



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN
NICOLÁS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

***El Convento de Santa María de Gracia de
Valladolid.***

El arte como expresión religiosa.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRA EN HISTORIA

P R E S E N T A

CLAUDIA NOHEMI ORTIZ CORTÉS

ASESORA:

DRA. CARMEN ALICIA DÁVILA MUNGUÍA



Morelia, Mich., Junio 2020

AGRADECIMIENTOS

A través de estas líneas quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que con su soporte académico, científico y humano han colaborado en la realización de este trabajo de investigación.

Primeramente agradezco a Dios, quien con su bendición llena siempre mi vida, por ser el apoyo y fortaleza en los momentos de dificultad y debilidad, y por permitirme culminar esta etapa de mi formación académica.

A las instituciones que han hecho posible la realización del trabajo presentado, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), por el apoyo económico brindado durante estos dos años.

A la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, mi casa de estudios que ha sido mi formadora desde el principio.

Al Instituto de Investigaciones Históricas, por darme la oportunidad de dar un paso más en mi formación académica a través de las enseñanzas de su cuerpo académico.

De manera muy especial a mi asesora la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, pilar fundamental para la realización de esta investigación; gracias por su dirección, por sus consejos y recomendaciones, por inspirarme y hacerme descubrir en la historia del arte un mundo apasionante.

Al Archivo de la Provincia Agustiniana de Michoacán por permitirme el acceso a su acervo histórico; al padre fray Sabino Quijano, encargado del Archivo Histórico; a Patricia Leyva, coordinadora del proyecto de organización del archivo; y a todo su equipo de trabajo que siempre atentos y amables me recibieron cada que acudía a consultar el archivo: a la señora Irma, Carlos, Pilar, Selene y David.

Al señor José Salvador Ramírez Lara (†) un apasionado de la historia de Michoacán, quien toda la vida estuvo al pendiente de mí y mi familia, y quien de manera desinteresada siempre me apoyó y me alentó para no desistir.

A mis amigas, amigos y colegas, por su apoyo y sus alentadores consejos.

Y finalmente a mi familia, mis padres Graciela y Guillermo, y mi hermano Edgar, por su amor, trabajo y sacrificio, quienes de manera incondicional siempre me han apoyado e impulsado para seguir adelante.

ÍNDICE

Introducción	7

CAPÍTULO I

<i>La orden religiosa de San Agustín y su presencia en Valladolid</i>	28

Los agustinos y su formación moral-espiritual	29

Los agustinos en la Nueva España y su asentamiento en Valladolid...	42

La presencia de los religiosos agustinos en Valladolid y su labor misional	48

La ciudad de Guayangareo-Valladolid y su contexto general	69

CAPÍTULO II

<i>La arquitectura como manifestación de un espacio sagrado: historia, arte y sociedad</i>	82

La arquitectura conventual novohispana	83

El recinto conventual y su historia constructiva	88

Aspectos iconográficos del conjunto conventual	109

El programa arquitectónico: espacio, simbolismo y sociedad	117

CAPÍTULO III

<i>La escultura como expresión de la religiosidad: características, iconografía y devoción</i>	

Generalidades de la escultura novohispana	140

La escultura del convento y su iconografía	152

Las imágenes y su devoción como fundamento de la religiosidad	176

CAPÍTULO IV
***La pintura como imagen trascendental de la religiosidad
novohispana***

La pintura en los conventos novohispanos	195
La pintura mural: un contexto pasionario	205
Historias y devociones: la pintura de caballete	228
La obra pictórica como reflejo de la religiosidad agustiniana	249
Conclusiones	263
Anexo de imágenes	269
Bibliografía	300

RESUMEN

El convento de Santa María de Gracia de Valladolid, es una obra de la orden agustina que se fundó en el siglo XVI, como parte de la campaña evangelizadora que se efectuó durante los primeros años de la conquista española en la Nueva España. Es la tercera casa religiosa fundada por la orden en Michoacán, cabecera de la Provincia de San Nicolás de Tolentino. El recinto goza de poseer la mayor parte de sus elementos artístico en los cuales se manifiesta la labor ejercida por los frailes en la ciudad. Su arquitectura presenta algunos elementos platerescos, renacentistas, góticos y manieristas, es testimonio de la conformación de una nueva manera de apreciar el espacio. Conserva algunas esculturas de la época, la mayoría del siglo XVIII, sin embargo destacan dos obras, la primera *Nuestra Señora del Socorro*, obra del siglo XVI, que de acuerdo a la tradición fue un regalo de santo Tomás de Villanueva para los primeros misioneros que llegaron a estas tierras; y la segunda, un *Cristo* del siglo XVII, que fue hecho bajo la técnica prehispánica de la pasta de caña de maíz, ambas localizadas en el altar mayor. En cuanto a la pintura resguarda magníficas obras murales del siglo XVI, así como lienzos al óleo pertenecientes a los siglos XVII, XVIII y XIX; de las primeras en la antigua sacristía se aprecian ángeles pasionarios y la representación de la bóveda celeste acompañada de un zodiaco, mientras que las segundas representan, entre otras, vidas de los santos de la orden y la Pasión de Cristo. La obra en su conjunto es un testimonio de la actividad religiosa de los agustinos, pero también de la aculturación, de su entorno, de su economía, de su posición política, de su relación con la sociedad y su poder para penetrar su mentalidad.

Palabras claves: Agustinos, Arquitectura, Escultura, Pintura, Evangelización.

ABSTRACT

The convent of Santa Maria de Gracia in Valladolid, is a work of the Augustinian order that was founded in the sixteenth century, as part of the evangelization campaign that took place during the first years of the Spanish conquest in New Spain. It is the third religious house founded by the Order in Michoacán, the capital of the Province of St. Nicholas of Tolentine. The enclosure enjoys to possess most of its artistic elements in which the work exerted by the friars in the city is manifested. Its architecture presents some plateresque, renaissance, gothic and mannerist elements, it is testimony of the conformation of a new way of appreciating the space. It preserves some sculptures of the time, most of them from the XVIII century, however, two works stand out, the first one Nuestra Señora del Socorro, a work from the XVI century, which according to tradition was a gift from Saint Thomas of Villanova for the first missionaries who arrived to these lands; and the second one, a Christ from the XVII century, which was made under the pre-Hispanic technique of the corn cane paste, both located in the main altar. As for the painting, it preserves magnificent murals from the 16th century, as well as oil canvases from the 17th, 18th and 19th centuries; of the former in the old sacristy, passionate angels and the representation of the celestial vault accompanied by a zodiac can be seen, while the latter represent, among others, the lives of the saints of the order and the Passion of Christ. The work as a whole bears witness to the religious activity of the Augustinians, but also to their acculturation, their environment, their economy, their political position, their relationship with society and their power to penetrate their mentality.

INTRODUCCIÓN



El periodo novohispano nos legó una extensa producción artística, resultado del pensamiento, la economía y la actividad social de la época. Los espacios por excelencia que se convirtieron en verdaderos repositorios de obras de arte sin lugar a duda fueron los conventos, construcciones que dan testimonio claro y majestuoso de la arquitectura novohispana, y de las obras escultóricas y pictóricas que se construyeron para la enseñanza, las prácticas devocionales y la exaltación de la fe cristiana.

Estos recintos son la síntesis de toda una tradición ideológica, religiosa y cultural cristiana que incorporó ciertos elementos espaciales e iconográficos de la tradición indígena, y que a través de estas obras en su conjunto y de manera particular nos permiten comprender a las comunidades que las crearon, a la sociedad misma que estuvo en constante interacción tanto con los frailes como con sus obras y el contexto general en el que fueron creadas.

No podemos olvidar pues, que estos espacios son el resultado de un largo proceso de evangelización, que centró sus esfuerzos no sólo en la introducción de la fe católica, sino también en la enseñanza y la administración de los pueblos aborígenes, todo ello a través de la implantación de métodos prácticos y herramientas dinámicas que dieron solución a las necesidades del momento. Elementos como la arquitectura, la pintura, la escultura, la danza, el teatro y la música jugaron un papel importante al momento de transmitir los ideales cristianos; gracias al uso y manipulación de estas herramientas, se facilitó el proceso evangelizador y la aculturación de los naturales. Pero cabe mencionar que dicha ideología también se basó en la normatividad de sus reglas y del pensamiento mesiánico de establecer en estas tierras la nueva Jerusalén, idea fortalecida con el movimiento de la Contrarreforma de volver a sus orígenes tradicionales de la espiritualidad, la vida piadosa y la unión con Cristo a través de la meditación, la oración y la confesión, es decir, al cristianismo primitivo.

