>4</sup> García de Cisneros, *Exercitatorio de la vida espiritual*, Barcelona, 1912, p. 124-125. *Apud*, Andrés, *op. cit.*, p. 24.

adoctrinamiento, el concepto del eremitismo sustentado en la oración y lectura y la continuidad del orden generado a partir de los primeros años de la evangelización. De esta forma, los espacios dedicados a los conversos fueron muy importantes. El atrio, la iglesia, la portería y la antepostería constituían el eje de las estructuras, donde las pinturas murales mostraban los ideales de la vida monástica y el sentido de las predicaciones de los religiosos.

4. Los claustros conventuales eran *caminos* que se conjuntaban con el simbolismo de los otros lugares arquitectónicos y las pinturas proporcionaban la guía de esos senderos espirituales.<sup>5</sup> En la *Ciudad de Dios* San Agustín expuso la relación de Dios-hombre-encarnación-su papel de mediador-camino y la participación de la humanidad en este proceso:

Para caminar con más confianza en esa fe hacia la verdad, la misma verdad, Dios, el Hijo de Dios, tomando al hombre sin anular a Dios (*homine assumpto non Deo consumpto*), fundó y estableció esa misma fe a fin de que el hombre tuviera camino hacia el Dios hombre mediante el hombre Dios. Pues éste es el Mediador por ser hombre, y por esto también camino. De este modo, si entre quien se dirige y el lugar a que se dirige hay un camino, existe la esperanza de llegar; y si faltase o se desconociese por donde había de ir, ¿de qué sirve conocer a dónde hay que ir? *Hay un solo camino que excluye todo error, que sea uno mismo Dios y hombre: a donde camina, Dios; y por donde se camina, el hombre.*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La teología agustina mostrada en los muros de sus conventos realizaba visualmente una metáfora del planteamiento del evangelio de Juan, cuando Tomás le cuestiona a Jesús: "...no sabemos a dónde vas; ¿cómo, pues, podemos saber el camino? Jesús les dijo: yo soy el camino, la verdad y la vida; nadie viene al padre sino por mí". *Juan XIV*, 5-6. Queda evidenciado que las imágenes tenían un sentido, y ese rumbo estaba marcado en la arquitectura y el significado que le otorgaban los teólogos. Incluso hallamos que Lucas, en los *Hechos de los apóstoles*, describe a la primera Iglesia como el "camino". Cuenta este apóstol que cuando entró en la sinagoga discutió varios días con los sacerdotes judíos, "pero así que algunos endurecidos e incrédulos comenzaron a maldecir del camino del señor...". *Hechos de los apóstoles*, XIX, 9-23. La metáfora del caminar y seguir la doctrina de Jesús aparece en muchas ocasiones en este libro de la Biblia. Para el proceso de meditación de los siglos XV y XVI se retomó esa figura metafórica y en los conventos quedó establecida con la distribución de las imágenes; después de "caminar" y acercarse a Cristo prosigue pensar y reflexionar alrededor de su figura y su papel en la Historia de salvación y en la historia agustina de la que ahora son parte los territorios colonizados. Por esa razón buscaban narrar pictóricamente los sucesos de la vida de Jesús, pues con la visibilidad se acercan al Hijo, ya que el objetivo de las pinturas era fomentar y ayudar al proceso de la meditación para encontrar los significados de la Historia de la encarnación del hijo de Dios.

<sup>6</sup> San Agustín, *La Ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1998, XI-2.

5. Los temas se dividen en varias escenas que resaltan principalmente la figura de Jesús. En primer término se representa en la *persona* de Cristo, es decir, desde el momento de su encarnación hasta el rechazo de los sacerdotes judíos y el sello de la Alianza ecuménica con su muerte. En segundo lugar destacan su participación dentro de la temporalidad humana, como generador de la gracia justificadora sacramental, por medio de sus múltiples sufrimientos durante la Pasión. Con base en estos dos elementos se recogen pictóricamente los fragmentos de los sucesos bíblicos y se organizan en un todo. Dentro de esa totalidad, cada pasaje de la Biblia adquiriría un significado específico pues fomentaba una virtud o una forma de explicar los conceptos.
6. La espiritualidad agustina incorporaba al Antiguo Testamento dentro de su idearios como un pacto del plan de salvación. Los frailes establecían visualmente a Jesús como fundamento de autoridad bíblica, por lo tanto, siguiendo la tradición medieval, los acontecimientos de los judíos eran códigos de lectura de la llegada del mesías. Cristo tenía “una *historia previa*, el Antiguo Testamento, que hay que conocer, la *historia propia* que relatan los evangelios (por eso los signos anteriores a su nacimiento), y una *historia subsiguiente* que es la historia de la Iglesia [en Indias] y el posteriormente Juicio Final”.<sup>7</sup>
7. La Biblia y los intérpretes oficiales tridentinos eran el criterio primordial de la mística agustina en la Nueva España. Así se observa en sus imágenes y en sus evidentes referencias a la lectura de los textos.
8. Por medio de los motivos iconográficos, queda establecida una mística relacionada con la *devotio moderna*, la cual “se centra en la oración metódica, en el control de

---

<sup>7</sup> Olegario González de Cardenal, *Fundamentos de cristología*, Madrid, BAC, 2005, p. 50.



las virtudes y vicios a través de escalas y grados, en el cristocentrismo, en una dirección teológica marcadamente moralizante”.<sup>8</sup> Asimismo, notamos la influencia de los místicos españoles del siglo XVI, los cuales relacionaban el plan de salvación con la participación en la encarnación. La iconografía indica que la corporación agustina retomó esos planteamientos y los incorporó a su discurso propio y a sus necesidades en la Iglesia de Indias.<sup>9</sup>

9. El objetivo de las imágenes consistía en reforzar la teología dogmática agustina, puesto que mostraba las manifestaciones de Dios dentro de la Historia sagrada y el devenir de la humanidad. Los religiosos se consideraban con la capacidad de leer los signos (*factum*) que acreditaban esa presencia y sus expresiones. Jesús era el código de la Iglesia novohispana en todas las pinturas y la comunidad de creyentes (la sociedad de los pueblos) eran los testimonios de esa predicación. Las pinturas representaban los fragmentos de un todo, eran los pedazos de un plan divino, que derivaban en un futuro alcanzable por la vida terrenal.
10. Las imágenes exponían los *hechos históricos* para incluir a los grupos sociales novohispanos en el plan divino providencial. Los frailes proponían por medio de las pinturas un contenido *real* de la historia pues estos mensajes visuales eran reveladores de su Dios y de la persona encarnada de Jesús.

---

<sup>8</sup> Melquiades Andrés, *Historia de la mística de la Edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 219.

<sup>9</sup> “Un indicio de subidísima espiritualidad ofrece el capítulo general de la Orden de 1588 en que se aprobó la recolección: ‘Porque el fin del cristiano es la caridad, y porque no la alcanza con perfección sino quien se niega y mortifica a sí mismo, por eso todas las religiones que caminan a la perfección de esta virtud profesan pobreza, obediencia y castidad, que son las cosas con que el corazón del hombre se niega a sí mismo, y se desase de todo; y así en el voto de ellas consiste la sustancia de las religiones y, en la guarda, ser una más reformadas que otras; y porque para esta guarda son dos cosas necesarias: ánimo pronto y dispuesto y leyes bien ordenadas...’ ”. *Constituciones. Forma de vivir de los frailes agustinos descalzos*, Madrid, 1596. *Apud Ibidem*, p. 400.

11. Al explorar y encontrar los significados de la revelación visual y escrita en la lectura de la Biblia, se buscaba lograr la meditación. Así, observamos que el método de meditación se iniciaba en las cosas visibles, generalmente, un misterio de la Pasión de Cristo y que, a partir de *La oración en el huerto*, se discurría alrededor de ciertos momentos del sufrimiento y se fomentaban las virtudes principales del siglo XVI, como el ejercicio de la humildad, la paciencia y el ascetismo.
12. En muchos casos, en las cenefas de los claustros o en las iglesias encontramos plasmado en series epigráficas que la contemplación implicaba el ámbito auditivo a través de la oración de unión, comunitaria o personal. De este modo, hemos constatado el uso de estos recursos de oración en las salas de *profundis*, claustros y celdas.<sup>10</sup>
13. La meditación y oración agustina no era intemporal, ni trascendente o abstracta, tenía una definición en el tiempo y en el espacio. En el caso del primero, la llamamos *histórica*, porque los frailes consideraban a Jesús parte del devenir. En cuanto al ámbito espacial, destaca su relación con el cuerpo; la mortificación buscaba imitar a Cristo y sacar de él las virtudes que los hicieran buenos cristianos. Los agustinos favorecían las vías purgativa y la iluminativa, en particular la última que tenía una relación inmediata con la adquisición constante de virtudes.<sup>11</sup>
14. El análisis iconográfico muestra que los frailes estaban inmersos en la perspectiva lineal agustiniana del conocimiento histórico del cristianismo, su temporalidad e

---

<sup>10</sup> Estrada de Gerlero ha analizado con detenimiento esos aspectos y ha demostrado el uso constante de esas frases, como los salmos en los claustros agustinos. Elena Estrada de Gerlero, “ La epigrafía en el arte novohispano del siglo XVI”, en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 2010, en prensa.

<sup>11</sup> Para más información acerca de las variantes meditativas en el siglo XVI, véase Andrés, *op. cit.*, p. 230.

historicidad y, sobre todo, su sentido de progreso espiritual y sus maneras de apropiación del conocimiento y de comprenderlo.

15. Después de observar las pinturas murales, queda demostrado que los frailes buscaban descubrir que la humanización de Dios los había redimido y deificado; Dios sólo se transformó en Dios siendo hombre y los frailes se aproximaban a esa divinidad por medio del Hijo-Jesús-Cristo. A partir de esos postulados de autoridad, los agustinos plantearon un discurso justificador de su papel en la Nueva España y su actuar en los territorios y en la Iglesia novohispana, un discurso de apropiación del medio natural y, del pasado *endemoniado* y el presente de *salvación* de las comunidades.
16. El discurso agustino novohispano se definió visualmente mediante un presente continuo inspirado en la llamada vida de los eremitas con las imágenes de las Tebaidas y a partir de la concepción del tiempo en la Nueva España del siglo XVI. En sus pinturas murales observamos que los frailes consideraban idóneo el ámbito eremita para aproximarse a Dios, por tanto, la representación pictórica de ese pasado buscaba armonizar con el discurso del proceso evangelizador.
17. Los agustinos promovieron, valiéndose del concepto que la gracia católica tridentina les otorgaba, la justificación de los pecados entre los grupos novohispanos, ya que existía una redención posterior que se definía a partir del pecado terrenal. De esta manera, los agustinos difundían su papel como controladores únicos del monopolio de la limpieza del mal.
18. Los frailes, con estos elementos ideológicos, buscaron formar parte del Imperio español, basándose y divulgando una de sus principales fuerzas ideológicas: la

contrarreforma y la Reforma católica. Lo observamos en sus temáticas iconográficas y en el uso de las estampas con esos temas.

19. La escuela agustiniana novohispana insistía en el aspecto ascético en su iconografía, pues buscaba generar criterios de identidad y, al mismo tiempo, cuidar y seguir los postulados del Concilio de Trento, promoviendo los dogmas que defendía la Reforma católica y que retomaba la contrarreforma (como la inmaculada concepción de María, los sacramentos, el *Corpus Christi* y el orden jerárquico de la Iglesia romana). De esta manera, los conventos se transformaron en pequeñas células de difusión del pensamiento católico romano. A través de sus medios de difusión, en este caso las imágenes, se constata que los frailes formaron parte del movimiento religioso corporativo de la Reforma católica.
20. El método de enseñanza partía de la palabra divina, como lo vimos en las imágenes de los Padres de la Iglesia, cuyo único elemento consistía en la *lectio divina* de los evangelios expresados en los libros y las interpretaciones teológicas. La palabra impresa y la imagen grabada hecha pintura en los muros eran los medios de reflexión, difusión de su ideología y control discursivo que ejercían los dirigentes de la orden sobre las comunidades frailuna, indígena o hispana. La segunda parte de este proceso de instrucción radicaba en la interpretación de esos textos y de esas imágenes, junto con la delimitación de la experiencia contemplativa (meditación) enmarcada por los exegetas oficiales del concilio de Trento y los personajes importantes de la orden como Tomás de Villanueva o Juan de Sahagún.
21. Los frailes buscaban lograr la unión e imitar a Jesús y a los personajes importantes de la orden. Su objetivo, basado en el discurso corporativo que planteaba que el agustino novohispano debía aspirar a crear una liga con el pasado católico (Jesús y

los apóstoles) y las personalidades de su corporación, consistía en alcanzar la relación ascética-contemplativa-mística.

22. Dentro de los elementos que constituyen el catolicismo agustino y su relación con los personajes importantes de su orden y los santos, encontramos en la iconografía dos tipos de representaciones. La primera muestra al santo como aquella persona que logró trascender la realidad, aquel que la Iglesia consideró y que se acercó a Dios y logró el título. La segunda plasma a aquellos que gracias a un esfuerzo ascético permanente lograron las categorías de grandes personajes, santificados o no. Y, finalmente, los mártires, representantes directos de la fe, quienes exponen las dos principales virtudes del cristianismo: la propagación del mensaje y su defensa hasta la muerte.

23. Hallamos un discurso que se remonta a los “principios” a la regla primitiva, es decir, una imagen de *origen*. Los agustinos se apropiaron de muchos santos y santas de los primeros siglos con tal de que hubieran tenido alguna relación con el eremitismo o hubieran fomentado la creación de casas para eremitas.<sup>12</sup> Por ejemplo, en los casos de san Gregorio Magno, los obispo Fulgencio o Germán (quien además de haber practicado el proto-monacato, tuvo una relación directa o por conversión con uno de los supuestos fundadores medievales), san Hilario de Arles o san Columbano. Estos santos mostraban el “pasado” de los frailes novohispanos y creaban un discurso fundacional.

24. La iconografía de los personajes importantes de la orden giraba en torno a la búsqueda de modelos de virtudes y hacía referencia a las actividades de los frailes. Ellos tenían tareas fundamentales: predicación, meditación y mortificación; dentro

---

<sup>12</sup> Véase Luigi Torelli, *Secoli agostiniani*, Bolonia, 1659, t. I. y Staibanus, *Tempio eremitano*, Nápoles, 1608.

de estas labores existían pautas intermedias que generaban otras labores como la flagelación, el estudio y la oración continua. La iconografía fue un soporte y un referente para realizar esas actividades.

25. Los frailes novohispanos practicaban el ascetismo que los acercaba a sus correligionarios pintados en los muros de sus conventos. La mortificación del cuerpo fue primordial para las órdenes religiosas, puesto que era la única forma de acercarse e imitar a Jesús sin la posibilidad de un martirio.<sup>13</sup>
26. Hemos notado que la pintura mural era una respuesta historiográfica-visual (*magistra vitae*) de los agustinos, cuyos fundamentos provenían de la tradición europea, pero que tuvieron que vincular a los intereses sociales y políticos de la corporación durante una segunda etapa de la evangelización en la Nueva España.
27. Los agustinos pretendieron por un lado reforzar su posición de poder en estos territorios y por otro llevar a cabo una labor de difusión de los principios tridentinos por medio de sus imágenes, sobre todo para contrarrestar una política donde los seculares tenían mayor peso en la decisiones y donde al obispado se le otorgaba la rectoría de la vida eclesiástica de las comunidades. De acuerdo con Antonio Rubial, en el periodo de 1550-1620, “la Iglesia novohispana necesitaba redefinir su papel social, para lo cual destacó su vocación y vida ejemplar con el fin de demostrar que ella era el único agente efectivo y necesario de la salvación”.<sup>14</sup> Los agustinos participaron en este proceso siguiendo las características propias de su orden, su

---

<sup>13</sup> San Pablo lo describe de una manera más precisa en su carta a los Colonenses: “Ahora me alegro de mis padecimientos por vosotros y suplo en mi carne lo que falta a las tribulaciones de Cristo por su cuerpo, que es la Iglesia”. *Colonenses* I, 24. El sacrificio corporal era fundamental para acercarse y conformar la iglesia y juntar a las comunidad de creyentes, existe un compromiso de el salvador católico con aquellos que sacrifican su vida por su mensaje y aquellos que imitan sus mortificaciones. Las relaciones con las virtudes promovidas por los frailes parten de los dolores inflingidos por el ascetismo y las mortificaciones eran, según los frailes, un elemento común entre estos postulados y los sufrimientos de los mártires

<sup>14</sup> *La santidad controvertida.*, p. 58.

espiritualidad e ideología y, para lograrlo, difundieron muchas imágenes en los muros de sus conventos que implicaban su relación con esos personajes ejemplares, representantes de la aptitud perfecta del fraile.

28. El libro era uno de los principales atributos de la pintura mural. Este elemento, relacionado con las Sagradas Escrituras, implicaba la relación de los frailes con el conocimiento, es decir, con el acercamiento a la teología y a la reflexión acerca de Dios para obtener las verdades del catolicismo. Los agustinos seguían el postulado medieval: sólo lo semejante puede acceder a lo semejante.<sup>15</sup> Con base en esta idea, los frailes buscaron acercarse a Dios por medio de la Escrituras para tener un entendimiento con el alma purificada y purgada del pecado. Los personajes representaban a esos hombres y mujeres que lograron acercarse al conocimiento de la religión, personificaban a los *verdaderos maestros*.
29. En las imágenes encontramos dos aspectos muy importantes de la piedad posterior a Trento: el ascetismo personal y exacerbado en las representaciones de los personajes y cómo estas mujeres y hombres a través de su iconografía y su “corporeidad” pictórica simbolizaban y encarnaban para los agustinos los medios o vías para acceder a la gracia divina *ex opere operato*. El objetivo es acercarse a ello y buscar la santificación personal con los santos corporativos.
30. Los frailes consolidaron el presente por medio de la apropiación del *espacio novohispano* con sus conventos e iglesias, y la cimentación y construcción de la orden novohispana con sus pinturas murales. El objetivo fue crear una identidad colectiva transmitida a los individuos que buscaban incorporarse a este discurso. Se pretendía una pertenencia social en varios niveles, el primero era el fraile que al

---

<sup>15</sup> Agustín, *Confesiones...*, libro 10, cap. 5.

observar las imágenes observaba su *pasado* o sus modelos corporativos. El segundo era el laico, quien primordialmente percibía las imágenes de las porterías, claustros bajos e iglesias y así observaba su papel en la comunidad de creyentes. Los frailes pretendían que los laicos aprendieran o entendieran el discurso visual simbólico que representaba la unión entre ellos y los religiosos, y su papel dentro de la salvación y los ritos que ésta implicaba. Por lo tanto, Acolman con su ábside pintado, los Patrocinios, etc., presenta la búsqueda de los frailes por conseguir aliados en los grupos de laicos para defender sus intereses, es decir, no solamente querían crear y difundir por medio de imágenes una identidad dentro de los propios frailes o adoctrinar a las comunidades indígenas también buscaban que los laicos, en particular los grupos de poder político y económico, se apropiaran de los códigos agustinos, para que así ellos se sintieran parte de la congregación y pudieran generar una sentimiento de colectividad católica común.

31. Por medio de las pinturas se trataba de afirmar la discusión vigente en la época: el papel de las órdenes en el ámbito novohispano; el sentido de sus tradiciones y las formas en que llevaban a cabo el proceso de colonización de la Nueva España; sus adhesiones y fidelidades a la Iglesia Católica europea y a la Corona, como defensora suprema de esa fe. No sólo se buscaba representar modelos de imitación o reafirmar la educación de los frailes con modelos de santidad, pues muchos de ellos todavía no eran santos, también se pretendía crear un discurso de afirmación para contrarrestar los argumentos de aquellos que buscaban quitarles privilegios.
32. Las pinturas corresponden a la posición de los agustinos en la ejecución y difusión del Concilio de Trento, la “renovación” de la Iglesia y la implantación de ésta en la Iglesia de Indias. De igual forma, estos cambios provenientes de Europa marcaron



en la orden novohispana un renovado sentimiento de orgullo de pertenencia mostrado en sus pinturas murales contra posibles inferencias de elementos externos en sus áreas de influencia. El objetivo era distinguirse de las otras corporaciones religiosas, delimitar su apoyo y sus relaciones y configurar en un discurso visual por medio de personajes históricos de la corporación.

33. La libertad que difundían los frailes era el acercamiento con Dios, para alcanzar eso se debían seguir normas morales muy estrictas: renuncia, ascesis y oración. En consecuencia, el papel del ser humano en el ámbito terrenal se restringía a ser parte de la comunidad de creyentes, con la unión de pasajes de los salmos en los claustros para la salmodia comunitaria, la oración de las *Arma Christi* y los Nombres Sagrados; el control con la *lectio divina* y evitación del mal, representado por los embates del demonio generador de pecados y, finalmente la espera del Juicio final. No podemos afirmar con seguridad si esos elementos se cumplieron cabalmente o sólo una parte en todos los conventos o si el reducido número de indios en algunas doctrinas permitió compaginar el sentido de la vida activa con la contemplativa. Sin embargo podemos decir que existió una necesidad del grupo dirigente de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de promover esos valores y otorgar una justificación de su papel con un discurso temporal de su papel en los pueblos de indios y ciudades españolas.
34. El concepto de la Historia de los agustinos consistía, por un lado, en ver el *pasado* como época memorable donde la armonía y la meditación eran comunes entre todos los frailes, por otro, el *presente*, con sus defectos, sus pecados y luchas entre el bien y el mal, no obstante, la naturaleza ofrecía la posibilidad de adecuarlo al plan divino. La vegetación, las montañas y los animales, junto con la colaboración de

algunos de los indios, mostraban que la cultura católica se podía afianzar en estos territorios para cumplir con el postulado providencialista y preparar estos territorios para el Juicio, el fin del tiempo y el inicio de la eternidad.

35. Las pinturas del pasado, entendido como memoria colectiva, no eran un elemento recordatorio, representaban un filtro que decidía lo que se guardaba o desechara. El orden del tiempo del discurso pictórico era el pasado eremítico, empalmado en la narración visual a un presente idílico y una sociedad que debía combatir sus pecados para acercarse al Juicio, al fin de los tiempos.
36. La relación de estas imágenes del Juicio final se complementaban con las visiones negativas de la condena del “presente”, por eso era importante representarlas con los pecados. Los mensajes mostraban la naturaleza del hombre aplicada al mundo de lo real, de las posibilidades del hombre y su cercanía con el mal. El concepto de la vida terranal agustino era una vía muy complicada y requería mucho esfuerzo para no caer en los males. No obstante, el ciclo cierra el programa con una posibilidad, las pinturas murales mostraban una salida, el camino de la revelación definido en el juicio de Cristo y la idea de un recomienzo del tiempo eterno. El *tiempo* se presentaba como un elemento de inseguridad pues muestra, genera y promueve la corrupción, el pecado y sus capacidades de renovación. La incertidumbre residía en la renovación pero también en el pecado y sus derivados; en cambio, durante el fin del devenir las posibilidades concluyen, el ser humano no puede pecar ni redimirse, su destino estaba marcado por la eternidad. Por lo tanto, la iconografía nos mostró que los agustinos novohispanos consideraban a *la espera de la eternidad* como eje temporal de la vida. Esta filosofía de la Historia generaba una esperanza de revelación, de felicidad absoluta, la cual se figuraba como la

continuidad de un tiempo de gloria celestial, como la intemporalidad de un espacio perpetuo.<sup>16</sup> La Nueva España y, en particular, los pueblos de doctrina controlados por los agustinos, se adaptaron a este principio rector que movía la Historia, el devenir humano, por medio de la creación de una discurso justificador, creando una coherencia entre su pasado, el presente y el futuro; “la plenitud del sentido [en esta concepción filosófica agustina] era una cuestión de cumplimiento en el tiempo”.<sup>17</sup>

El filósofo Karl Löwith explica que

[...] cuando un movimiento histórico revela su importancia, reflexionamos sobre el momento de su primera manifestación en el tiempo para determinar el sentido del acontecimiento tomado en su totalidad, [...] tomado en su ‘totalidad’ en la medida en que este acontecimiento tiene un punto de partida preciso y un punto final que es de naturaleza escatológica.<sup>18</sup>

Los agustinos realizaron con mucha precisión este ejercicio filosófico en la segunda mitad del siglo XVI en la Nueva España y lo expresaron discursivamente en las pinturas murales de sus conventos. El *pasado*, plasmado en los muros, partía de sus necesidad de remontarse al momento de creación, al *origen* de su corporación. Por medio de esta idea, los agustinos se consideraban como herederos de una bagaje de santidad y una autoridad teológica que justificaba sus acciones en el virreinato. El *presente* se adecuó a su filosofía de la historia a partir de una serie de conceptos tipológicos, donde ellos eran los rectores de la salvación, ya que los principios de su vida partían de su meditación, su cercanía con Jesús y sus prácticas ascéticas heredadas de sus compañeros santos. Los indios, nahuas, otomíes o de otras etnias,

---

<sup>16</sup> Entendemos el concepto filosofía de la Historia en el sentido de Karl Löwith como “la interpretación sistemática de la historia del mundo según un principio rector, por el que se ponen en relación acontecimientos y consecuencias históricos, refiriéndolos a un sentido último”. Karl Löwith, *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de las historia*, trad. Norberto Espinosa, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 13.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

eran como los españoles, criollos o peninsulares, parte de la comunidad de creyentes; no obstante, debido a sus supuestos antecedentes (además de las ideas deterministas de la raza o en el caso cristiano “la pureza de sangre”), tendían hacia la idolatría y por lo tanto a la cercanía y convencimiento demoníaco. Los indios requerían mayores controles que los españoles cristianos antiguos en el ámbito doctrinal, aunque el grupo hispano fomentaba y motivaba la tendencia del indio al rechazo de Dios. De esta manera, los agustinos en su discurso visual, observaban a la sociedad novohispana como un cuerpo diferenciado, no por sus capacidades o raciocinio, como planteaba la idea medieval tomista, sino por un pasado determinista de sus posibilidades de salvación o condenación, ya que, tanto indios como españoles, tendían al pecado. Todos tenían el mismo origen, pero su historia, su antigüedad, los diferenciaba ya que el pasado no se puede modificar. Los frailes demandaban cambiar el momento inmediato para recibir la redención en el futuro. A partir de estos elementos, los religiosos generaron una conciencia histórica, su intención era hacer presente el pensamiento de otros tiempos.<sup>19</sup> Entendían la concepción de la Historia de san Agustín del mal y el sufrimiento a la luz de sus prejuicios de la segunda mitad del siglo XVI pues como hemos observado en las pinturas murales sus recursos discursivos siempre estuvieron condicionados por esa situación histórica, es decir, por el ámbito y la circunstancia americana.

37. El proceso decorativo conventual de la pintura mural se planteó a partir de la visión del progreso ecuménico de la Iglesia con su doctrina de salvación y fue cuando, desde la perspectiva occidental de los frailes la Historia novohispana sobrevino y se incorporó a la *universalidad*.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 15.

38. Observamos en las pinturas que los agustinos fomentaron y ayudaron a configurar las razones de la colonización de los territorios, debido a su cercanía con las autoridades civiles y con la metrópoli. “Sólo la Iglesia [era] mediadora terrenal de la salvación del mundo. Sólo ella [podía] otorgar un sentido verdaderamente universal a una monarquía particular”,<sup>20</sup> por lo tanto los frailes buscaron adecuar su teología para defender, difundir y expandir el derecho y legitimidad que ellos, como representantes de la Iglesia católica y el Imperio español, tenían sobre los pueblos de doctrina. Los religiosos realizaban por medio de las imágenes una igualación cristiana romana de la forma de vida de los indios y de su medio natural. Existía un discurso de salvación que también notamos en las crónicas escritas que respaldaba figurativamente la ocupación territorial con las Tebaidas novohispanas.
39. Los agustinos reaccionaron al planteamiento de la libertad humana, es decir, el libre albedrío y la providencia por medio de sus capacidades de control cultural sobre las comunidades con la propagación del discurso de la “buena muerte” y sobre todo con una reflexión constante en torno a la fugacidad de la vida terrena y con el rechazo del pecado para evitar la *segunda muerte* definitiva.
40. Después de revisar la iconografía agustina notamos que el concepto del devenir y del ser humano entre los frailes era muy pesimista. La vida terrena se presenta como un peregrinar entre las virtudes y los pecados; esta perspectiva parte, sin embargo, de la visión de San Agustín, quien considera al hombre un peregrino en movimiento, un ser dispuesto al pecado debido a la caída de Adán y sobre todo después del enfrentamiento de Caín con Abel. Los religiosos veían la vida como un

---

<sup>20</sup> Eduardo Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, México, Siglo XXI, 1994, p. 55.

camino de pruebas constantes, el gozo estaba reservado a la eternidad, “peregrinos en esta tierra, ciudadanos del cielo” de la Jerusalén celeste.<sup>21</sup> El fraile, por ende, debía buscar en su espiritualidad el medio para poder solventar o zanjar estos obstáculos, el trabajo manual, la predicación, la vida contemplativa eran los medios necesarios para preparar su encuentro con la verdadera felicidad eterna. Los agustinos, considerando esa tradición, decidieron difundir una parte de los peores sucesos de la Historia del hombre. Los azares del tiempo provocaban todo tipo de situaciones, buenas y malas, por eso la humanidad debía reconocer su papel en la Historia: seguidores e imitadores de Cristo para alcanzar la redención.

41. En la iconografía de estas pinturas, el mal y el dolor remitían al cumplimiento de los dictados de Dios; el sufrimiento se consideraba un acto de fe, como en el libro de Job, porque el dolor generado por la vida ascética tendría siempre su recompensa. El vínculo pictórico entre el mal, el pecado y el sufrimiento, planteado en las pinturas, nacía de un principio histórico de la filosofía agustina; de hecho, la relación causa-efecto mostrada en las imágenes novohispanas de los pecados no estaba determinada por los textos bíblicos. Por ejemplo, el planteamiento: “si eres idólatra, lujurioso o iracundo tendrás este sufrimiento” no aparece en los evangelios, el Jesús bíblico no hace una relación entre pecado y sufrimientos, incluso no presenta una explicación al mal, sólo menciona que aquellos que no busquen su predicación caerán en el error. A partir de estos elementos, consideramos que el planteamiento de la capilla abierta de Actopan tiene una relación de *temporalidad teleológica*, no de adoctrinamiento del castigo o prevención punitiva; presenta los

---

<sup>21</sup> Elsa Cecilia Frost, *La historia de Dios en las Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, Tusquets, 2002, p. 69.

dos lados de la historia sagrada y los dos caminos que puede seguir el hombre. El mensaje de las imágenes era de esperanza y control, se acercaba al castigo pero prevalecía la capacidad del indio o español para enmendar sus faltas con la guía del fraile novohispano.

Finalmente, consideramos que los frailes agustinos novohispanos pretendieron crear un solo proyecto religioso-pictórico con implicaciones filosóficas, espirituales e ideológicas que incluía e incorporaba el ámbito interior y el exterior de los edificios. Hemos constatado con este análisis y las conclusiones derivadas de éste que la comunicación con la comunidad, ya sea de europeos, españoles o de indios, se dio en todos los ámbitos, para los externos y los internos, pues encontramos pinturas con el mismo mensaje en las áreas abiertas de las edificaciones o en las restringidas. Las diferencias radicaban en el uso de esos mensajes. El proyecto fue amplio y reafirmó el sentido del pasado, el presente y el futuro con los referentes visuales, y acercó a las comunidades al presentarles esta información por medio de los muros de los conventos, fortalezas-espirituales.

## **ABREVIATURAS**

BAC- Biblioteca de Autores Cristianos

FCE- Fondo de Cultura Económica

UNAM- Universidad Nacional Autónoma de México

IIE-Instituto de Investigaciones Estéticas

IIH-Instituto de Investigaciones Históricas

INAH- Instituto Nacional de Antropología e Historia

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **CRÓNICAS AGUSTINAS**

Jerónimo ROMÁN DE LA HIGUERA, *Chronica de los ermitaños del glorioso padre sancto Agustín. Dividida en doce centurias, compuestas por fray Jerónimo Román fraile profeso en la mesma orden*, Salamanca, Casa de Ioan Baptista de Terranova, 1569.

Juan de GRIJALVA, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España en cuatro edades de 1533 hasta el de 1592*, México 1624 (ed., México 1924; ed. Porrúa, México 1985)

Esteban GARCÍA, *Libro quinto: Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México*, paleografía, introducción, notas y edición, Roberto Jaramillo Escutia, México 1997.

Matías de ESCOBAR, *Americana Thebaida. Vitas Patrum de los religiosos ermitaños e N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Mechoacán*, México, Balsal Editores, 1970.



Diego de BASALENQUE, *Historia de la provincia de san Nicolás de Tolentino de Michoacán, del orden de N.P.S. Agustín*, México, JUS, 1963.

José SICARDO, *Suplemento crónico a la Historia de la Orden de nuestro Padre San Agustín de México*, introducción, paleografía, notas y edición de Roberto Jaramillo E., México 1996.

Manuel GONZÁLEZ DE LA PAZ Y OCAMPO, *Domicilio primera y solariega casa de el Santísimo Dulcísimo Nombre de Jesús. Historia de la imperial augusta Casa de el Orden de los Ermitaños Augustinos de la Ciudad de México. Crónica de su establecimiento, erección y continuación. Vidas y hechos de sus religiosísimos prelados; y de muchos de sus más singulares hijos*, inédito, 3 Tomos, México, 1755.

Alipio RUIZ ZAVALA, *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús de Mexico*, 2 tomos, , ed. Porrúa, México 1984, (Biblioteca Porrúa 80-81)

Alipio RUIZ ZAVALA y Roberto JARAMILLO ESCUTIA, *La Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México en Los Agustinos en América Latina. Pasado y presente*, coompilador Joaquín García Iquitos, 1995.

R. JARAMILLO E. y C. ALONSO, *Monumenta Historica Mexicana S. XVI* (Tomo I), México 1993.

Federico GOMEZ DE OROZCO, *Los Provinciales de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Nueva España en Grijalva*, ed. 1984, 505-537.

David GUTIERREZ, *Provinciae Mexicanae Ordinis Eremitarum S. Augustini origo et constitutio en Analecta Agustiniana* 23 (1953), 68-90.

Mario MENDOZA RIOS, «*El Breve pontificio Quaecunque ad prosperum y la constitución de la provincia de México*» en *Archivo Agustiniiano* 78 (1994), 119-141.

## **TEXTOS CONSULTADOS POR EDIFICIO**

### **ACOLMAN**

Castro Orozco, Olivia, *San Agustín Acolman: Estado de México*, México, CONACULTA-INAH, 1992.

Flores Martínez, Margarita, *Programa iconográfico e iconológico de la portada y pintura mural del convento de San Agustín Acolman*, México, Tesis de Licenciatura en Historia del arte/Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia del arte, 1980.

Martínez Viteri, Fernando, *La iglesia agustina de Acolman: conservación, intervenciones, modificaciones*, México, Tesis Maestría (Licenciado en Conservación y Restauración) Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1992.

Toussaint, Manuel, *Acolman*, México, Ediciones de Arte, 1948, 64 p.(Colección Anahuac de arte mexicano, v. 16)

### **ACTOPAN**

Ballesteros G., Víctor M., *La pintura mural del convento de Actopan*, Pachuca, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.

McGrégor, Luis, *Actopan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1955, 211 p. Clasificación

Monroy Martínez, Eva, *Evangelización agustina en la alcaldía de Actopan*, México, Tesis Licenciatura en Historia/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.

Moreno Silva, Desirée, *La tebaida del Convento Agustino de San Nicolás Actopan: estudio formal, iconográfico e iconológico de una pintura del siglo XVI*, México, Tesis Licenciatura en Estudios Latinoamericanos/ UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Roquet, Salvador, *El Convento de Actopam, hoy museo colonial : reseña histórico-descriptiva con diez fotograbados y un códice*, México, Tipografía El Faro, 1938.

Vergara Hernández, Arturo, *El infierno en la pintura mural Agustina del siglo XVI : Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, México, Tesis Maestría (Maestría en Historia México/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

### **ATLATLAUHCAN**

Hinojosa Hinojosa, Laura Elena, *Convento Agustino de Atlatlahcan: Morelos*, México, CONACULTA-INAH, 2001.

Romero de Terreros, Manuel, *Atlatlahcan*, 2ed., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

### **ATOTONILCO EL GRANDE**

Ballesteros G., Víctor M., *Aquí se enseñan los arcanos celestes: la iglesia y el convento de Atotonilco el Grande Hidalgo*, Pachuca, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo/Ayuntamiento de Atotonilco el Grande, 2002, (Colección Patrimonio Cultural Hidalguense).

Soberanes Romero, Mireya Lizelli, *Rehabilitación del ex convento de San Agustín, para un museo de sitio, en Atotonilco el Grande, Hidalgo*, México, Tesis Licenciatura en Arquitectura/UNAM, Facultad de Arquitectura, 2007.

Sohn Raeber, Ana Luisa, *Entre el humanismo y la fe : el Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.

Toussaint, Manuel, “Las pinturas murales de Atotonilco”, en *Historia mexicana*, v. 1, no. 2 [2] (oct.-dic., 1951) p.173-184.

## **CULHUACÁN**

Cline, S. L., *Colonial Culhuacan, 1580-1600: a social history of an Aztec town*, Albuquerque, University of New Mexico, 1986.

Gorbea Trueba, José, Culhuacán, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959, (México, 6).

Martínez Ulloa Torres, Gabriela, *A la orilla de la laguna: la pintura mural del Convento de Culhuacán*, México, Tesis Maestría en Historia del Arte/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

Robles Castellanos, José Fernando, *Culhua México : una revisión arqueo-etnohistórica del imperio de los Mexica Tenochca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

## **EPAZOYUCAN**

Ballesteros G., Victor Manuel, *San Andrés de Epazoyucan: arte agustino del siglo XVI*, Pachuca, México, [s.n.], 1989.

Cazenave-Tapie Alcaide, Christiane, *El convento agustino de Epazoyucan y su iconografía*, México, Tesis Licenciatura en historia del arte/Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 1986.

Islas Monter, María Guadalupe, *La cabecera de Epazoyucan Hidalgo: diacronía de un asentamiento prehispánico y virreinal*, México, Tesis Doctorado (Maestría en Urbanismo)-UNAM, Facultad de Arquitectura, 2007.

## **HUATLATLAHUCA**

Torres Carrasco, Elizabeth, *Arquitectura religiosa en Huatlatlauca, Puebla: siglos XVI y XVII*, México, Tesis Licenciatura en Arquitectura-UNAM, Facultad de Arquitectura, 2008.

Rosquillas Quiles, Hortensia Carmen, *La apropiación de la tierra en los señoríos de Huatlatlauca y Huehuetlan en el Estado de Puebla (1520-1650)*, México, Tesis Maestría Historia/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

## **MALINALCO**

García Payón, José, *Malinalco : guía oficial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1958.

Noguéz, Xavier (coord.), *Malinalco y sus contornos: a través de los tiempos*, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México-El Colegio Mexiquense, 2006.

Romero Quiroz, Javier, *Historia de Malinalco*, Toluca, Gobierno del estado de México, 1980.

Peterson, Jeanette Favrot, *The paradise garden murals of Malinalco : utopia and empire in sixteenth-century Mexico*, Austin, University of Texas, 1993.

Viramontes Zarco, Israel, *Determinación taxonómica de plantas representadas en las pinturas murales del Convento de Malinalco Estado de México y la significancia de estas con la gente de dicha localidad*, México, Tesis Licenciatura en Biología/UNAM, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, 2007.

## **METZTITLÁN**

Artigas, Juan Benito, *Metztlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1996.

Campos Gallegos, María Eugenia, *Selección de diez capillas de visita de la Vega de Meztlán, Hidalgo*, México, Tesis Especialidad en Historia del Arte/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Lorenzo Monterrubio, Ana María del Carmen, *Metztlán, Hgo., en el siglo XVI : economía y política*, México, Tesis de Maestría en Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Armella Villalpando, Miguel Ángel, *et al., Metztlán: lugar de la luna y de las maravillas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Iztapalapa, 2003.

### **TLAYACAPAN**

Favier Orendáin, Claudio, *Ruinas de utopía : San Juan de Tlayacapan : espacio y tiempo en el encuentro de dos culturas*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica/Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno de Estado de Morelos, 1998.

Solís Gutiérrez, María Guadalupe, *Los agustinos en el pueblo de Tlayacapan, Morelos: 1554-1602*, México, Tesis Licenciatura Historia/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

Romeu Adalid, Diana Adoración, *El convento agustino de San Juan en Tlayacapan, Morelos*, México, Tesis Licenciatura Historia/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Ruisánchez Peinado, Genoveva Monserrat, *El convento agustino de San Juan Bautista en Tlayacapan*, Tesis de Licenciatura en Historia del arte/Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 1986.

### **UCAREO**

Heredia Solís, Irineo, *Ucareo: época prehispánica. El convento agustino*, Morelia, Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura/Ayuntamiento de Zinapécuaro, 2001, (Colección La Querencia. Cuadernos del IMC y Los Municipios).

### **YECAPIXTLA**

O'Mack, Scott Harold, *Yacapitzlan: etnohistoria y etnicidad en el México Central durante el posclásico*, trad. Ezequiel Benedicto Zamora y Gerardo Ramírez Vidal, Temixco, Morelos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Unidad Central de Estudios para el Desarrollo Social, 2003.