Tanto la arquitectura, como la pintura y la escultura religiosa comenzaron a producirse en el momento que arribaron las primeras órdenes religiosas a la Nueva España. La arquitectura adquirió sus propias características, “a partir de la evangelización en el Nuevo Mundo, el concepto medieval del monasterio cambió, la correspondencia espacial de los antiguos monasterios se mezcló con la cultura local, creando un orden espacial diferente y un nuevo tipo de estructura que se resume en los conjuntos conventuales novohispanos.”¹ Es decir, fueron espacios diseñados estructuralmente tal y como solían hacerse desde la Edad Media en Europa, pero adaptados a las necesidades de la región y sobre todo de su labor misional, pues su función aquí no era la contemplación y ahora en lugar de monjes hospedaban frailes, sin embargo, “la planta arquitectónica de los conventos en la Nueva España, como en Europa, debía ir en concordancia con la regla y la constitución de la orden, amén de que las circunstancias y necesidades *sui generis* de cada población y provincia sugerían sus propios satisfactores, de igual forma, los espacios y dimensiones se determinaban según su utilidad y funcionalidad en las áreas de fundación. Ahora bien, en la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVI, el establecimiento de los espacios para uso religioso eran tan variantes como la idiosincrasia de la comunidad anfitriona, esto obedece a la intención y objetivo primordial de las primeras fundaciones..., la evangelización.”²

Finalmente, la arquitectura constituyó no sólo un espacio de vivienda para los religiosos, sino también la materialización de los ideales cristianos a través de los elementos iconográficos que los integran; por ejemplo, en su conjunto el espacio conventual tenía la intención de recrear el Templo de Jerusalén, cuyo sustento fundamental, fue el mesianismo y el anhelo de retornar a la Iglesia Primitiva, tanto

¹ ARMAS RAMÍREZ, Martín, “El Edificio Religioso como elemento generador de espacio urbano”, en Eugenia María, AZEVEDO SALOMAO (Coordinadora), *Michoacán: Arquitectura y Urbanismo*, Morelia, México, Facultad de Arquitectura, UMSNH, 1999, p. 166.

² BARQUERO DÍAZ BARRIGA, Rafael, “Espacios Conventuales”, en línea: www.quepuebla.com/que-turismo/que-arqueologia/210-espacios-conventuales [Consultado el 10 de abril de 2018]

en su función, viéndose realizada con la conversión de los infieles, como en la forma arquitectónica de sus templos.³

Del mismo modo, a través de la escultura y la pintura fueron también manifestadas todas estas ideas filosóficas, dogmáticas, religiosas e históricas de la Iglesia cristiana, que de manera gráfica y sencilla buscaba evangelizar a la población nativa, y que al mismo tiempo reflejan la manera de pensar del clero regular, cómo concebían el mundo, cómo vivían, su religiosidad y su relación con la sociedad de la época novohispana.

En cuanto a la escultura, se recrearon infinidad de imágenes con carácter religioso esculpidas en diversos soportes materiales, como las obras en piedra que en su mayoría fueron creadas para colocarse en los exteriores como las cruces atriales que dominaron los espacios abiertos frente a los recintos conventuales como las de Acolman o Taximaroa, que además poseen características particulares de índole prehispánico como los motivos vegetales en la primera y el disco de obsidiana en la segunda. O las esculturas empotradas en las fachadas de los templos conventuales como en Yanhuatlán, Acolman, Yuriria, Cuitzeo y Charo, por mencionar sólo algunos. Cabe señalar también las pilas bautismales como las de Zinacantepec, Calixtlahuaca y Metepec, que del mismo modo cuentan con elementos compositivos indígenas.

También se hicieron un gran número de esculturas en madera, la mayoría policromadas y estofadas, como lo muestran los ejemplos que se observan aún en los bellos retablos de Coixtlahuaca, Huejotzingo y Yanhuatlán; no haremos mención en este momento de las características de la técnica por referirlas en el apartado correspondiente.

Otra de las técnicas empleadas en la elaboración de esculturas y, que a diferencia de las dos mencionadas con anterioridad es propiamente de origen prehispánico, fue la pasta de caña de maíz, una técnica que asombró de sobre manera a los

³ FERNÁNDEZ, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 65.

españoles debido a su práctica manipulación, su ligereza, el fácil acceso al material y lo económico de su fabricación, motivo por el cual se crearon una gran variedad de obras como las imágenes de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro, el Señor de la Sacristía de la Catedral de Morelia y los Cristos del Museo de Arte Colonial de la misma ciudad, por citar algunos ejemplos; fue tal el impacto que generó esta técnica que se crearon incluso obras para ser exportadas a Europa.

En cuanto a la pintura, se desarrollaron dos modalidades principalmente: la pintura mural y la pintura al óleo. La primera fue quizá la más utilizada en las primeras décadas del periodo novohispano debido a la escasez de imágenes traídas de España, la falta de artistas europeos que reprodujeran obras cristianas y la situación inestable y tensa de la época que llevaron a la necesidad de hacer uso de esta técnica. Cabe resaltar que los religiosos encontraron en las imágenes un lenguaje interpretativo por medio del cual pudieron entablar una comunicación con los indígenas. “Gracias a la enorme importancia dada a la pintura mural durante la Colonia, la Iglesia novohispana logró ilustrar su voz para difundir sus enseñanzas mediante el empleo de las imágenes”.⁴ Algunos ejemplos los podemos encontrar en los conventos de Acolman, Huejotzingo, Ixmiquilpan, Actopan, Cuitzeo y Charo.⁵

Para el siglo XVII, comenzó a reproducirse con mayor intensidad la pintura al óleo sobre tela, basada en técnicas europeas con temáticas en su mayoría de carácter religioso; grandes ejemplos existen hoy en día en Museos e incluso en los mismos recintos religiosos. Estas imágenes se vuelven fuente importante para comprender la dinámica social y religiosa, pues “la pintura es la representación que pone frente a nuestros ojos una realidad aceptada en su convención, un juego de espacios

⁴ ESTRADA DE GERLERO, Elena I., “La Pintura mural durante el virreinato”, en Jorge Alberto MANRIQUE, (Coordinador General), *Historia del Arte Mexicano*, 2ª Ed., 1982, Tomo 7, México, Salvat, (Arte Colonial III) p. 1027.

⁵ Para ahondar en el tema de Charo se puede consultar: ORTIZ CORTÉS, Claudia Nohemi, *El Convento de Charo y su pintura mural (1550-1653)*, [Tesis de Licenciatura], Morelia, Facultad de Historia, UMSNH, 2016.

armados con materia e ideas, creencias, cultos, devociones y las distintas maneras en que hombres y épocas hicieron visible esta construcción.”⁶

Como podemos observar, los conjuntos conventuales son espacios en los que se manifiesta con mayor claridad el cambio ideológico y el sincretismo de ambas tradiciones que se dio en el territorio novohispano, tanto en arquitectura como en la escultura y la pintura. En los conventos no sólo se llevó a cabo la conversión religiosa de los naturales, sino además se les dio instrucción académica, cultural y artística, así lograron la adaptación a una nueva realidad de los pueblos originarios, conformada por elementos de origen europeo pero también indígena. De esta manera, tanto los recintos como las imágenes fueron utilizados por los religiosos para facilitar el proceso evangelizador, justificar la conquista, legitimar el cristianismo y exaltar la religión durante los tres siglos de dominación española.

Así pues, podemos señalar que en los conventos novohispanos se materializó todo un ideal religioso-mesiánico que muestra, a través de su mayor expresión, el arte, la historia y la ideología de la tradición cristiana de una manera mística. A través de éstas se manifestaron los ideales de una sociedad con tradición occidental, pero que se veía inmersa en un nuevo mundo rodeado de una sociedad distinta, que a su vez dio origen al arte propio de esta región.

En este contexto se ubica nuestro objeto de estudio, el convento de Santa María de Gracia de Valladolid (Morelia), una obra arquitectónica de los siglos XVI y XVII, que muestra la labor ejercida por los misioneros en la ciudad, el poder de la Iglesia y el bagaje ideológico de la comunidad religiosa, el cual se manifiesta no sólo a través de su arquitectura sino de todos los elementos que lo integran, como la escultura y la pintura.

Fue fundado por la orden agustina entre 1549 y 1550, en la ciudad española de Guayangareo-Valladolid, dentro del Obispado de Michoacán. Aunque el asentamiento se fundó como una ciudad para españoles, éste no podía persistir

⁶ SIGAUT, Nelly, (Editora), *Pintura Virreinal en Michoacán*, Vol. I, Morelia, Mich., México, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011, p. 13.

sin la presencia de los grupos indígenas, por lo que lógicamente existían a las orillas de la ciudad pequeños asentamientos dispersos y barrios de indígenas tarascos, pirindas y mexicanos, estos últimos fueron tomados por los españoles como prisioneros en las guerras de conquista y traídos a Valladolid para realizar los trabajos de construcción de la recién fundada ciudad. En un primer momento la administración espiritual estuvo a cargo únicamente de los religiosos franciscanos, pero debido a la necesidad de congregar un mayor número de indígenas, se permitió la fundación de un segundo convento dedicado a la cristianización de los naturales a cargo de los agustinos. De acuerdo con lo señalado por fray Diego de Basalenque, se convirtió en la tercera casa religiosa de los agustinos en Michoacán, después de Tiripetío y Tacámbaro fundados en 1537 y 1538 respectivamente.⁷ Años más tarde, en 1602, como consecuencia de la expansión de la congregación agustina dentro del territorio novohispano, en especial en la zona centro occidente de la actual República Mexicana, fue necesario dividir la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México en dos, lo que generó que se creara la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, cuya matriz fue el convento de Valladolid;⁸ esta situación sin duda, le proporcionó relevancia dentro de la jurisdicción.

Fue fray Alonso de la Veracruz, provincial de la orden agustina en la Nueva España, quien solicitó al Obispo Vasco de Quiroga, la doctrina de cinco pueblos más: Valladolid, Yuririapúndaro, Cuitzeo, Guago⁹ y Charo. Autorizada la solicitud los agustinos se encargaron de la doctrina de estos pueblos en los que no había una sólida cristianización debido a la falta de misioneros en la región. Sin embargo, el caso de Valladolid es interesante porque a diferencia de los otros pueblos, los religiosos agustinos no fueron la primera orden en establecerse en la ciudad, pues años antes ya se habían asentado los franciscanos, quienes tenían a su cargo la doctrina de los barrios de indígenas y la visita de los pueblos de los alrededores. Del mismo modo y a falta de clero secular en la ciudad debido a que

⁷ BASALENQUE, fray Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Introducción del Mtro. Gerardo SÁNCHEZ DÍAZ, México, Balsas Editores, 1989, p. 111.