Pérez Sánchez, José Eduardo, *Yecapixtla de San Juan Bautista convento agustino del siglo XVI: recuperación y restauración del convento de Yecapixtla y su entorno*, México, Tesis Maestría en Arquitectura (Restauración de Monumentos)/UNAM-Facultad de Arquitectura, 2003.

### **YURIRIAPÚNDARO**

González Leyva, Alejandra, *et al.*, *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino*, México, UNAM, 2008.

Gorbea Trueba, José, *Yuriria*, México, INAH-Dirección de monumentos coloniales, 1960, (Publicaciones / Dirección de monumentos coloniales, 9)

Molina Gallegos, Felipe, *La permuta de Tiripitio por Yuriria*, México, Tesis Licenciatura en Historia-Universidad Autónoma de Guadalajara, Escuela de Filosofía y Letras, 1990.

Ramírez Romero, Esperanza, *Un ensayo crítico sobre el convento de Yuriria*, México, Tesis Licenciatura en Historia del arte/Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 1966.

Santiago Silva, José de, *Yuririapúndaro: el convento agustino de San Pablo en Yuririapúndaro, Guanajuato*, Guanajuato, Gto., Ediciones La Rana, 2006, (Arquitectura de la fe).

## ZACUALPAN DE AMILPAS

López Vieyra Rosenzweig, María Luisa, *Estudio histórico-artístico del convento de La concepción en Zacualpan de Amilpas, Morelos*, México, Tesis Licenciatura en Historia del Arte/Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte, 1978.

## LIBROS Y ARTÍCULOS

Abbott, Paul, *Rethoric in the New World: Rhetorical theory and practice in Colonial Spanish America*, University of South Carolina Press, Columbia, 1996.

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español II. La Edad de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Agustín, San, *Obras completas*, XLI vols., Madrid, BAC, 1956-1999.

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

Álvarez Luis, “Fusión de la Provincia agustiniana de Castilla o de España con la congregación homónima, culminación de la reforma ‘Observante’”, en *Revista Agustiniana de Espiritualidad*, 2, 1971, pp. 371-405.

Andrés, Melquíades, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, BAC, Madrid, 1994.

-----, *Historia de la Teología en España, 1470-1570. 1. Instituciones teológicas*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1962.

-----, *La teología española en el siglo XVI*, 2 v., Madrid, BAC, 1987.



-----, “Reforma y estudio de teología entre los agustinos reformados españoles (1431-1550)”, en *Antológica Annu*, 4, 1956, pp. 439-462.

Arellano, Alfonso, *La casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México, UNAM, 1996.

Asencio E., “El ramismo y la crítica textual en el círculo de Luis de León. Carteo del Brocense y Juan de Grial”, en *Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

Báez Macías, Eduardo, *et al.*, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, 1988.

Báez, Linda, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 2005.

Barrientos J., “La Escuela de Salamanca: desarrollo y caracteres” en *La Ciudad de Dios*, vol 208, mayo-diciembre, 1995, p. 727-765.

Bauchot, Mauricio, *Historia de la filosofía en el México colonial*, Herder, Barcelona, 1997.

-----, *Retóricos de la Nueva España*, México, UNAM, 1996.

Bataillon, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, México, FCE, 1966.

Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 2000.

Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, Londres, 1986.

- Beltrán de Heredia, V., “Accidentada y efímera aparición del nominalismo en Salamanca”, en *Miscelánea Beltrán de Heredia*, Salamanca, vol. 1, ed. OPE (Biblioteca de Teólogos Españoles), 1972, p. 457-526
- Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, trad. Francisco Serra, 3 vols., Madrid, Trotta, 2004.
- Borges, Pedro (dir.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, BAC, Madrid, 1992, (Mayor, 37).
- Borroni Salvatore, *Carte, piante e stampe storiche delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1980, (Indici e cataloghi, n. XI).
- Braunfels, Wolfgang, *Arquitectura monacal en occidente*, Barcelona, Barral, 1975.
- Bryson, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Camille, M., *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1989.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús, *Diccionario Akal del refranero latino*, Madrid, Akal, 2005.
- Cassidy, Michael (ed.), *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Carrara, E., y S. Gregory, “Borghini’s Print Purchases from the Giunti”, *Print Quarterly*, XVII, 2000, p. 3-17.

- Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, introd. Manuel Toussaint, recopilación de Justino Fernández, 2 vols., México, Talleres gráficos de la nación, 1940-1942.
- Claraval, Bernardo de, *Obras completas de san Bernardo. Sermones*, 6 vols., Madrid, BAC, 1988.
- Chanfón, Olmos, Carlos, “Dos representaciones del atrio mexicano en el siglo XVI”, en *Temas escogidos. Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1994.
- , “Nota bibliográfica: Secretaría del Patrimonio Nacional. Vocabulario arquitectónico ilustrado”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46, UNAM, 1976, p. 242.
- Checa, Fernando, *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2005.
- Conventos coloniales de Morelos*, México, Miguel Ángel Porrúa/Instituto de cultura del estado de Morelos, 1994.
- Daniélou J., *From Shadows to Reality: Studies in Biblical Typology of the Fathers*, trad. Wulstan Hibberd, London, Burns & Oates, 1960.
- Daniels, Stephen y Denis Cosgrove, eds., *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Dellenbeger, John, *Images and Relics: Theological Perception and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*, New York, 1999.
- Delumeau, Jean, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973.

- , *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII-XVIII*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1992.
- , *La pêche et la peur. La culpabilisation en Occident XIIIe-XVIIIe siècles*, París, Fayard, 1983.
- , *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité Dans l'Occident d'autrefois*, París, Fayard, 1989.
- Durandus, Guillermo, *The symbolism of Churches and Church Ornaments. A translation of the first book of the Rationale Divinorum Officiorum*, introd. John Mason y Benjamin Webb, Nueva York, Charles Scribner Ed., 1893.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, y Martín Olmedo Muñoz, “La influencia del grabado flamenco en la Nueva España”, en Werner Thomas y Eddy Stols (eds.), *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, Lovaina, ACCO, 2009, pp. 203-208.
- Escalante, Gonzalbo, Pablo (coord.), *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Morelos, CIDHEM, 2008.
- , “Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental”, en *Arqueología Mexicana*, v. VI, n. 36, marzo-abril de 1999, pp. 52-29.
- , “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, MUNAL-UNAM/IIE-CONACULTA, 1999.
- , *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010.

Estrada de Gerlero, Elena, *Muros, sargas y papeles. Imagen de los sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIE.

García M. Colombas, *El monacato primitivo*, 2ª ed., Madrid, BAC, 2004.

García Oro, José, “Conventualismo y observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglo XV y XVI”, en *Historia de la Iglesia en España*, v. 3-1, pp. 211-349.

Gonzalbo, Pilar, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, México, El Colegio de México, 1990.

-----, “*Paideia cristiana* o educación elitista: un dilema en la Nueva España del siglo XVI”, en *Historia Mexicana*, vol. XXXIII, enero-marzo, núm. 3, 1984.

González de Cardenal, Olegario, *Fundamentos de Cristología*, 2 vols., Madrid, BAC, 2005.

Gregory, Brad S., *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2001.

Grelle, A., “Mercato e produzione delle stampe a Roma all’inizio del secolo XVII e alcuni problemi sugli inizi romani di Callot”, en *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milán, Istituto nazionale per la grafica, 1992, p. 29-50 (exhib. cat., Pisa).

Gutiérrez D., “Del origen y carácter de la escuela teológica hispano-agustiniana de los siglos XVI-XVII” en *La Ciudad de Dios*, 153, 1941, pp. 227-255.

Hamburger J.F., *St. John The Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley, Berkeley University Press, 2002.

----- y Anne-Marie Bouché (ed.), *The mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Hansen, D., *Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens: Ein gemaltes Programm der Augustiner*, Berlin, Akademie Verlag Berlin, 1995.

Hecht, C., *Katholische Bildertheologie in Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997.

Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna I*, 2ª ed., México, UNAM, 2004.

Hughes, C., "Visual typology: An Ottonian Example", en *Word and Image*, 17, Julio-septiembre, (2001), pp. 185-198.

Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 2004.

Kelley, D. R., *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law and History in the French Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press, 1970.

Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, trad. Roberto de la Torre y Graciela de Garay, México, FCE, 1992.

Landau, David y Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven, Yale University Press, 1994.

Landfester R., *Historia magistra vitae. Untersuchungen zur humanistischen Geschichtstheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Ginebra, Droz, 1972.

- León, Fray Luis de, “Los nombres de Cristo”, en *Obras completas castellanas I*, 5ª ed., pról. Félix García, Madrid, BAC, 1991.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, trad. Marta Vasallo, Barcelona, Paidós, 1997.
- Llaguno, José Antonio, *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial mexicano*, México, Porrúa, 1963.
- Lockhart, James, *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*, trad. Roberto Reyes, México, FCE, 1999.
- Lubac H. de, *Éxegèse médiévale: Les Quatre Sens de l'écriture*, Paris, 1959-61, vol. 1, pp. 305-67.
- Luebke, David M. (ed.), *The Counter-Reformation. The Essential Readings*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999.
- Lynch, John, *España bajo los Austria*, 2ª ed., 2 vols., Barcelona, Península, 1973.
- Mâle, Emile, *El arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001.
- Masetti, Zannini, G.L., *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, Roma, 1980.
- Masini, Mario *La lectio divina. Teología, espiritualidad, método*, trad. Abundio Rodríguez, Madrid, BAC, 2001.

- McAndrew, John, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico: atrios, posas, open chapels, and other Studies*, Cambridge, Harvard University, 1965.
- McGinn, Bernard, *Visions of the end. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
- Merback, Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- Noye, Irénne, “Jésus (Nom de)”, en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, t. 8, París, 1974, pp. 1109-1126.
- Orozco, Beato Alonso de, *Crónica de san Agustín y de los santos beatos y doctores de su orden. Instrucción de religiosos. Declaración de la Regla de san Agustín*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2001.
- Palomera, Esteba J., *Fray Diego Valadés, O.F.M.: su obra*, México, Jus, 1962.
- Pérez Goyena, A., “Las escuelas teológicas españolas. La escuela agustiniana”, en *Archivo Agustiniano*, 16, 1929, pp. 148-160, 308-318.
- Pickering, F., *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, McMillan, 1970.
- Pon, Lisa, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Ponce Hernández, Carolina (coord.), *Innovación y tradición en fray Alonso de la Veracruz*, México, UNAM-FFyL, 2007.



- Póntico, Evagrio, “A los monjes”, “Sobre la oración”, en *Obras espirituales*, Madrid, BAC, 1995.
- Prensa, Luis, y Pedro Calahorra (coords.), *XI Jornadas de canto gregoriano. De la monodia a la polifonía. De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/C.S.I.C., 2008.
- Quast, Bruno, “Drücken un schriben. Passionsmystische Frömmigkeit in den Offenbarungen der Margarithhe Ebner”, en Manuel Brau y Corneli Herberichs (comps.), *Gewalt im Mittelalter. Realitäten-Imaginationen*, Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 293-306.
- Ramírez González, Clara Inés, *Grupos de poder clerical en las Universidades hispánicas. Los regulares en Salamanca y México durante el siglo XVI*, 2 vols., México, UNAM-CESU, 2001.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, 5 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- Recht, R., *Le croire et le voir: L'Art des cathédrales, XIIIe-XIVe siècle*, Paris, Clerf, 1999.
- Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, México, INAH, 2000.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las ordenes mendicantes en la nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, FCE, 1986.
- Rubial, García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM-IIH, 1989.

-----, *La hermana pobreza: el franciscanismo desde la Edad Media hasta la evangelización novohispana*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

-----, “Hortus eremitarum. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 98, 2008, pp. 85-105.

-----, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, UNAM/FCE, 1999.

Russo, Alessandra, *El realismo circular: tierras, espacios y pasajes de la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*, México, IIE-UNAM, 2005.

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

Saranyana Joseph-Ignasi, *et al.*, *Evangelización en América*, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca, 1988.

-----, *et al.*, *Evangelización y teología en América (siglo XVI)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990.

----- y José Luis Ilane, *Historia de la Teología*, Madrid, BAC, 1995.

-----, *et al.*, *Humanismo cristiano*, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca, 1989.

-----, (dir.), *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la guerra de sucesión*, v. 1, Madrid, Iberoamericana, 1999.

Schmitt Jean-Claude, “Liberté et normes des images occidentales”, en *Le corp des images*, Paris, 2002, pp. 136-164.

- , "L'Exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie" en Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, *The mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo, México, Siglo XXI, 2005.
- , *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. Beatriz Oberländer, 3ª ed., Madrid, Siruela, 2006.
- , *Lenguajes y cábala*, trad. José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1994.
- Stoichita, Victor I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2ª ed., Ginebra, Droz, 1999.
- Sicardo, Fray José, *Suplemento crónico a la historia de la orden de N.P.S. Agustín de México*, paleografía, introducción y notas de Roberto Jaramillo, México, Organización de Agustinos de Latinoamérica, 1996.
- Szarmach, Paul E., *An Introduction to the medieval mystics of Europe: fourteen original essays*, Nueva York, State University of New York, 1984.
- Thomas, Nicolas, *Possessions: Indigenous Art and Colonial Culture*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Victoria, José Guadalupe, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta: siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 1985.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, trad. José Manuel Macías, 2 vols., Madrid, Alianza, 2001.

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

Warnke, Martin, *Political Landscape: The Art History of Nature*, Harvard, Harvard University Press, 1994.

Witcombe, Christopher, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in XVI-century Venice and Rome*, Leiden, Brill, 2004.

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



# **ANEXOS**



ACOLMAN	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
	Primer nivel lado derecho- Cardenales.			Cristo como árbol de sacramentos. Comunicación Estrada de Gerlero		Estirograbados en las columnas del Sagrado Nombre de Jesús	La anunciación o la salutación angélica	Sagrado Nombre de Jesús con guirnalda			Juicio Final con torturas			
	Primer nivel lado izquierdo- santos Obispos.					Sagrado Nombre de Jesús rodeado de la cruz de espinas	La adoración de los magos	Nicho con un arcángel			Crucifixión con María y san Juan evangelista			
	Segundo nivel- Santos Papas, se reconocen por la tiara papal. Cubren los dos muros.					Pelicano alimentando a sus hijos	visitación de la virgen a su prima Isabel con dos santos a los lados, probablemente san Ambrosio de Milán y san Jerónimo.				Sobre una puerta. Agustino arrodillado adorando a Cristo crucificado			
	Tercer nivel- Isaías, Pérsicas, san Pedro, san Pablo, san Simón, san Judas, Daniel,					Restos de una anunciación	tema sin identificar, aparecen la Virgen con san José y dos santas a los lados				La flagelación de Cristo en la columna			
						Escudo agustino rodeado de una guirnalda como la del refectorio	Columnas santos agustinos con libros.				La coronación de espinas			
						Santo agustino sobre una contrucción	Santos sentados escribiendo.				Simón de Cirene ayuda a Cristo en el camino			
											Jesús clavado en la cruz extendida en el suelo			
											Misionero con llaves, construcción. Zona inferior un ciervo. Contraesquina ambiente montañoso con un árbol dos conejos y una garza y un pez en la boca.			







		Virgen coronada con el niño rodeada en la parte superior de dos ángeles músicos y en la zona inferior de santos -probablemente los padres de la iglesia												
		Arcángel Miguel vence al demonio				La oración en el huerto								
		San Mateo				La traición de Judas								
		San Juan				Tema sin identificar								
		San Marcos				Fraile agustino tentado entre el bien y el mal cada uno le muestra un libro con un tintero.								
		San Lucas												
		un padre de la iglesia, probablemente San Agustín												
		La conversión de san Pablo												
		Tres cruces de las cuales sólo se distingue la parte inferior												
		Frailes agustinos arrodillados leen unos libros sobre un atril												
		Sagrado nombre de Jesús sostenido por dos ángeles												
<b>CUITZEO</b>	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERÍA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDA	OTROS
				El nacimiento de Eva		Cristo sentado en un cubo observa a una muchedumbre que se le acerca, probablemente el prendimiento				El verdadero religioso	La anunciación	Crucifixión con María, María Magdalena y san Juan evangelista	arrodillado frente a un crucifijo un libro abierto y una copa. Probablemente san Vicente Ferrer	La última cena

				El árbol del bien y del mal		Flagelación de Cristo con una escena alterna de llamas y un hombre con una espada					la adoración de los reyes		San Juan evangelista	Pentecostés
				El juicio final		Simón de Cirene ayuda Cristo a cargar la cruz en el camino al calvario; la escena alterna es un hombre con una carga café y otro personaje dirige su camino con su dedo					Un hombre arrodillado frente a un rey. Probablement e Cristo frente a los doctores de la iglesia		Santa Cecilia, mujer con órgano	Fraile y ermitaño con el espíritu santo
				Probablemente la creación del mundo		Resurrección, Ascensión con el carro de Isaías;? en un escena alterna							Niños Dios bendice con la cruz en la mano	Patronazgo de san Agustín
				Patronazgo de san Agustín sobre la orden		Crucifixion con los tres ladrones en la escena derecha la serpiente de bronce							Niño dios bendice con el mundo en la mano	Patronazgo de santa Mónica
				Santos		El enterramiento de Cristo con las escenas de Jonás expulsado del barco y Elías resucita al hijote la viuda de Sarepta o Eliseo resucita al hijo de la sumanita.							Sagrado nombre de María	Niño dios con la cruz rodeado de ángeles
				Dios Padre bnedice con la mano derecha y sostiene y mundo con una cruz en la izquierda		Imagen de un santo con la inscripción HINC PASCOR AVV... HINC LACTOR ABVEBERE. De un lado la Virgen flotando entre nubes, del lado izquierdo, un Cristo crucificado alrededor de una							sagrado nombre de Jesús	Fraile agustino arrodillado frente a un crucifijo
						imagen de fraile agustino arrodillado lee un libro frente a un crucifijo.							nombre de Cristo	Santo obispo, probablement e san Agustín arrodillado y orando

						Crucifixión con María, María Magdalena, san Juan evangelista, san Agustín y dos frailes agustinos							sol y luna envueltos en una mandorla	Sagrado Nombre de Jesús sostenido por dos ángeles
													Probable Trinidad representada por tres Jesús	
													Fraile agustino arrodillado frente a san Nicolás de Tolentino	
													Fraile agustino con las manos abiertas	
<b>CULHUACÁN</b>	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERÍA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPORANEA	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
					Patronazgo	Tebaida		Crucifixión con María, María Magdalena y san Juan evangelista			Santos y mártires agustinos		Cruz con objetos de la pasión	
						Adoración de los magos					Adoración de los magos		Cráneo con huesos	
						Escena sin identificar probablemente algo relacionado con el templo					Otra escena, probablemente adoración de los pastores o huida a Egipto			
						<i>Ecce homo</i>					Entrada de Jesús a Jerusalén		Sagrado Nombre Cristo	
						Flagelación en la columna					Dos frailes agustinos, uno leyendo y otro orando.			
						Simón de Cirene ayuda a Cristo en el camino al calvario								
						Jesús clavado en la cruz extendida en el suelo								

EPAZOYUCAN	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
	Sagrados Nombres de Jesús esgrafiados	Crucifixión con la Virgen, María Magdalena y san Juan evangelista rodeada por dos santos agustinos.	Crucifixión con la Virgen y otros personajes. A los lados San Nicolás de Tolentino y otro santo agustino			<i>Ecce homo</i>		Virgen Tota pulchra (anterefectorio)						
	Cruz con los objetos de la pasión (coro)	Última cena				Simón de Cirene ayuda a Jesús en el camino al calvario		Crucifixión con la Virgen y san Juan evangelista						
		Escena sin identificar de Jesús con una cruz y parado de frente Nelli me tangare				Dormición de la Virgen con una escena accesoría de la coronación de la Virgen.		San Agustín						
		Última cena				Crucifixión con la Virgen y san Juan evangelista		Santos agustinos						
		Escena sin identificar de Jesús con una cruz y parado de frente				Descendimiento de la cruz								
		La oración en el huerto												
		La traición de Judas												
		Flagelación en la columna												
		Coronación de espinas												
		Descendimiento de la cruz												
HUATLATLAHUCA	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
						Patronazgo de san Agustín					Oración en el huerto			
						San Francisco y santo Domingo de Guzmán, Santos obispos y mártires agustinos					Flagelación en la columna			
						Nacimiento de Jesús					<i>Ecce homo</i>			
						Crucifixión con la Virgen, María Magdalena y san Juan evangelista					Triunfo de la muerte			



MALINALCO	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
						Sagrado Nombre de Jesús, Sagrado Nombre de Cristo, Sagrado Nombre de María y escudo agustino intercalados				Pelicano alimenta a sus crías	Sagrado Nombre de Jesús, Sagrado Nombre de Cristo y Sagrado Nombre de María			
						Fraile agustino con un esqueleto, arriba dos cruces. (confesonario)					El lavatorio de pies			
						Tebaida					La oración en el huerto			
											Crucifixión con María Magdalena, la Virgen consolada por otra María y san Juan evangelista			
											Cristo desnudo con la cruz se toca la cabeza			
											Descendimiento			
											La piedad			
											Resurrección			
											Ascensión			
METZTITLÁN	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
				árbol de la vida con los sacramentos		Evangelsitas y padres de la Iglesia		Tebaida		Triunfos de la castidad y la paciencia	La traición de Judas			
				Virgen <i>tota pulchra</i>							El sacrificio de Isaac			
											Simón de Cirene ayuda a Jesús en el camino al calvario			
											Crucifixión con María, María Magdalena y san Juan evangelista			



											La expulsión de Jonás de la ballena			
											Resurrección			
<b>OCUITUCO</b>	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
						Sagrado Nombre de Jesús, Sagrado Nombre de María, plato con los gorriones de Nicolás de Tolentino, Sagrado Nombre de Cristo, una rueda con una espada y el escudo agustino							Cruz con la armas de Cristo a los lados	
													Cruz con la armas de Cristo a los lados	
<b>TEZONTEPEC</b>	IGLESIA	SACRISTÍA	CAPILLA ABIERTA	PORTERÍA	ANTEPORTERIA	CLAUSTRO BAJO	SEGUNDO CLAUSTRO BAJO	REFECTORIO	SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN	ESCALERA	CLAUSTRO ALTO	DEAMBULATORIO	CELDAS	OTROS
						Santos y predicadores agustinos				Paisaje con agua	Oración en el huerto	Panoplia con dos ángeles a los lados	Crucifixión con la Virgen, María Magdalena y san Juan evangelista . Un fraile agustino está arrodillado a lado derecho	
						Nacimiento de Jesús					Traición de Judas	Resurrección	San Pedro y san Pablo	
						Adoración de los magos					Presentación frente a Pilatos	Dios Padre con tiara papal bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene un mundo		
						Circuncisión de Jesús					Flagelación en la columna	Dos ángeles sostienen una cartela que rodea una corona y en la parte inferior una cruz		
						Huida a Egipto					Coronación de espinas			
											<i>Ecce homo</i>			





						Simón de Cirene ayuda a Jesús en el camino al Calvario									
<b>YURIRIAPÚNDAR</b>	<b>IGLESIA</b>	<b>SACRISTÍA</b>	<b>CAPILLA ABIERTA</b>	<b>PORTERÍA</b>	<b>ANTEPORTERÍA</b>	<b>CLAUSTRO BAJO</b>	<b>SEGUNDO CLAUSTRO BAJO</b>	<b>REFECTORIO</b>	<b>SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN</b>	<b>ESCALERA</b>	<b>CLAUSTRO ALTO</b>	<b>DEAMBULATORIO</b>	<b>CELDA</b>	<b>OTROS</b>	
						Simón de Cirene ayuda a Jesús en el camino al calvario					Dios Padre con Cristo sobre sus rodillas sobre un colchón posible referencia a la Trinidad				
						Dos personajes con dos burros se dirigen hacia el personaje principal					Virgen y ángel probable Anunciación				
						Personaje arrodillado, tres están frente a él					Personajes sobre una barca, con dos pares de personajes a los lados de rodillas adorándolo				
						Crucifixión con María y san Juan evangelista					Mujer confesándose frente a sacerdote				
						Personaje sentado se le acerca otro y lo corona					Mujer niega a una construcción con dos personajes, atrás va otra				
						Virgen con un cetro y dos personas alrededor									
<b>ZACUALPAN</b>	<b>IGLESIA</b>	<b>SACRISTÍA</b>	<b>CAPILLA ABIERTA</b>	<b>PORTERÍA</b>	<b>ANTEPORTERÍA</b>	<b>CLAUSTRO BAJO</b>	<b>SEGUNDO CLAUSTRO BAJO</b>	<b>REFECTORIO</b>	<b>SALA DE PROFUNDIS O SALA DE CONTEMPLACIÓN</b>	<b>ESCALERA</b>	<b>CLAUSTRO ALTO</b>	<b>DEAMBULATORIO</b>	<b>CELDA</b>	<b>OTROS</b>	
		Pelicano alimentando sus crías	Vaso de elección de María y escudo agustino			Mártires agustinos			Tebaida						
		Símbolos de los evangelistas		Cruz con objetos de la Pasión		Cruz con objetos de la Pasión			Crucifixión con María, María Magdalena y san Juan evangelista						



# LISTAS DE FIGURAS<sup>1</sup>

## CAPÍTULO 1

Fig. 1 Mapa de los conventos-cabecera agustinos con restos de pintura mural

Fig. 2 Planta baja del convento de Ocuituco

Fig. 3 Planta alta del convento de Ocuituco

Fig. 4 Planta baja del convento de Totolapan

Fig. 5 Planta alta del convento de Totolapan

Fig. 6 Planta del convento de Yecapixtla

Fig. 7 Planta baja del convento de Malinalco

Fig. 8 Planta alta del convento de Malinalco

Fig. 9 Planta del convento de Charo

Fig. 10 Planta baja del convento de Zacualpan

Fig. 11 Planta alta del convento de Zacualpan

Fig. 12 Planta baja del convento de Atotonilco el grande

Fig. 13 Planta alta del convento de Atotonilco el grande

Fig. 14 Planta baja del convento de Metztlán

Fig. 15 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Mateo en el convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 16 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Marcos en el convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 17 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Lucas en el convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 18 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Juan en el convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 19 Planta alta del convento de Metztlán

---

<sup>1</sup> Todas las imágenes de esta tesis, excepto los grabados, las fotografié *in situ*, en un periodo entre 2004 y 2012. Por lo que extiendo mi más profundo agradecimiento a las autoridades del INAH y los guardianes de los conventos que me permitieron realizar el registro y tomar las imágenes suficientes para realizar el estudio.

Fig. 20 Planta baja del convento de Epazoyucan

Fig. 21 Planta alta del convento de Epazoyucan

Fig. 22 Planta baja del convento de Cuitzeo

Fig. 23 Planta alta del convento de Cuitzeo

Fig. 24 Grabado de *El pentecostés* de Federico Zuccaro y la pintura mural de *El pentecostés* en la sala de *profundis* del convento de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 25 Planta baja del convento de Yuririapúndaro

Fig. 26 Planta alta del convento de Yuririapúndaro

Fig. 27 Planta baja del convento de Culhuacán

Fig. 28 Planta alta del convento de Culhuacán

Fig. 29 Planta baja del convento de Tezontepec

Fig. 30 Planta alta del convento de Tezontepec

Fig. 31 Planta baja del convento de Tlayacapan

Fig. 32 Planta alta del convento de Tlayacapan

Fig. 33 Planta baja del convento de Huatlatlauca

Fig. 34 Grabado del *Ecce homo*, dibujo de Étienne Dupérac y grabada por Cornelio Cort. Pintura mural en el claustro alto del convento de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 35 Planta baja del convento de Atlatlauhcan

Fig. 36 Planta alta del convento de Huatlatlauca

Fig. 37 Planta baja del convento de Acolman

Fig. 38 Planta alta del convento de Acolman

Fig. 39 Planta baja del convento de Itzmiquilpan

Fig. 40 Planta alta del convento de Itzmiquilpan

Fig. 41 Grabado de *La crucifixión* grabado e impreso por Cornelio Cort. Pintura mural en el deambulatorio del claustro alto del convento de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 42 Plano general del convento de Actopan

Fig. 43 Planta baja del convento de Actopan

Fig. 44 Planta alta del convento de Actopan

Fig. 45 Grabado *La oración en el huerto* de Lucas de Leyden y la pintura mural en el deambulatorio del claustro alto de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 46 Comparación de las cabezas de los evangelistas del claustro bajo de Metztlán entre los grabados y las pinturas

Fig. 47 Comparación del grabado del impresor Cock con la pintura de *El triunfo de la castidad* del cubo de la escalera del convento de Metztlán

Fig. 48 Cabezas y pies de la pintura mural del refectorio del convento de Metztlán

Fig. 49 Detalles de las pinturas murales de la portería y el refectorio del convento de Metztlán

Fig. 50 Comparación de la pintura mural del deambulatorio del convento de Actopan con el grabado de Lucas de Leyden

Fig. 51 Comparación de la pintura mural del deambulatorio del convento de Actopan con el grabado de Lucas de Leyden

Fig. 52 Detalles de la pintura mural de la capilla abierta de Actopan

Fig. 53 Portada del libro *Missale ordinarium. Missale Romanum*, Venetiis, editado por Gregorium de Gregorijs, 1519. Pelicano en la sacristía de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 54 Pintura mural del águila en el convento de Cuauhtinchán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 55 Águila del evangelista Juan en la sacristía de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 56 Portada del libro de Antoninus Archiepiscopus Florentinus, *Tertia Pars Historiarum Domini Antonini Archipresulis...*, editado por Javcobus M y T, Lugduni, 1527.

Fig. 57 Detalle de la pintura mural de Zacualpan comparada con una cenefa de la portada del libro *Tertia Pars Historiarum...*

Fig. 58 Detalles de la tebaida de la sala de *profundis* del convento de Zacualpan

Fig. 59 Detalles de la tebaida de la sala de *profundis* del convento de Zacualpan



## **CAPÍTULO 2**

Fig. 1 La natividad en el claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 2 La natividad en el claustro pequeño de Acolman. Foto: Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 3 La natividad en el claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 4 La natividad en el claustro bajo de Tezontepec. Foto: Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 5 La adoración de los reyes en el claustro pequeño de Acolman. Foto: Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 6 La adoración de los reyes en el claustro de Cuitzeo. Foto: Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 7 La adoración de los reyes en el claustro alto de Culhuacán. Foto: Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 8 La adoración de los reyes en el claustro de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 9 La natividad, la adoración de los ángeles y la adoración de los reyes en el claustro bajo de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 10 Detalle de La adoración de los reyes en el claustro bajo de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 11 La anunciación en el claustro pequeño de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 12 La visitación en el claustro pequeño de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 13 La visitación en la portería de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 14 La presentación al templo en la portería de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 15 La presentación al templo en el claustro bajo de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo

Fig. 16 El bautizo de Jesús en la sala capitular de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 17 La multiplicación de los panes en la sala capitular de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 18 La entrada a Jerusalén en el claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 19 La entrada a Jerusalén en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 20 El lavatorio de los pies en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 21 El lavatorio de los pies en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 22 La última cena en la sala de *profundis* de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 23 La última cena en la sala capitular del convento de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 24 La última cena en la sala de contemplación de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 25 La oración en el huerto en el deambulatorio del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 26 La oración en el huerto en la anteportería del convento de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 27 La oración en el huerto en la sala de contemplación de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 28 La oración en el huerto en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 29 La oración en el huerto en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 30 La oración en el huerto en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 31 La oración en el huerto en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 32 Detalle de El prendimiento de Jesús en el claustro alto del convento de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 33 La traición de Judas en la sala de contemplación de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 34 La traición de Judas en la anteportería de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 35 La traición de Judas en el claustro alto de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 36 La traición de Judas en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 37 La presentación de Jesús ante Caifás en la anteportería de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 38 La presentación de Jesús ante Caifás en el claustro del convento de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 39 La presentación de Jesús ante Caifás en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 40 Jesús atado a la columna en el claustro alto de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 41 Jesús atado a la columna en la sala de contemplación de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 42 Jesús atado a la columna en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 43 Jesús atado a la columna en el claustro de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 44 Jesús atado a la columna en el claustro alto de Huatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 45 Jesús atado a la columna en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 46 Jesús atado a la columna en el claustro bajo de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 47 Jesús atado a la columna en la anteportería de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 48 Jesús atado a la columna en el claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 49 La coronación de espinas en el claustro alto de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 50 La coronación de espinas en la sala de contemplación de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 51 La coronación de espinas en la anteportería de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 52 La coronación de espinas en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 53 La coronación de espinas en una celda del claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 54 Ecce homo en una celda del claustro alto de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 55 Ecce homo en el claustro del convento de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 56 Ecce homo en la sala de contemplación del convento de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 57 Ecce homo en el claustro alto del convento de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 58 Ecce homo en el claustro alto del convento de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 59 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 60 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro bajo de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 61 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro bajo de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 62 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro bajo de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 63 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 64 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 65 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto del convento de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 66 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto del convento de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 67 Jesús espera la crucifixión en el claustro alto del convento de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 68 Cristo sobre la cruz extendida en el suelo en el claustro bajo del convento de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 69 Cristo sobre la cruz extendida en el suelo en el claustro alto del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 70 La crucifixión en el claustro alto del convento de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 71 La crucifixión en el sacristía del convento de Atlatlauhcan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 72 La crucifixión en el claustro bajo de Atotonilco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 73 La crucifixión en la anteportería del convento de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 74 La crucifixión en el claustro bajo del convento de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 75 La crucifixión en el claustro del convento de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 76 La crucifixión en el claustro del convento de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 77 La crucifixión en la sala de contemplación del convento de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 78 La crucifixión en el claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 79 La crucifixión en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 80 La crucifixión en el claustro alto de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 81 La crucifixión en una celda del claustro alto de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 82 La crucifixión en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 83 La crucifixión en el claustro alto de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 84 La crucifixión en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 85 La crucifixión en la sala de *profundis* de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 86 La crucifixión en el sala de *profundis* de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 87 La crucifixión en el claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 88 La crucifixión en el claustro bajo de Yuririapúndaro. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 89 La crucifixión en la sala de *profundis* de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 90 La lanzada en el claustro bajo de Atotonilco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 91 El descendimiento en el claustro bajo de Atotonilco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 92 El descendimiento en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 93 La lamentación en el claustro bajo de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 94 La lamentación en el claustro bajo de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 95 La lamentación en el la sala de contemplación de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 96 La lamentación en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 97 La lamentación en una celda del claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 98 La resurrección en claustro bajo de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 99 La resurrección en el claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 100 La resurrección en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 101 La resurrección en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 102 La resurrección en el claustro alto de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 103 La resurrección en el claustro alto de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 104 *Noli me tangere* en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 105 La duda de Tomás en la sala de contemplación del convento de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 106 La aparición de Jesús a Pedro en el claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 107 La aparición de Jesús a los discípulos junto al mar Tiberíades en el claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 108 La ascensión en la sala de contemplación del convento de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 109 La ascensión en el claustro bajo de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 110 La ascensión en el claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 111 El pentecostés en la sala de *profundis* de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 112 El pentecostés en la sala de contemplación de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 113 Sagrado Nombre de Jesús en el refectorio de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 114 Sagrado Nombre de Jesús en la sala del prior de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 115 Ángeles tenantes con el Sagrado Nombre de Jesús en la sala de contemplación de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 116 Sagrado Nombre de Jesús en el claustro bajo de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 117 Sagrado Nombre de María en el claustro bajo de Malinalco. Foto: Martín Olmedo

Fig. 118 Sagrado Nombre de Jesús en el deambulatorio del claustro alto de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 119 Sagrado Nombre de Jesús en el claustro bajo de Atlatlahcan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 120 Sagrado Nombre de María en la sala de *profundis* de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 121 Sagrado Nombre de Jesús en el claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 122 Ángeles tenantes con el Sagrado Nombre de Jesús en el claustro de Atotonilco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 123 Ángeles tenantes con el Sagrado Nombre de Jesús en la sala capitular de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 124 Sagrado Nombre de Jesús en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 125 Sagrado Nombre de María en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 126 Escudo del sol en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 127 Escudo de la luna en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

### CAPÍTULO 3

Fig. 1 Árbol de genealógico de la orden agustina en la portería de Atlatlahcan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 2 Árbol de genealógico de la orden agustina en el claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 3. Árbol de genealógico de las monjas agustinas en el claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 4. Honorato de Arlés, claustro bajo de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 5 Patrocinio de san Agustín la portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 6 Patrocinio de san Agustín en la portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 7 Patrocinio de san Agustín en el claustro bajo de Huatlatlahca. Foto: Martín Olmedo

Fig. 8 Patrocinio de santa Mónica en el claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 9 Jesús bendice a la comunidad de creyentes en la anteportería de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 10 San Francisco y santo Domingo sostienen la Iglesia en el claustro bajo de Huatlatlahca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 11 Agustín y Alipio charlan antes de la conversión, escalera de Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 12 La conversión o iluminación de Agustín bajo la higuera, escalera Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 13 El bautizo de san Agustín, escalera de Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 14 Agustín tiene una revelación con un ángel. El bautizo y Agustín le lava los pies a un peregrino, sala de *profundis* Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 15 Agustín con el niño en la playa, sala de *profundis* Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 16 La muerte de san Agustín, escalera de Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.



Fig. 17 La ascensión de Agustín, escalera de Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 18 San Agustín, claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 19 San Agustín, claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 20 San Agustín, refectorio de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 21 San Agustín, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 22 San Agustín, claustro pequeño de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 23 Fragmento de San Agustín rodeado de los filósofos clásicos, escalera de Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 24 Guillermo de Aquitania, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 25 Guillermo de Aquitania, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 26 Guillermo de Aquitania, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 27 San Juan Bueno, claustro bajo Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 28 San Juan Bueno, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 29 San Nicolás de Tolentino, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 30 San Nicolás de Tolentino junto con san Agustín adoran a Cristo crucificado, sala del prior del Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 31 San Nicolás de Tolentino en la capilla abierta de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Figs. 32-37 Frailes ermitaños o predicadores con el libro y el crucifijo. Anteportería de Totolapan, claustro bajo de Tezontepec, claustro pequeño de Acolman y claustro alto de Tlayacapan. Fotos: Martín Olmedo M.

Fig. 38 Jorge Remonese, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 39 ¿Jorge Remonese? Claustro bajo de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 40 ¿Jorge Remonese? Claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 41 Juan de Sahagún, claustro pequeño de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

- Fig. 42 Juan de Sahagún, claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 43 Juan de Sahagún, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 44 Juan de Sahagún, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 45 Santa Mónica, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 46 Santa Mónica, escalera de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 47 Santa Mónica, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 48 Monjas agustinas, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 49 Santa María Magdalena penitente, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo
- Fig. 50 Santa Felicitas, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 51 Santa Melania, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 52 Santa Perpetua, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 53 Santa Clara de la Cruz, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 54 Los mártires agustinos de África del siglo V, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 55 Los mártires agustinos de África del siglo V, claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 56 Mártir de África Bonifacio, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 57 Mártir de África Servus (Severo), claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 58 Mártir de África Servus, anteportería de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 59 Mártir de África Rusticus (Rústico), claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 60 Mártir de África Rusticus, anteportería de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.
- Fig. 61 Mártir de África Setimo, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 62 Restos de las pinturas de los mártires de África Setimus y Maximus, anteportería de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 63 Evodio de Uzala, obispo mártir, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 64 Martirio de Bonaventura Patavinus, cardenal mártir agustino, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 65 Bonaventura Patavinus, cardenal mártir agustino, claustro de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 66 Bonaventura Patavinus, cardenal mártir agustino, claustro de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 67 Andrea Quatiebras, mártir agustino, claustro bajo de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 68 Andrea Quatiebras, mártir agustino, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 69 Jodoco, mártir agustino, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 70 ¿Jodoco? Mártir agustino, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 71 Nicolás de Tolentino, mártir, claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 72 Nicolás de Tolentino, mártir, claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 73 Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 74 Nicolás de Tolentino, mártir, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 75 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 76 Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 77 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 78 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 79 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 80 John Stone (Juan Estonio), mártir agustino inglés, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 81 John Stone, mártir agustino inglés, claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 82 Mártires agustinos de Londres, claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 83 Mártires agustinos de Londres, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 84 Escena del martirio de los frailes agustinos del convento de Londres, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 85 Escena del martirio de los frailes agustinos del convento de Londres, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 86 Escena del martirio de los frailes agustinos del convento de Londres, claustro de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 87 Martín de Condres y Paolo de San Guillermo, mártires agustinos ingleses claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 88 Gregorio de Arimino en la escalera del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 89 Pablo de Roma en la escalera del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 90 Pablo de Véneto en la escalera del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 91 Doctor agustino en el claustro bajo de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 92 Doctor agustino en el claustro bajo del convento de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 93 San Simpliciano en el refectorio del convento de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 94 Obispo en el refectorio del convento de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 95 Obispos en el refectorio del convento de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 96 San Navigio obispo, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 97 San Simpliciano obispo, claustro alto de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 98 San Fulgencio de Ruspe obispo, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo

Fig. 99 San Germán de París obispo, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 100 Tomás de Villanueva obispo, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo

Fig. 101 San Simpliciano obispo, claustro bajo de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 102 San Gregorio Magno, claustro de Yecapixtla. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 103 Amadeo de Saboya obispo, claustro alto de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 104 Obispo agustino, anteportería de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 105 Alejandro Oliva de Sassoferrato cardenal, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 106 Alonso de Florencia obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 107 Alonso de Toledo obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 108 Bartolomeo de Urbino obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 109 Bonaventura Patavinus cardenal, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 110 Egidio Romano obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 111 Guillermo Vecchio obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 112 Jacobo Ubertino obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 113 Jerónimo de Nápoles obispo, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 114 Obispo agustino sin identificar, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 115 Tomás de Villanueva, escalera de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 116 Ábside la iglesia de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 117 Ábside la iglesia de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 118 Ábside la iglesia de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 119 Ábside la iglesia de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 120 San Agustín en la escalera de Atotonilco el grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 121 San Agustín en el refectorio de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 122 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 123 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 124 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 125 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 126 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 127 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 128 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 129 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan. Foto: Martín Olmedo

## **CAPÍTULO 4**

Fig. 1. Tebaida del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 2. Tebaida del convento de Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 3 Detalles de la tebaida del convento de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 4 Detalle de la tebaida de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 5 Tebaida de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 6 Detalles de la tebaida de Atlatlahuacan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 7 Tebaida de Atotonilco el Grande. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 8 Tebaida de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 9 Tebaida de Metztlán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 10 Tebaida de Tlayacapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 11 Detalles de la tebaida de Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 12 Detalles de la tebaida de Malinalco. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 13 Restos de la tebaida de Tezontepec. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 14 Restos de la tebaida de Totolapan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 15 Detalle de la tebaida de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 16 Detalle de la tebaida de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 17 Detalle de la tebaida de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 18 Detalle de la tebaida de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 19 Rastro de pintura del refectorio de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 20 Detalle de la tebaida de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 21 Los frutos de la tebaida en la sala de profundis de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 22 Tebaida en la portería del convento de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 23 Frailes orantes en la tebaida de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 24 Frailes orantes en la tebaida de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 25 Frailes orantes en la tebaida de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 26-30 Tebaida de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 31-32 *Lectio divina* Actopan y Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 33-35 Grupos de frailes en la Tebaida. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 36-37 Mortificación de la carne Actopan y Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 38 Cargadores de leña en la tebaida de Zacualpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 39-44 Sembradíos en las tebaidas. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 45 Tebaida de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 46 Tebaida de Culhuacán. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 47-50 Sembradíos en las tebaidas. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 51 Trabajo comunitario en Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 52-54 Construcción y cuidado de ermitas. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 55-56 Encapuchados Zacualpan y Charo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 57-58 Frailes en meditación. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 59-61 Demonios en las Tebaidas. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 62-63 Entrega de la Regla a los agustinos. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 64-65 San Jerónimo en la Tebaidas. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 66 Muro sur de la sala de *profundis* de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 67 Portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 68 Portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 69 Portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 70 Capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 71 La tentación, capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 72 La expulsión del paraíso, capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.