⁸ BASALENQUE, *Historia de la Provincia de San Nicolás*, p. 261.

⁹ Actual Villa Morelos, Michoacán.

el obispo Quiroga no permitía que vinieran a administrar a Michoacán, ejercían también la administración parroquial de los vecinos españoles, que incluía confesiones, bautismos y matrimonios. Pero al llegar los agustinos a la ciudad, la doctrina fue dividida entre ambas órdenes religiosas, para así llevar a cabo la labor evangélica y religiosa tanto de los indígenas como de los españoles, de esta manera “hizo Curas a los dos Prelados semaneros, que cada uno hiciese su semana en sus dos conventos, comenzando el sábado a Vísperas. Aquí era la demostración del amor, porque los que tenían el corazón en la una iglesia más que en la otra, guardaban sus bautismos y casamientos para aquella semana; más los Curas siempre se quisieron mucho.”¹⁰

Para fundar este nuevo convento fue enviado fray Diego de Salamanca como primer Prior, quien de acuerdo a Basalenque y Escobar, lo asentó de manera provisional en un lugar distinto al que ocupa hoy en día, sitio en el que permanecieron por un corto tiempo mientras se dio inicio a la construcción del recinto permanente en el mismo año de 1550.¹¹ Más adelante veremos el probable sitio que ocuparon los agustinos a su llegada a Valladolid a través de un mapa fechado en 1579, que da luces, aunque no se ha podido comprobar, de ubicar el sitio del primitivo convento.

Sin duda la construcción del conjunto se prolongó por varios años, tiempo en el que intervinieron muchos factores económicos, políticos, culturales, sociales e ideológicos que quedaron manifestados en cada uno de sus elementos, pues el resultado fue una magnífica obra, ejemplo de la labor ejercida por los misioneros, de la nobleza de la ciudad, de la influencia religiosa, del pensamiento agustiniano y de la obra de arte en general. Cabe señalar que ya para 1585, la obra del conjunto se encontraba muy avanzada.

¹⁰ BASALENQUE, *Historia de la Provincia de San Nicolás*, p. 114.

¹¹ ESCOBAR, fray Mathyas de, *Americana Thebaida vitas patrum de los religiosos ermitaños de nuestro padre San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Ex Convento de Tiripetío, Fondo Editorial Morevallado, 2008, p. 327.

En términos generales, el conjunto posee las características de las que gozan los conventos novohispanos del siglo XVI: un amplio templo y convento labrado todo en piedra de cantera, material abundante en los alrededores de la ciudad; el templo es de una sola nave, ubicado en sentido oriente-poniente, con el Altar Mayor dirigido hacia la salida del sol, y cuya fachada del recinto presenta elementos renacentistas; mientras que el convento, localizado a un costado del templo, hacia el sur, se compone de dos plantas con sus respectivos claustro; en la planta baja se encuentra el pórtico formado por arcos de medio punto, así como las dependencias comunes y de administración, tales como la sala de profundis, el refectorio, la cocina, las escaleras y la huerta. Por su parte en la planta alta, la zona más íntima del convento, se encontraban las celdas de los frailes y la biblioteca.

La obra conventual pudo llevarse a cabo gracias a la mano de obra indígena, quien bajo la dirección de algunos de los propios frailes que poseían conocimientos de construcción y arte, como de reconocidos maestros como lo fue Vicencio Barroso de la Escayola, lograron levantar la majestuosa obra que permanece en pie hoy en día.

Como bien se sabe, la principal actividad de los religiosos fue la evangelización de los pueblos aborígenes, y en este quehacer la producción artística ocupó un lugar muy importante, la cual resultó de gran utilidad para el objetivo religioso, pues se utilizó con fines didácticos para la cristianización de los indígenas; al mismo tiempo todas las obras creadas fueron reflejo de la magnificencia de la religión, el poder que la Iglesia tenía, los preceptos fundamentales del cristianismo, la dignidad de la ciudad y el pensamiento propio de la orden agustina, a través de sus elementos iconográficos.

Lamentablemente el convento de San Agustín de Morelia ha sido víctima de cambios de uso, lo que en algún momento generó la modificación en ciertas partes de su estructura, a ello se ha sumado el desinterés por su conservación (lo que ha generado la pérdida de elementos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos y

literarios), sin embargo, sigue en pie y pese a ello conserva gran parte de lo que conformó el conjunto en su tiempo. En relación a la arquitectura, “con la reforma, los religiosos fueron exclaustrados y el convento convertido en casa de vecindad.”¹² Para 1976, este espacio pasó a manos de la Casa de Estudiante y su estado de conservación se volvió deplorable, aún con ello se puede apreciar en esencia la magnífica estructura original que tenía el conjunto.

Por su parte el templo y un pequeño segmento del claustro bajo sigue en función para el servicio religioso. Este espacio resguarda parte de la producción artística que se ejecutó durante el periodo colonial en el convento, misma que refleja toda una ideología basada en la cristiandad y que nos permite adentrarnos en el mundo de la sociedad novohispana, comprender a través de ella la manera de pensar y actuar de los religiosos así como su relación con la sociedad vallisoletana y, sobre todo, muestra el grado de éxito que tuvo la labor evangelizadora al inculcar y penetrar de tal manera en la conciencia de la sociedad vallisoletana la religiosidad y la devoción a los santos de la familia agustiniana, que incluso a la fecha persisten indicios de ese fervor.

En cuanto a la escultura, se conservan algunos ejemplos, de los cuales podemos mencionar en el interior del templo la representación de san Agustín, santa Mónica, san Nicolás de Tolentino y la Virgen del Socorro, ésta última localizada en el altar mayor y que representa una reliquia de gran valor espiritual e histórico para toda la comunidad agustiniana de la provincia, pues de acuerdo a los cronistas, fue un regalo que fray Tomás de Villanueva hizo a los frailes agustinos que vinieron a la Nueva España a la misión evangelizadora. Mientras tanto, en el exterior, en la fachada principal del templo encontramos la imagen de san Miguel Arcángel y en la lateral la de san Agustín, ambas labradas en cantera. “Como es del conocimiento general, los indígenas que recibieron el impacto cultural de la Conquista española, herederos de una magnífica sensibilidad artística, fueron introducidos en los nuevos patrones europeos, mismos que abarcaron desde la

¹² RAMÍREZ ROMERO, *Catálogo de construcciones artísticas*, p. 162.

nueva temática iconográfica, fundamentalmente religiosa, hasta los nuevos métodos y técnicas de trabajo.”¹³

Por otro lado, en relación a la pintura mural encontramos algunos ejemplos en lo que fue la antigua sacristía, la cual funciona hoy en día como *pinacoteca*.¹⁴ Es sabido que los muros de los conventos del siglo XVI eran decorados con imágenes relacionadas con pasajes de la vida de Cristo, la virgen María y los santos representativos de cada orden; en el caso de nuestro convento se conservan algunos ejemplos que permiten suponer que todos los muros de la sacristía fueron el soporte de una interesante temática y que de manera desafortunada parte de estas obras se perdieron a lo largo del tiempo, pues sólo sobreviven en el muro poniente en dirección del ábside a la puerta que se localiza al norte, un san Agustín con la indumentaria de obispo pero en su calidad de escritor y más adelante una cruz enmarcada por un vano; en el ábside que está orientado al sur se observa a Dios Padre custodiado por dos ángeles. Mientras tanto la bóveda conserva toda su decoración: a lo largo de los costados del pabellón, enfilados de norte a sur, se distribuyen 20 ángeles pasionarios respectivamente, y en el resto de la bóveda se puede apreciar desde el acceso de la sacristía hacia el ábside, un peculiar zodiaco, el Espíritu Santo en forma de paloma que desprende pequeñas llamas de fuego a su alrededor, un anagrama de Jesús, un niño Dios que abraza una cruz, el sol y la luna, así como un sinnúmero de estrellas distribuidas que representan la bóveda celeste. Finalmente a esto se

¹³ MAQUÍVAR MAQUÍVAR, María del Consuelo, *Visión general de la escultura novohispana a través de una muestra de la colección de estofados del Museo Nacional del Virreinato*, [Tesis de Maestría], México, FFyL-UNAM, 1988, p. 22.

¹⁴ En el año 2005, a través de la fundación Adopte una Obra de Arte, se llevó a cabo el rescate y la restauración del espacio, haciendo obras en los muros y la bóveda de la capilla, la cual resulta fascinante por la temática que presenta; a partir de ello se convirtió en pinacoteca, albergando una serie de pinturas al óleo que datan de los siglos XVII y XVIII principalmente.

suman los grutescos¹⁵ a modo de cenefas sobre el lambrin, cuya composición es muy similar a las que encontramos en el convento de Charo.¹⁶

También se conservan en la sacristía y en el templo una serie de pinturas realizadas bajo la técnica del óleo elaboradas entre los siglos XVII y XVIII principalmente, mismas que fueron catalogadas por Nelly Sigaut en el año de 1993 para la dirección de Sitios y Monumentos de CONACULTA, y restaurados años más tarde por “Adopte una Obra de Arte A.C.”.¹⁷

Como se puede notar, el conjunto, a pesar de los agravios de los cuales ha sido víctima a lo largo del tiempo, conserva gran parte de elementos artísticos que dan testimonio valioso de la manera de pensar de los religiosos, de la propia orden, de la religión, del contexto social, político, económico y artístico de la época, así como del papel que desempeñaron durante el periodo novohispano y su impacto en la sociedad como objetos de evangelización y veneración.

El análisis de estos elementos puede llevarnos a comprender de una manera más amplia su simbolismo, así como la importancia que ejercieron en su contexto religioso, urbano, social, cultural y artístico, al ser instrumentos que permitieron llevar a cabo de manera exitosa la evangelización de los naturales, o como lo ha denominado Robert Ricard, la conquista espiritual, que dejó en la sociedad una huella muy importante de identidad al implantar la semilla de la fe que ha quedado manifestada en la devoción a los santos que se perpetua hasta el día de hoy.

A pesar de la importancia que tiene este convento por ser uno de los dos primeros que se fundaron en la ciudad de Valladolid en el siglo XVI, y por el valioso acervo artístico que resguarda, no se ha realizado a la fecha algún trabajo que englobe el análisis de sus elementos artísticos en relación con la labor evangelizadora de los religiosos agustinos y la sociedad vallisoletana, aspectos que nos puedan dar una

¹⁵ Los grutescos son un tipo de adorno renacentista caprichoso y complejo que representa seres fantásticos con apariencia humana o de animal, acompañados de frondas, hojas de acanto y entrelazados, que tienen su inspiración en las antiguas pinturas romanas de las grutas encontradas durante el Renacimiento.

¹⁶ ORTIZ CORTÉS, *El convento de Charo*, p.223.

¹⁷ SIGAUT, *Pintura Virreinal en Michoacán*, p. 13.

idea completa del papel que desempeñaron tanto los frailes como la obra artística, al ser transmisor de la ideología cristiana a través de la arquitectura, la escultura y la pintura. Si bien nuestro convento ha sido objeto de estudio, como se verá son trabajos que de manera general o particular han centrado su atención en algún aspecto en específico, la mayoría ha resaltado sus características arquitectónicas, como la obra de George Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*,¹⁸ uno de los trabajos más importantes dentro de la historiografía de la arquitectura novohispana de índole general, en donde se hace referencia a nuestro convento dentro del fenómeno religioso-cultural que se desarrolló después de la conquista española en donde la participación de las órdenes mendicantes y la presencia de sus construcciones fueron de gran repercusión para la conformación de la sociedad novohispana, sin embargo, se encuentra estudiado dentro de las generalidades de la arquitectura conventual.

Otro de los trabajos importantes en la historia del arte es el de Manuel Toussaint *Arte Colonial en México*,¹⁹ que aunque es un trabajo más descriptivo que analítico resalta su importancia por ser una obra considerada como un antecedente importante en cuanto a los estudios que reúnen tres de las manifestaciones más representativas del arte, la arquitectura, la escultura y la pintura; y a pesar de que el convento de Santa María de Gracia de Valladolid es mencionado dentro de un estudio general, resulta ser un primer acercamiento a los estudios conventuales.

Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos,²⁰ es otra de las obras importantes para el estudio espacial y arquitectónico de la Nueva España, a través de los estudios realizados por los diversos investigadores coordinados por Carlos Chanfón Olmos; sobre todo el Volumen II, dedicado al periodo virreinal, y en el que se hace una interpretación de los fenómenos urbano-arquitectónico, como

¹⁸ KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, 2016.

¹⁹ TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 3ª Edición, 1974.

²⁰ CHANFÓN OLMOS, Carlos, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

genuina expresión de la personalidad cultural, ante ello se presentan reflexiones analíticas y críticas que permiten comprender el desarrollo de la arquitectura.

Por su parte y, en términos regionales y generales, encontramos los trabajos de Manuel González Galván, arquitecto y defensor del patrimonio artístico de México que tuvo gran inclinación por los estudios del arte en Michoacán, sobre todo de Morelia, y quien fuera de los primeros en abordar estos temas. En sus aportaciones como *Arte virreinal en Michoacán*,²¹ nos presenta las características de la obra artística del periodo novohispano en el Estado, y en donde sin duda se hace referencia a la importancia espacial y arquitectónica de nuestro convento.

También encontramos el *Catálogo de Construcciones artísticas, civiles y religiosas de Morelia*,²² coordinado por Esperanza Ramírez, que a pesar de ser una obra descriptiva y falta de análisis iconográfico, es importante por ser uno de los pioneros que cataloga los monumentos arquitectónicos tanto civiles como religiosos de Morelia, y cuyo objetivo es mostrar la riqueza que posee la ciudad y crear conciencia del patrimonio cultural, histórico y artístico, para promover a su conservación y protección. Dentro de este trabajo encontramos no sólo algunos planos de la construcción agustina, sino además se muestra una breve reseña histórica del recinto.

Con el mismo objetivo, pero con un carácter más histórico encontramos la obra coordinada por la doctora Silvia Figueroa Zamudio, *Morelia. Patrimonio cultural de la humanidad*, una compilación de artículos dedicados a cada uno de los monumentos más representativos de la ciudad; en este trabajo la doctora Lisette Rivera, fue la encargada de hacer la presentación del convento agustino bajo el tema “Conjunto arquitectónico de San Agustín”, una contribución en la que nos presenta una serie de datos históricos y artísticos sobre éste recinto.

²¹ GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, *Arte virreinal de Michoacán*, México, Frente de Afirmación Hispánica, A.C., 1978.

²² RAMÍREZ ROMERO, *Catálogo de construcciones artísticas*.

Del mismo modo la doctora Carmen Alicia Dávila, ha contribuido en el estudio de la importancia del convento en la ciudad vallisoletana con su trabajo, *Una ciudad conventual: Valladolid de Michoacán en el siglo XVII*,²³ en donde nos presenta un análisis de la evolución que tuvo la arquitectura religiosa en la ciudad desde las primeras construcciones hasta consolidarse estas mismas en el siglo XVII, investigación que aborda los conventos, templos, capillas y la Catedral. Así mismo, *Los Carmelitas Descalzos de Valladolid de Michoacán, Siglo XVII*,²⁴ es otra de sus investigaciones, en la que presenta el papel desempeñado por esta orden religiosa en la ciudad, en donde a diferencia de los franciscanos y agustinos, su labor estuvo encaminada principalmente al servicio de los vecinos españoles, aspecto relevante que fortaleció la estructura colonial. De igual manera, presenta la importancia y las características de su conjunto arquitectónico.

Tocante a la historiografía de la escultura, ésta es mucho más limitada que la anterior, de igual forma son trabajos de carácter general que nos permiten comprender las técnicas empleadas en el periodo, conocer los materiales utilizados, así como la estructura y organización que se tuvo en torno a esta práctica. Algunos de los trabajos más relevantes son el de Consuelo Maquívar, *La escultura religiosa en la Nueva España*,²⁵ e *Imaginería michoacana en caña de maíz*,²⁶ de Irene Velarde.

En cuanto al arte pictórico, encontramos dos obras de gran relevancia y que han sido fundamentales para nuestro trabajo, se trata de *Pintura Virreinal en Michoacán Volumen I y II*, obras coordinadas por Nelly Sigaut, en donde participan una serie de investigadores, y en cuyas páginas se ha dedicado un artículo a cada

²³ DÁVILA MUNGUÍA, Carmen Alicia, *Una ciudad conventual: Valladolid de Michoacán en el siglo XVII*, México, H. Ayuntamiento de Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Secretaría de Urbanismo y Medio Ambiente del Estado de Michoacán, Morevallado Ediciones, 2010.

²⁴ DÁVILA MUNGUÍA, Carmen Alicia, *Los Carmelitas Descalzos en Valladolid de Michoacán, Siglo XVII*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 3ª Edición, 2010.

²⁵ MAQUÍVAR MAQUÍVAR, *La escultura religiosa en la Nueva España*, México, CONACULTA, 2001.

²⁶ VELARDE C., Sofía, *Imaginería Michoacana en caña de maíz*, México, Ediciones Michoacanas, 2003.

obra pictórica para analizar de manera iconográfica su composición; dentro de las muchas pinturas estudiadas se encuentran los óleos del recinto agustino moreliano.

Más allá de los aspectos artísticos, el conjunto ha sido abordado también desde la línea de investigación económica, tanto de forma conjunta como el trabajo de Laura Eugenia Solís, *Las propiedades rurales de los agustinos en el Obispado de Michoacán: Siglo XVIII*,²⁷ estudio en el que hace énfasis en la economía de la orden a través de las diversas propiedades que poseían en la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, y donde por supuesto se incluye el convento de Santa María de Gracia de Valladolid; como de manera particular con la tesis de Lucía Méndez González, *El convento agustino de Valladolid de Michoacán en el siglo XVII, la conformación de su poderío económico, 1590-1666*,²⁸ en el que, como lo señala el título, aborda la economía del convento durante este periodo de conformación, reacomodamiento y reestructuración.

Como podemos observar, el conjunto de Santa María de Gracia de Valladolid, ha sido objeto de estudio desde diferentes perspectivas, sin embargo, ninguno de ellos engloba los diversos aspectos artísticos que le permitieron llevar a cabo el proceso evangelizador en la población vallisoletana, por tal motivo el propósito de este trabajo es presentar un análisis que integre los elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos que intervinieron en la labor misionera llevada a cabo por los agustinos en la ciudad de Valladolid, factores que se ven íntimamente relacionados entre sí, y que a su vez son el reflejo del pensamiento de la propia orden, de la ideología cristiana, de su presencia en la ciudad, de su actividad no sólo religiosa sino también política, económica, cultural, social y artística, del contexto en el que se desarrollaron, de su éxito en el fomento a las devociones

²⁷ SOLÍS CHÁVEZ, Laura Eugenia, *Las propiedades rurales de los agustinos en el obispado de Michoacán, siglo XVIII*, Morelia, Mich., México, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.