Fig. 73 El terremoto del Apocalipsis, capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 74 Pecado de la idolatría en la capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo

Fig. 75 El pecado de la embriaguez en la capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 76 Centauros pelean con personajes semidesnudos en la nave de la iglesia de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 77 Grutesco monumental en los muros de la nave de la iglesia de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 78 Grutesco monumental en los muros de la nave de la iglesia de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 79 El Juicio Final, capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 80 Detalle de El Juicio Final, capilla abierta de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 81 El Juicio Final, en el deambulatorio del claustro alto de Actopan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 82 El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 83 Detalle El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 84 Detalle El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 85 Detalle El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 86 El Juicio Final, claustro alto Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 87 Detalle El Juicio Final, claustro alto Acolman. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 88 El Juicio Final, portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 89 Detalle de El Juicio Final, portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 90 Detalle de El Juicio Final, portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 91 Detalle de El Juicio Final, portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 92 Detalle de El Juicio Final, portería de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 93 El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 94 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 95 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 96 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 97 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 98 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 99 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 100 La muerte con un fraile en el confesionario del claustro bajo de Malinalco  
Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 101 La dormición de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 102 Detalle de La dormición de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 103 La coronación de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 104 Detalle de La dormición de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan. Foto: Martín Olmedo M.

Fig. 105 El verdadero religioso en la escalera de Cuitzeo. Foto: Martín Olmedo M.

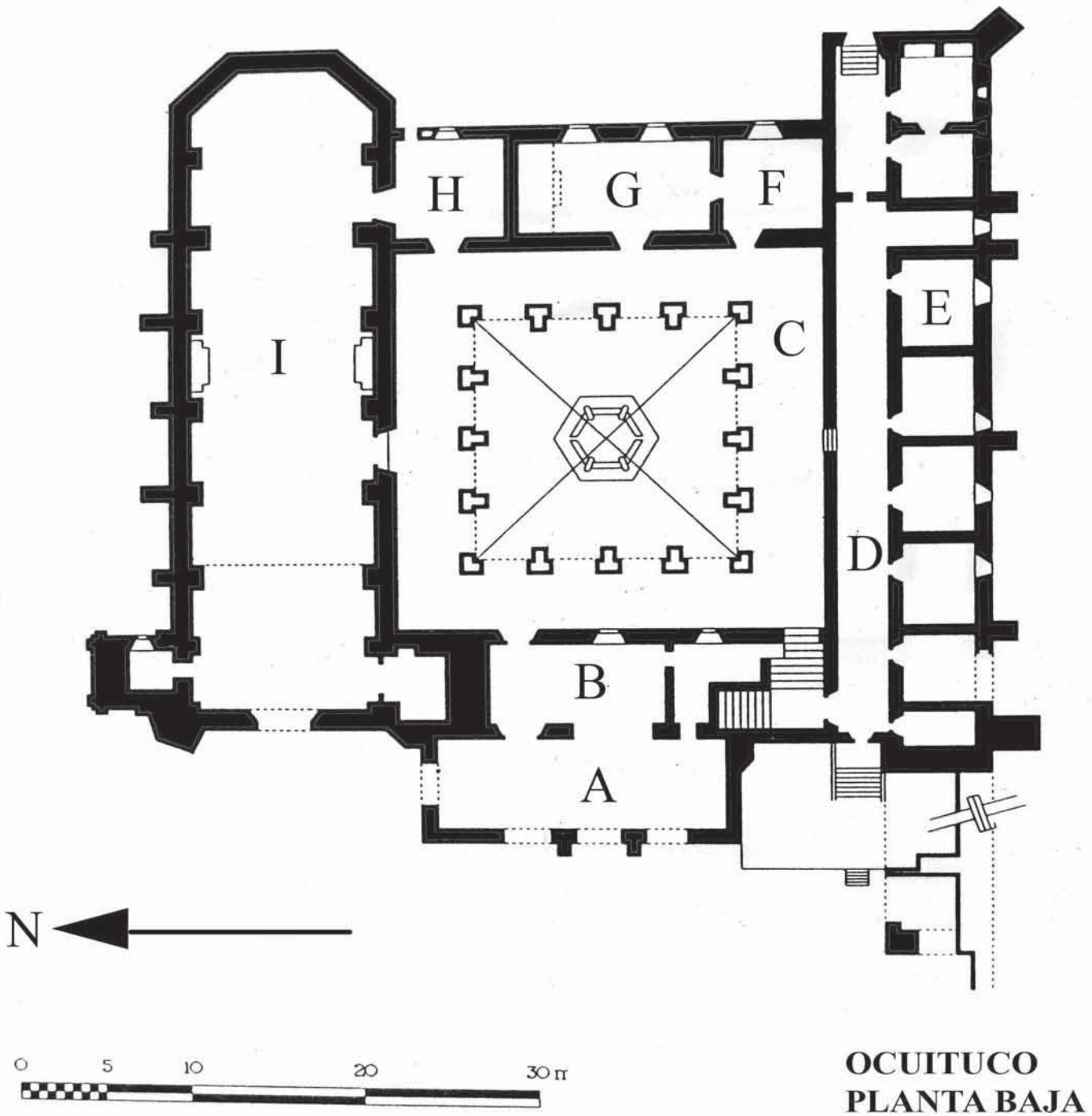


# FIGURAS CAPÍTULO 1





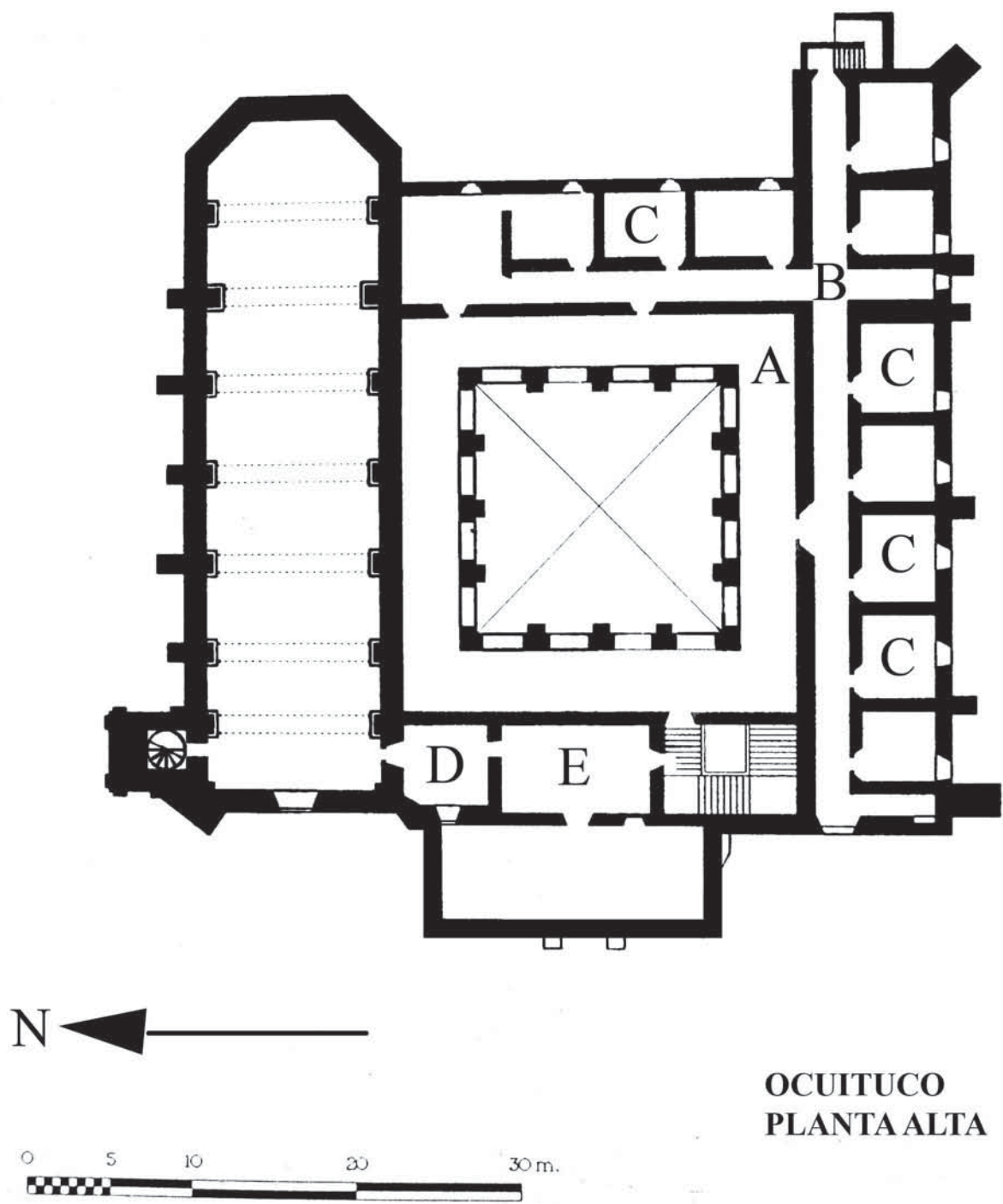
Fig. 1 Mapa de los conventos-cabecera agustinos con restos de pintura mural



- A- Portería
- B- Anteportería
- C- Claustro
- D- Primer deambulatorio
- E- Primeras celdas
- F- Anterrefectorio
- G- Refectorio y primera sala capitular
- H- Sacristía

I- Iglesia

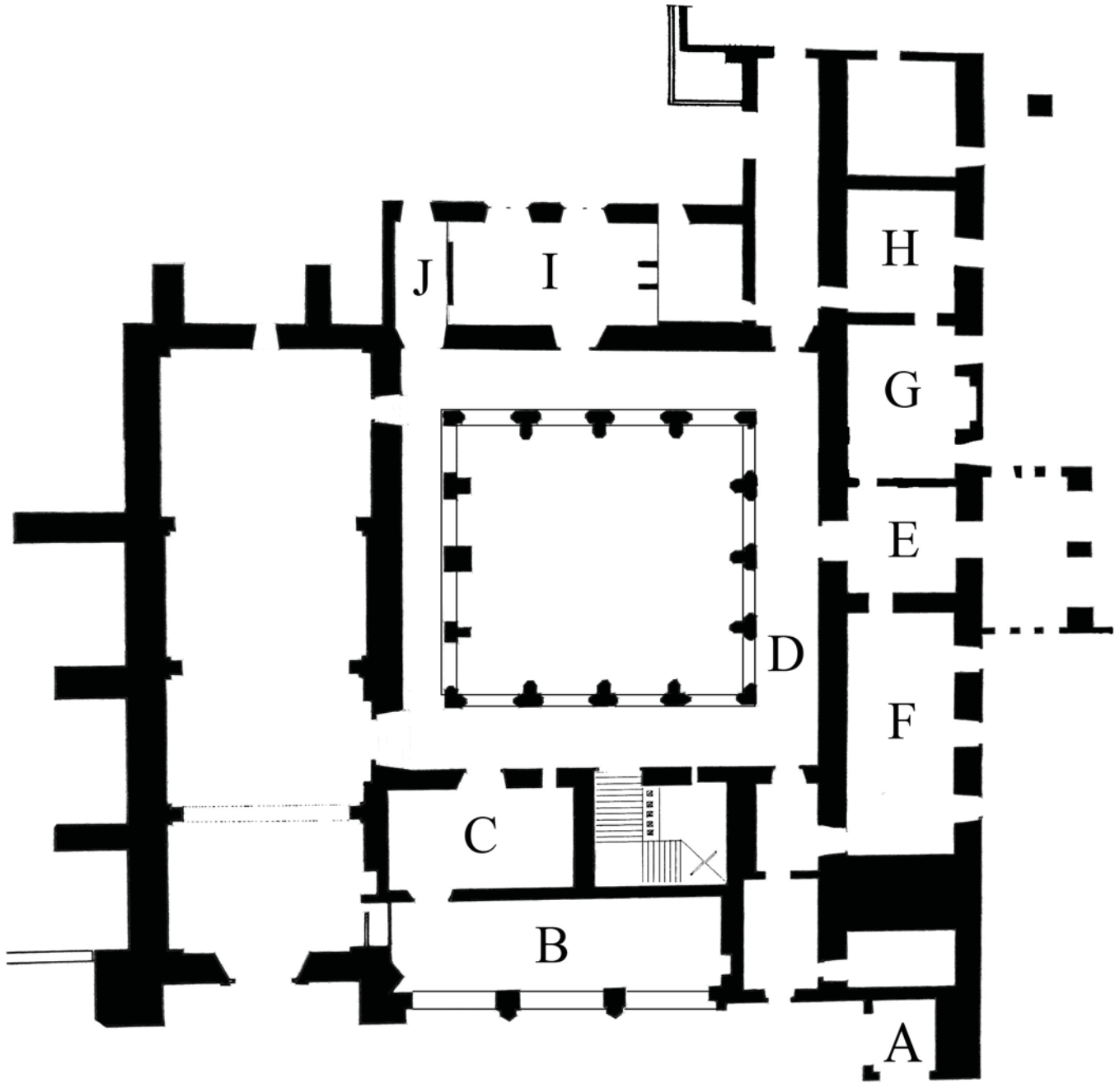
Fig. 2



- A- Claustro
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Antecoro
- E- Celda del prior

Fig. 3





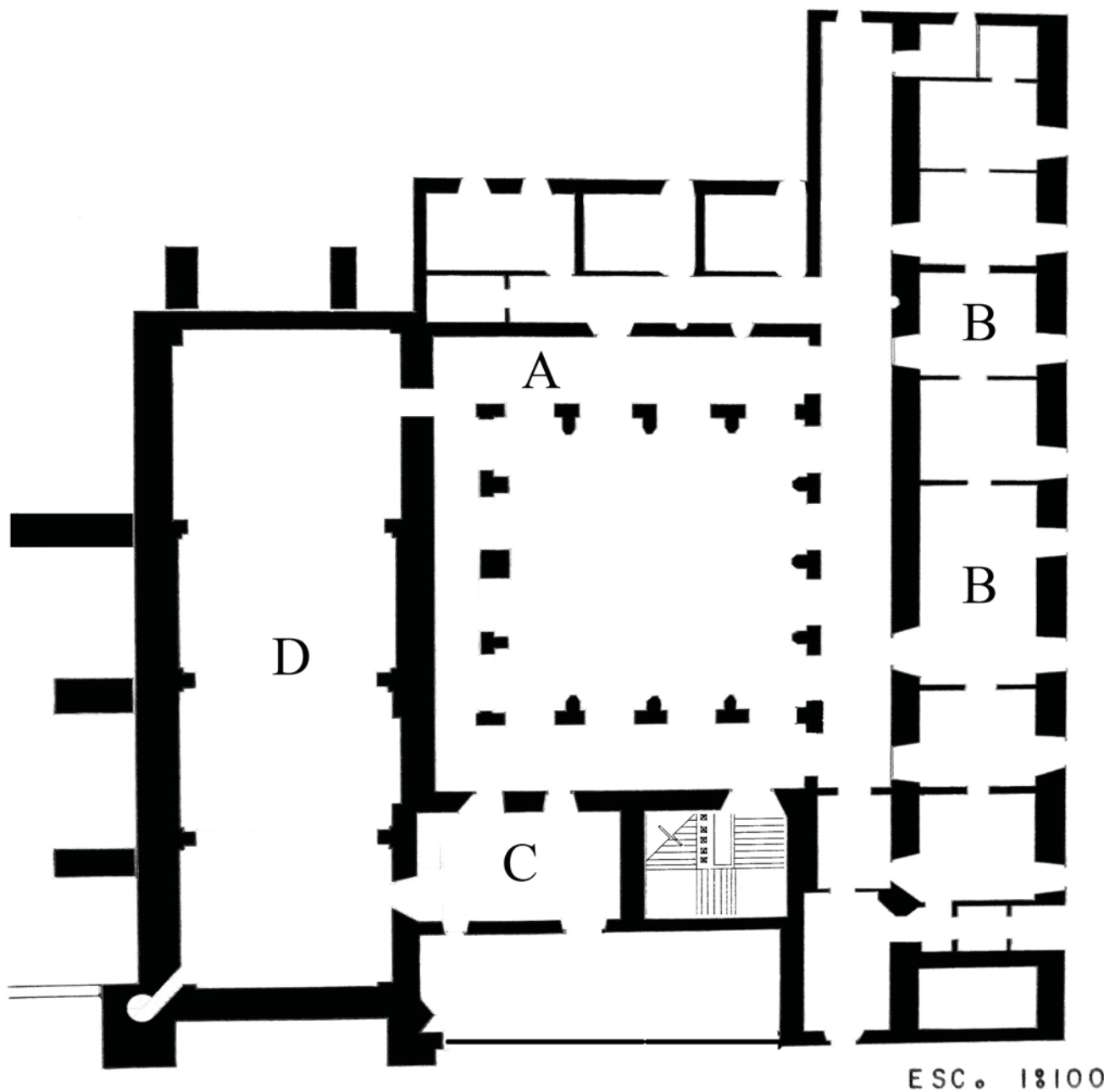
ESC. 18100

PLANTA BAJA  
TOTOLAPAN

- A- Capilla
- B- Portería
- C- Anteportería
- D- Claustro
- E- Anterrefectorio
- F- Refectorio
- G- Cocina

- H- Despensas y alacenas
- I- Sala capitular
- J- Sacristía

Fig. 4

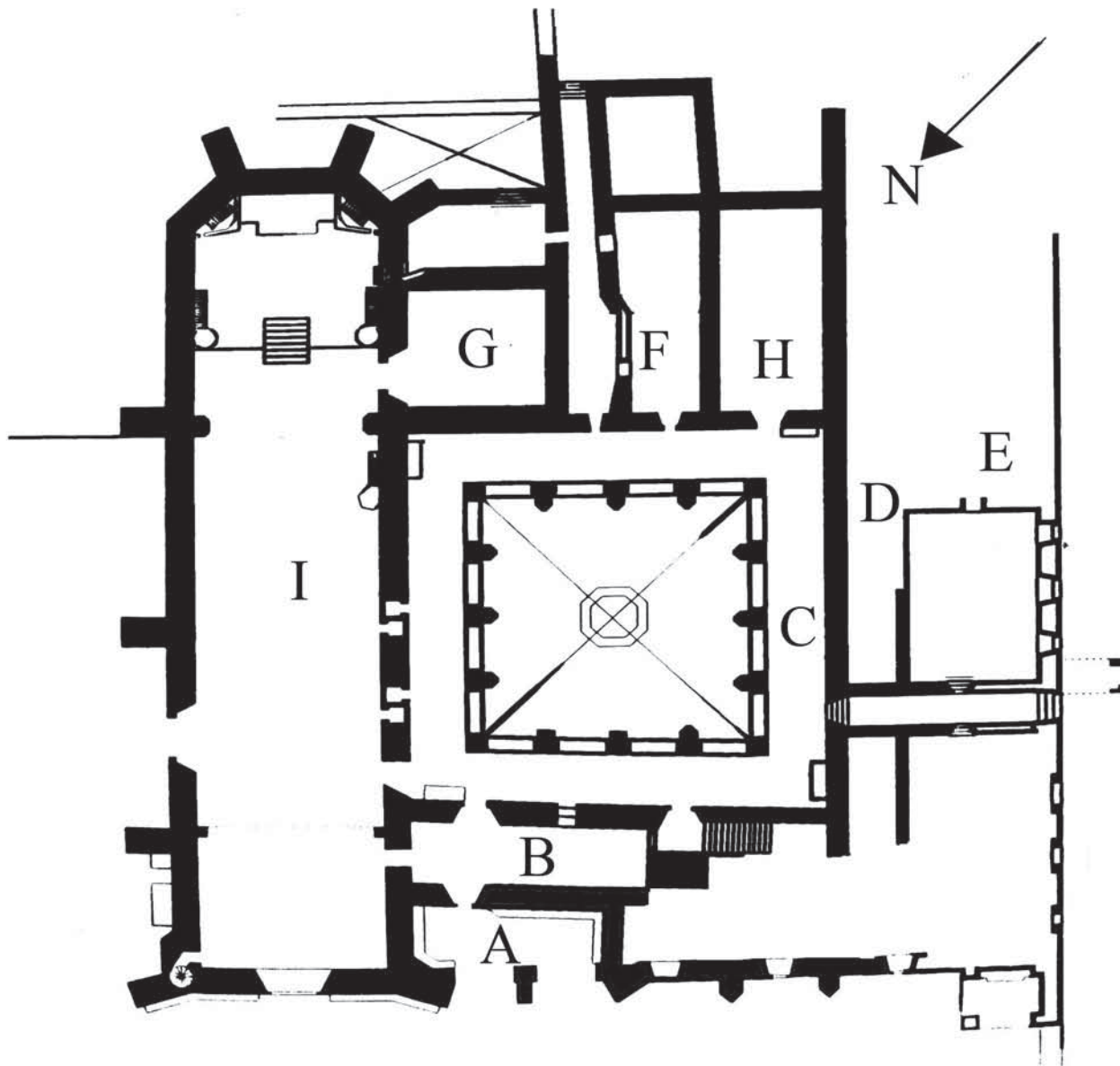


ESC. 1:100

PLANTA ALTA  
TOTOLAPAN

- A- Claustro alto
- B- Celdas
- C- Antecoro
- D- Iglesia

Fig. 5



**YECAPIXTLA**

0 5 10 20 30 m.

A- Portería

B- Anteportería

C- Claustro

D- Antiguo deambulatorio

E- Antigua sección de celdas

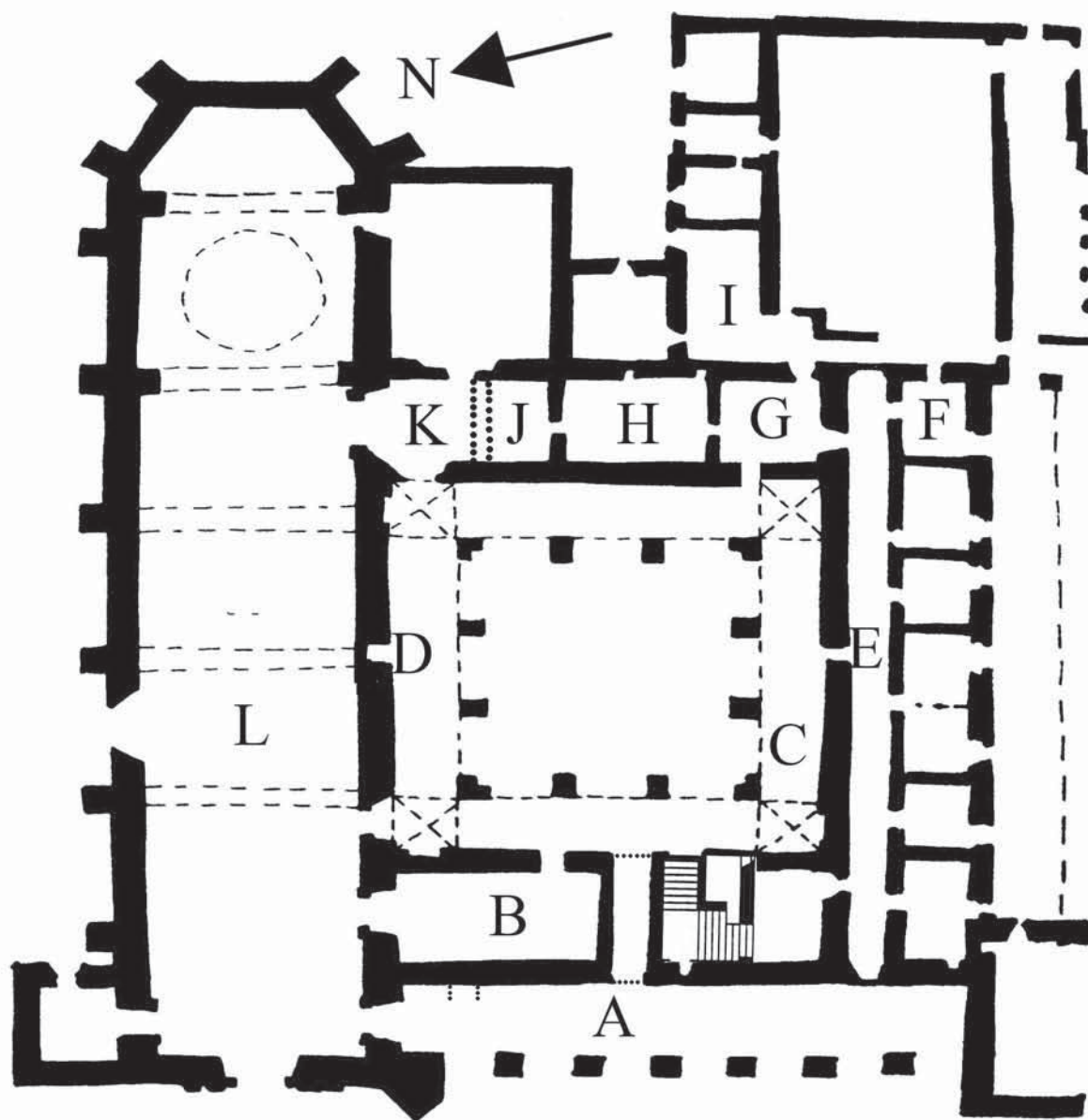
F- Antiguo refectorio

G- Sacristía

H- Anterrefectorio

I- Iglesia

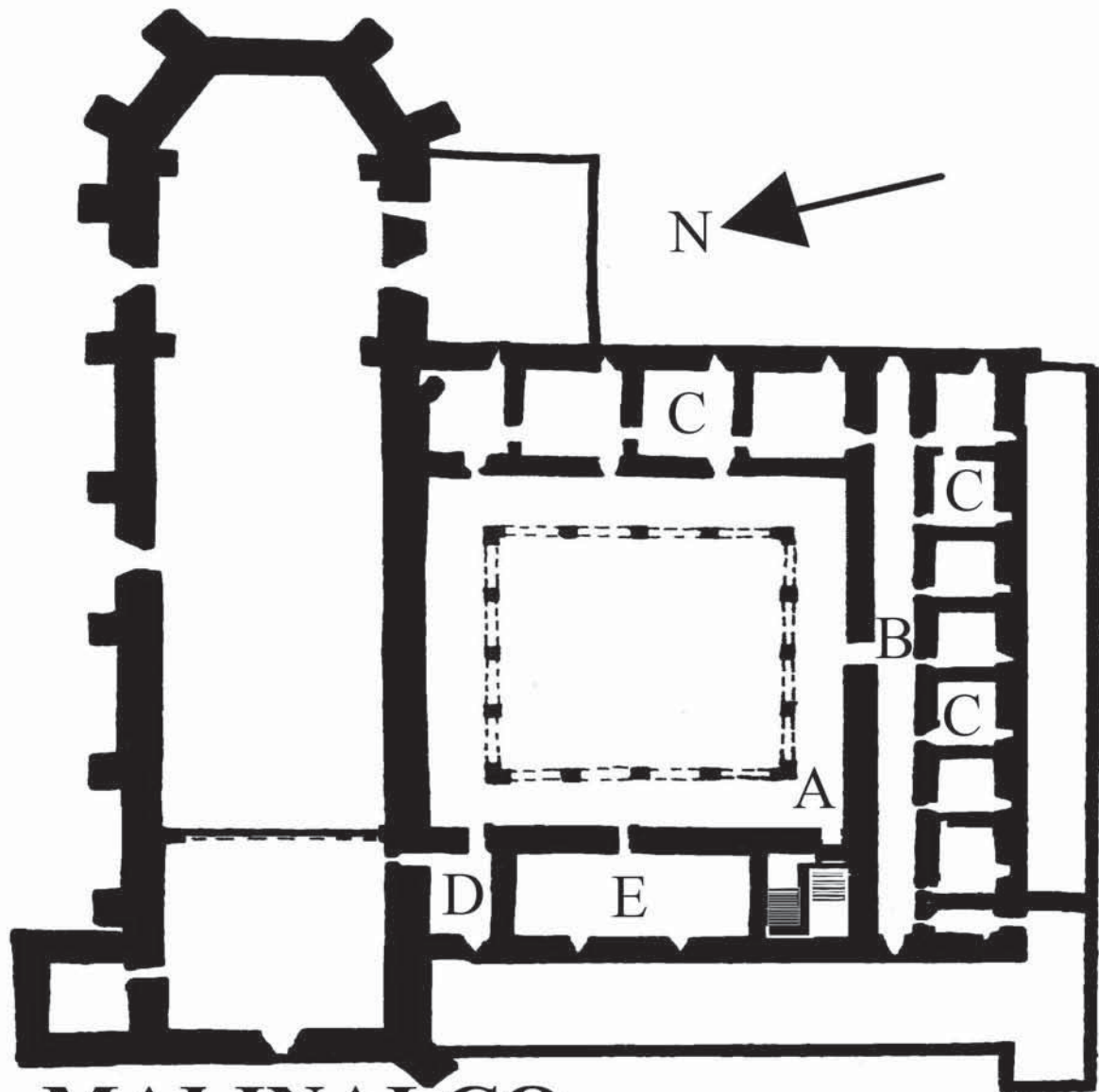
Fig. 6



## MALINALCO PLANTA BAJA

- |  |  |
|--|--|
| A- Portería                            | J- Sala de contemplación<br>y salones de estudio |
| B- Anteportería                        | K- Sacristía                                     |
| C- Claustro                            | L- Iglesia                                       |
| D- Vano de meditación                  |  |
| E- Primer deambulatorio                |  |
| F- Primeras celdas                     |  |
| G- Cocina                              |  |
| H- Refectorio y primera sala capitular |  |
| I- Cocina y bodegas                    |  |

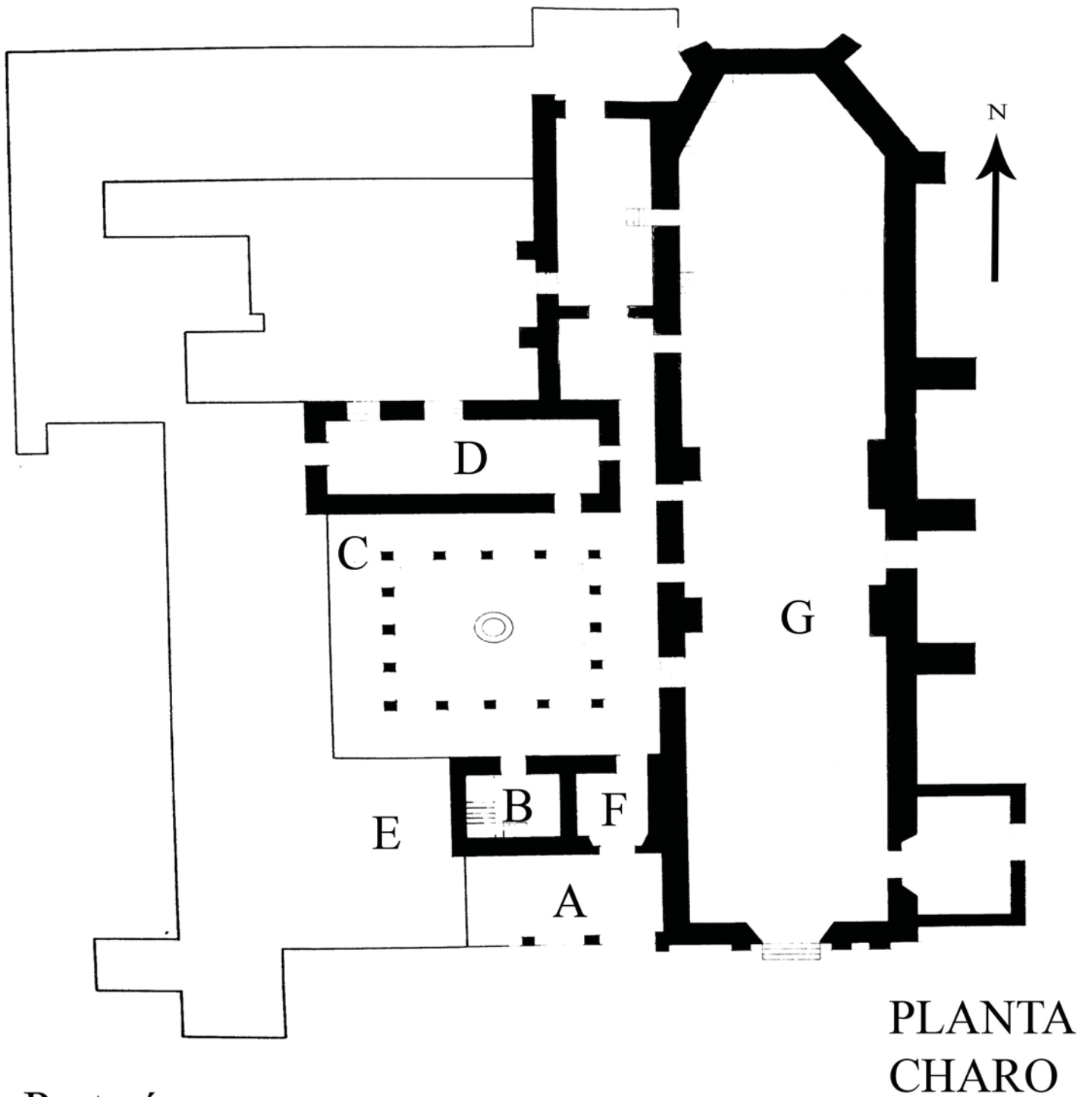
Fig. 7



**MALINALCO  
PLANTA ALTA**

- A- Claustro
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Antecoro
- E- Sala capitular

Fig. 8



A- Portería

B- Anteportería

C- Claustro

D- Refectorio

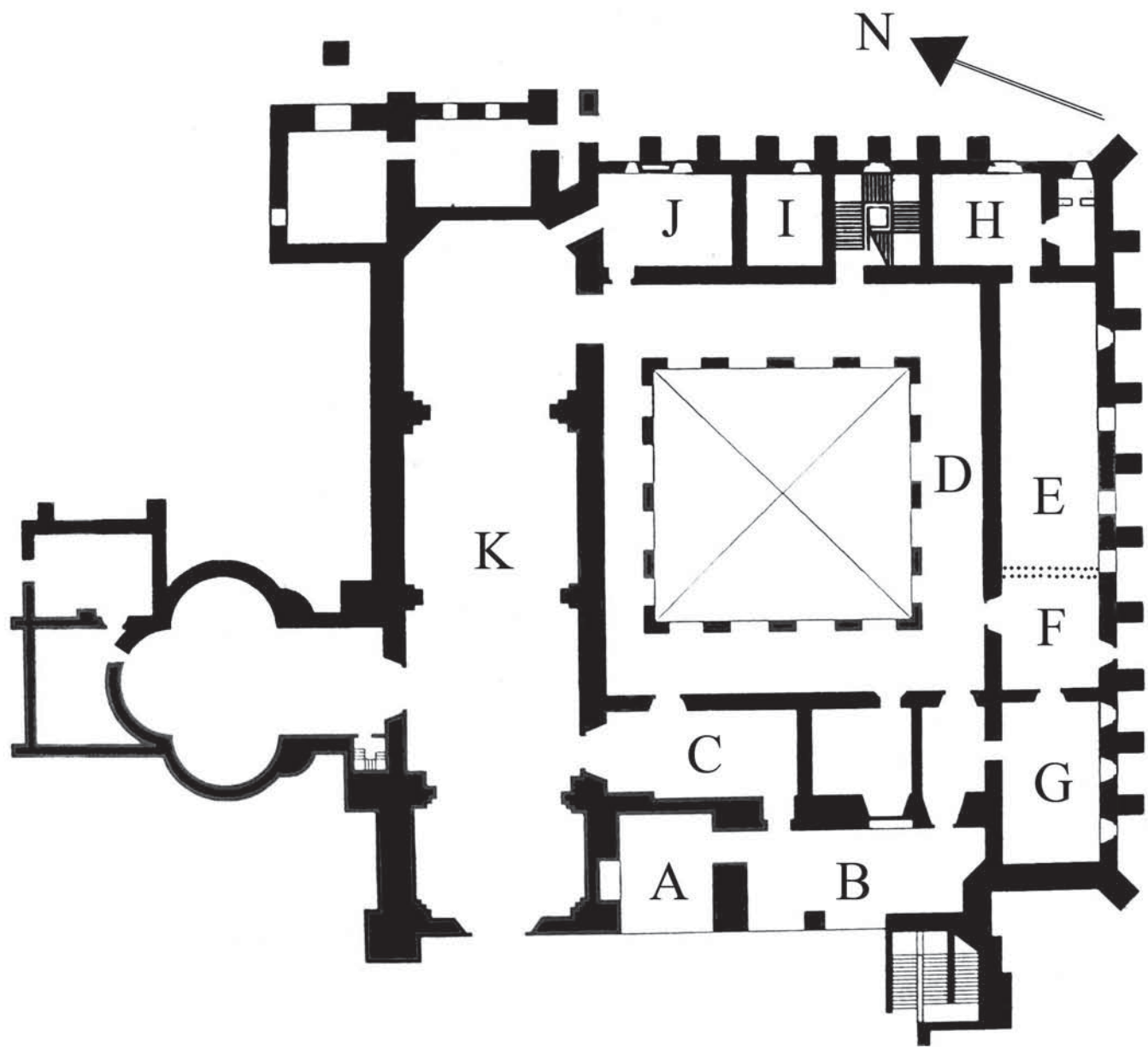
E- Sala capitular

F- Sala de contemplación

G- Iglesia

Fig. 9



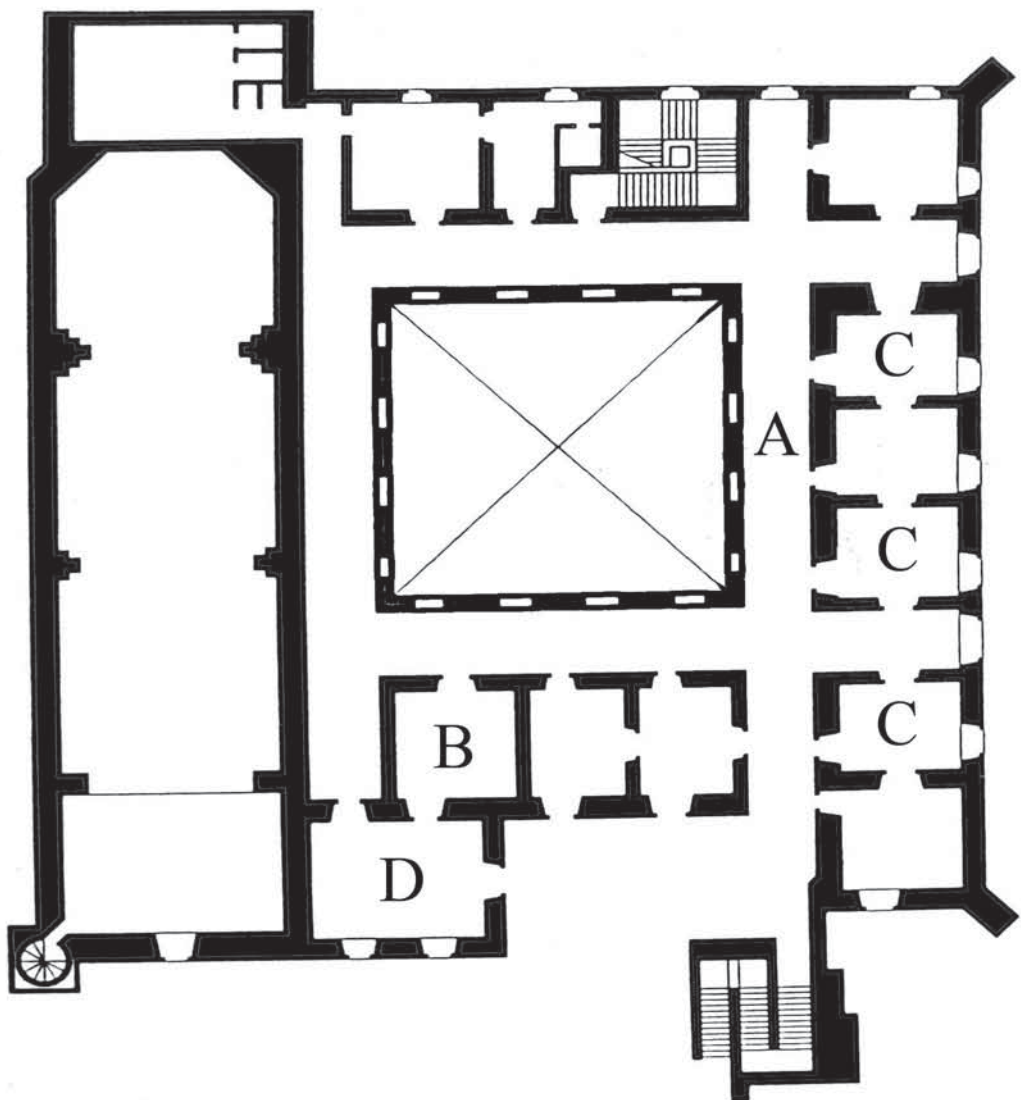


**ZACUALPAN  
PLANTA BAJA**

- A- Capilla abierta
- B- Portería
- C- Anteportería
- D- Claustro
- E- Refectorio
- F- Anterrefectorio
- G- Sala de capitular