²⁸ MÉNDEZ GONZÁLEZ, Lucía, *El convento agustino de Valladolid de Michoacán en el siglo XVII, la conformación de su poderío económico, 1590-1666*, [Tesis de Licenciatura], Morelia, Michoacán, Facultad de Historia, UMSNH, 2007.

promovidas, de su iconografía y de su relevancia en la transformación de la mentalidad de la sociedad vallisoletana.

En este sentido nos hemos cuestionado, ¿cómo la obra artística del convento, manifestada a través de su arquitectura, su escultura y su pintura, intervinieron en la labor evangelizadora llevada a cabo por los religiosos en Valladolid, así como en la reafirmación de la fe, la manifestación de los ideales cristianos, el fomento de las devociones a los santos de la familia agustiniana y su influencia en la mentalidad de la población, en una sociedad que en un principio fue ajena a los preceptos religiosos traídos de Europa, y a su vez cómo se manifestó esta relación?

De manera particular, ¿Cuáles son los antecedentes históricos e ideológicos que avalaron a los religiosos que llegaron a Valladolid para llevar a cabo el proceso de evangelización, cómo se desarrolló esta labor misional en el lugar y cuál fue el contexto general de la ciudad durante este proceso? ¿Qué características históricas, arquitectónicas, iconográficas y espaciales posee el convento, que pudieron influir en la evangelización de la sociedad de Valladolid? ¿Cuáles son las características de la escultura del convento y de qué manera fueron utilizadas en la implantación de la fe y la promoción de las devociones religiosas? ¿Qué características tienen las pinturas conservadas en el recinto y cuál fue su importancia en la propagación de la fe y la manifestación de la religiosidad difundida por la orden mediante las diversas devociones?

Ante las interrogantes presentadas nos hemos planteado como objetivo general, analizar los diversos factores artísticos que integran el convento de Santa María de Gracia, a partir de los antecedentes históricos e ideológicos de la orden y en función de la iconografía religiosa, con énfasis en la arquitectura, la escultura y la pintura, como piezas fundamentales que contribuyeron en la labor misional de Valladolid, así como en la consolidación de la fe cristiana en la sociedad, la manifestación de los ideales religiosos, el fomento a las devociones de la familia agustiniana que fueron propagados por los propios frailes y su influencia en la

mentalidad de la población que logró ser transformada a través de esta conquista espiritual.

De manera particular los objetivos son, conocer los antecedentes históricos e ideológicos de la orden de San Agustín que dan sustento a la labor que ejercieron en Valladolid, la manera en que llevaron a cabo su misión y el contexto general de la ciudad durante este proceso, como antesala que nos permita comprender posteriormente el papel que jugó el arte en la transformación de la mentalidad de la sociedad vallisoletana.

También se busca comprender las características históricas, arquitectónicas, iconográficas y espaciales del conjunto conventual de Santa María de Gracia, como elementos que influyeron de manera considerable en el proceso evangelizador, y como medios por los cuales se materializaron esos ideales divulgados por la misma orden religiosa.

Del mismo modo, analizar la obra escultórica del convento a través de sus elementos iconográficos y su función como medios didácticos para la implantación de la fe y la propagación de las devociones entre la sociedad de Valladolid.

Finalmente, identificar y mostrar las características de la obra pictórica que se conserva en el recinto conventual, así como su importancia en la propagación de la fe, la exaltación de la Iglesia y como promotora también, de la devoción a los santos de la familia agustiniana.

La hipótesis que se plantea refiere que, el éxito de la labor misional de la orden agustina en Valladolid se dio gracias, en gran medida, a su obra artística, en donde a través de la arquitectura se materializó el ideal general de la empresa evangelizadora de la Nueva España, que tenía como utopía implantar una nueva Iglesia libre de vicios para retornar al cristianismo primitivo, al que le fueron integrados elementos espaciales de la tradición indígena, como el amplio atrio. Estos elementos tanto iconográficos como espaciales sirvieron en el cometido religioso al integrar en ellos simbolismos de carácter místico que transmitían un

mensaje evangelizador. Por tu parte, con la escultura hubo una propagación de las devociones a los santos, pues a través de su iconografía y las historias portentosas que se divulgaron en torno a ellas generó el aumento de la religiosidad en la sociedad vallisoletana que se identificaba con uno u otro santo, y que provocó incluso la fundación de cofradías en torno a ellos. Por último, y no por ello menos importante con la pintura, como herramienta didáctica lograron transmitirse los principios cristianos, mostrar la historia de la orden y los pasajes más representativos de los Evangelios y a su vez perpetuar la historia de la Iglesia y de la misión, así mismo contribuyeron en el fortalecimiento de la fe y la justificación de la conquista. En pocas palabras, la orden agustina y su obra artística lograron penetrar en la mentalidad de la comunidad y ser parte importante de la conformación de lo que fue la sociedad vallisoletana y, de la que aún hoy en día se manifiestan reminiscencias de lo que los religiosos inculcaron en aquellos años.

Cabe señalar que la formación ideológica y filosófica con la que llegaron a la ciudad los primeros religiosos, fue fundamental para desarrollar todo el proceso evangelizador; inspirados por las ideas humanísticas sembraron la semilla de la fe en la insipiente sociedad vallisoletana, una sociedad que se encontraba endeble debido a la situación política y económica por la que atravesaba, y en donde la presencia de la orden resultó importante en el proceso de consolidación de la misma como uno de los principales motores políticos, económicos y culturales. Con el paso del tiempo, el convento logró mantener su importancia, logró adquirir un basta cantidad de propiedades, con lo que pudo solventar gran parte de las obras que se ejecutaron; y lo más importante, nunca dejó de tener presencia en la vida religiosa de la sociedad, y tal fue su labor que quedó manifestada en toda la obra del conjunto.

Ahora bien, para poder llevar a cabo este proyecto de investigación fue necesario hacer uso del método inductivo-deductivo, es decir, abordamos aspectos desde las generalidades a las particularidades para poder entender mejor nuestro objeto de estudio. Para ello fue importante conocer los antecedentes históricos de la

orden agustina, así como la ideología en la que está sustentada la congregación, su arribo a la Nueva España y su establecimiento en esta ciudad. De igual forma fue indispensable conocer el contexto del espacio y el periodo de estudio. Posteriormente, nos concentramos en la producción artística: la arquitectura, la escultura y la pintura, en donde con ayuda de la iconografía y la iconología pudimos interpretar estas modalidades del arte manifestadas en el recinto para poder analizar su papel dentro del proceso de evangelización, como elementos de conformación, de identidad y como promotores de las devociones a los santos agustinos.

El método iconográfico fue también esencial para nuestro estudio. Esta metodología propuesta por Erwin Panofsky, establece que existen tres estadios de la iconografía que nos llevan al análisis iconológico:²⁹ el primer paso es el estudio preiconográfico, es decir, la descripción formal del objeto de estudio, de una manera mucho más general; posteriormente se encuentra el iconográfico, que corresponde al conocimiento del tema y las fuentes en relación al objeto de estudio, es decir, una identificación más precisa del objeto de estudio; y finalmente el estadio iconológico, el cual permite conocer el significado del objeto de estudio, a través de un análisis más profundo en relación a los simbolismo, ideales y la propia sociedad.

El desarrollo de esta investigación se pudo lograr gracias las diversas fuentes consultadas que dan sustento al trabajo. Sin lugar a duda la principal fue el conjunto conventual y toda la obra artística que se estudió en este trabajo; a ello se sumaron las crónicas de la orden, como *Historia de la provincia de san Nicolás de Tolentino de Michoacán del orden de N. P. S. Agustín* de fray Diego de

²⁹ Quizás sea pertinente en esta parte hacer una aclaración entre la iconografía y la iconología, ya que en muchas ocasiones puede confundirse y llegar a usarse como sinónimos; la iconografía es la disciplina que se encarga de identificar las imágenes a través de su descripción, mientras que la iconología estudia las imágenes más afondo en todos sus aspectos, las compara, las clasifica y puede incluso formular leyes o reglas para conocer su antigüedad y los diversos significados de las mismas.

Basalenque, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos ermitaños de nuestro padre san Agustín de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán* de fray Mathyas de Escobar, y *La crónica de la orden de N. P. S. Agustín en las Provincias de la Nueva España* de Juan de Grijalva.

Por otro lado fueron consultados los acervos del Archivo Histórico de la Provincia Agustiniana de Michoacán, el Archivo Histórico Casa de Morelos, el Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico de Notarías de Morelia y el Archivo Histórico Documental Dr. Gerardo Sánchez Díaz del Instituto de Investigaciones Históricas. Además se complementó con la consulta de obras especializadas y artículos relacionados con los conventos novohispanos, la evangelización, el pensamiento religioso, el arte y el contexto general de la época y la ciudad.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos; en el primero ubicamos nuestro objeto de estudio tanto en el espacio como en el tiempo, hablamos de la orden agustina, de sus orígenes, de sus fundamentos ideológicos, su establecimiento en Valladolid, su papel desempeñado en esta ciudad y presentamos un contexto general de la ciudad durante el periodo virreinal.

En el segundo capítulo nos centramos en el análisis del conjunto conventual, en donde abordamos las generales de la arquitectura conventual novohispana, para después aterrizar en el estudio de nuestro convento mediante su historia constructiva, sus elementos iconográficos, el uso de sus espacios, su sentido simbólico y su relación con la sociedad vallisoletana en el proceso de evangelización y el fortalecimiento de la fe.

En el tercer capítulo se analizó la escultura del convento a través de tres apartados en los que se presentan, los elementos generales de la escultura novohispana, la identificación de la obra y su estudio iconográfico, así como el papel que desempeñaron y su importancia para la sociedad novohispana de la ciudad en las prácticas religiosas y devocionales.

Finalmente en el cuarto capítulo se aborda el estudio de la pintura de nuestro convento, el cual fue dividido en cuatro apartados en donde se habla de las características de la pintura durante la época virreinal, la pintura mural que se conserva aún en el recinto, las obras hechas bajo la técnica al óleo y su papel desempeñado en la sociedad como elemento didáctico para la enseñanza y manifestación de la religiosidad agustina.

No está de más mencionar que el trabajo se completa con la integración de imágenes que han sido colocadas al final del texto y, cuya intención es presentar al lector algunos ejemplos de lo que se refiere en cada capítulo.

CAPÍTULO I

LA ORDEN RELIGIOSA DE SAN AGUSTÍN Y SU PRESENCIA EN VALLADOLID

*"Habiendo recibido la Iglesia de su fundador la misión de conducir
los hombres a Dios, no ha dejado medio que no tome
para la consecución de este divino encargo.
Ha llamado a toda la naturaleza.
Y como el hombre consta de espíritu y materia
se ha dirigido a su espíritu presentándole la verdad a su corazón
por la belleza y a sus sentido e imaginación.
No hay criatura que no se haya servido ni arte que no haya invitado
para contribuir al bien de las almas y a la Gloria de Dios."*³⁰



n este primer capítulo trataremos de contextualizar nuestro objeto de estudio a partir de las características históricas, ideológicas y religiosas de la orden, pues "no se puede estudiar una institución sin analizar a los hombres que la hicieron posible."³¹ Por tal motivo se presentan los antecedentes históricos de la congregación agustina, su asentamiento en la ciudad vallisoletana, así como algunas generalidades relacionadas con su actividad misional, con la política de la ciudad, con su económica, la sociedad y la cultural de Guayangareo-Valladolid, las cuales se encuentra íntimamente ligadas al éxito de la evangelización que a su vez quedó manifestada en la producción artística propia del convento.

Del mismo modo y, de manera pertinente, es importante conocer el contexto geográfico, social, político y económico en el cual se fundó y funcionó nuestro convento; esto permitirá comprender por qué los agustinos se asentaron en ese lugar, cómo se llevó a cabo el proceso, el por qué de su actividad y la importancia de su obra artística, aspecto último que se desarrollará a lo largo de los cuatro capítulos.

³⁰ ARCHIVO DE LA PROVINCIA AGUSTINIANA DE MICHOACÁN (en adelante APAMI), Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P80.C3.03. D1, f.2, sin fecha y sin firma, es un texto que habla de la música religiosa.

³¹ PITA MOREDA, María Teresa, *Los predicadores novohispanos del siglo XVI*, España, Editorial San Esteban, 1991, p. 25.

LOS AGUSTINOS Y SU FORMACIÓN MORAL-ESPIRITUAL



os orígenes de la orden de religiosos Ermitaños de San Agustín los podemos encontrar a finales del siglo IV y principios del V. Como se sabe, san Agustín no fue el fundador de la orden como tal, como sucedió con san Francisco y santo Domingo quienes fundaron las congregaciones que llevan sus nombres, sin embargo, durante su época, san Agustín instauró comunidades monásticas ermitañas en Tagaste, África, que se regían por una serie de reglas que él mismo estableció, consideras más bien como preceptos y normas de conducta para una sana convivencia.³² Estas comunidades permanecieron activas al pasar de los siglos, pero para 1243, bajo el pontificado de Inocencio IV, fue necesario unificar estas comunidades ermitañas que durante aproximadamente ocho siglos habían vivido de manera independiente bajo la regla y experiencia monástica instaurada por san Agustín. Al constituirse como una orden religiosa, se conservaron dichas reglas, y junto con ello se acogió el pensamiento filosófico y teológico desarrollado durante su vida religiosa, plasmado en diversos escritos de índole biográfico, filosófico, dogmático, apologético, moral, pastoral, monástico, homilético y cartas, entre los que se destacan *Confesiones* y *La Ciudad de Dios*. De esta manera, la congregación tomó su nombre y lo colocó como el fundador de la misma, a quien se le dio el título de padre, maestro y guía espiritual de la familia agustiniana.

Aurelio Agustín, nació en el año 354 de nuestra era, en Tagaste.³³ Fue hijo de Patricio Aurelio un propietario pagano, y de Mónica³⁴ una mujer sumamente cristiana, que influyó de manera considerable en la conversión de su hijo. Severo Iglesias asienta que san Agustín, “percibió la lucha entre estas dos concepciones

³² BALLESTEROS, Víctor Manuel, *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999, p. 18.

³³ En aquella época esta región formaba parte del Imperio Romano, actualmente ocupa la región de Argelia.

³⁴ Mejor conocida como Santa Mónica, la Iglesia la canonizó y la presentó como ejemplo de mujer cristiana, devota y perseverante, de piedad y bondad, que dedicó toda su vida a la conversión de su hijo.

a lo largo de toda su existencia,”³⁵ motivo que lo mantuvo siempre en la incertidumbre de saber qué era lo correcto, aspecto que quizá lo llevó a la necesidad de cuestionarse constantemente sobre la naturaleza y espiritualidad del hombre, y buscar las respuestas en las diversas corrientes filosóficas de su época.

Inició sus estudios en su natal ciudad, para desplazarse posteriormente a otras metrópolis en las que aprendió gramática, retórica y filosofía, a la cual dedicó sus estudios después de haber conocido *Hortensius* de Cicerón, una obra literaria que exhortaba al conocimiento filosófico y que lo incitó a la reflexión en busca de la verdad.³⁶ Debido a su gran curiosidad y la constante búsqueda de explicaciones a la verdad de las cosas, durante los siguientes años, saltó de una escuela filosófica a otra, hasta que conoció el maniqueísmo,³⁷ un modelo que daba luces de poder darle las respuestas que venía buscando desde hacía tiempo; se mantuvo en esta doctrina durante algunos años hasta que, defraudado por las respuestas no satisfactorias que le dio el obispo maniqueo Fausto, terminó por abandonarla.

En el año 383, viajó a Roma, en donde fue nombrado *magister rethoricae*, lugar en el que participó como rival de oratoria de Ambrosio de Milán, el futuro doctor de la Iglesia. Durante este periodo, Agustín tuvo sus primeros encuentros fructíferos con la doctrina cristiana, a través de los sermones del obispo Ambrosio, quien le dio a conocer los escritos de Plotino³⁸ y las Epístolas de Pablo de Tarso,³⁹ textos que

³⁵ IGLESIAS, Severo, *El pensamiento filosófico de San Agustín*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000, p. 10.

³⁶ LAZCANO, Rafael, “El amor a la verdad según San Agustín”, en *Revista española de filosofía medieval*, No. 17, Año 2010, pp. 11-19, p. 12.

³⁷ Doctrina religiosa universalista que tuvo sus orígenes en las ideas del sabio persa Manes, en el siglo III después de Cristo, quien se decía ser el último de los profetas enviado por Dios a la tierra. Esta doctrina se basa en la existencia de dos principios contrarios y eternos que luchan entre sí: bien y mal, es decir, un dualismo de la existencia. Consideraba que el espíritu del hombre era de Dios, mientras que el cuerpo del hombre era del demonio. Todo lo categoriza por estos dos conceptos, sin la existencia de un intermedio.

³⁸ Filósofo griego neoplatónico del siglo III, que realizó una serie de escritos en los que planteaba como idea principal la existencia de una realidad que funda cualquier otra existencia, lo que él denominó como lo *Uno*, siendo indescriptible, la unidad, lo más grande, llegando a denominarlo como Dios, único e infinito.

³⁹ Constituyen un compendio de 13 cartas, escritas por San Pablo en el siglo I. Estos escritos están cargados de valores doctrinales y de una gran profundidad espiritual que llevan al conocimiento de Cristo. Son instrucciones para los cristianos sobre cómo deben de comportarse y como deben de responder ante sus inquietudes.

impactaron fuertemente al próximo obispo de Hipona, lo que lo llevó a su conversión y a romper de manera definitiva con el maniqueísmo.

A partir del 385, se dedicó al estudio pleno de las ideas del cristianismo y adoptó un vida de retiro cerca de Milán para poder llevar a cabo los ejercicios de meditación y reflexión en torno a los preceptos religiosos, pero en el 387, regresó para recibir el sacramento del bautismo por manos de su mentor Ambrosio.

Al regresar a Tagaste, vendió todos sus bienes y lo repartió entre los más necesitados, y nuevamente se retiró a una alejada propiedad para hacer vida monacal junto con algunos seguidores. A causa de esta experiencia, tomó la decisión de elaborar años más tarde, una serie de reglas que permitieran la organización y buena convivencia dentro de las comunidades ermitañas que se establecieron en ese momento en la región, y que siglos después formarían la congregación de agustinos. Es en estas mencionadas corporaciones es en donde encontramos los antecedentes primitivos de la orden religiosa, a través de la vida monacal, la vida comunal, el desapego a los bienes materiales y las reglas de convivencia establecidas por san Agustín en ese momento.