- H- Cocina
- I- Salones de estudio
- J- Sacristía
- K- Iglesia

Fig. 10



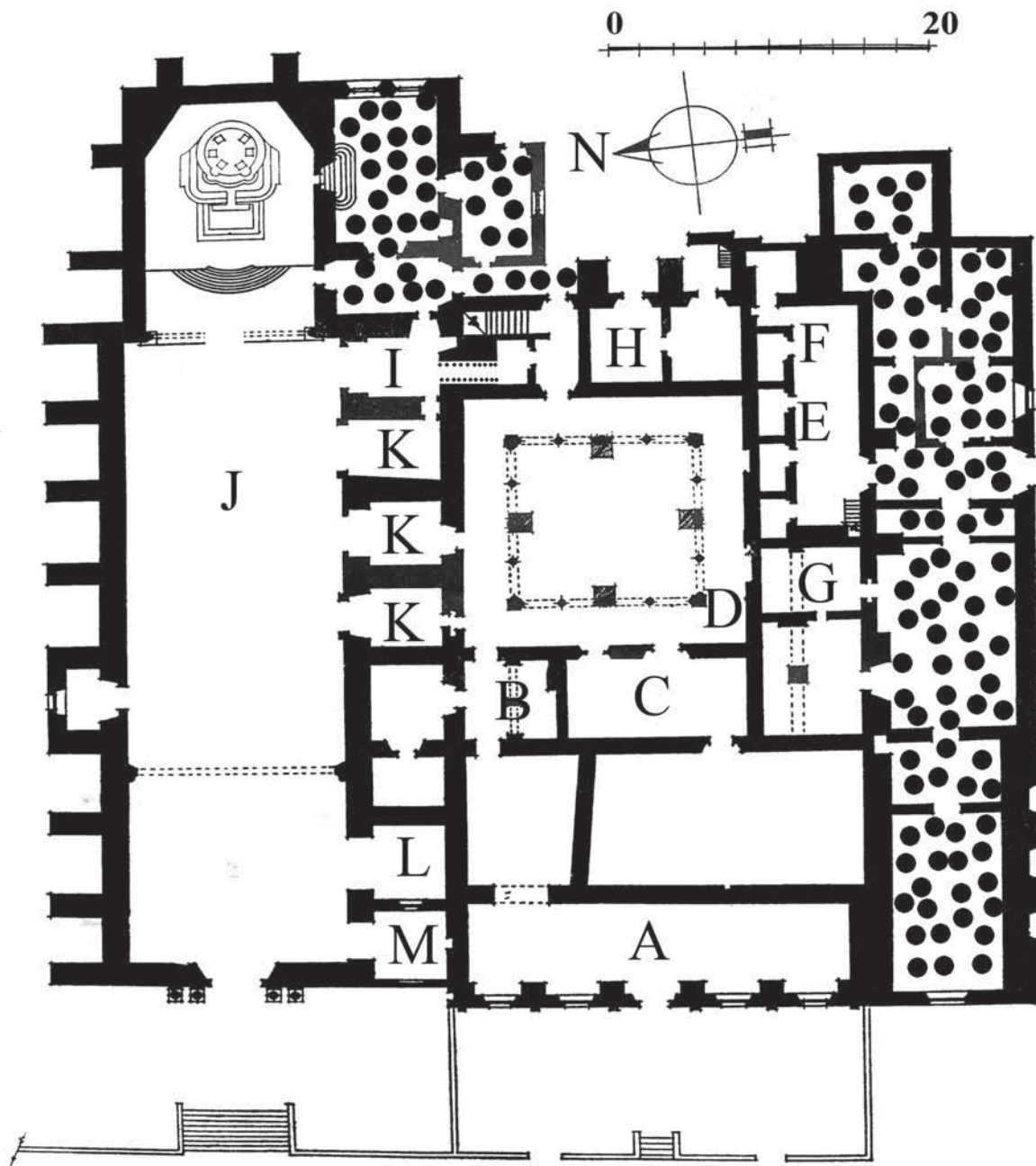
**ZACUALPAN  
PLANTA ALTA**



- A- Claustro
- B- Celda del prior
- C- Celdas
- D- Antecoro

Fig. 11





A- Portería

B-Anteportería

C- Sala capitular

D- Claustro

E- Refectorio

F- Cocina

G- Anterefectorio

H- Sala de contemplación

I- Sacristía

ATOTONILCO EL GRANDE  
PLANTA BAJA

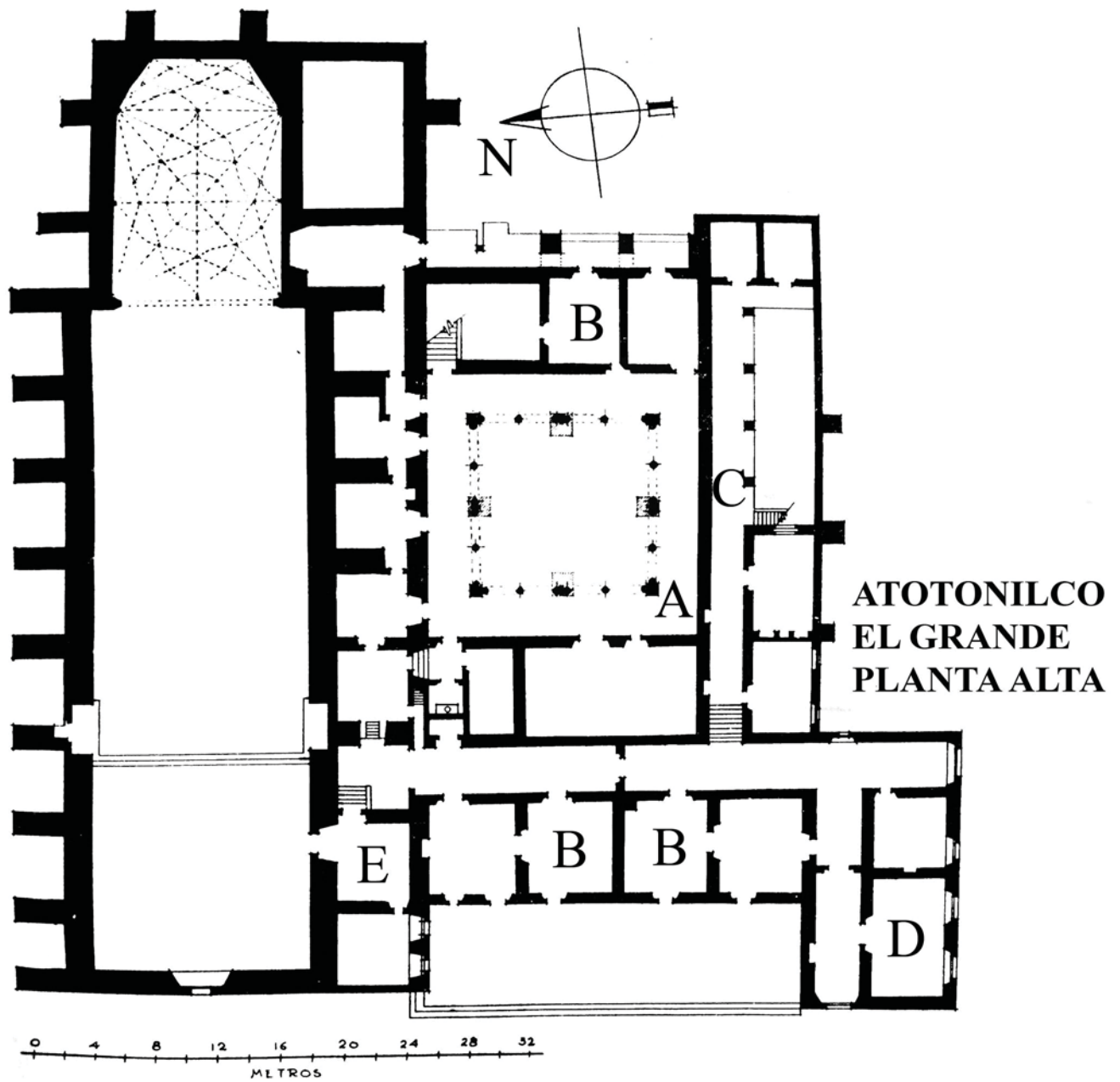
J- Iglesia

K- Capillas

L- Bautisterio

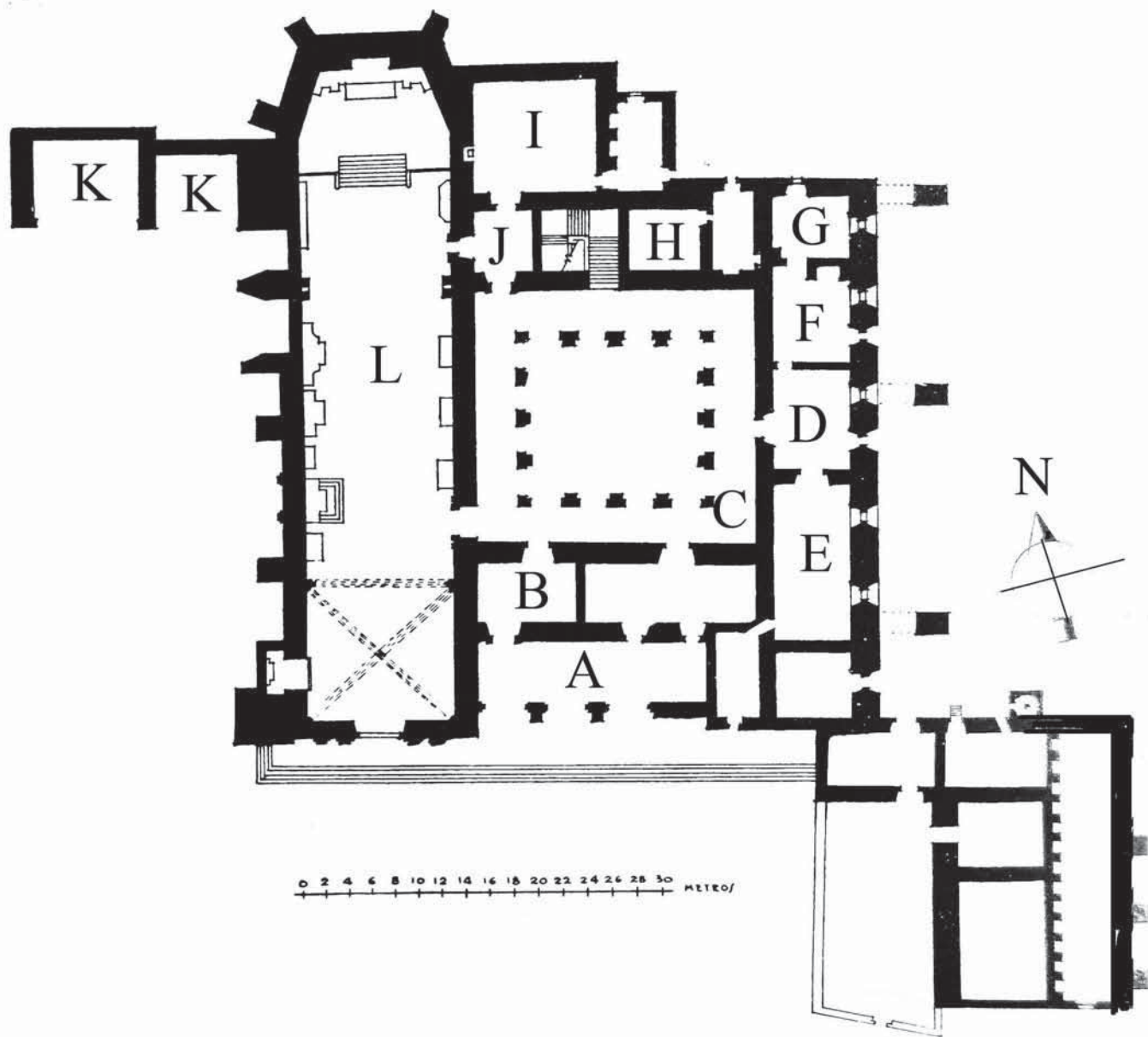
M- Capilla abierta

Fig. 12



- A- Claustro
- B- Celdas
- C- Deambulatorio
- D- Celda del prior
- E- Antecoro

Fig. 13



## METZTITLÁN. PLANTA BAJA

- |                          |                      |
|--------------------------|----------------------|
| A- Portería              | I- Sala de profundis |
| B- Anteportería          | J- Sacristía         |
| C- Claustro              | K- Capillas abiertas |
| D- Anterrefectorio       | L- Iglesia           |
| E- Refectorio            |                      |
| F- Cocina                |                      |
| G- Antecocina y despensa |                      |
| H- Salones de estudio    |                      |

Fig. 14





Fig. 15 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Mateo en el convento de Metztlán





Fig. 16 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Marcos en el convento de Metztlán



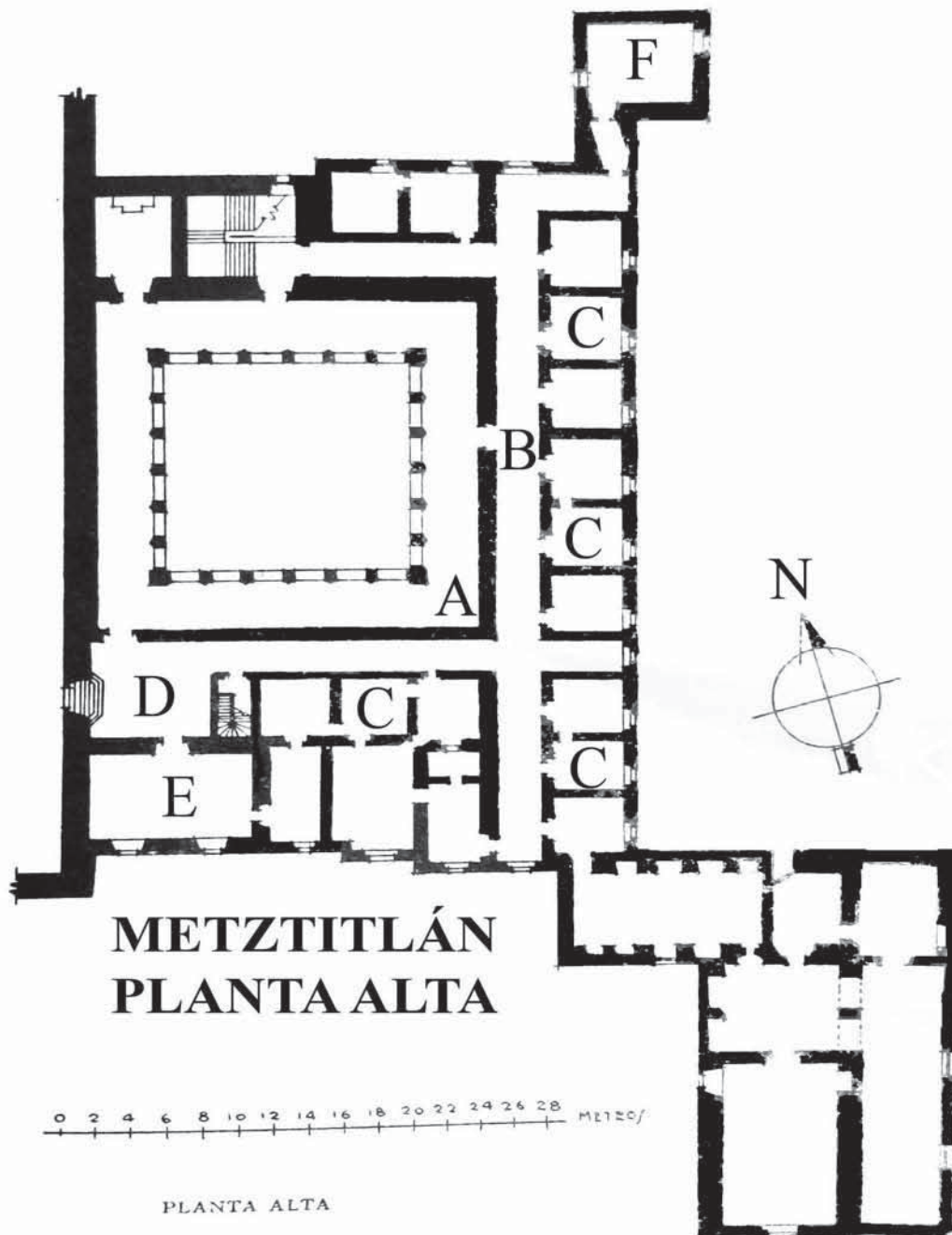


Fig. 17 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Lucas en el convento de Metztlán





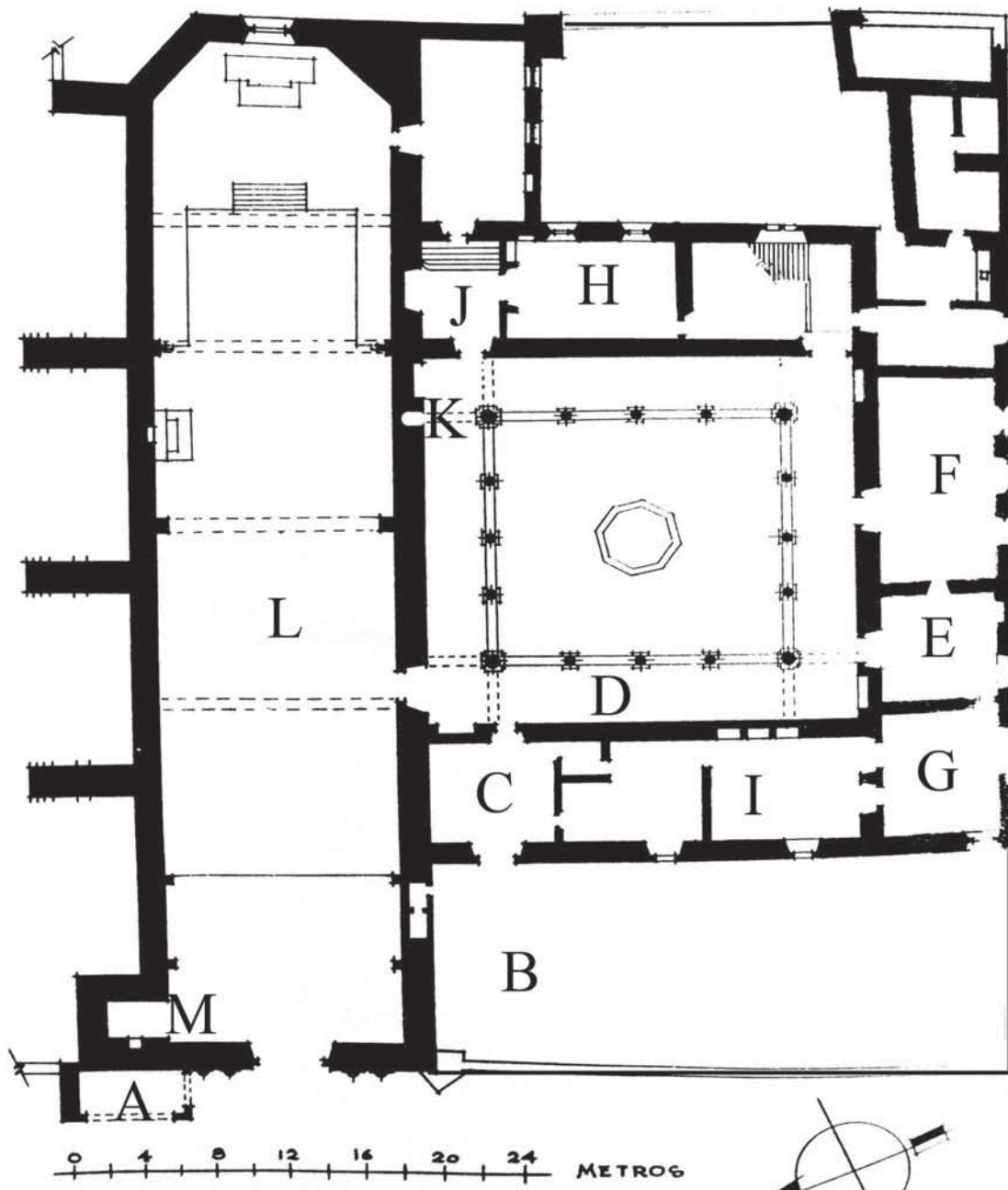
Fig. 18 Grabado del impresor Cock con la pintura de san Juan en el convento de Metztlán



- A- Claustro
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Antecoro
- E- Celda del prior
- F- Baños

Fig. 19



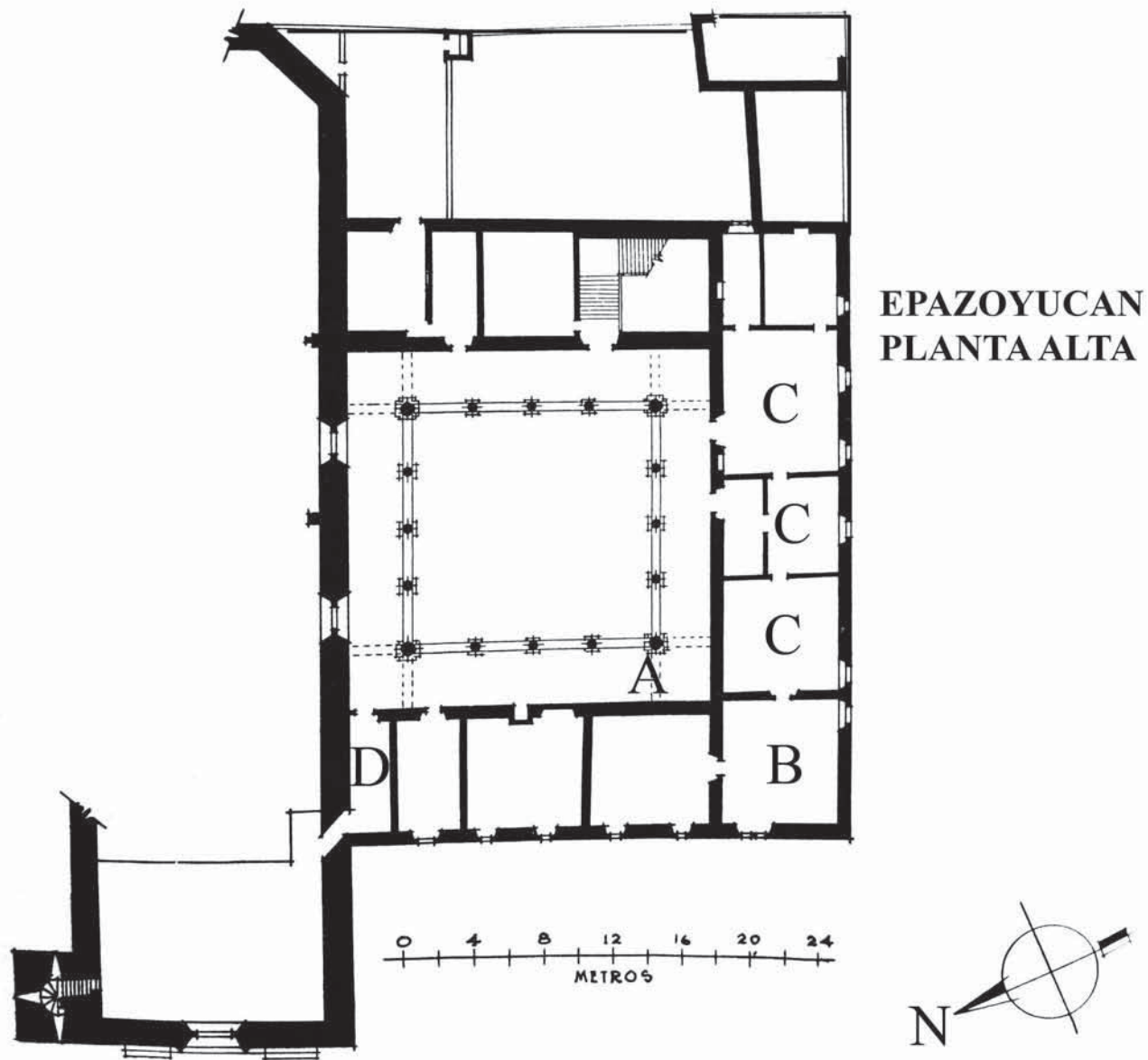


**EPAZOYUCAN  
PLANTA BAJA**

- A- Capilla abierta
- B- Portería
- C- Anteportería
- D- Claustro
- E- Anterrefectorio
- F- Refectorio
- G- Cocina y despensas
- H- Sala de contemplación
- I- Sala de profundis

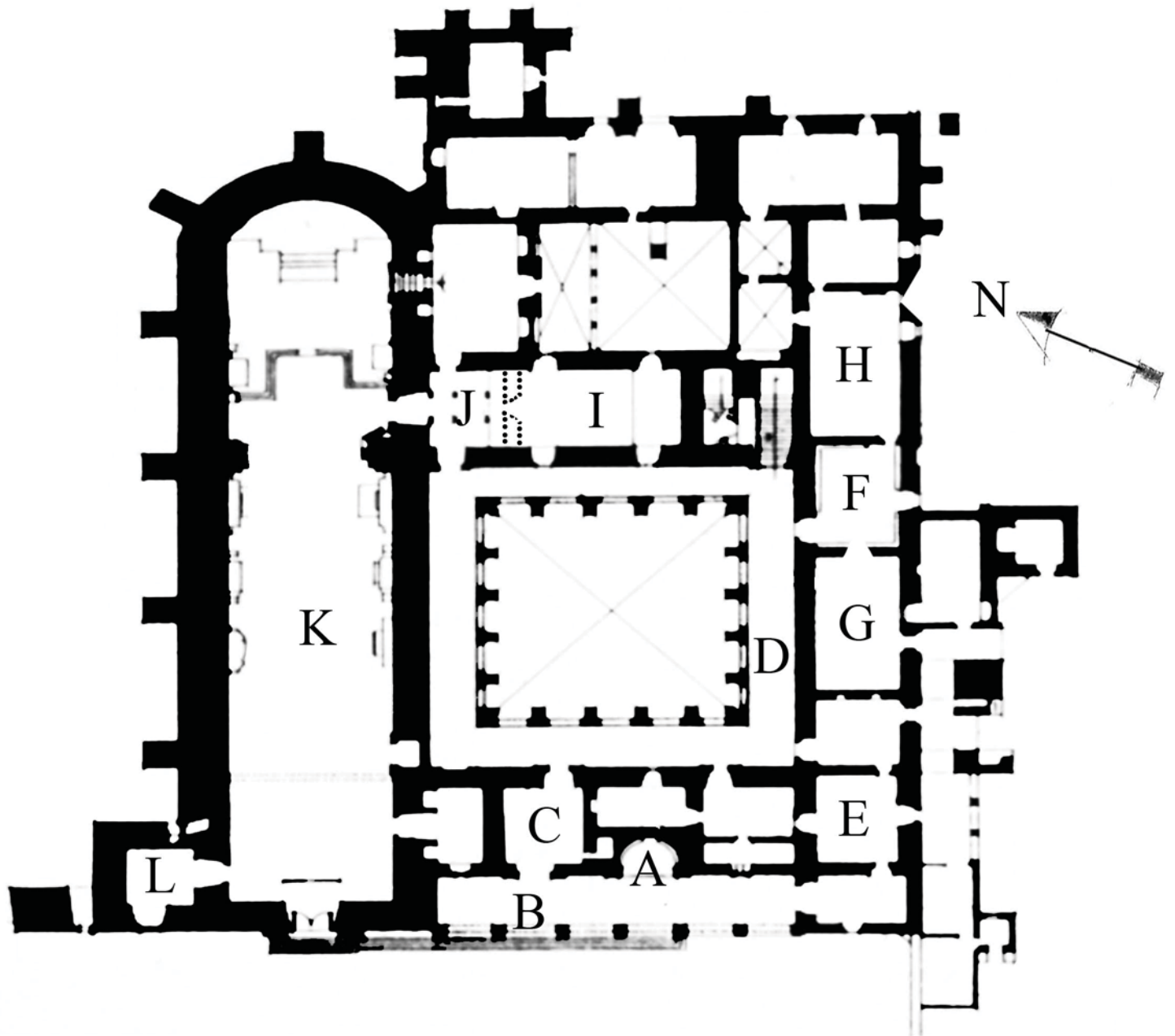
- J- Sacristía
- K- Vano de meditación
- L- Iglesia
- M- Bautisterio

Fig. 20



- A- Claustro
- B- Celda del prior
- C- Celdas
- D- Antecoro

Fig. 21



A- Capilla abierta

B- Portería

C- Anteportería

D- Claustro

E- Salón de estudio

F- Antrefetorio

G- Refectorio

H- Cocina y despensas

I- Sala de contemplación

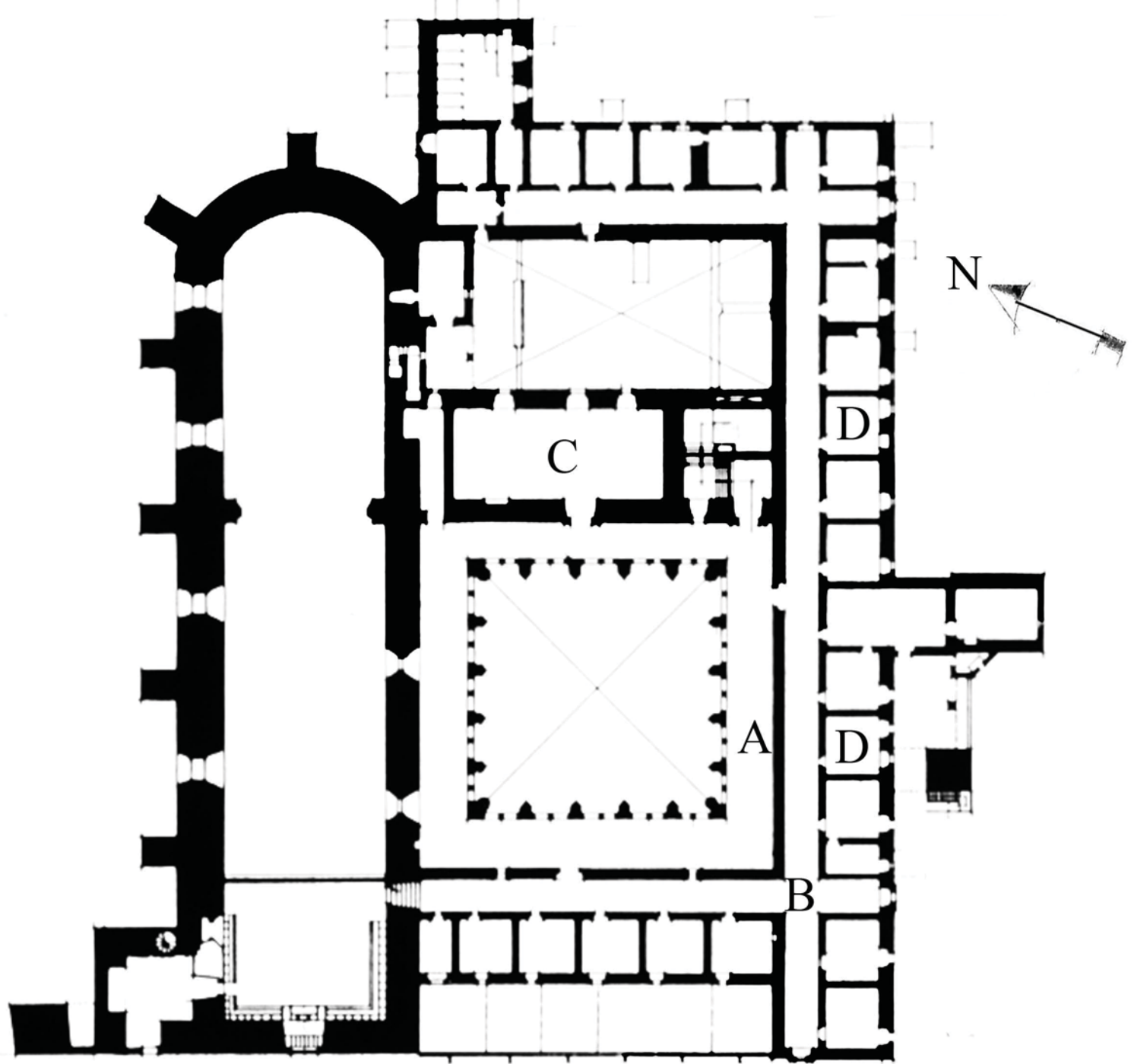
PLANTA BAJA  
CUITZEO

J- Sacristía

K- Iglesia

L- Bautisterio

Fig. 22



- A- Claustro
- B- Deambulatorio
- C- Sala capitular
- D- Celdas

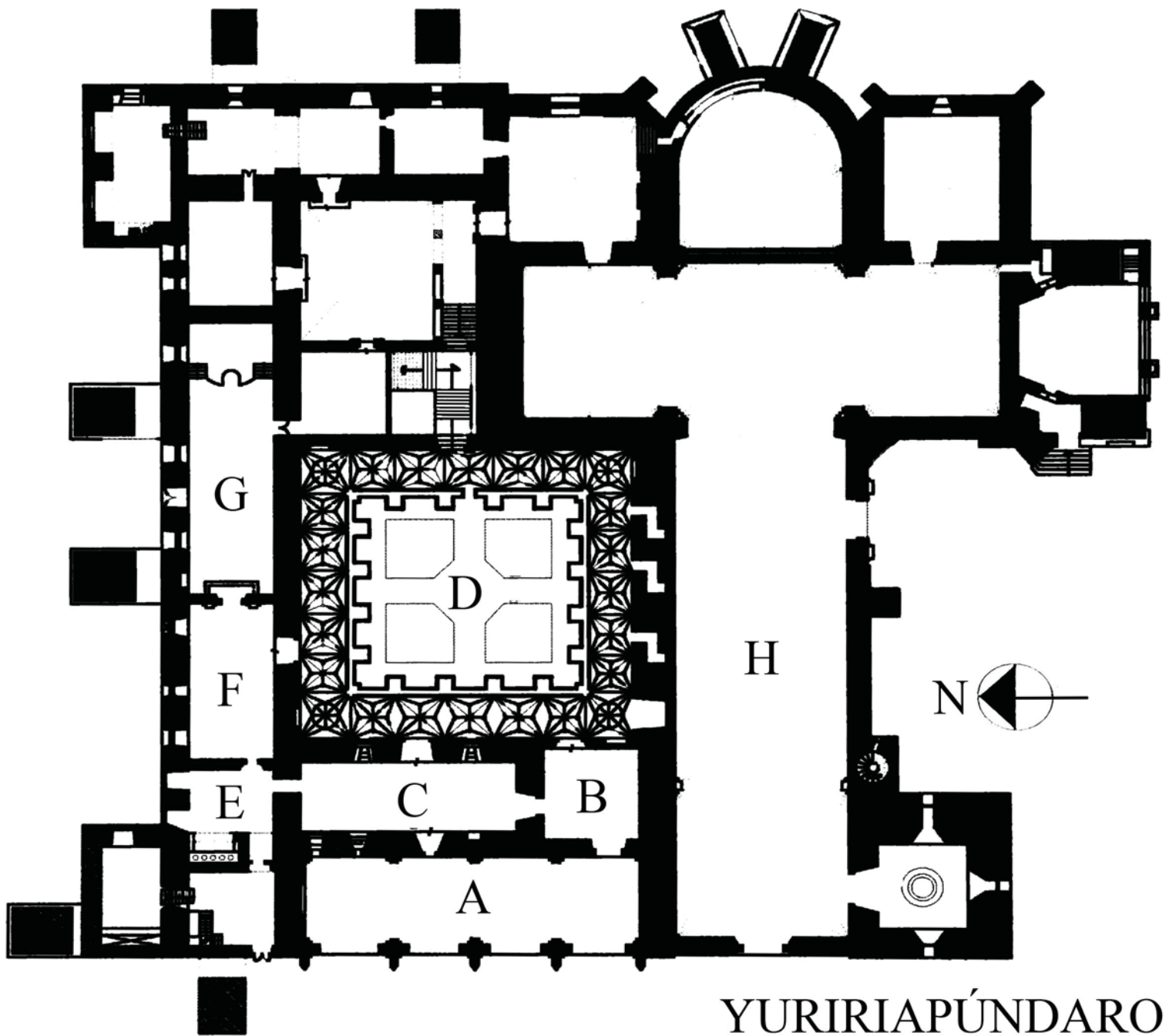
PLANTA ALTA  
CUITZEO

Fig. 23





Fig. 24 Grabado de *El pentecostés* de Federico Zuccaro y la pintura mural en la sala de profundis del convento de Cuitzeo



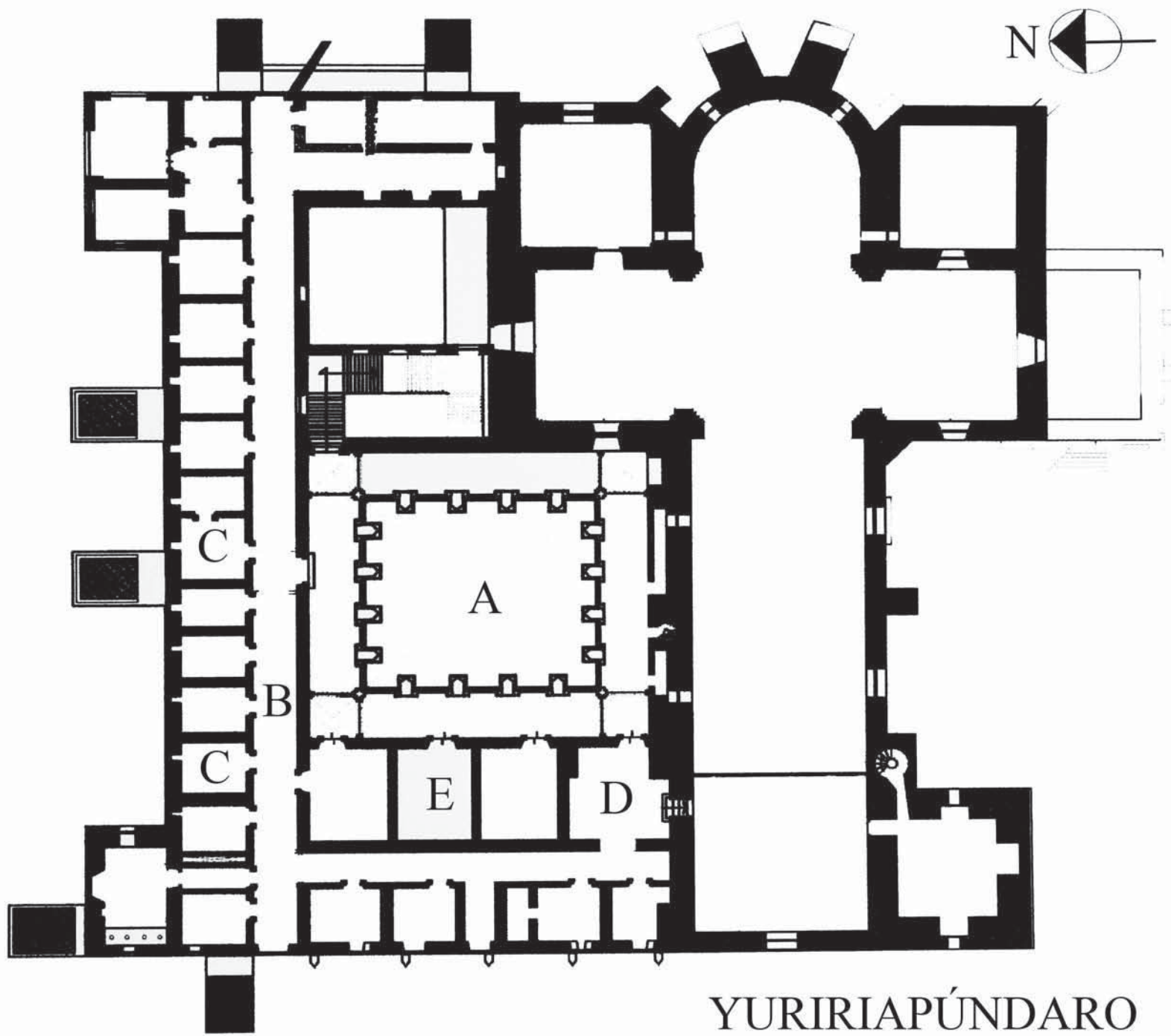
YURIRIAPÚNDARO  
PLANTA BAJA

- A-Portería
- B- Antepuerta
- C- Sala de profundis
- D- Claustro
- E- Cocina
- F- Anterrefectorio
- G- Refectorio