Para el año 391, Agustín viajó a Hipona en donde fue ordenado sacerdote y para el 396, se le consagró como Obispo. Su actividad como ministro de Dios y como escritor fue amplia y fructífera, enfrentándose a lo largo del resto de su vida, a los profesos de otras doctrinas filosóficas, como los maniqueos, pelagianos y académicos. Finalmente murió a los 76 años de edad en el año 430, sus restos fueron trasladados a Cerdeña, y para el 725 se llevaron a la basílica de San Pedro en Pavía, Italia, en donde permanecen hasta la fecha.

El papel que ocupa san Agustín para la Iglesia Católica sin duda es muy importante; es reconocido como una de las máximas figuras de la historia del pensamiento cristiano, quien le dio el sustento filosófico del que carecía, y en cuyos escritos dejó plasmado, así mismo influyó de manera considerable en la tradición occidental, al grado de haber alcanzado el título de “Doctor de la

Gracia”,⁴⁰ en el siglo XIII, como uno de los cuatro doctores de la Iglesia Occidental, junto con san Ambrosio, san Gregorio Magno y san Jerónimo.

A través de las líneas anteriores, hemos conocido de manera somera la vida de san Agustín, importante porque su búsqueda de la verdad y su paso por diversas doctrinas y corrientes filosóficas, lo llevaron a cuestionarse cada vez más sobre conceptos y dogmas del ser y de la fe cristiana, a estudiarlos y a escribirlos, y a generar con ello obras de gran envergadura que fueron tomadas por la Iglesia como fundamentos de su propio credo; además, tal como lo veíamos al inicio del texto, creó el modelo monástico ermitaño que dio origen a la orden de agustinos, cuya regla ponía énfasis en la vida contemplativa, la convivencia comunitaria y en los estudios.

Para el siglo XIII, debido a los movimientos espirituales y reformadores de la Iglesia católica, y de las diversas situaciones que la ponían en riesgo, como: “la crisis eclesiástica, las herejías, la brujería, las amenazas del infiel y las constantes epidemias”,⁴¹ estas comunidades ermitañas optaron por unirse en una congregación religiosa de carácter mendicante, en Roma Italia, tal como las de San Francisco y Santo Domingo, hermandades que se habían formado en los años de 1209 y 1216 respectivamente.

La conformación de la orden, fue iniciativa del Papa Inocencio IV, quien expidió dos bulas en las que se sentaron las bases jurídicas de la erección canónica de la orden Eremitica de San Agustín el 16 de diciembre de 1243. A la par se fundó la rama femenina, conocida como segunda orden, la cual contó también con el modelo del primer monasterio de vírgenes consagradas a Dios en África, que el santo creó en sus tiempos, en donde su hermana fue miembro de la comunidad y fungió como priora.

⁴⁰ El título de Doctor lo otorga la Iglesia de manera oficial a algunos santos para reconocerlos como eminentes maestros de la fe cristiana para los fieles. En el caso de San Agustín, se destaca por haber iluminado el campo de la revelación y abrir los caminos a la teología, a través de sus estudios y escritos, siendo reconocido como un intérprete autorizado de la doctrina cristiana.

⁴¹ ESTRADA DE GERLERO, Elena I., “Sentido político, social y religioso de la arquitectura conventual novohispana”, en Jorge Alberto MANRIQUE, *Historia del arte mexicano*, 2ª Edición, 1982, Tomo 7, México, Salvat, (Arte Colonial III) 1982, p. 632.

La regla bajo la cual estaban regidos fue considerada como la más antigua de occidente, creada para organizar la vida comunal cuando fundó su monasterio en África. Se componía de una serie de elementos en los que se ponía de manifiesto la importancia de la convivencia fraterna en las comunidades religiosas, basadas en el amor y la armonía. En ella se hacía referencia a diversos aspectos como, a no negar a nadie la entrada al monasterio, mantener siempre abiertas las puertas para cualquier persona que quisiera ingresar a él, sin importar la clase social, pues nadie podía ser excluido de buscar a Dios; también se planteaba la organización interna que debía poseer el monasterio o convento, los diversos servicios y oficios que debía realizar cada quien, siempre en beneficio de la comunidad y no de manera personal; así mismo la importancia de los bienes de la comunidad, la vivencia de la castidad, la obediencia, la corrección fraterna, considerada necesaria porque permitía la conversión y la purificación del alma, además de mostrar caridad para los más débiles y enfermos.

Se dice que el ideal que buscaba san Agustín con estas comunidades era adoptar el *via vitae* de la primera comunidad cristiana descrita en el texto bíblico de los *Hechos de los Apóstoles* en donde se manifiesta lo siguiente:

“La multitud de los fieles tenía un solo corazón y una sola alma. Nadie consideraba como propios sus bienes, sino que todo lo tenían en común. Los apóstoles daban testimonio de la resurrección del Señor Jesús con gran poder, y aquel era para todos un tiempo de gracia sin igual. Entre ellos ninguno sufría necesidad, pues los que poseían campos o casas los vendían, traían el dinero y lo depositaban a los pies de los apóstoles, que lo repartían según las necesidades de cada uno. Así lo hizo José..., Éste vendió un campo de su propiedad, trajo el dinero de la venta y lo puso a los pies de los apóstoles.”⁴²

A través de ello buscaba promover el Reino de Dios en el mundo, bajo el ideal de la vida comunal de manera real y atractiva, en cuyo centro se encontrara Dios, compartieran la fe, la esperanza, los afectos, los ideales, los pensamientos, las

⁴² HECHOS DE LOS APÓSTOLES, 4: 32-37.

actividades, las responsabilidades, las limitaciones, los fallos y hasta los pecados, en un sentido de igualdad de todos ante el Evangelio.⁴³

La estructura de la regla, comprendía una introducción y ocho capítulos, en los que se dejaba en claro, de manera concisa, cómo debía ser la vida individual y comunal de sus miembros, así como de su relación con las bondades divinas. Por ejemplo, en la introducción de manera particular se reafirmaban los primeros mandamientos de la ley de Dios, se exhortaba a los miembros de la comunidad, a amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo, antes que nada.

El capítulo primero, estaba dedicado a los asuntos de la vida en comunidad: en donde invitaba a la unidad comunal, a la igualdad, al voto de pobreza y de humildad. Por su parte el segundo capítulo atendía todos los aspectos de la oración, en donde se especificaba principalmente el cumplimiento de los momentos de plegaria y la importancia que debía adquirir para cada uno de los miembros, de manera colectiva e individual. Mientras que el tercero, advertía sobre la frugalidad y la penitencia o mortificación física, así como de la necesidad de no sólo alimentar el cuerpo sino también el espíritu, se ordenaba la lectura de textos bíblicos durante las comidas, basado en la lectura del Evangelio de Mateo:

“El Espíritu condujo a Jesús al desierto para que fuera tentado por el diablo, y después de estar sin comer cuarenta días y cuarenta noches, al final sintió hambre. Entonces se le acercó el tentador y le dijo: Si eres hijo de Dios, ordena que estas piedras se conviertan en pan. Pero Jesús le respondió: Dice la Escritura: El hombre no vive solamente de pan, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.”⁴⁴

En el capítulo cuarto se exaltaba la castidad, el defender su vida contra el pecado, sobre todo el deseo carnal, y se promovía la corrección fraterna. El quinto capítulo, hablaba sobre del cuidado y servicio a los enfermos, así como del cuidado de los bienes de la comunidad, condenaba la avaricia y promovía el uso necesario de las

⁴³ LA REGLA DE SAN AGUSTÍN en línea: oala.villanova.edu/agustin/regla.html, [Consultado el 26 de Abril de 2018].

⁴⁴ MATEO, 4: 1-4.

cosas, sin desear más que lo que se requería. En este sentido, la regla se basaba en lo dicho por Jesús en diferentes apartados de los Evangelios, en donde se manifiesta que la preocupación y el atesoramiento de los bienes materiales así como del alimento no era necesario para quien tuviera fe en Dios.

“Por eso yo les digo: No anden preocupados por su vida con problemas de alimento, ni por su cuerpo con problemas de ropa..., No anden tan preocupados ni digan: ¿tendremos alimentos?, o ¿qué beberemos?, o ¿tendremos ropas para vestirnos? Los que no conocen a Dios se afanan por esas cosas, pero el Padre del Cielo, Padre de ustedes, sabe que necesitan todo eso.”⁴⁵

En cuanto al sexto capítulo, en éste se hablaba del respeto, el perdón y el olvido de las ofensas. Mientras que el séptimo abordaba los criterios de gobierno interno de la comunidad y la obediencia. Finalmente el octavo capítulo expresaba la observancia de ésta regla en general.

Como podemos notar, la regla no sólo organizaba la comunidad, sino al mismo tiempo regía la vida espiritual de los miembros de la orden, al establecer los principios básicos de convivencia y el camino para conducirse hacia el encuentro con Dios.