H- Iglesia

Fig. 25

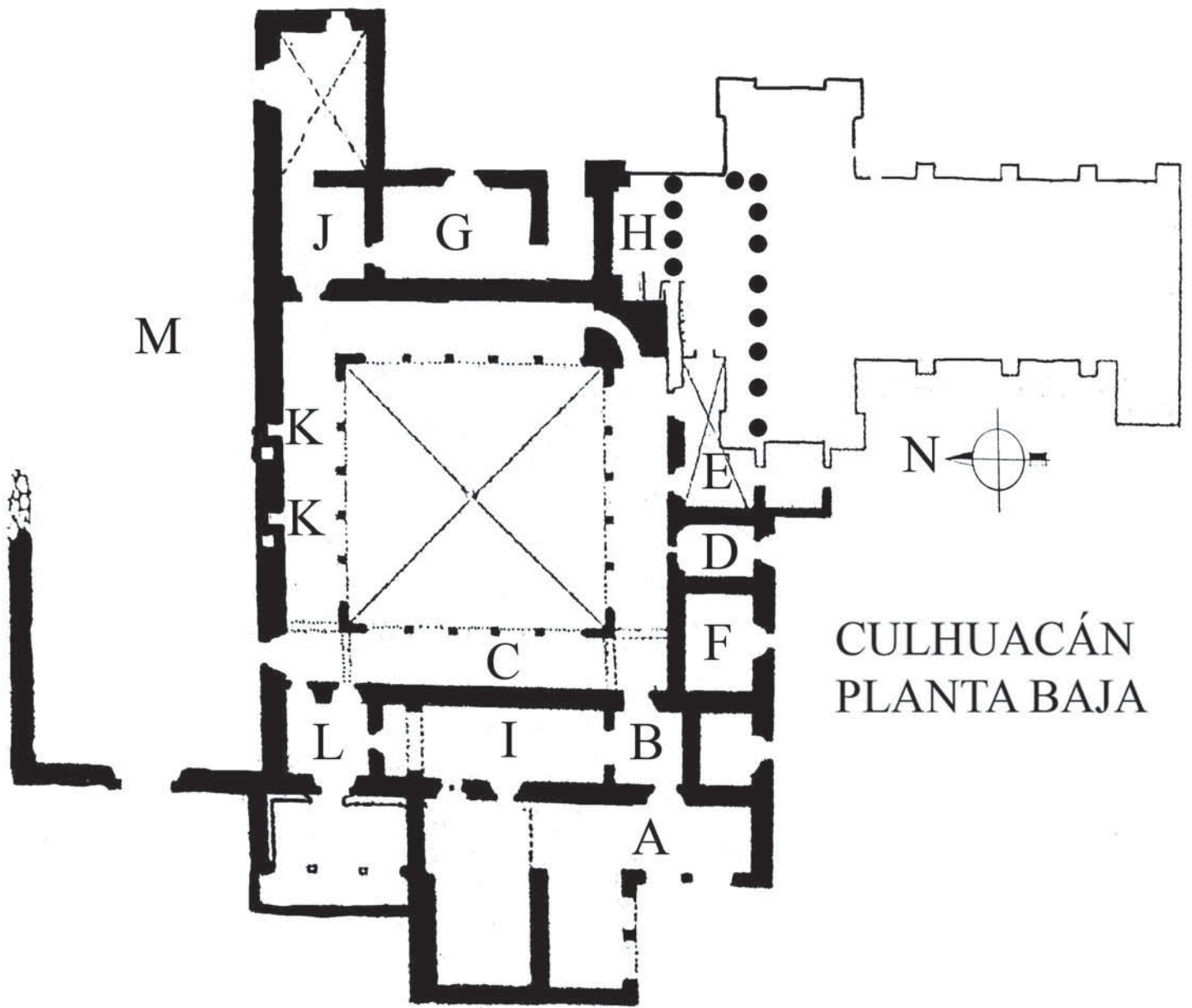




YURIRIAPÚNDARO  
PLANTA ALTA

- A- Claustro
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Antecoro
- E- Dormitorios de visitantes

Fig. 26



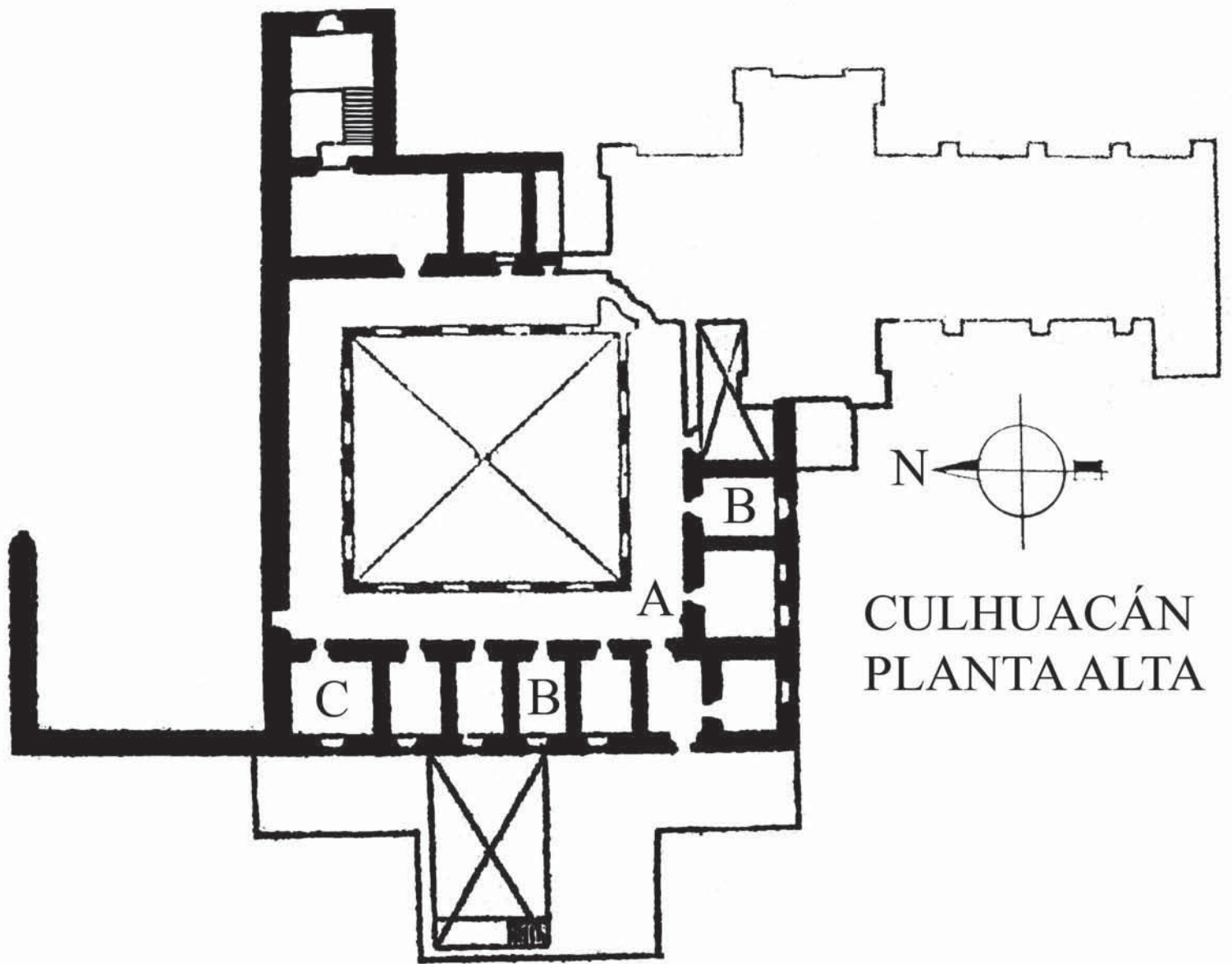
CULHUACÁN  
PLANTA BAJA

- A- Portería
- B- Anteportería
- C- Claustro
- D- Anterrefectorio
- E- Refectorio
- F- Cocina
- G- Salón de contemplación
- H- Antiguo espacio de las escaleras
- I- Sala capitular

- J- Sacristía
- K- Vanos de meditación
- L- Sal6n de estudio
- M- Iglesia

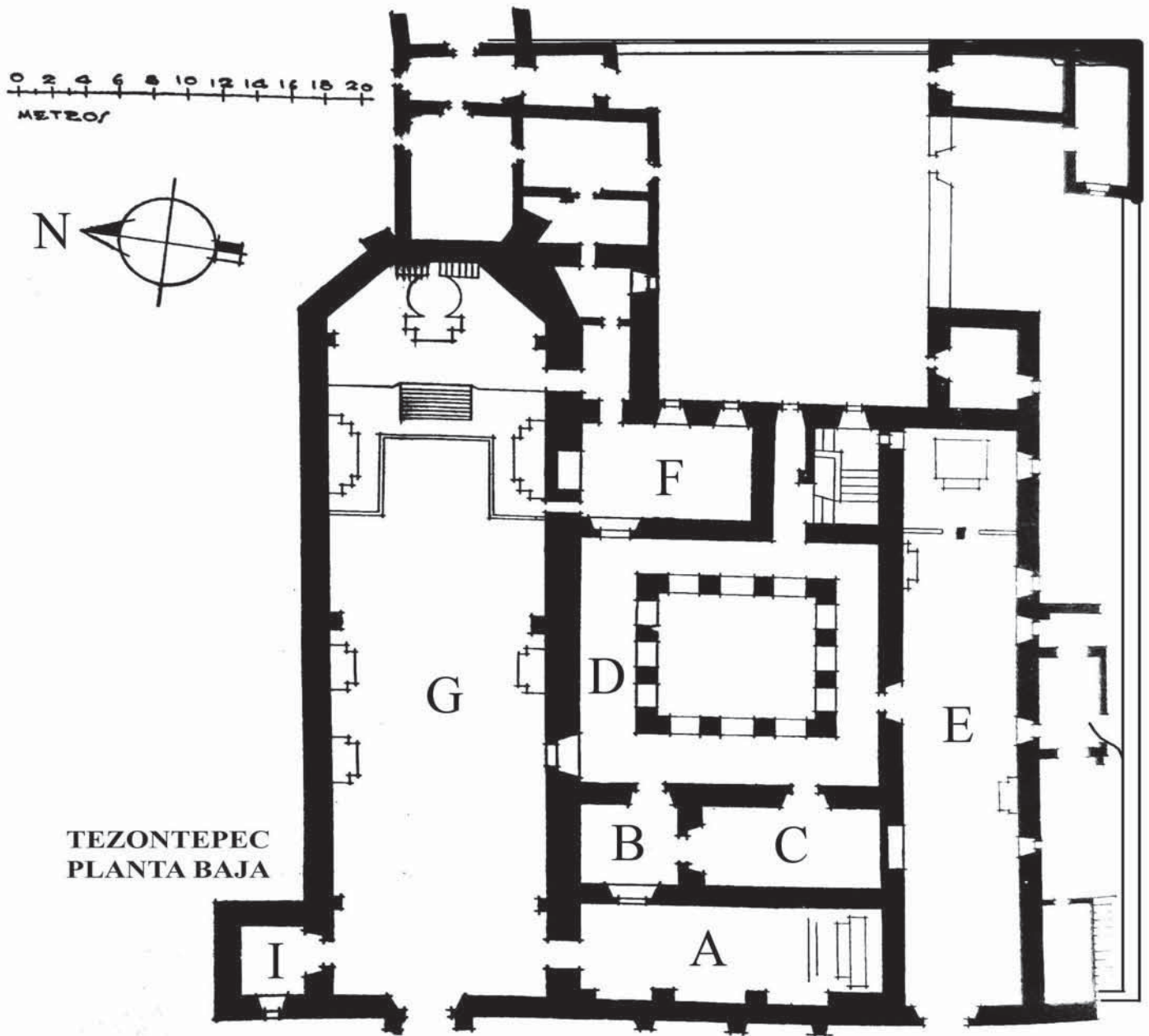
Fig. 27





- A- Claustro
- B- Celdas
- C- Celda del prior

Fig. 28



A- Portería

B- Anteportería

C- Sala capitular

D- Claustro

E- Cocina, anterrefectorio y refectorio

F- Sacristía

G- Iglesia

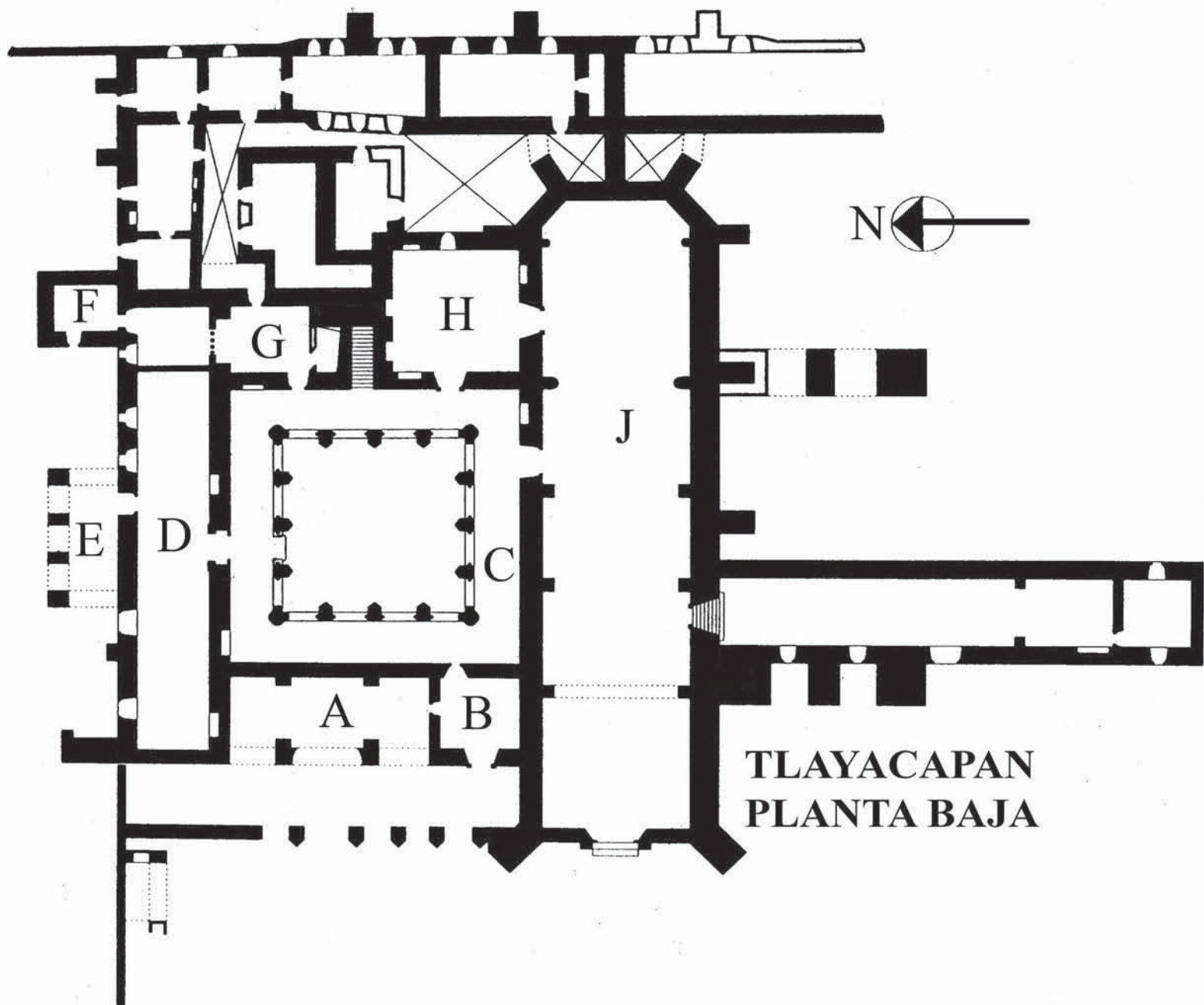
I- Bautisterio

Fig. 29



- A- Claustro
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Celda del prior
- E- Antecoro
- F- Salón de estudio y biblioteca

Fig. 30

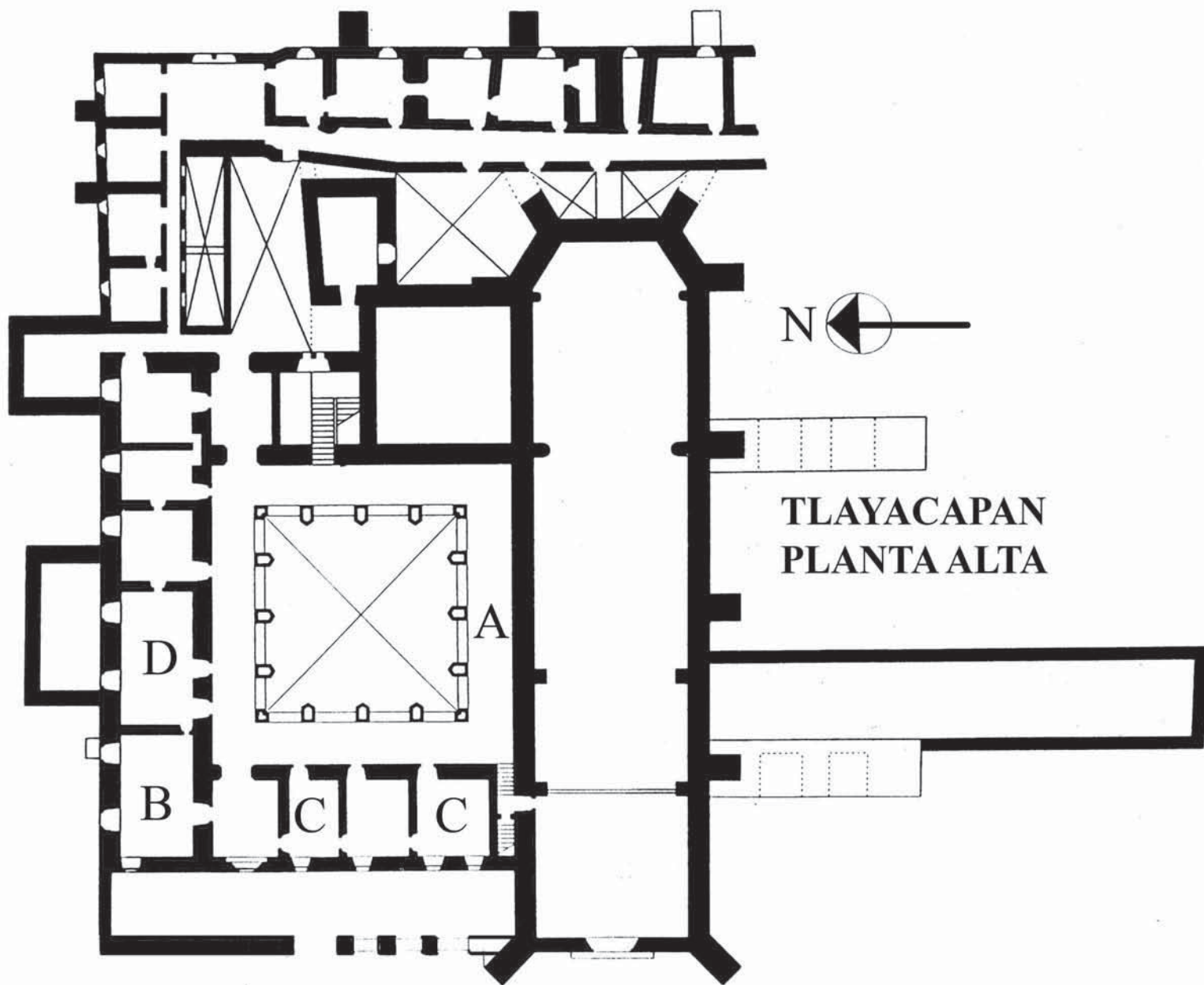


- A- Portería
- B- Anteportería
- C- Claustro
- D- Refectorio
- E- Sala de reunión
- F- Cocina
- G- Salón de lectura y estudio

- H- Sacristía
- J- Iglesia

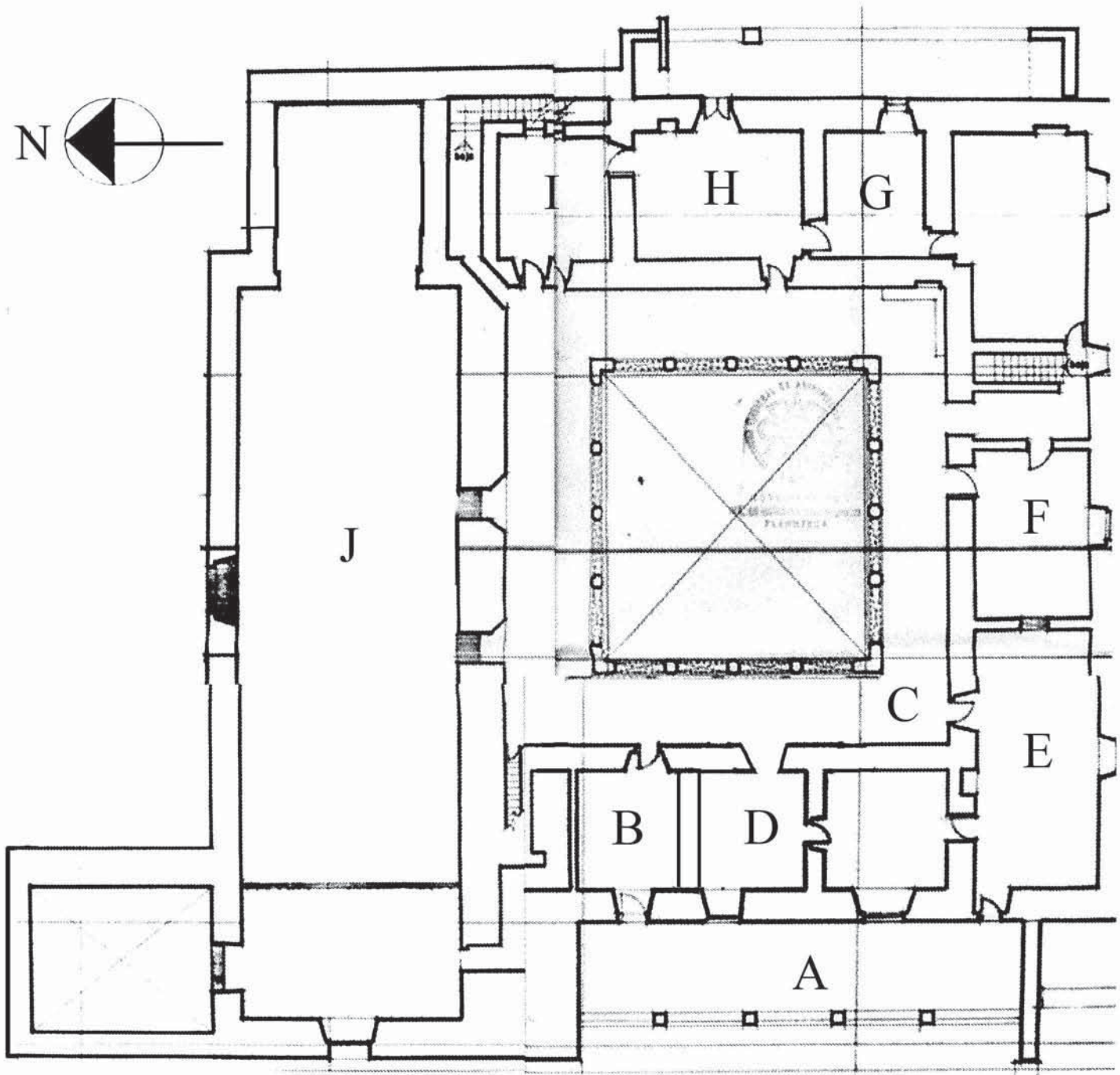
Fig. 31





- A- Claustro
- B- Celda del prior
- C- Celdas
- D- Sala capitular

Fig. 32



A-Portería

B-Anteportería

C- Claustro

D- Sala de profundis

E- Refectorio

F- Espacio de las escaleras antiguas

G- Biblioteca

H- Sala de contemplación

I- Sacristía

PLANTA BAJA  
HUATLATLAUCA

J- Iglesia

Fig. 33

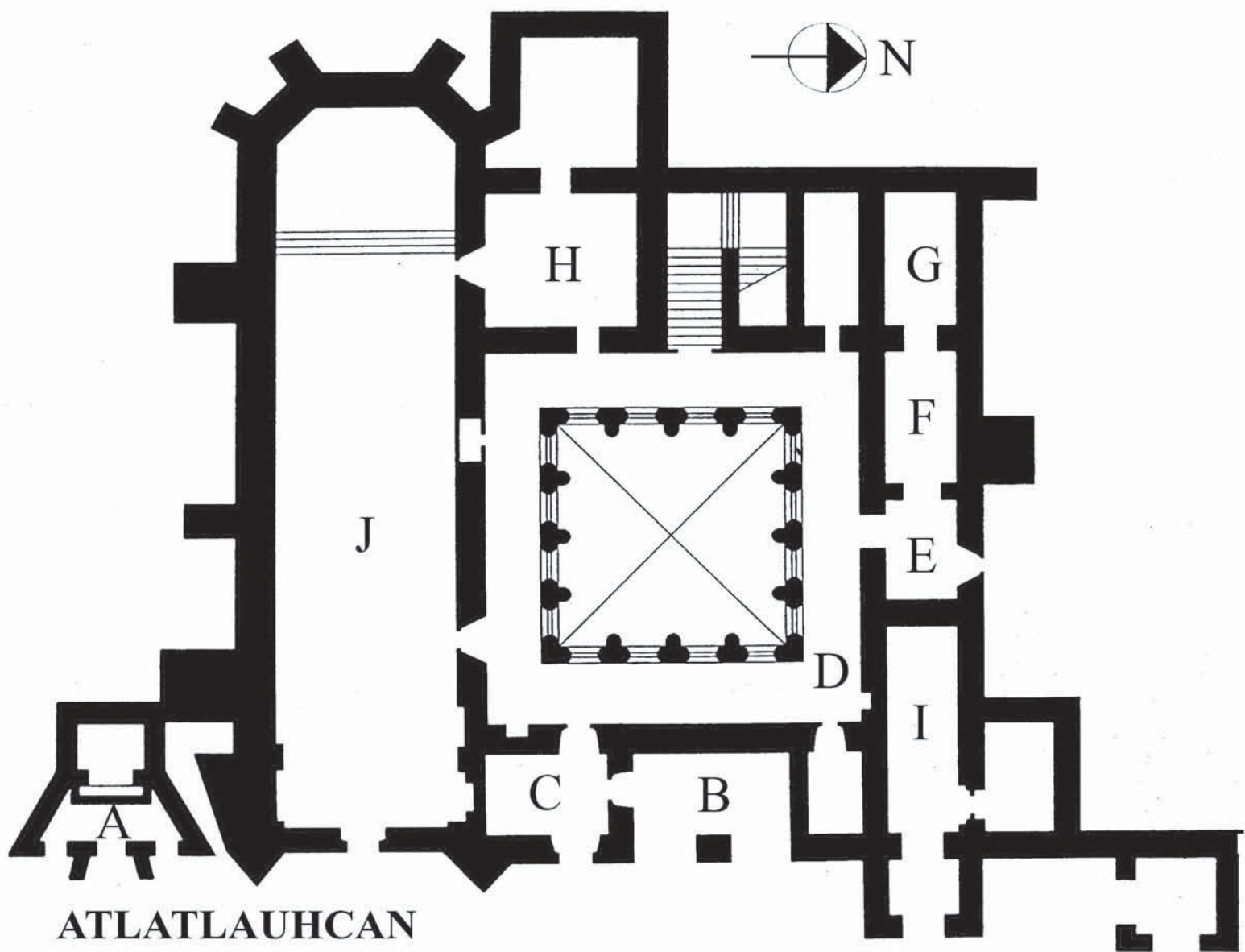




Fig. 34  
Grabado del *Ecce homo*, dibujo de Étienne Dupérac y grabada por Cornelio Cort. Pintura mural en el claustro alto del convento de Huatlatlauca







**ATLATLAUHCAN  
PLANTA BAJA**

A- Capilla abierta

B- Portería

C- Anteportería

D- Claustro

E- Anterrefectorio

F- Refectorio

G- Cocina

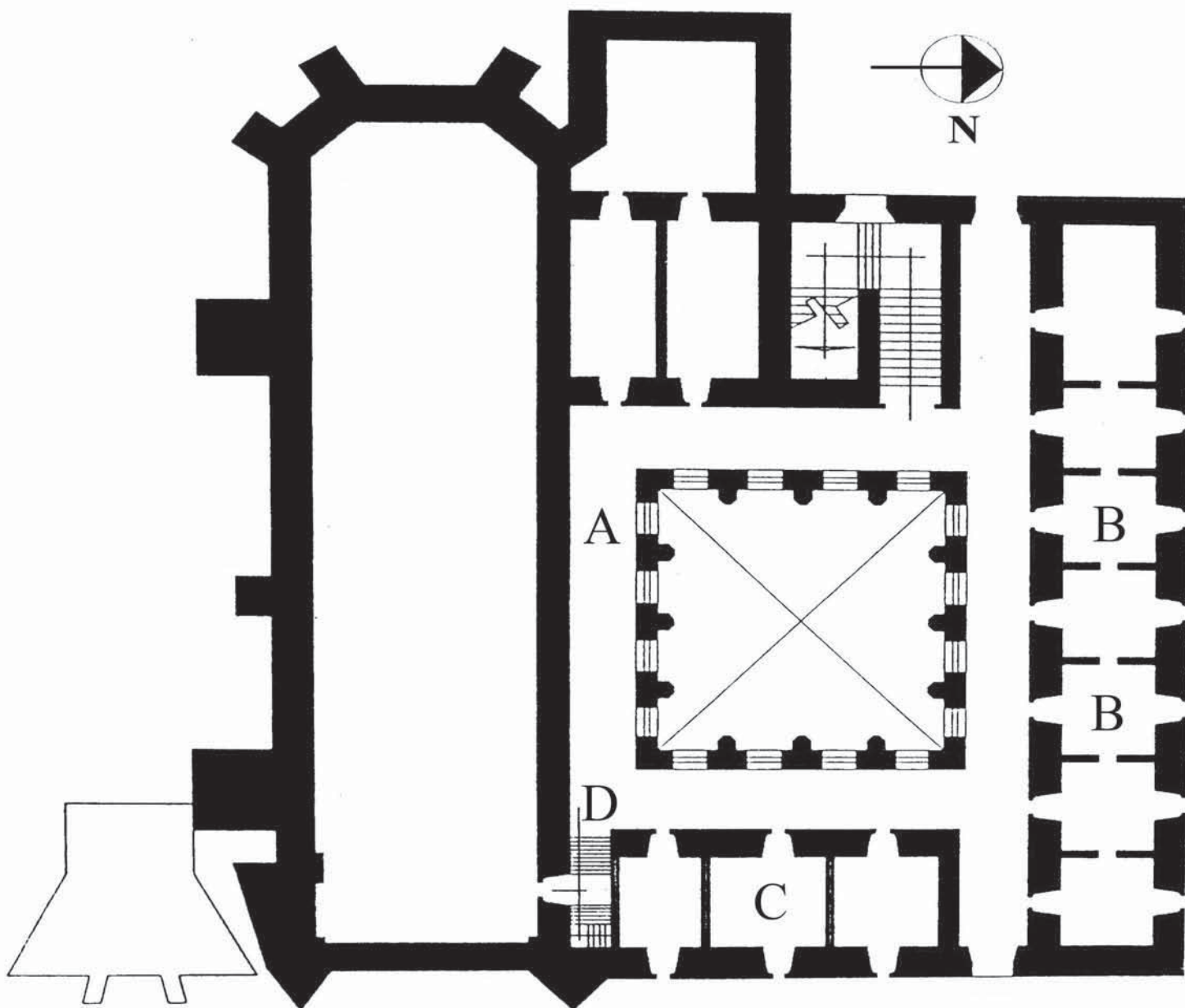
H- Sacristía

I- Sala capitular

J- Iglesia

Fig. 35

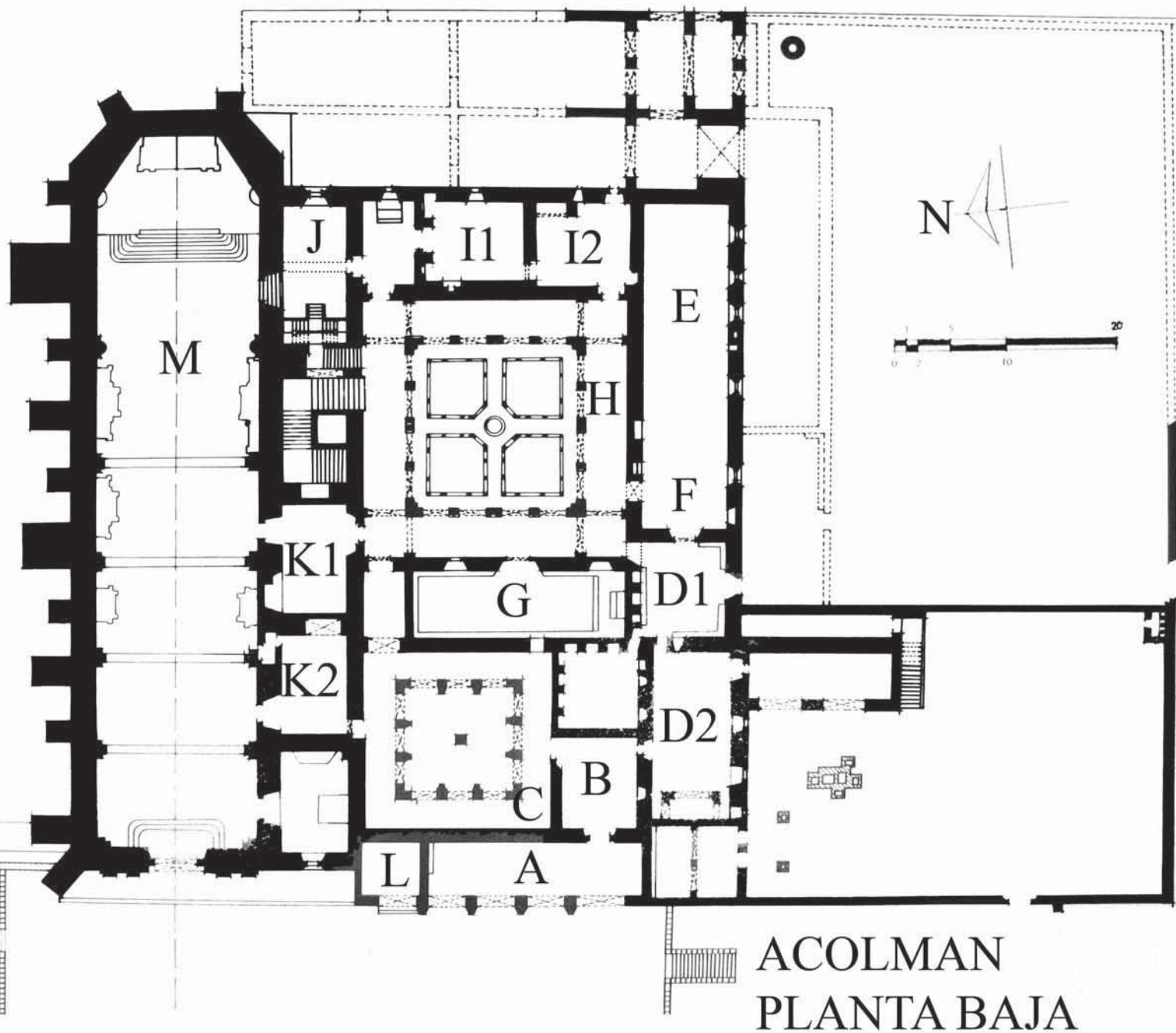




**ATLATLAHCAN  
PLANTA ALTA**

- A- Claustro
- B- Celdas
- C- Celda del prior
- D- Antecoro

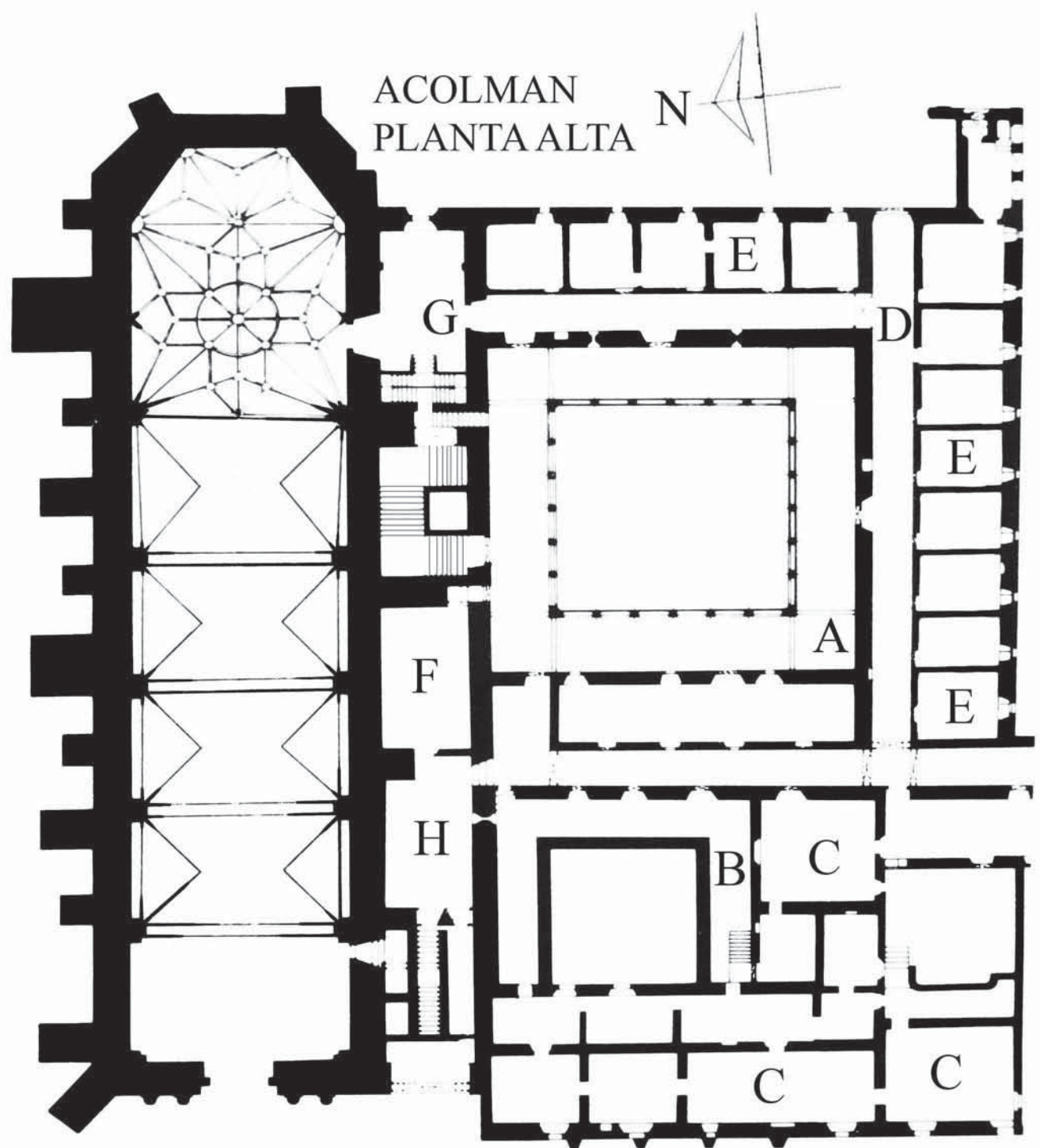
Fig. 36



A- Portería  
 B- Anteportería  
 C- Claustro menor  
 D- Cocina  
 E- Refectorio  
 F- Anterrefectorio  
 G- Sala de profundis  
 H- Claustro mayor

I- Salón de estudios o biblioteca  
 J- Sacristía  
 K- Habitaciones del claustro menor  
 L- Capilla abierta  
 M- Iglesia

Fig. 37

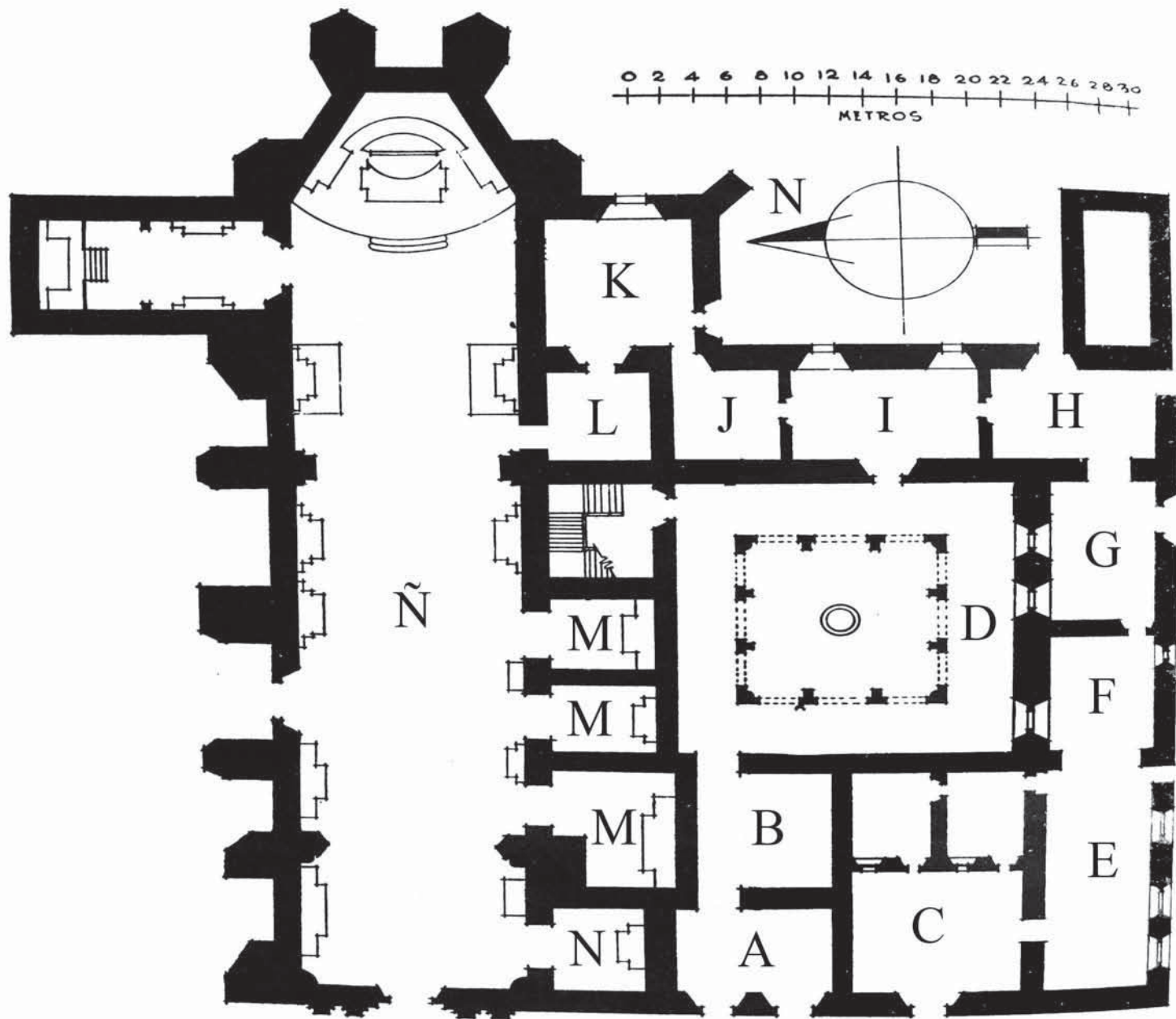


A- Claustro alto mayor  
 B- Claustro alto menor  
 C- Habitaciones del claustro  
 alto menor  
 D- Deambulatorio  
 E- Celdas

F-Celda del prior  
 G- Espacio modificado  
 H- Antecoro

Fig. 38

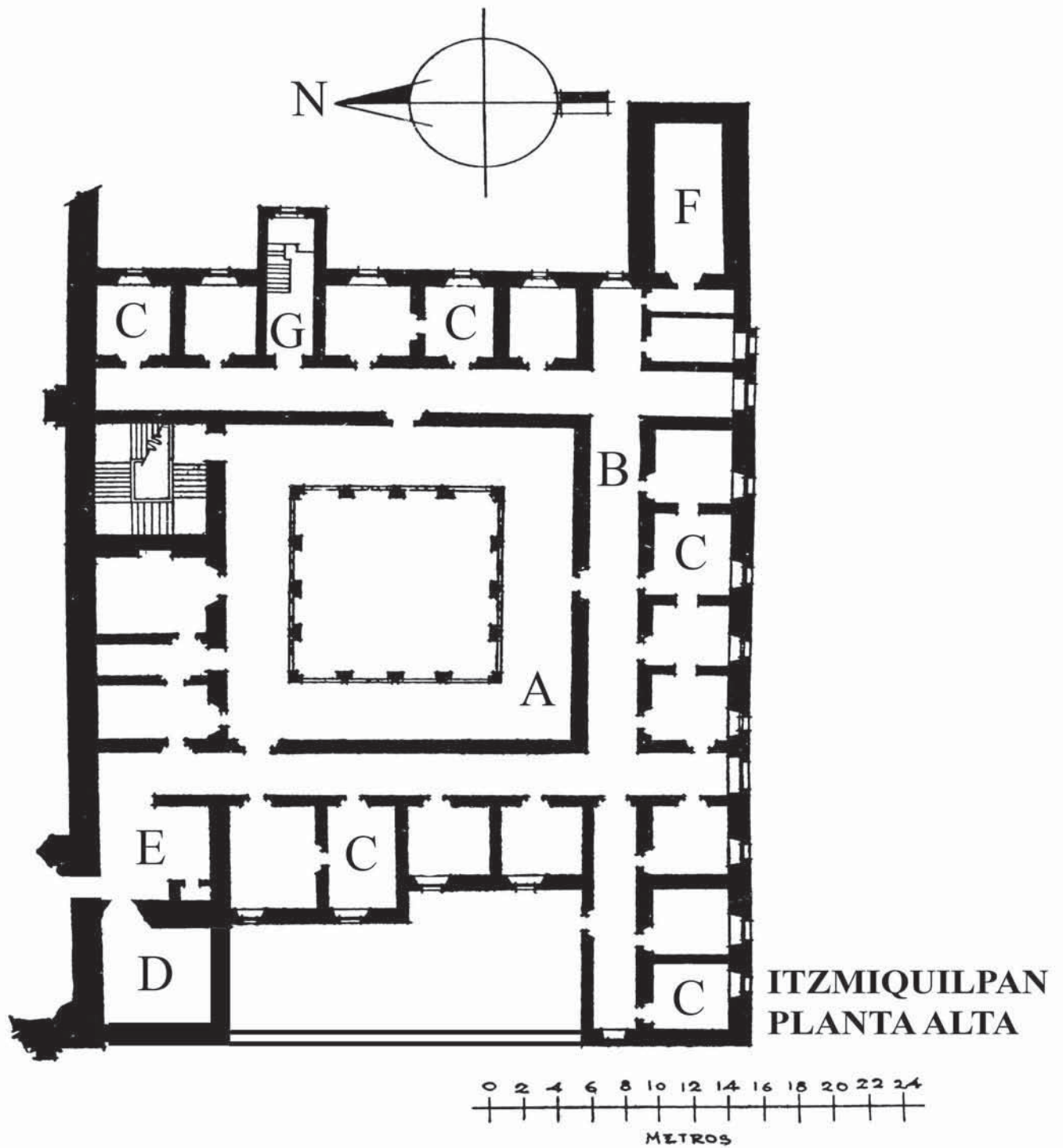




ITZMIQUILPAN  
PLANTA BAJA

- |                        |                                  |
|------------------------|----------------------------------|
| A- Portería            | I- Sala de profundis             |
| B- Anteportería        | J- Salón de estudio o biblioteca |
| C- Capilla abierta     | K- Sala de contemplación         |
| D- Claustro            | L- Sacristía                     |
| E- Refectorio          | M- Capillas                      |
| F- Anterefectorio      | N- Bautisterio                   |
| G- Cocina              | Ñ- Iglesia                       |
| H- Bodegas o despensas |                                  |

Fig. 39



- A- Claustro alto
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Celda del prior
- E- Antecoro
- F- Baños
- G- Escaleras restringidas

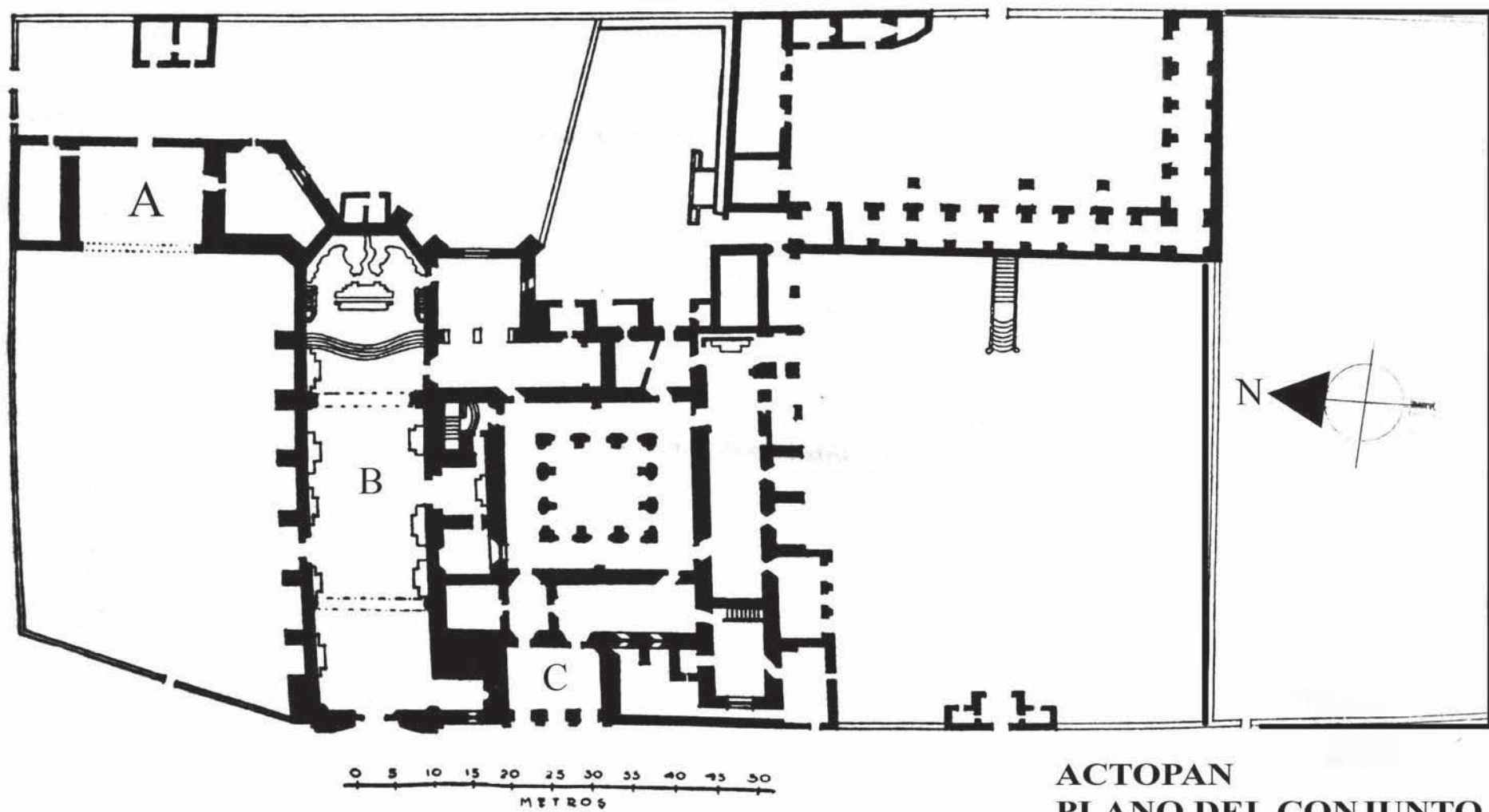
Fig. 40



Fig. 41 Grabado de *La crucifixión* impreso por Cornelio Cort. Pintura mural en el deambulatorio del claustro alto del convento de Itzmiquilpan



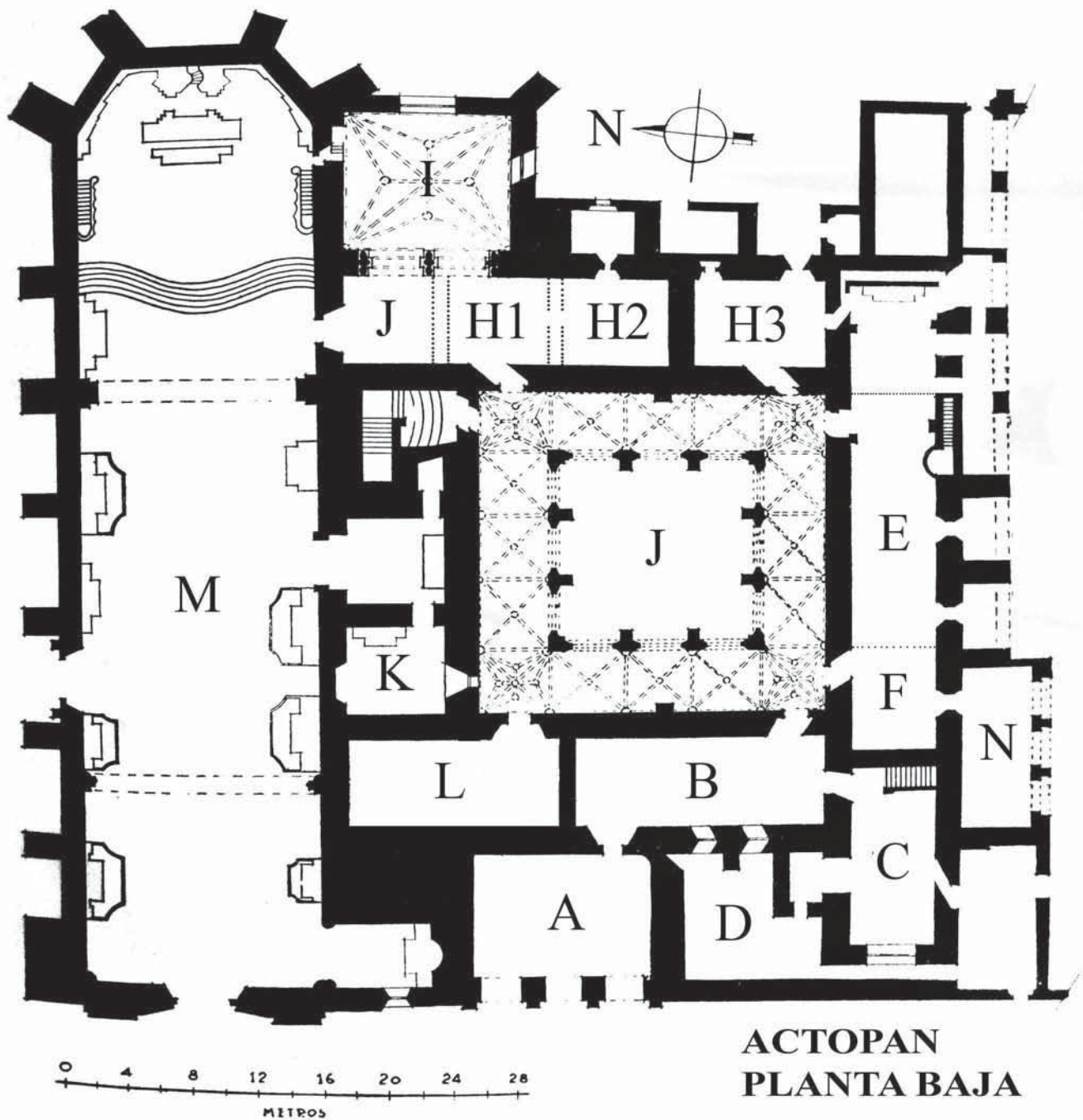




ACTOPAN  
PLANO DEL CONJUNTO

- A- Capilla abierta
- B- Iglesia
- C- Portería

Fig. 42



A- Portería

B- Anteportería

C- Cocina

D- Antecocina o despensa

E- Refectorio

F- Anterefectorio

G- Claustro

H- Salones de estudio o biblioteca

I- Sala de contemplación

J- Sacristía

K- Habitación del claustro

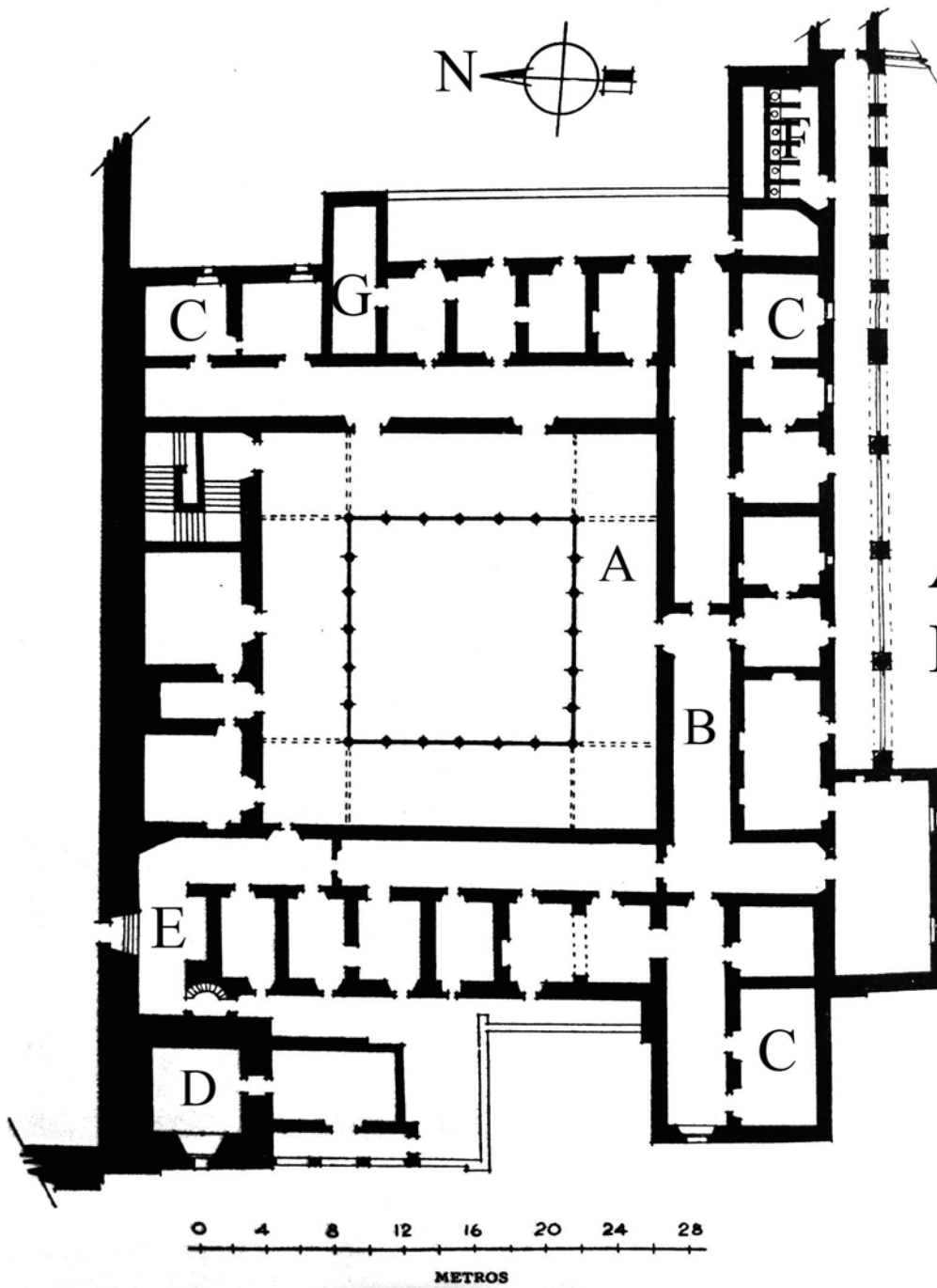
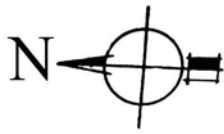
L- Sala de profundis

M- Iglesia

N- Habitación

Fig. 43





# ACTOPAN PLANTA ALTA

- A- Claustro alto
- B- Deambulatorio
- C- Celdas
- D- Celda del prior
- E- Antecoro
- F- Baños

G- Escalera restringida

Fig. 44



Fig. 45 Grabado *La oración en el huerto* de Lucas de Leyden y la pintura mural en el deambulatorio del claustro alto de Actopan





Fig. 46



Comparación  
de las cabezas  
de las pinturas  
del claustro  
bajo de  
Metztitlán y  
los grabados







Fig. 47  
 Comparación  
 del grabado  
 del impresor  
 Cock con la  
 pintura  
*El triunfo de  
 la castidad*  
 en el cubo  
 de la escalera  
 del convento  
 de Metztlán





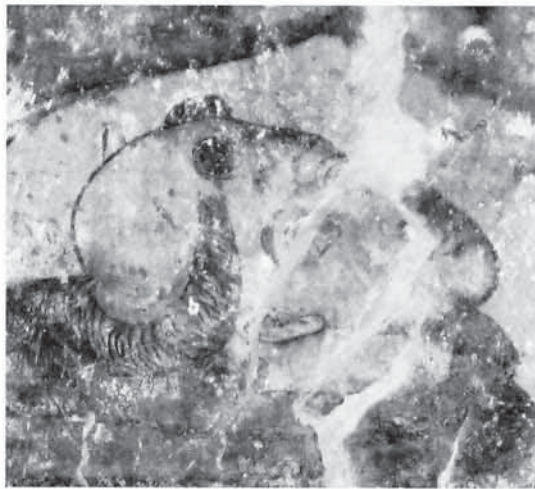
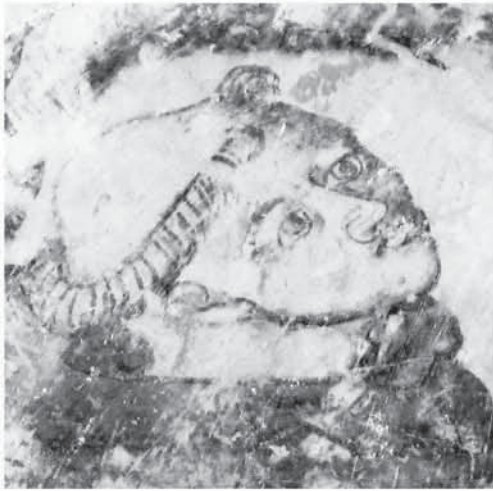


Fig. 48 Cabezas y pies de la pintura mural del refectorio del convento de Metztlán







Fig. 49 Detalles de las pinturas murales de la portería y el refectorio del convento de Metztlán





Fig. 50 Comparación de la pintura mural del deambulatorio del convento de Actopan con el grabado de Lucas de Leyden





Fig. 51 Comparación de la pintura mural del deambulatorio del convento de Actopan con el grabado de Lucas de Leyden





Fig. 52 Detalles de la pintura mural de la capilla abierta de Actopan





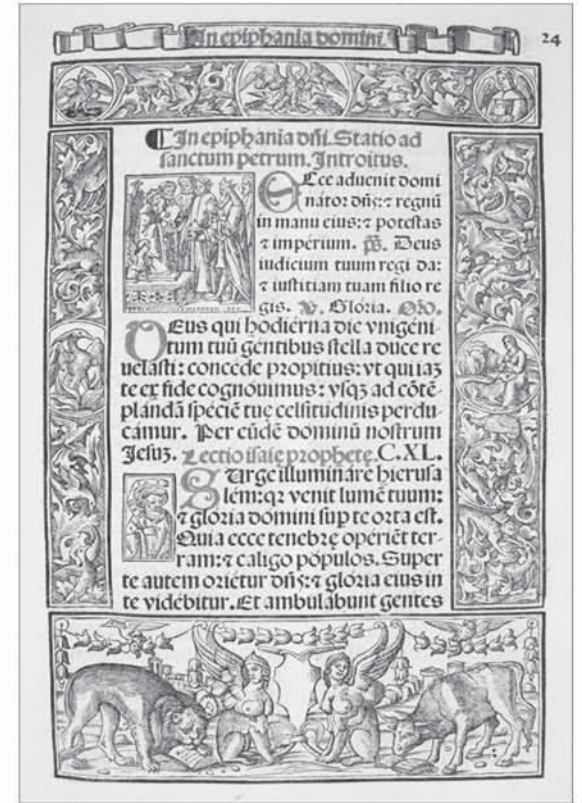


Fig. 53 Portada del libro *Missale ordinarium*. *Missale Romanum*, Venetiis, editado por Gregorium de Gregorijs, 1519. Pelicano en la sacristía de Zacualpan





Fig. 54 Pintura mural del águila en el convento de Cuauhtinchán

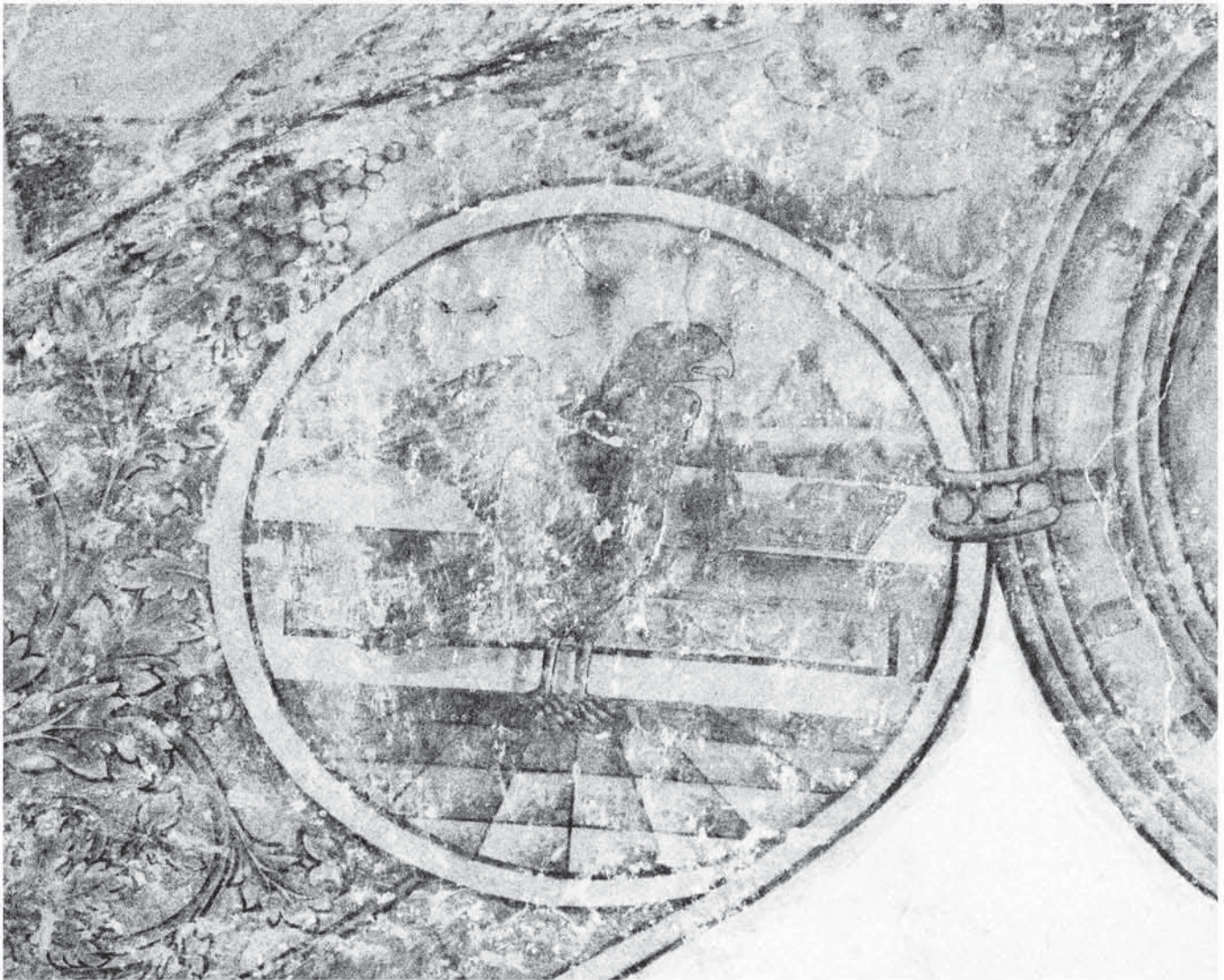


Fig. 55 Pintura mural del águila del evangelista Juan en la sacristía de Zacualpan



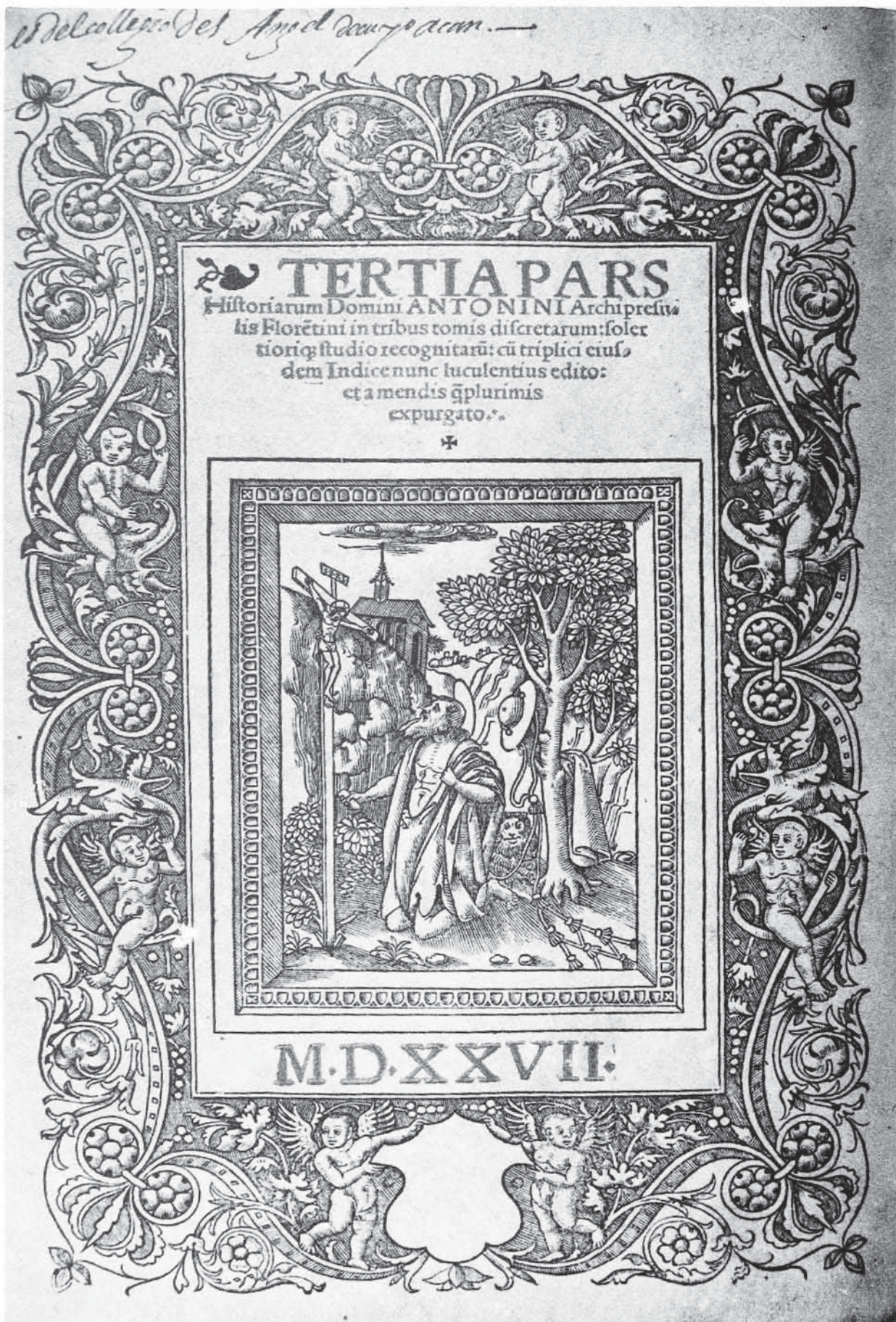


Fig. 56 Portada del libro de Antoninus Archiepiscopus Florentinus, *Tertia Pars Historiarum Domini Antonini Archipresulis...*, editado por Javcobus M y T, Lugduni, 1527.



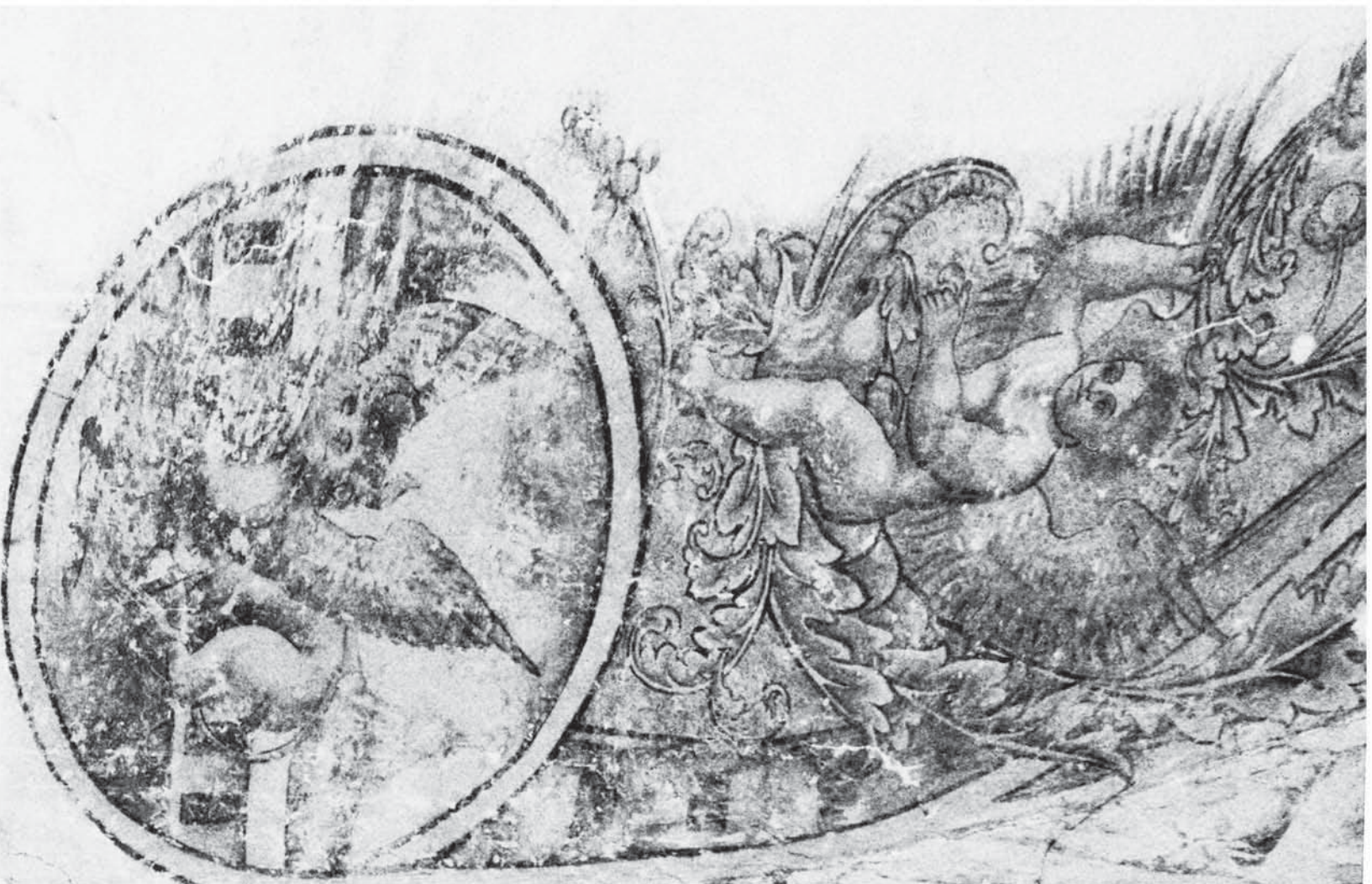


Fig. 57

Detalle de la pintura mural de

Zacualpan comparada con una cenefa

de la portada del libro *Tertia Pars Historiarum...*





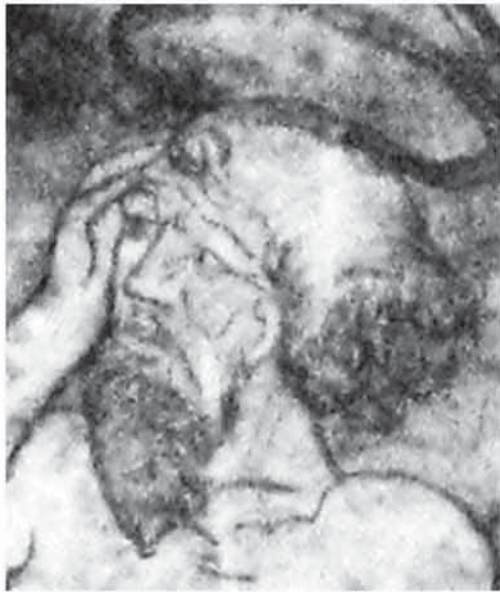


Fig. 58 Detalles de la tebaida de la sala de profundis del convento de Zacualpan



Fig. 59 Detalles de la tebaida en la sala de profundis del convento de Zacualpan

# FIGURAS CAPÍTULO 2







Fig. 1 La natividad en el claustro alto de Culhuacán

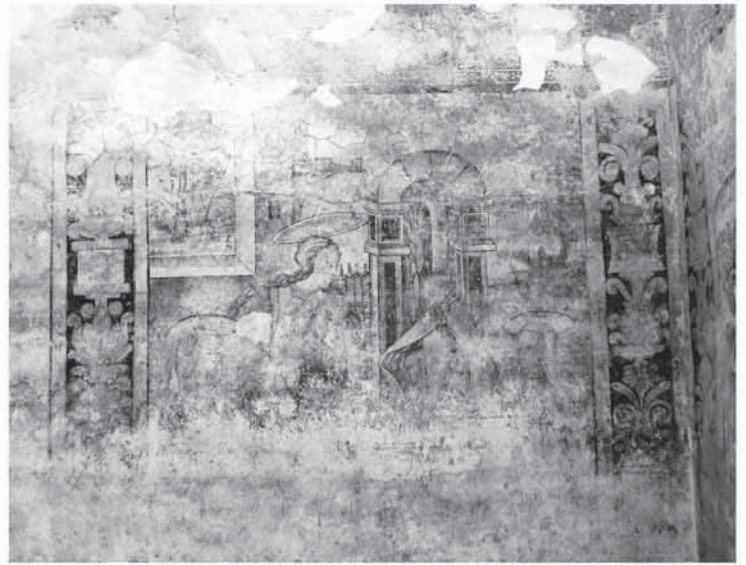


Fig. 2 La natividad en el claustro pequeño de Acolman



Fig. 3 La natividad en el claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 4 La natividad en el claustro bajo de Tezontepec



Fig. 5 La adoración de los reyes en el claustro pequeño de Acolman



Fig. 6 La adoración de los reyes en el claustro de Cuitzeo





Fig. 7 La adoración de los reyes en el claustro alto de Culhuacán



Fig. 8 La adoración de los reyes en el claustro de Tezontepec



Fig. 9 La natividad en el claustro bajo de Itzmiquilpan



Fig. 10  
Detalle de  
La natividad  
claustro  
bajo de  
Itzmiquilpan



Fig. 11 La anunciación en el claustro pequeño de Acolman







Fig. 12 La visitación en el claustro pequeño de Acolman



Fig. 13 La visitación en la portería de Tlayacapan



Fig. 14  
La presentación al templo en la portería de Tlayacapan



Fig. 15  
La presentación al templo en el claustro bajo de Tezontepec



Fig. 16 El bautizo de Jesús en la sala capitular de Charo





Fig. 17 La multiplicación de los panes en la sala capitular de Charo



Fig. 18 La entrada a Jerusalén en el claustro alto de Culhuacán



Fig. 19 La entrada a Jerusalén en la sala de contemplación de Itzmiquilpan



Fig. 20 El lavatorio de los pies en la sala de contemplación de Itzmiquilpan



Fig. 21 El lavatorio de los pies en el claustro alto de Malinalco



Fig. 22 La última cena en la sala de profundis de Cuitzeo





Fig. 23 La última cena en la sala capitular del convento de Charo



Fig. 24 La última cena en la sala de contemplación de Epazoyucan





Fig. 25 La oración en el huerto en el deambulatorio de Actopan



Fig. 26 La oración en el huerto en la anteportería de Charo



Fig. 27 La oración en el huerto en la sala de contemplación de Epazoyucan



Fig. 28 La oración en el huerto en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 29 La oración en el huerto en la sala de contemplación de Itzmiqilpan





Fig. 30 La oración en el huerto en el claustro alto de Malinalco

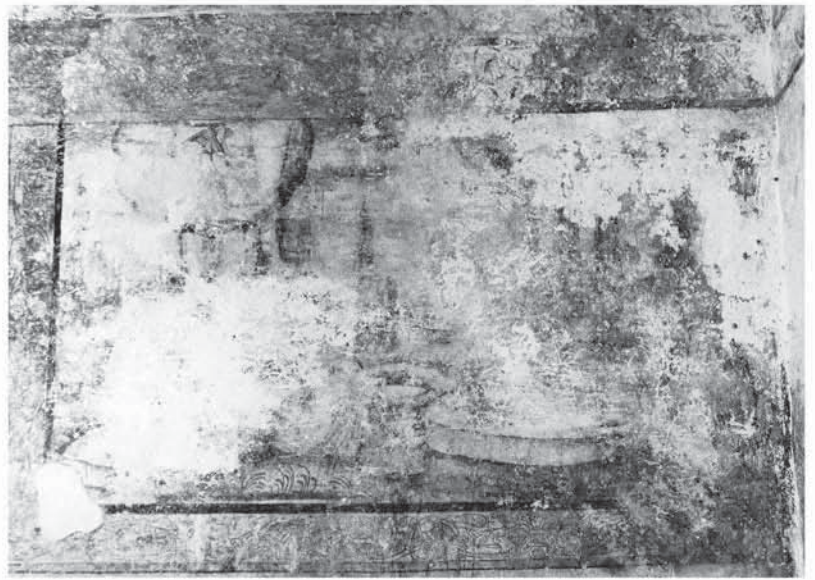


Fig. 31 La oración en el huerto en el claustro alto de Tezontepec



Fig. 32 Detalle de El prendimiento de Jesús en el claustro alto del convento de Metztitlán



Fig. 33 La traición de Judas en la sala de contemplación de Epazoyucan



Fig. 34 La traición de Judas en la antepuerta de Charo



Fig. 35 La traición de Judas en el claustro alto de Metztitlán





Fig. 36 La traición de Judas en el claustro alto de Tezontepec



Fig. 37 La presentación de Jesús ante Caifás en la anteportería de Charo

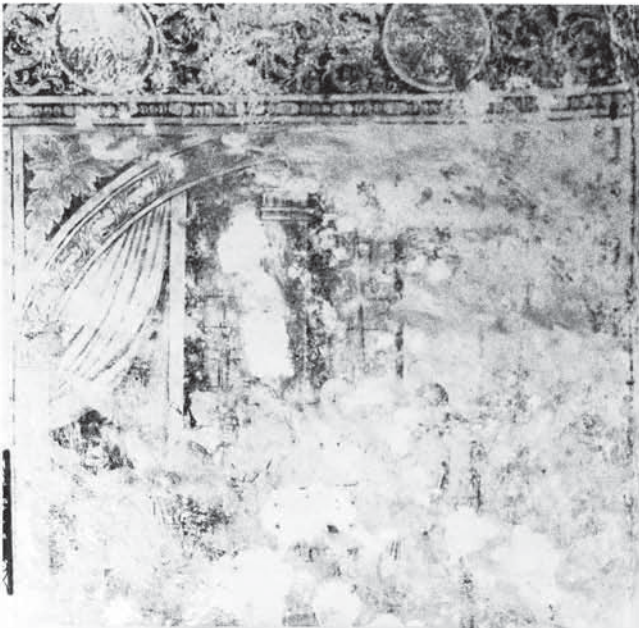


Fig. 38 La presentación de Jesús ante Caifás en el claustro del convento de Yecapixtla



Fig. 39 La presentación de Jesús ante Caifás en el claustro alto de Tezontepec



Fig. 40 Jesús atado a la columna en el claustro alto de Acolman



Fig. 41 Jesús atado a la columna en la sala de contemplación de Epazoyucan





Fig. 42 Jesús atado a la columna en el claustro alto de Tezontepec



Fig. 43 Jesús atado a la columna en el claustro de Culhuacán



Fig. 44 Jesús atado a la columna en el claustro alto de Huatlauca



Fig. 45 Jesús atado a la columna en la sala de contemplación de Itzmiquilpan



Fig. 46 Jesús atado a la columna en el claustro bajo de Cuitzeo



Fig. 47 Jesús atado a la columna en la anteportería de Charo





Fig. 48 Jesús atado a la columna en el claustro de Yecapixtla



Fig. 49 La coronación de espinas en el claustro alto de Acolman



Fig. 50 La coronación de espinas en la sala de contemplación de Epazoyucan



Fig. 51 La coronación de espinas en la anteportería de Charo



Fig. 52 La coronación de espinas en el claustro alto de Tezotepac



Fig. 53 La coronación de espinas en una celda del claustro alto de Tlayacapan





Fig. 54 Ecce homo en una celda del claustro alto de Totolapan

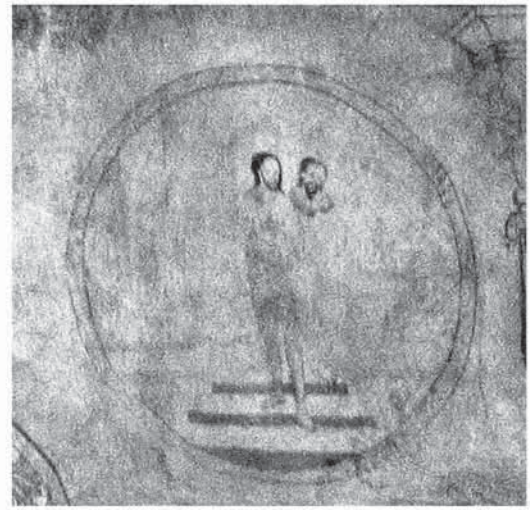


Fig. 55 Ecce homo en el claustro del convento de Culhuacán



Fig. 57 Ecce homo en el claustro alto del convento de Huatlatlauca



Fig. 56 Ecce homo en la sala de contemplación del convento de Epazoyucan



Fig. 58 Ecce homo en el claustro alto del convento de Tezontepec





Fig. 59 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto de Actopan



Fig. 60 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro bajo de Cuitzeo



Fig. 61 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro bajo de Culhuacán



Fig. 62 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro bajo de Epazoyucan



Fig. 63 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 64 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto de Metztlán





Fig. 65 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto del convento de Tezontepec



Fig. 66 Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz en el claustro alto del convento de Yecapixtla



Fig. 67 Jesús espera la crucifixión en el claustro alto del convento de Malinalco



Fig. 68 Cristo sobre la cruz extendida en el suelo en el claustro bajo de Culhuacán



Fig. 69 Cristo sobre la cruz extendida en el suelo en el claustro alto del convento de Actopan





Fig. 70 La crucifixión en el claustro alto del convento de Acolman



Fig. 71 La crucifixión en el sacristía del convento de Atlatlahucan



Fig. 72 La crucifixión en el claustro bajo de Atotonilco



Fig. 73 La crucifixión en la anteportería del convento de Charo



Fig. 74 La crucifixión en el claustro bajo del convento de Cuitzeo

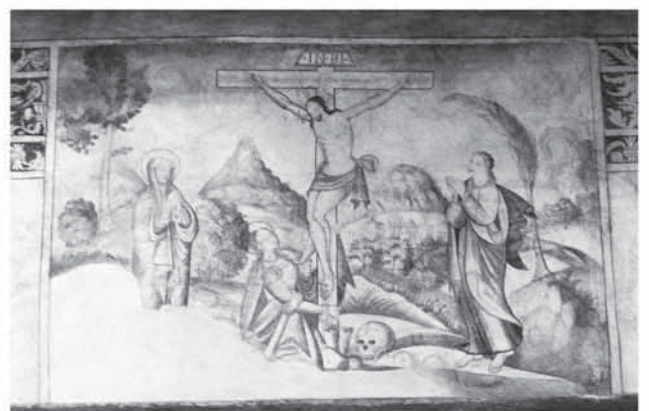


Fig. 75 La crucifixión en el claustro del convento de Culhuacán





Fig. 76 La crucifixión en el claustro de Epazoyucan

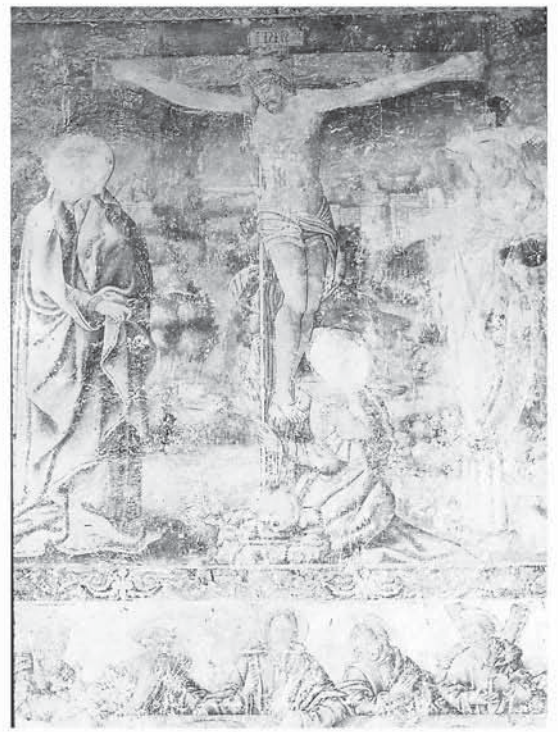


Fig. 77 La crucifixión en la sala de contemplación de Epazoyucan



Fig. 78 La crucifixión en el claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 79 La crucifixión en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 80 La crucifixión en el claustro alto de Itzmiquilpan



Fig. 81 La crucifixión en una celda del claustro alto de Itzmiquilpan





Fig. 82 La crucifixión en el claustro alto de Malinalco



Fig. 83 La crucifixión en el claustro alto de Metztlán



Fig. 84 La crucifixión en el claustro alto de Tezontepec



Fig. 85 La crucifixión en la sala de profundis de Tlayacapan

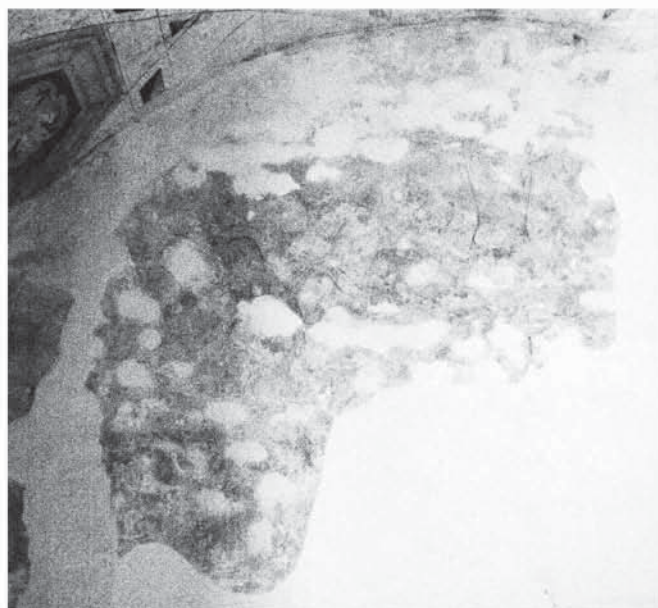


Fig. 86 La crucifixión en el sala de profundis de Totolapan



Fig. 87 La crucifixión en el claustro de Yecapixtla



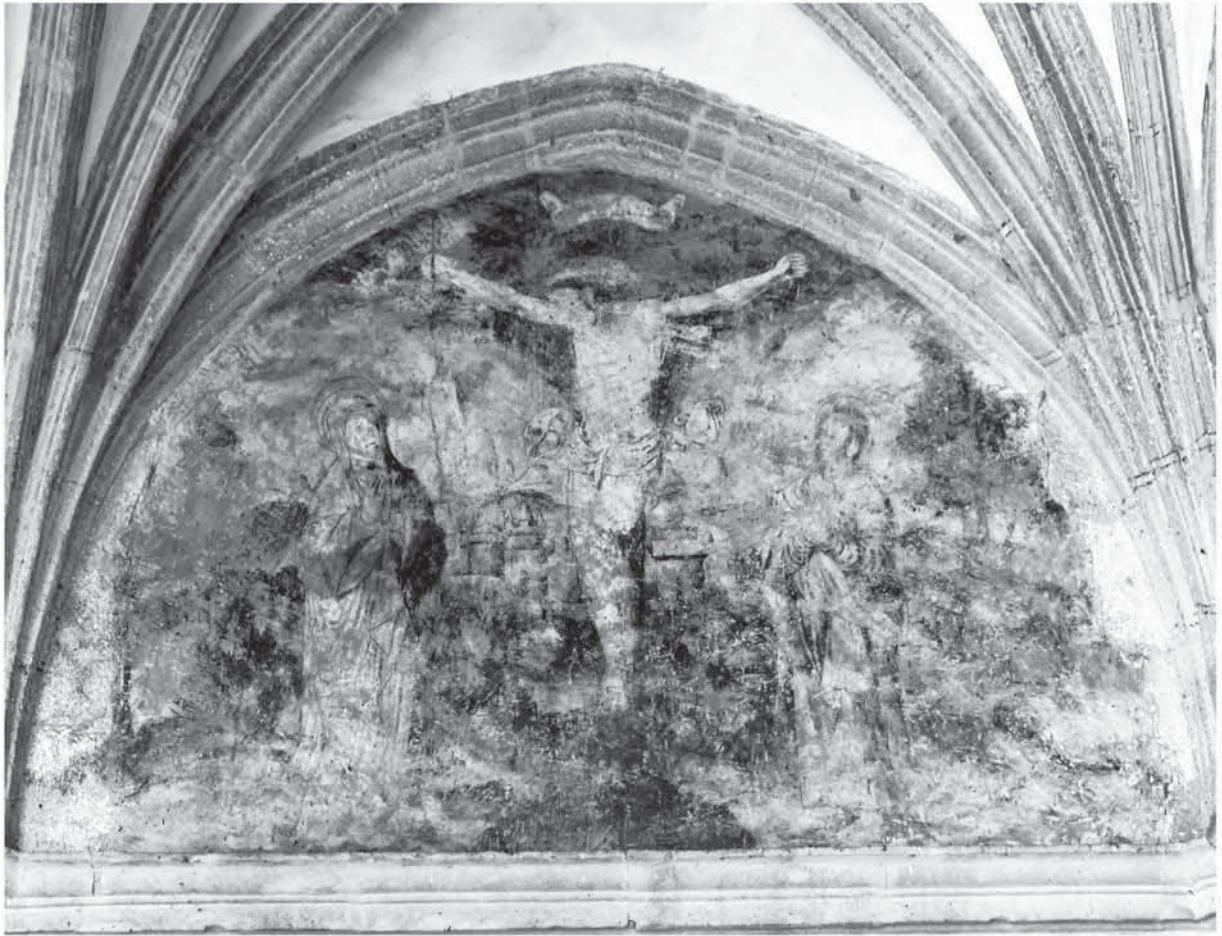


Fig. 88 La crucifixión en el claustro bajo de Yuririapúndaro

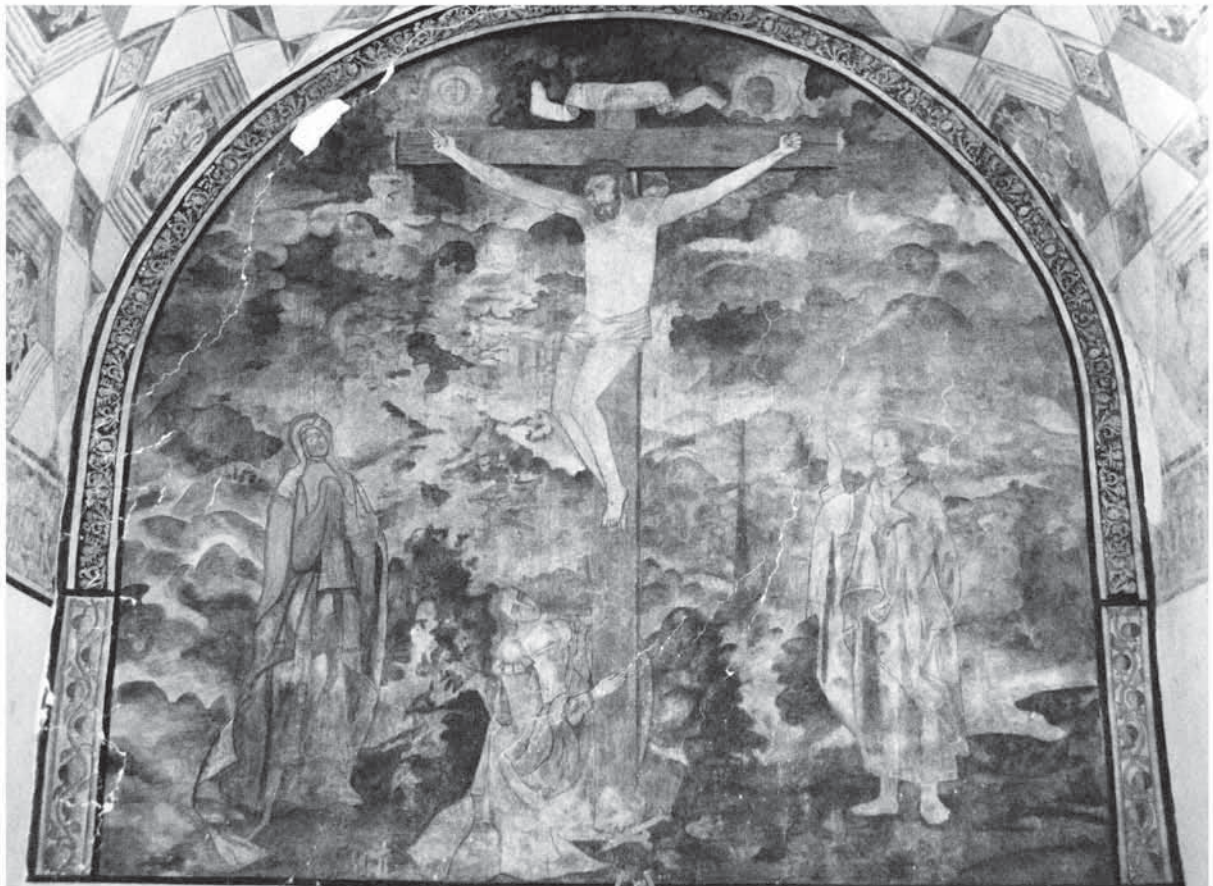


Fig. 89 La crucifixión en la sala de profundis de Zacualpan





Fig. 90 La lanzada en el claustro bajo de Atotonilco

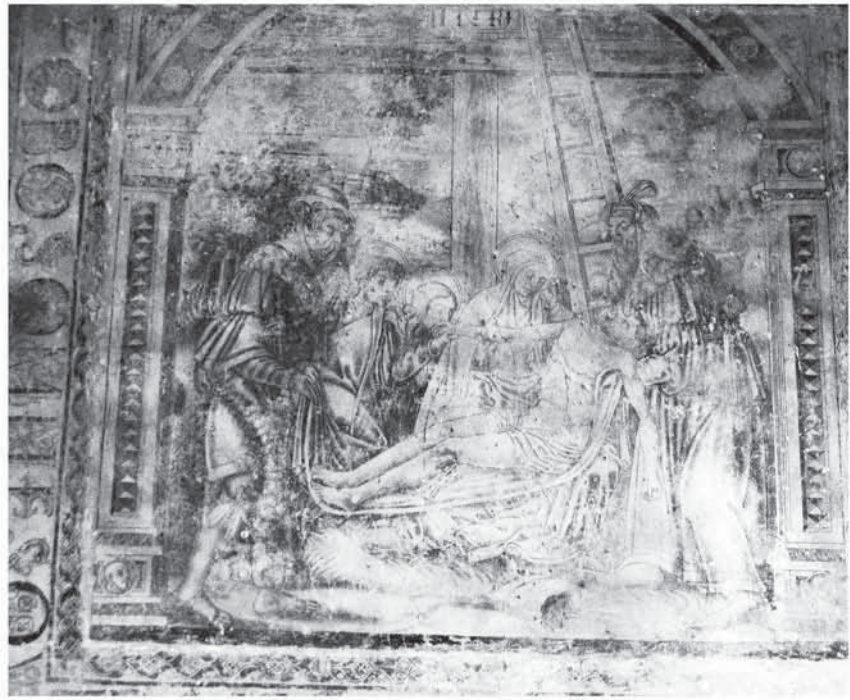


Fig. 91 El descenso en el claustro bajo de Atotonilco



Fig. 92 El descenso en el claustro alto de Malinalco



Fig. 93 La lamentación en el claustro bajo de Cuitzeo



Fig. 94  
La lamentación  
en el claustro bajo  
de Epazoyucan



Fig. 95  
La lamentación  
en el la sala de  
contemplación  
de Epazoyucan



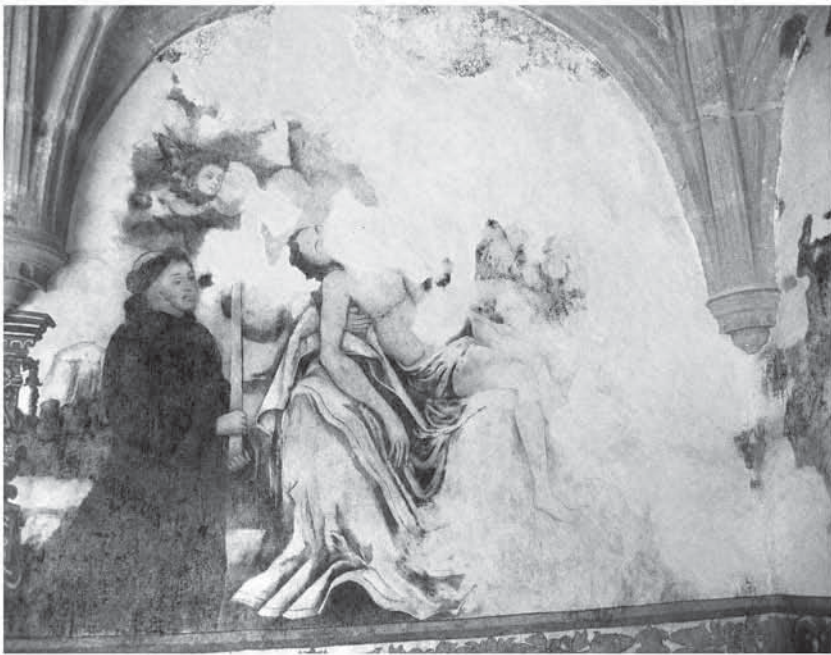


Fig. 96 La lamentación en el claustro alto de Malinalco



Fig. 97 La lamentación en una celda del claustro alto de Tlayacapan



Fig. 98 La resurrección en claustro bajo de Cuitzeo



Fig. 99 La resurrección en el claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 100 La resurrección en el claustro alto de Huatlatlauca





Fig. 101 La resurrección en el claustro alto de Malinalco



Fig. 102 La resurrección en el claustro alto de Metztitlán



Fig. 103 La resurrección en el claustro alto de Tezontepec

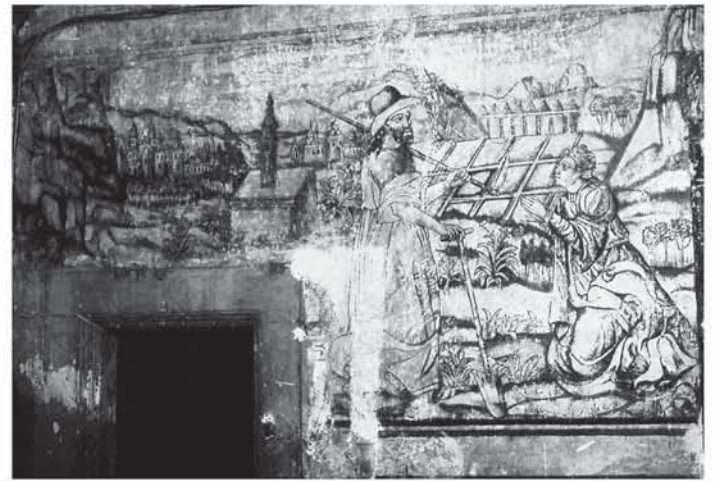


Fig. 104 Noli me tangere en la sala de contemplación de Itzmiquilpan



Fig. 105 La duda de Tomás en la sala de contemplación del convento de Itzmiquilpan



Fig. 106 La aparición de Jesús a Pedro en el claustro bajo de Totolapan





Fig. 107 La aparición de Jesús a los discípulos junto al mar Tiberíades en el claustro bajo de Totolapan



Fig. 108 La ascensión en la sala de contemplación del convento de Itzmiqilpan



Fig. 109 La ascensión en el claustro bajo de Cuitzeo



Fig. 110 La ascensión en el claustro alto de Malinalco





Fig. 111 El pentecostés en la sala de profundis de Cuitzeo



Fig. 112 El pentecostés en la sala de contemplación de Itzmiquilpan



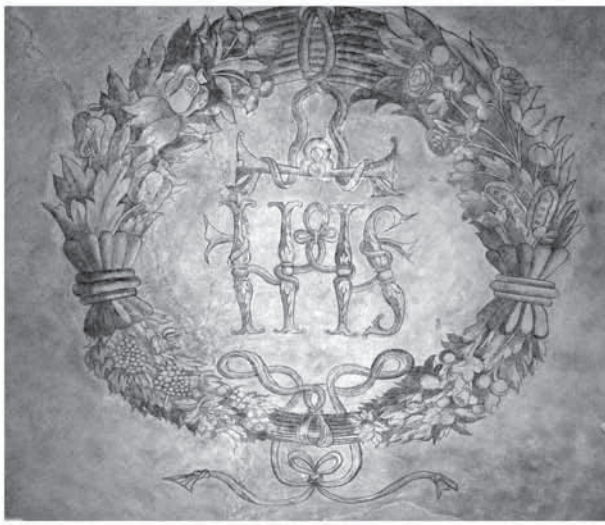


Fig. 113 Sagrado Nombre de Jesús en el refectorio de Acolman

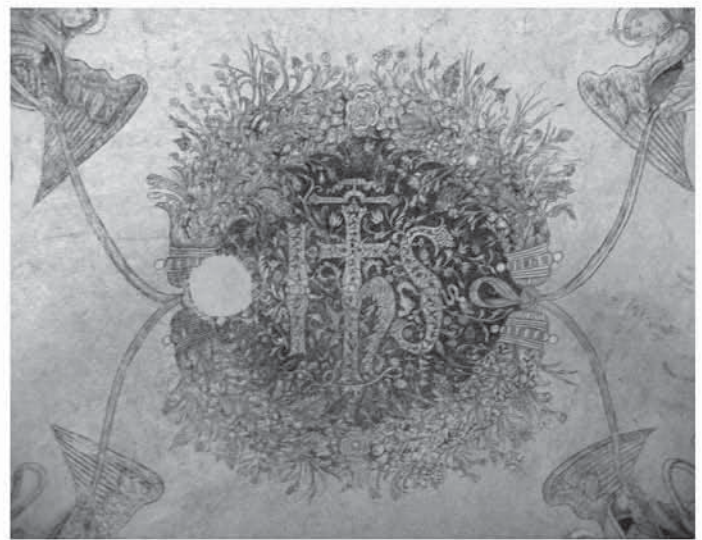


Fig. 114 Sagrado Nombre de Jesús en la sala del prior de Actopan



Fig. 115 Ángeles tenantes con el Sagrado Nombre de Jesús en la sala de contemplación de Tlayacapan



Fig. 116 Sagrado Nombre de Jesús en el claustro bajo de Malinalco



Fig. 117 Sagrado Nombre de María en el claustro bajo de Malinalco



Fig. 118 Sagrado Nombre en el deambulatorio de Malinalco

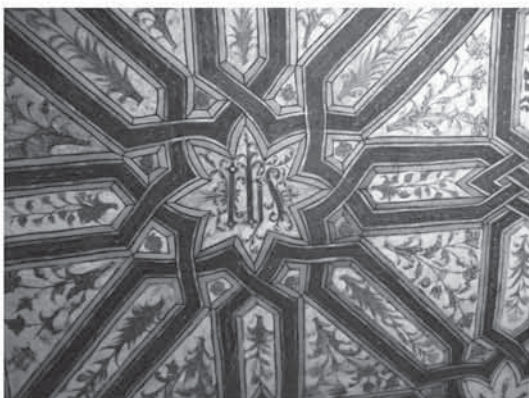


Fig. 119 Sagrado Nombre de Jesús en el claustro bajo de Atlatlahucan



Fig. 120 Sagrado Nombre de María en la sala de profundis de Actopan



Fig. 121 Sagrado Nombre de Jesús en el claustro Yecapixtla





Fig. 122 Ángeles tenantes con el Sagrado Nombre de Jesús en el claustro bajo de Atotonilco



Fig. 123 Ángeles tenantes con el Sagrado Nombre de Jesús en la sala capitular de Charo





Fig. 124 Sagrado Nombre de Jesús en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo



Fig. 125 Sagrado Nombre de María en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo



Fig. 126 Escudo del sol en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo



Fig. 127 Escudo de la luna en el deambulatorio del claustro alto de Cuitzeo





# FIGURAS CAPÍTULO 3



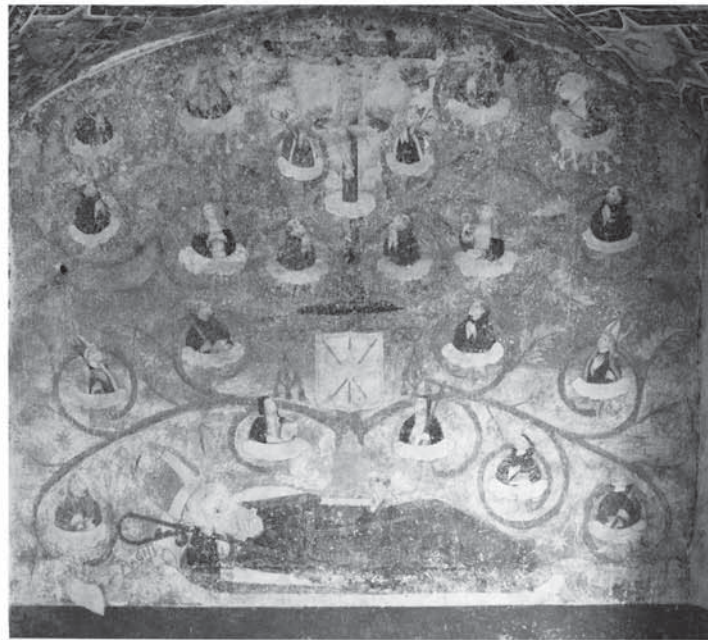


Fig. 1  
Árbol de genealógico de  
la orden agustina en la  
portería de Atlatlahucan



Fig. 2  
Árbol de genealógico  
de la orden agustina  
en el claustro de Charo



Fig. 3  
Árbol de genealógico  
de las monjas agustinas  
en el claustro de Charo





Fig. 4 Honorato de Arlés, claustro bajo de Acolman



Fig. 5 Patrocinio de san Agustín la portería de Actopan



Fig. 6 Patrocinio de san Agustín en la portería de Cuitzeo

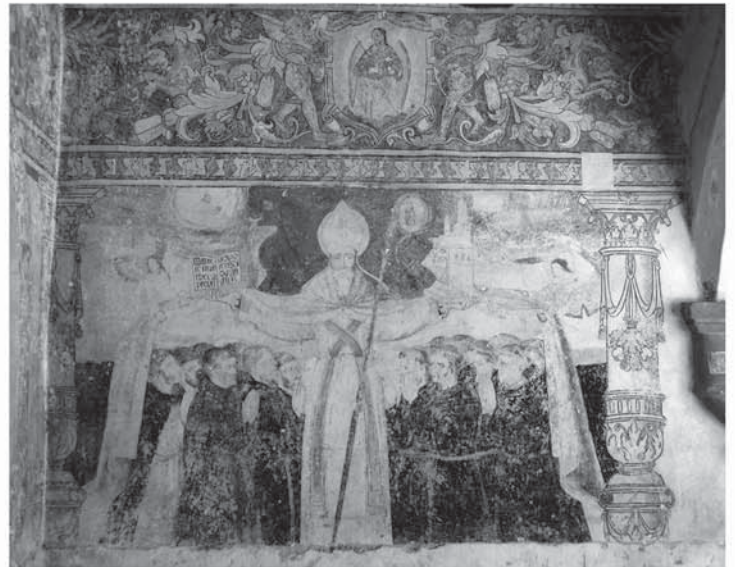


Fig. 7 Patrocinio de san Agustín en el claustro bajo de Huatlatlauhca



Fig. 8 Patrocinio de santa Mónica en el claustro bajo de Totolapan



Fig. 9 Jesús bendice a la comunidad de creyentes en la anteportería de Yecapixtla





Fig. 10 San Francisco y santo Domingo sostienen la Iglesia en el claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 11 Agustín y Alipio charlan antes de la conversión, escalera de Atotonilco



Fig. 12 La conversión o iluminación de Agustín bajo la higuera, escalera de Atotonilco



Fig. 13 El bautizo de san Agustín, escalera de Atotonilco



Fig. 14 Agustín tiene una revelación con un ángel. El bautizo y Agustín lava los pies a un peregrino, sala de profundis Actopan



Fig. 15 Agustín con el niño en la playa, sala de profundis Actopan



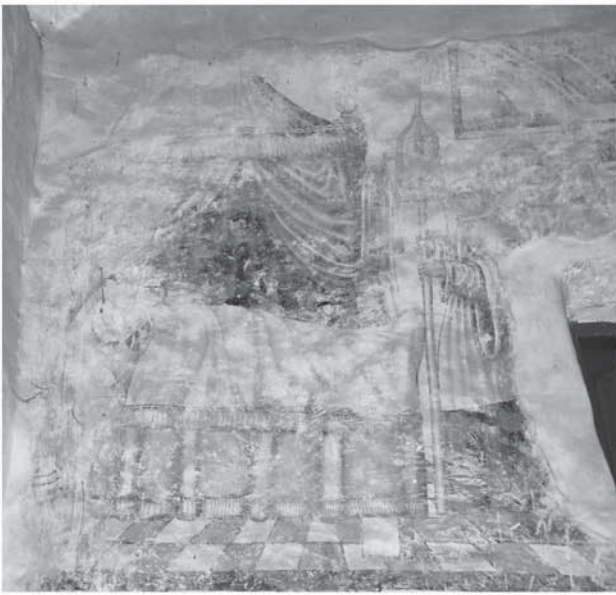


Fig. 16 La muerte de san Agustín, escalera de Atotonilco



Fig. 17 La ascensión de Agustín, escalera de Atotonilco



Fig. 18 San Agustín, claustro bajo de Totolapan



Fig. 19 San Agustín, claustro de Yecapixtla



Fig. 20 San Agustín, refectorio de Epazoyucan



Fig. 21 San Agustín, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 22 San Agustín, claustro pequeño de Acolman





Fig. 23 Fragmento de San Agustín rodeado de los filósofos clásicos, escalera de Atotonilco



Fig. 24 Guillermo de Aquitania, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 25 Guillermo de Aquitania, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 26 Meditación de san Guillermo de Aquitania, escalera de Actopan



Fig. 27 San Juan Bueno, claustro bajo Huatlatlauca



Fig. 28 San Juan Bueno, escalera de Actopan





Fig. 29 San Nicolás de Tolentino, escalera de Actopan



Fig. 30 San Nicolás de Tolentino junto con san Agustín adoran a Cristo crucificado, sala del prior del Actopan



Fig. 31 San Nicolás de Tolentino en la capilla abierta de Epazoyucan



Fig. 32 Frailes ermitaños o predicadores con el libro y el crucifijo. Antepuerta de Totolapan



Fig. 33 Fraile ermitaño o predicador con el libro y el crucifijo. Claustro bajo de Tezontepec





Fig. 34  
Fraile predicador  
con el libro y el  
crucifijo. Claustro  
bajo de Tezontepec



Fig. 37  
Fraile ermitaño  
o predicador  
con el libro.  
Claustro alto de  
Tlayacapan



Fig. 35  
Fraile ermitaño  
o predicador  
con el libro.  
Claustro  
pequeño de  
Acolman



Fig. 38 Jorge Remonese, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 36  
Fraile ermitaño  
o predicador  
con el libro.  
Claustro  
pequeño de  
Acolman



Fig. 39  
¿Jorge  
Remonese?  
Claustro bajo  
de Tezontepec





Fig. 40 ¿Jorge Remonese?  
Claustro de Yecapixtla



Fig. 41 Juan de Sahagún, claustro pequeño de Acolman



Fig. 42 Juan de Sahagún, claustro  
alto de Culhuacán



Fig. 43 Juan de Sahagún, claustro bajo de  
Huatlatlauca



Fig. 44  
Juan de Sahagún,  
claustro alto  
de Tlayacapan



Fig. 45  
Santa Mónica,  
claustro alto  
de Tlayacapan





Fig. 46 Meditación de san Mónica, escalera de Acolman



Fig. 47 Santa Mónica, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 48 Monjas agustinas, claustro de Charo



Fig. 49 Santa María Magdalena penitente, claustro alto de Tlayacapan





Fig. 50 Santa Felicitas, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 51 Santa Melania, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 52 Santa Perpetua, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 53 Santa Clara de la Cruz, claustro alto de Tlayacapan





Fig. 54 Los mártires agustinos de África del siglo V, claustro de Charo



Fig. 55 Los mártires agustinos de África del siglo V, claustro alto de Culhuacán



Fig. 56 Mártir de África Bonifacio, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 57 Mártir de África Servus (Severo), claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 58 Mártir de África Servus, anteportería de Yecapixtla



Fig. 59 Mártir de África Rusticus (Rústico), claustro bajo de Huatlatlauca





Fig. 60 Mártir de África  
Rusticus,  
anteportería  
de Yecapixtla



Fig. 61 Mártir de África Setimo, claustro bajo de Huatlatlauca

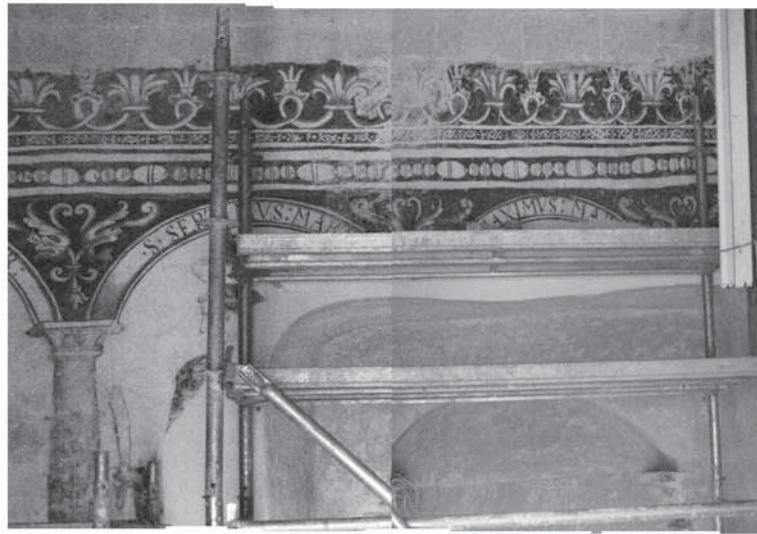


Fig. 62  
Restos de las pinturas  
de los mártires de  
África Setimus y  
Maximus, anteportería  
de Yecapixtla



Fig. 63  
Evodio de Uzala,  
obispo mártir,  
claustro de Charo





Fig. 64 Martirio de Bonaventura Patavinus, cardenal mártir agustino, claustro de Charo



Fig. 65 Bonaventura Patavinus, cardenal mártir agustino, claustro de Tezontepec



Fig. 66 Bonaventura Patavinus, cardenal mártir agustino, claustro de Tlayacapan



Fig. 67 Andrea Quatiebras, mártir agustino, claustro bajo de Tlayacapan



Fig. 68 Andrea Quatiebras, mártir agustino, claustro bajo de Huatlatlauca





Fig. 69 Jodoco, mártir agustino, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 70 ¿Jodoco? Mártir agustino, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 71  
Nicolás de  
Tolentino, mártir,  
claustro alto  
de Culhuacán



Fig. 72 Nicolás de Tolentino, mártir,  
claustro de Yecapixtla



Fig. 73  
Nicolás de Tolentino, mártir,  
claustro bajo de Huatlatlauca





Fig. 74 Restos de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 75 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 76 Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan



Fig. 77 Predicación de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan





Fig. 78 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan



Fig. 79 Escena del martirio de Nicolás de Tolentino, mártir, claustro bajo de Totolapan



Fig. 80 John Stone (Juan Estonio), mártir agustino inglés, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 81 John Stone, mártir agustino inglés, claustro de Yecapixtla





Fig. 82 Mártires agustinos de Londres, claustro alto de Culhuacán



Fig. 83 Mártires agustinos de Londres, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 84 Escena del martirio de los frailes agustinos del convento de Londres, claustro de Charo





Fig. 85 Escena del martirio de los frailes agustinos del convento de Londres, claustro de Charo



Fig. 86 Escena del martirio de los frailes agustinos del convento de Londres, claustro de Charo



Fig. 87 Martín de Condres y Paolo de San Guillermo, mártires agustinos ingleses claustro alto de Culhuacán





Fig. 88 Gregorio de Arimino en la escalera de Actopan



Fig. 89 Pablo de Roma en la escalera del convento de Actopan



Fig. 90 Pablo de Véneto en la escalera de Actopan



Fig. 91 Doctor agustino en el claustro bajo de Tezontepec





Fig. 92 Doctor agustino en el claustro bajo de Tezontepec

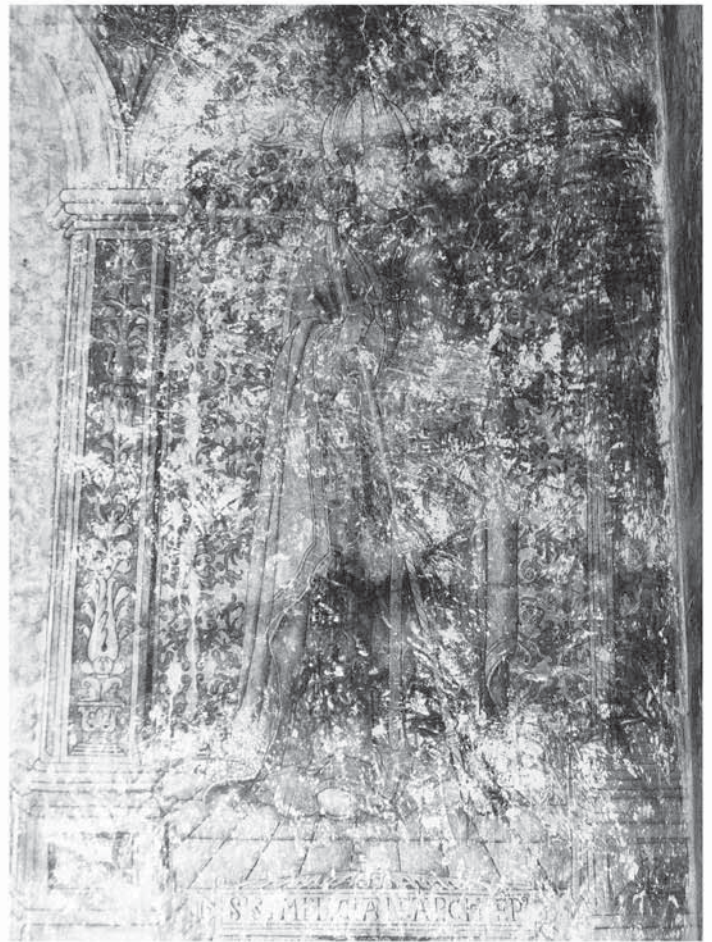


Fig. 93 San Simpliciano en el refectorio de Epazoyucan

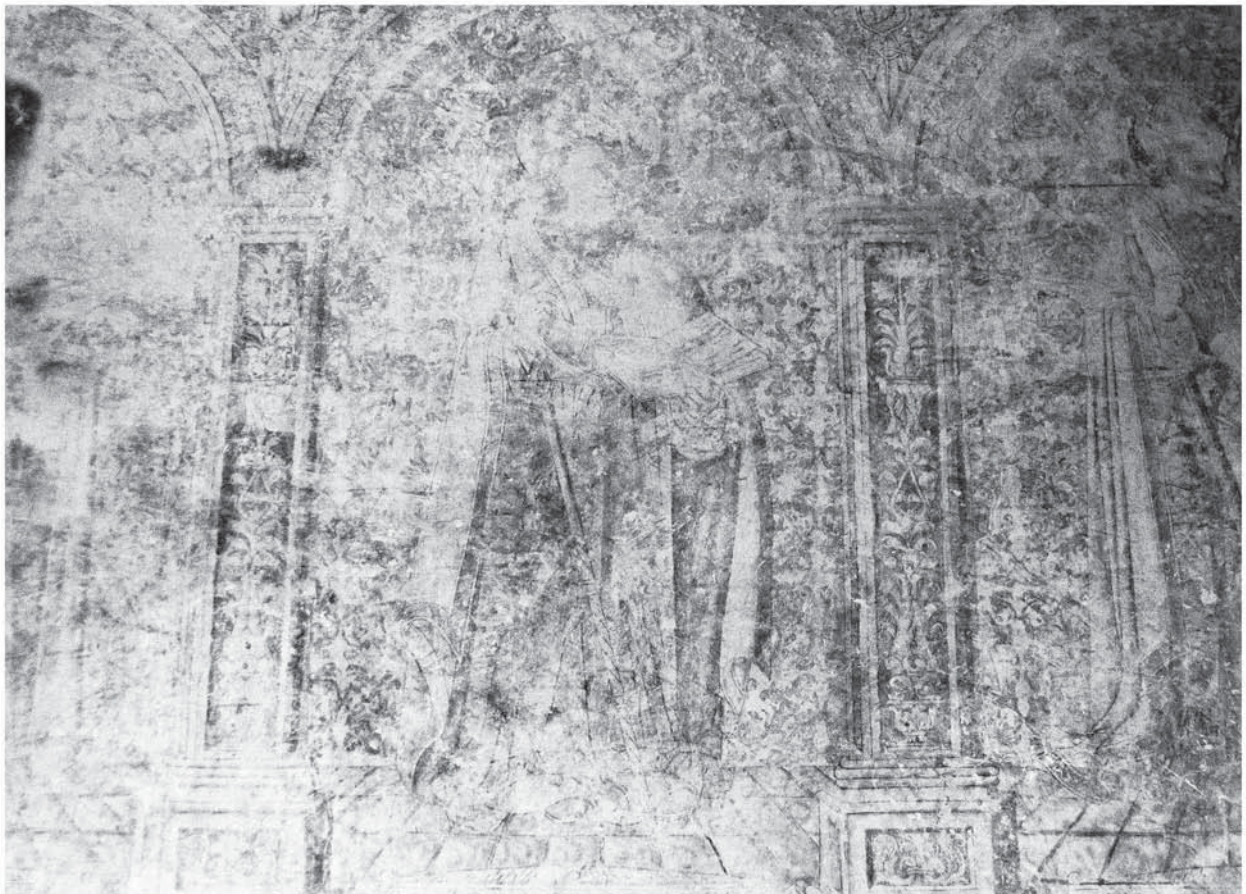


Fig. 94 Obispo en el refectorio de Epazoyucan





Fig. 95 Obispos en el refectorio del convento de Epazoyucan



Fig. 96 San Navigio obispo, claustro alto de Tlayacapan



Fig. 97 Restos de San Simpliciano obispo, claustro alto de Tlayacapan





Fig. 98 San Fulgencio de Ruspe obispo, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 99 San Germán de París obispo, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 100 Tomás de Villanueva obispo, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 101 San Simpliciano obispo, claustro bajo de Huatlatlauca



Fig. 102 San Gregorio Magno, claustro de Yecapixtla



Fig. 103 Amadeo de Saboya obispo, claustro alto de Culhuacán



Fig. 104 Obispo agustino, anteportería de Totolapan





Fig. 105  
Alejandro Oliva  
de Sassoferrato  
cardenal,  
escalera de Actopan



Fig. 109  
Bonaventura  
Patavinus  
cardenal,  
escalera  
de Actopan



Fig. 106  
Alonso de Florencia  
obispo, escalera  
de Actopan



Fig. 110  
Egidio Romano  
obispo,  
escalera de  
Actopan



Fig. 107  
Alonso de Toledo  
obispo, escalera  
de Actopan



Fig. 111  
Guillermo  
Vecchio  
obispo,  
escalera  
de Actopan



Fig. 108  
Bartolomeo de Urbino  
obispo, escalera  
de Actopan



Fig. 112  
Jacobo  
Ubertino  
obispo,  
escalera  
de Actopan





Fig. 113 Jerónimo de Nápoles obispo,  
escalera de Actopan

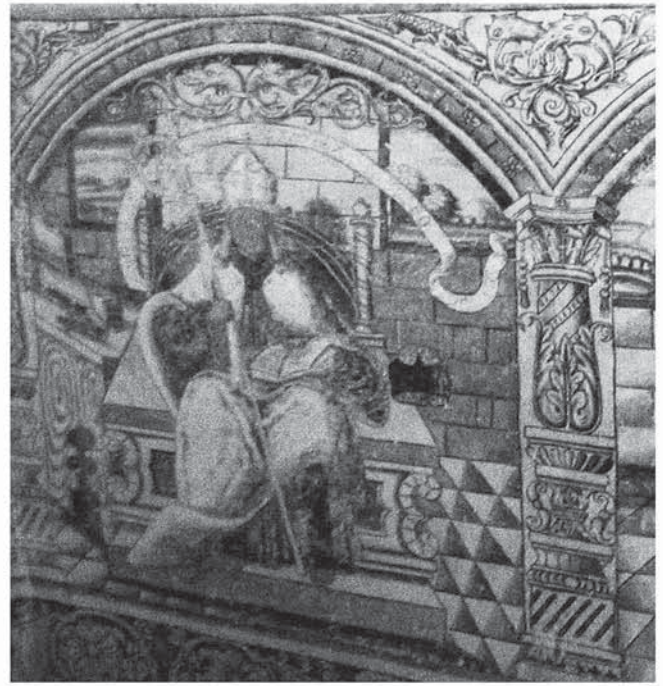


Fig. 114 Obispo agustino sin identificar,  
escalera de Actopan



Fig. 115  
Tomás de Villanueva,  
escalera de Actopan



Fig. 116 La jerarquía eclesiástica. Ábside la iglesia de Acolman





Fig. 117 La jerarquía eclesiástica. Detalle del ábside la iglesia de Acolman



Fig. 118 La jerarquía eclesiástica. Detalle del ábside la iglesia de Acolman



Fig. 119 Cardenales en La jerarquía eclesiástica. Detalle del ábside la iglesia de Acolman





Fig. 120  
San Agustín  
vence la herejía  
en la escalera  
de Atotonilco



Fig. 121  
San Agustín vence la  
herejía en el refectorio  
de Epazoyucan



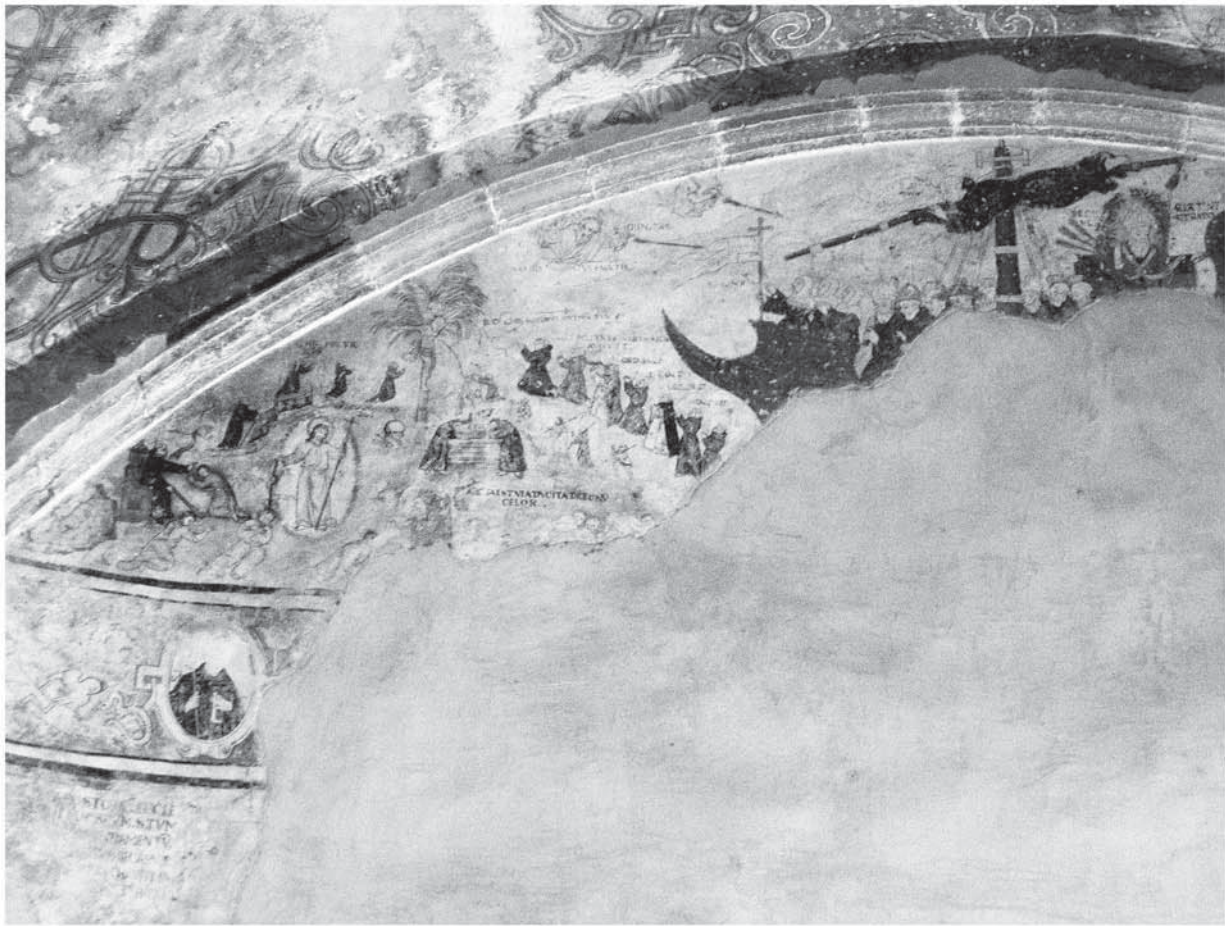


Fig. 122 La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan



Fig. 123 Detalle de La Nave de la Iglesia de los agustinos, san Agustín guía la nave en la portería de Actopan



Fig. 124 Detalle de La Nave de la Iglesia de los agustinos, la monjas, obispos y frailes agustinos sostienen la nave en la portería de Actopan





Fig. 125 Las órdenes mendicantes. Detalle de La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan



Fig. 126 Cristo como fuente de la vida. Detalle de La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan



Fig. 127 La confesión y la penitencia. Detalle de La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan



Fig. 128 Cristo con el cinturón agustino. Detalle de La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan



Fig. 129 San Agustín dirige La Nave de la Iglesia de los agustinos, portería de Actopan

# FIGURAS CAPÍTULO 4







Fig. 1 Tebaida en la sala de profundis de Actopan

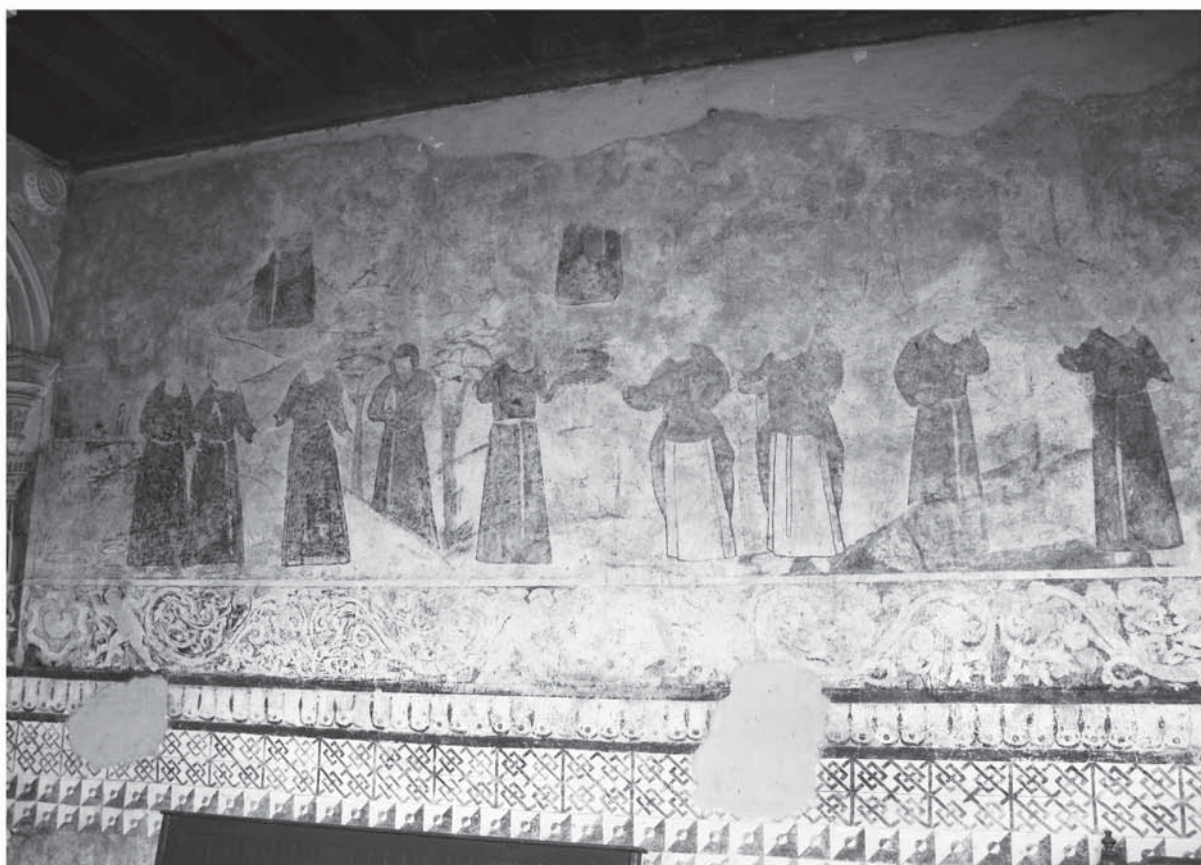


Fig. 2 Tebaida en el claustro de Charo





Fig. 3 Detalles de la tumba del convento de Culhuacán





Fig. 4 Tebaida en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 5 Tebaida en la sala de profundis de Zacualpan





a) Cristo crucificado en la sacristía (antigua sala de contemplación) de Atlatlahcan



b) ¿San Agustín? adora a Cristo en la sacristía (antigua sala de contemplación) de Atlatlahcan



c) ¿San Jerónimo penitente? adora a Cristo en la sacristía (antigua sala de contemplación) de Atlatlahcan

Fig. 6





Fig. 7 Tebaida en el cubo de la escalera Atotonilco



Fig. 8 ¿Tebaida? o fraile orante en el claustro bajo de Cuitzeo





Fig. 9 Tebaida de Metztlán



Fig. 10 Tebaida de Tlayacapan



Fig. 11 Detalles de la tebaida de Acolman



a) Animal de la tebaida junto a la cenefa marco de las escenas de la Pasión en claustro alto

a) Esquina del claustro alto con restos de la tebaida



c) Fraile con llaves



d) Garza con pescado



e) Honorato de Arles en la tebaida del claustro bajo



f) Ascensión de María Magdalena en la tebaida del claustro bajo



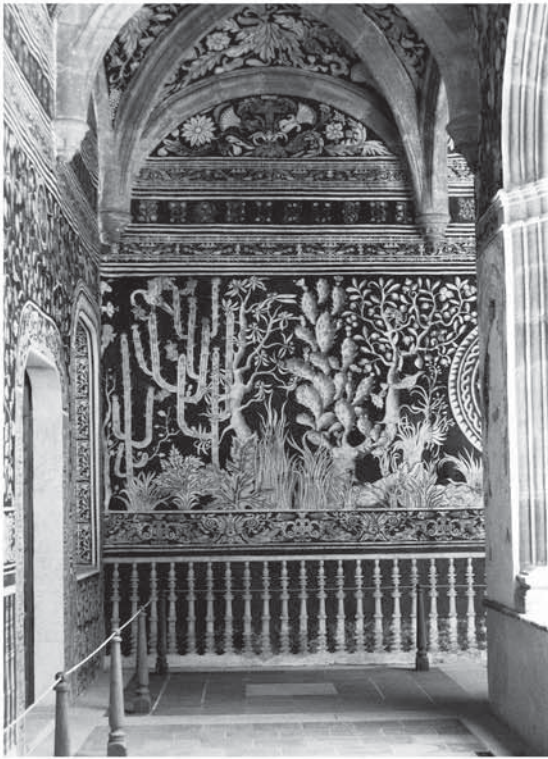
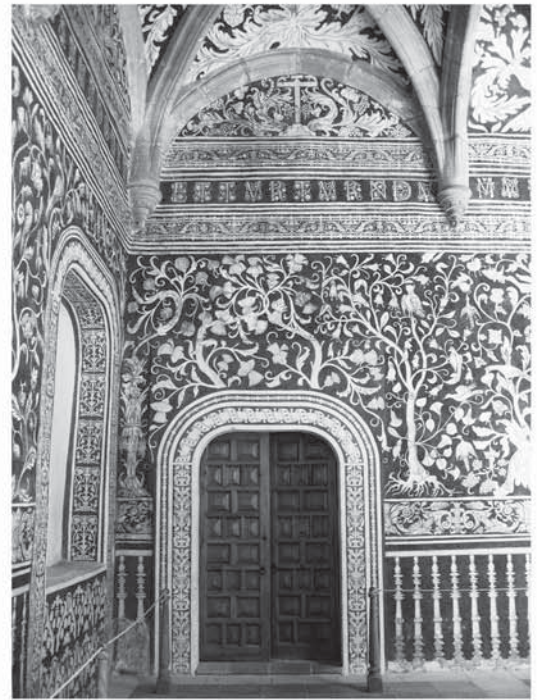


Fig. 12  
Detalles de  
la tebaida  
de Malinalco







a) Tebaida en el cubo de la escalera de Tezontepec



b) Nicho en medio un ambiente natural en cubo de la escalera de Tezontepec



c) Ambiente natural con un ave, una mariposa y una libélula volando árboles y un cuerpo de agua en el cubo de la escalera de Tezontepec

Fig. 13



a) Tebaida en un luneto en la escalera de Totolapan



b) Un conejo en una cueva frente a una serpiente. Detalle de la tebaida del convento de Totolapan

Fig. 14





Fig. 15 La fraternidad de la tebaida en la sala de profundis de Actopan



Fig. 18 Fraile orante en la tebaida de la sala de profundis de Actopan



Fig. 16 La comunión frailuna de la tebaida en la sala de profundis de Actopan



Fig. 19 Un ave alimenta a un ermitaño, refectorio de Culhuacán



Fig. 17 La fraternidad de la tebaida en la sala de profundis de Actopan



Fig. 20 Fraile orante en la tebaida de la sala de profundis de Actopan





Fig. 21 Los frutos de la tebaida en la sala de profundis de Actopan



Fig. 22 Tebaida en la portería de Actopan



Fig. 23 Frailes orantes en la tebaida de Zacualpan



Fig. 24 Frailes orantes en la tebaida de Zacualpan



Fig. 25 Frailes orantes en la tebaida de Zacualpan





Fig. 26 Sección de la tebaida del claustro bajo Culhuacán

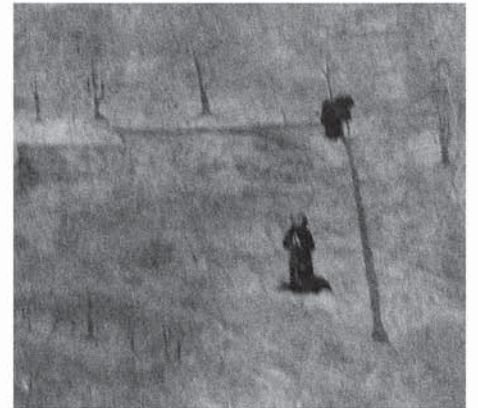


Fig. 28 Fraile orante en la tebaida del claustro bajo de Culhuacán



Fig. 29 Detalle de la tebaida del claustro bajo de Culhuacán

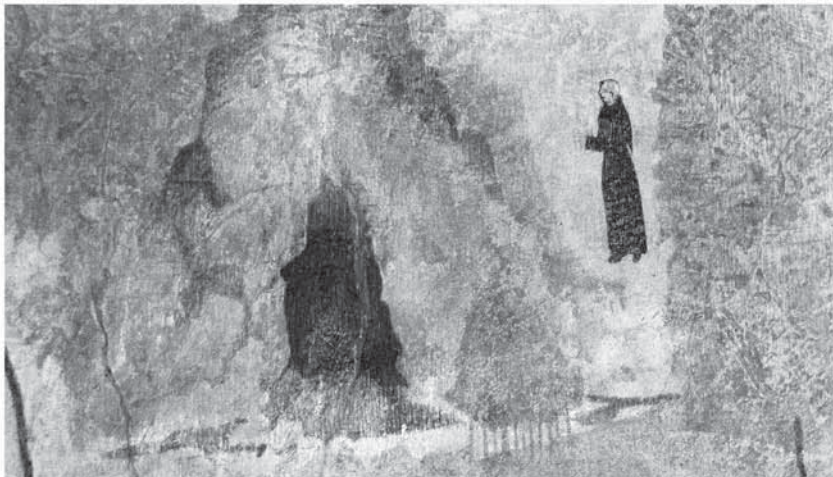


Fig. 27 La cueva del ermitaño en la tebaida del claustro bajo de Culhuacán



Fig. 30 Detalle de tebaida de Culhuacán





Fig. 31 La lectio divina en la tebaida de la sala de profundis de Actopan



Fig. 32 La lectio divina en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



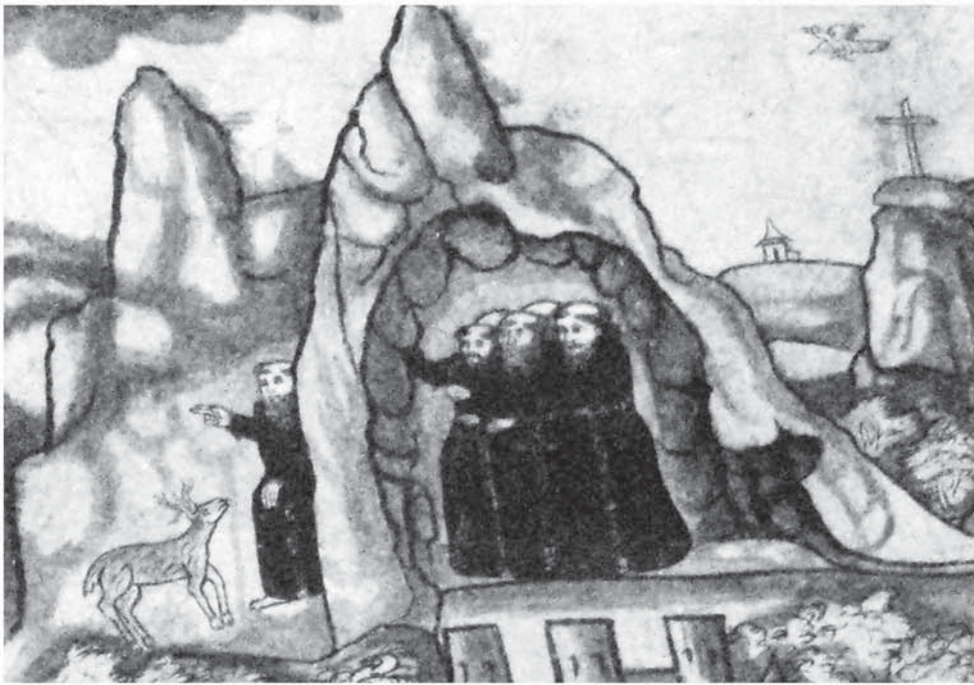


Fig. 33  
Grupo de frailes  
en la tebaida  
de Actopan



Fig. 34  
Grupo de frailes  
en la tebaida  
de Zacualpan



Fig. 35  
Grupo de frailes  
en la tebaida  
de Zacualpan





Fig. 36 Fraile práctica la Mortificación de la carne en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



Fig. 37 Fraile práctica la Mortificación de la carne en la tebaida de la sala de profundis Actopan de





Fig. 38 Cargadores de leña en la tebaida de Zacualpan



Fig. 41 Fraile lleva agua a la huerta, tebaida de Actopan



Fig. 39 Frailes trabajan las huertas. Tebaida de Zacualpan



Fig. 42 Frailes llevan agua a la huerta, tebaida de Zacualpan



Fig. 40 Fraile siembran la huerta de la ermitas, tebaida de Zacualpan



Fig. 43 Fraile con los instrumentos para sembrar, tebaida de Actopan





Fig. 44 Frailes trabajan la tierra en la tebaida de Culhuacán



Fig. 46 Árboles monumentales en la tebaida de Culhuacán



Fig. 45 Palmera en la tebaida de Culhuacán



Fig. 47 Frailes trabajan la tierra en la tebaida de Culhuacán





Fig. 48 Fraile recolecta agua en la tebaida de la sala de profundis de Actopan



Fig. 49 Frailes recolectan agua en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



Fig 50  
Detalle de la  
tebaida del  
claustro bajo  
de Culhuacán



Fig. 51 Frailes con el hábito levantado para el trabajo manual en la tebaida del convento de Charo





Fig. 52 Fraile cuida su ermita del demonio mientras trabaja la tierra. Tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



Fig. 53 Fraile recolecta agua de su ermita. Tebaida de sala de profundis de Zacualpan



Fig. 54 Fraile lleva agua a las ermitas. Tebaida de la sala de profundis de Actopan





Fig. 55 Fraile encapuchado en oración en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



Fig. 56 Fraile encapuchado en oración en la tebaida del claustro de Charo



Fig. 57 Fraile en meditación en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



Fig. 58 Fraile encapuchado en meditación en la tebaida de la sala de profundis de Acolman





Fig. 59 Demonio en la tebaida de la sala de profundis de Actopan



Fig. 60 Demonio tocando la ermita del fraile en la tebaida de la sala de prounfis de Zacualpan



Fig. 61 Demonio en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan





Fig. 62 San Agustín entrega y explica la Regla a los frailes, tebaida de la sala de profundis de Actopan



Fig. 63 San Agustín entrega y explica la Regla a los frailes, tebaida de la sala de profundis de Zacualpan



Fig. 64 San Jerónimo y el león en la tebaida de la sala de profundis de Actopan



Fig. 65 San Jerónimo penitente en la tebaida de la sala de profundis de Zacualpan





Fig. 66 Alegoría de la Pasión, Arma Christi en el muro sur de la sala de profundis de Actopan



Fig. 67 Cristo en magestad en un luneto de Portería de Cuitzeo



Fig. 68 La creación de Eva en la portería de Cuitzeo



Fig. 69  
La tentación de  
Adán en la  
portería de Cuitzeo





Fig. 70 Historia de la ciudad de Dios y la ciudad terrena capilla abierta de Actopan

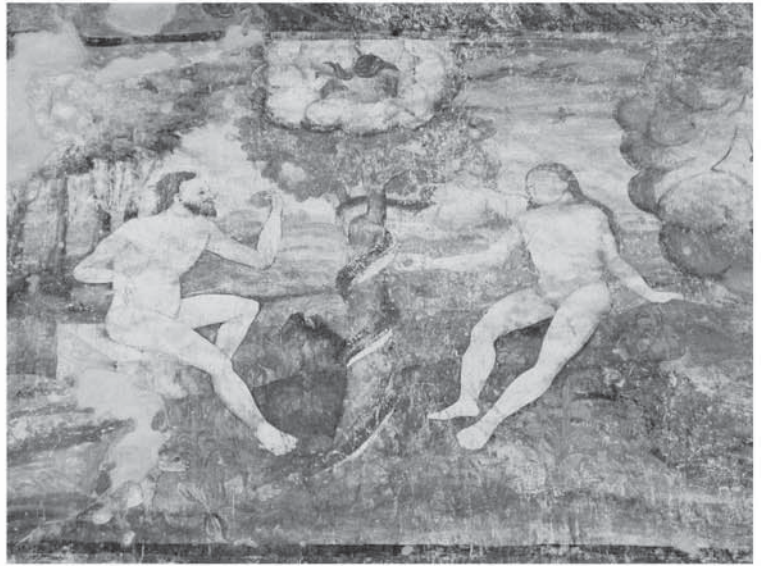


Fig. 71 La tentación de Adán, capilla abierta de Actopan



Fig. 72 La expulsión del paraíso, capilla abierta de Actopan



Fig. 73 El terremoto del Apocalipsis, capilla abierta de Actopan



Fig. 74 El pecado de la idolatría en la capilla abierta de Actopan



Fig. 75 El pecado de la embriaguez en la capilla abierta de Actopan





Fig. 76 Centauros pelean con personajes semidesnudos en la nave de la iglesia de Itzmiquilpan.



Fig. 77 Grutesco monumental en los muros de la nave de la iglesia de Itzmiquilpan



Fig. 78 Grutesco monumental en los muros de la nave de la iglesia de Itzmiquilpan



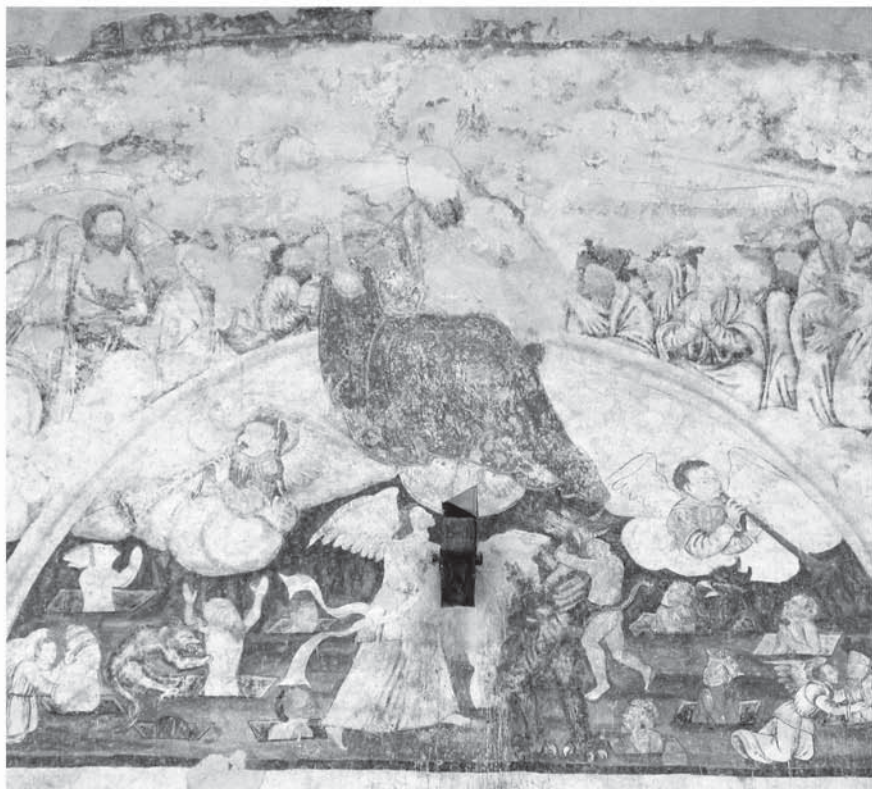


Fig. 79 Detalles de El Juicio Final, capilla abierta de Actopan

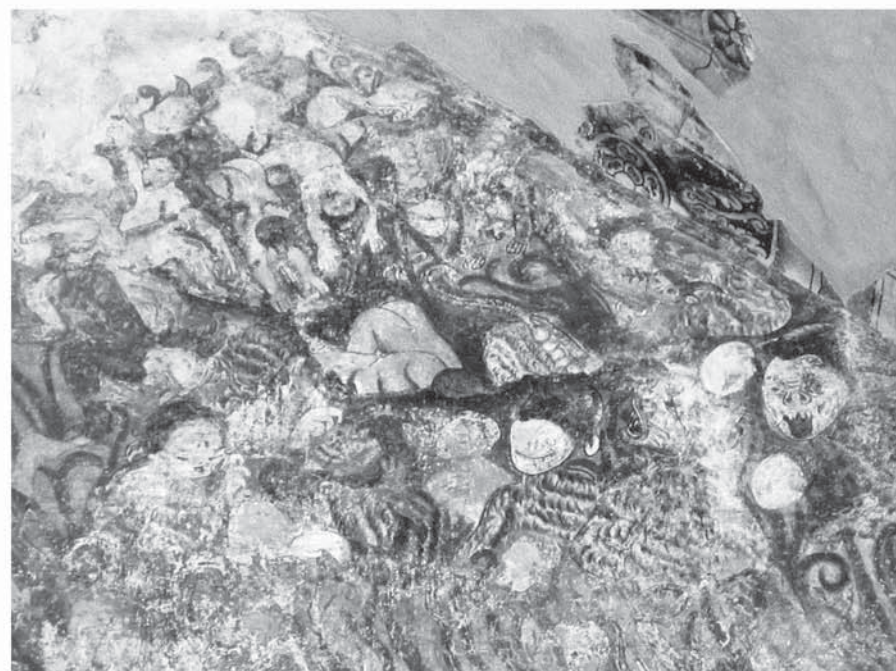


Fig. 80 Detalles de El Juicio Final, capilla abierta de Actopan



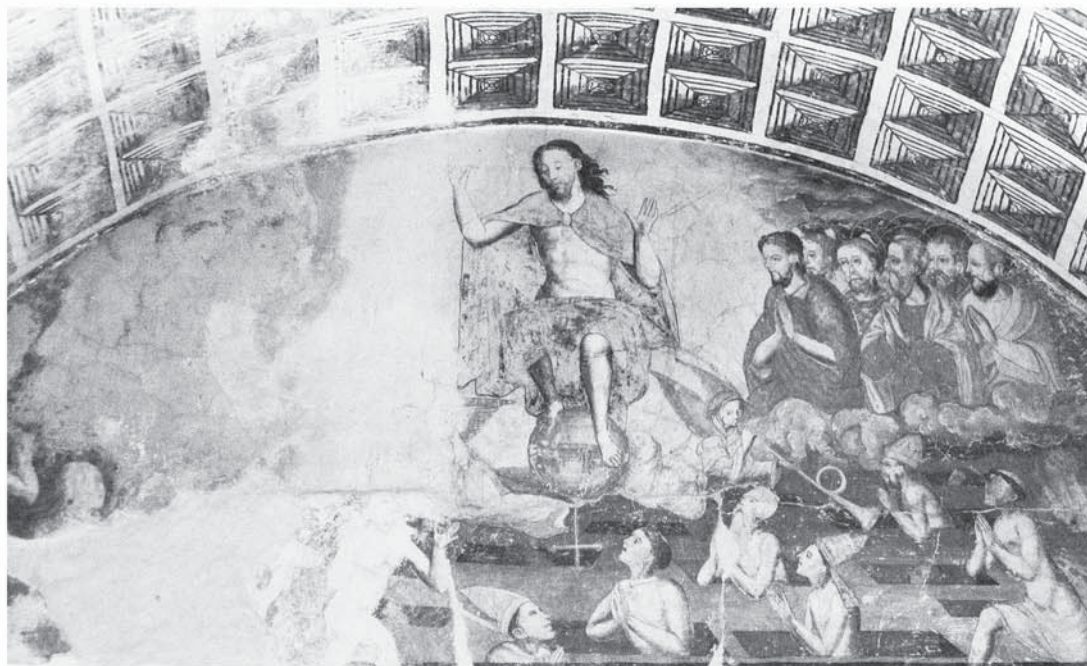


Fig. 81 El Juicio Final, en el deambulatorio del claustro alto de Actopan



Fig. 82 El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan



Fig. 83 Detalle El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan



Fig. 84 Detalle El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan



Fig. 85 Detalle El Juicio Final, claustro bajo de Itzmiquilpan





Fig. 86 El Juicio Final, claustro alto Acolman



Fig. 87 Los castigos del infierno, detalle El Juicio Final, claustro alto Acolman





Fig. 88

El Juicio Final, portería  
de Cuitzeo



Fig. 89 Ángeles en el cielo, detalle de El Juicio  
Final, portería de Cuitzeo



Fig. 90  
Detalle de  
El Juicio Final,  
portería de  
Cuitzeo



Fig. 91 El purgatorio, detalle de El Juicio  
Final, portería de Cuitzeo



Fig. 92  
El infierno, detalle  
de El Juicio Final,  
portería de Cuitzeo





Fig. 93 El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 94 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 95 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 96 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 97 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca





Fig. 98 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 99 Detalle de El triunfo de la muerte en el claustro alto de Huatlatlauca



Fig. 100 La muerte con un fraile en el vano de meditación del claustro bajo de Malinalco



Fig. 101 La dormición de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan





Fig. 102 Detalle de La dormición de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan



Fig. 103 La coronación de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan



Fig. 104 Emblema de la muerte. Detalle de La dormición de la Virgen en el claustro bajo de Epazoyucan



Fig. 105 El verdadero religioso en la escalera de Cuitzeo