Del mismo modo, para la congregación agustina, existían tres elementos esenciales de carácter histórico que le daban sustento a la orden: por un lado la herencia monástica implementada por San Agustín, por otro la tendencia contemplativa propia de sus raíces eremíticas, y finalmente los principios fundamentales de las órdenes mendicantes. En este sentido, la vida monacal estaba relacionada con la idea de purificar el alma mediante una vida apartada del resto de la sociedad, ya fuera de manera solitaria o en comunidad, pero con la pensamiento de compartir el mismo objetivo. Los lugares perfectos para ello solían ser los desiertos, las montañas y las cuevas, pues permitían la soledad y el contacto directo con la naturaleza, lo que generaba entablar un relación espiritual con Dios. Mediante este modelo, se alejaban y negaban a los placeres de la vida y

⁴⁵ MATEO 6: 25, 31-32.

a las necesidades fisiológicas, las cuales eran vistas como de segundo orden. Parte esencial era la mortificación del cuerpo mediante el ayuno, la precaria alimentación o la abstinencia total de comida por periodos prolongados y constantes, aunado a ello también hacían uso de otro tipo de penitencias como la flagelación, el caminar descalzos, el usar telas ásperas que irritaban la piel, entre otras. La finalidad de esta práctica era limpiar su alma de todo pecado y entablar la conexión mística con Dios, a través del sacrificio y la negación del bienestar físico.

La contemplación por su parte, se entendía como la acción de reflexionar de manera profunda e íntima sobre Dios y los misterios de la fe cristiana. Para poder llevar a cabo esta práctica era necesario desprenderse de todo pensamiento profano y de las sensaciones mediante la meditación y la oración, para ello se hacía uso principalmente de lo que se conoce como Oficio Divino, que consiste en un conjunto de oraciones oficiales establecidas por la Iglesia, compuesta por salmos, lecturas del Nuevo Testamento y plegarias a Dios. En el sentido eremítico la contemplación alude también al retiro a lugares solitarios para dedicar su vida a la oración y el sacrificio.

Por último, los principios fundamentales de las órdenes mendicantes planteaban una forma de vida en comunidad, en donde sus miembros, denominados entre ellos como hermanos (frailes), llevaban una vida contemplativa así como una vida activa, es decir, practicaban la oración y la meditación, pero también dentro de su ministerio se encontraba el de la predicación, la cual consistía en salir del convento o monasterio hacia los pueblos y ciudades para llevar a los fieles la palabra de Dios. Así mismo, debían vivir de la caridad, por lo que no podían poseer bienes materiales al menos no de manera personal aunque sí de comunidad; se dedicaban igualmente al estudio, no sólo de la religión, sino también de la ciencia, las artes y la filosofía; además se interesaban por la educación y la evangelización de las personas. Sin embargo, sobre todo ello, lo más importante en su vida debía ser la oración y la Eucaristía.

Otro de los aspectos importantes que denotan la religiosidad de los agustinos son los votos profesados, los cuales son tres: pobreza, castidad y obediencia,⁴⁶ vividos de manera auténtica en las virtudes evangélicas. Con la pobreza, se trataba de imitar a Cristo, cuya base más que la condición económica era el misterio de su anonadamiento, alejándose de toda soberbia y vanagloria, pues la pobreza de nada sirve si no está unida a la humildad de mente y corazón, libre de las cosas materiales y con la sencillez para estar al servicio de los demás.⁴⁷ Ante esto, cuando profesaban, debían renunciar a todo cuanto tenían materialmente, dándolo a la comunidad religiosa para el sustento del mismo; con esta actitud se fortalecía la convivencia y la fraternidad de la comunidad. Se denominaban como pregoneros de la Palabra salvadora de Dios, mediante el testimonio escatológico de la pobreza evangélica.⁴⁸ Con esto hacían lo que Jesús mandaba:

“Jesús fijó su mirada en él, le tomó cariño y le dijo: Sólo te falta una cosa: vete, vende todo lo que tienes y reparte el dinero entre los pobres, y tendrás un tesoro en el Cielo. Después ven y sígueme.”⁴⁹

Con el voto de castidad se buscaba seguir el ejemplo de Cristo, quien había sido puro tanto carnal como espiritualmente; de esta manera el futuro religioso renunciaba a la posibilidad de contraer matrimonio, de tener hijos o de llevar una vida de concubinato, es decir, debía mantenerse casto el resto de su vida. El religioso agustino se proclamaba templo vivo y altar espiritual de Dios por haber sido consagrados a él mediante la castidad.⁵⁰

Por su parte, con el voto de obediencia se seguía el ejemplo de Cristo quien había sido obediente ante el mandato de su Padre, de venir al mundo a padecer y morir por la salvación de los pecadores. De esta manera se renunciaba a la voluntad propia, para seguir el mandato de Dios, y comulgar con Cristo en la inmolación de

⁴⁶ MORENO NEGRETE, Sarbelio, *Esplendor de la Arquitectura Novohispana*, Templos y conventos, México, Tomo III, Gráficas Monte Albán, 2004, p. 11.

⁴⁷ CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, en línea: https://agustinos.es/wp-content/uploads/PDF/const07_es.pdf p.18. [Consultado el 20 de Abril del 2018].

⁴⁸ NAVARRETE, Nicolás, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*, México, Tomo I, Porrúa, 1978, p. 140.

⁴⁹ MARCOS 10: 21.

⁵⁰ NAVARRETE, *Historia de la Provincia*, p. 140.

la propia voluntad por la obediencia para el servicio de amor y abnegación a Dios y al prójimo por Dios.⁵¹ En el sentido institucional, los religiosos profesaban la obediencia a su superior y de manera directa al Papa. En este aspecto debe entenderse que los frailes debían acatar cualquier mandato y estaban dispuestos a dirigirse hacia donde fueran enviados o a realizar las actividades que les fueran encomendadas por su superior, con disponibilidad al servicio de la Iglesia. Este voto al mismo tiempo era un acto de caridad, pues se entregaba la voluntad como sacrificio a Dios, manifestándose en el vínculo firme y espiritual entre hermanos por el cual quien preside trata de ser provechoso a los demás.⁵²

Dentro de la espiritualidad agustiniana se distinguían tres aspectos esenciales: la observancia religiosa, el culto divino y el apostolado. La observancia religiosa se definía como el cumplimiento estricto de lo que establecía la norma agustina. Parte importante de la observancia, ya lo señalábamos con anterioridad, eran los actos del Culto Divino, que se integraban por la oración, el oficio en coro y la Misa. Navarrete señala que la observancia se aplicaba de igual manera para todos los conventos y nos presenta un itinerario de las actividades realizadas en un día normal:

“A las 5 de la mañana, meditación y rezo o canto, según las fiestas litúrgicas, la Laudes, Prima y Tercia del Oficio Divino; a las 7, Misa conventual, casi siempre solemne; a las 8, frugal desayuno; de las 9 a las 12, clases, estudio u ocupaciones ministeriales; a las 12, Sexta y Nona y, en tiempo cuaresmal, también Vísperas; a la una de la tarde, comida, visita eucarística y descanso o recreación en común; a las tres y media, Vísperas y en seguida, clases, estudio o ministerio; a las 8 de la noche, cena y recreación; a las 9, Coronilla, Benedicta, Serótina y Completas; a las 9:30, descanso; a las 12 de la noche, Maitines rezados o cantados, según el caso y a la una o 1.30 de la madrugada, segundo descanso.”⁵³

⁵¹ NAVARRETE, *Historia de la Provincia*, p. 140.

⁵² CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, en línea: https://agustinos.es/wp-content/uploads/PDF/const07_es.pdf #74, p. 20. [Consultado el 20 de Abril del 2018].

⁵³ NAVARRETE, *Historia de la Provincia*, p. 139.

Es de entenderse, que no siempre fue posible realizar las actividades al pie de la letra, en cuanto a la reunión de comunidad, debido a las actividades misionales principalmente, sin embargo, de manera individual cada uno de los religiosos llevaba a la práctica estas actividades, “pues todos estaban formados en el espíritu de oración y de interioridad del Gran Padre San Agustín.”⁵⁴

En cuanto al culto Divino, éste se entendía como la acción de ejercer prácticas en las que por medio de ellas se exaltara la magnificencia de Dios y los preceptos del cristianismo; éstos consistían en, como ya se mencionó, las oraciones, los rezos, los cantos, la proclamación de evangelios y salmos, pero además incluían sacrificios simbólicos, las peregrinaciones, la liturgia, el uso de las imágenes, etcétera. Se ponía gran cuidado en este aspecto porque era la manifestación de la fe practicada por los hombres que buscan a Dios.

El apostolado por su parte, tenía que ver con el testimonio y servicio al Reino de Dios a través de la actividad de propagar y difundir la doctrina cristiana, para santificar a los hombres mediante los sacramentos, sustentado en lo señalado en el texto de San Marcos, en donde Jesús envía a sus discípulos a predicar el Evangelio a todas las ciudades:

“Y les dijo: Vayan por todo el mundo y anuncien la Buena Nueva a toda la creación. El que crea y se bautice, se salvará; el que se niegue a creer será condenado..., Ellos por su parte salieron a predicar en todos los lugares. El Señor actuaba con ellos y confirmaba el mensaje con los milagros que los acompañaban.”⁵⁵

En este sentido, destacaron de manera considerable en las misiones de la Nueva España, en donde su principal actividad fue la de evangelizar a los pueblos aborígenes.

Tal como lo señalamos anteriormente, para la orden fue importante también el cultivo de los estudios, orientados a la evangelización y predicación de la palabra

⁵⁴ NAVARRETE, *Historia de la Provincia*, p. 139.

⁵⁵ MARCOS, 16: 15-16 y 19-20.

de Dios, el aprendizaje, la enseñanza de todo cuanto los rodeaba y el ejercicio de la ciencia, pues les permitía adquirir un conocimiento más objetivo y una sensibilidad más profunda para poder actuar, esto a su vez los llevaba no sólo la superación intelectual, sino sobre todo a la espiritual,⁵⁶ lo que permitía fructificar los dones que Dios les había concedido, con el objetivo siempre del bien común.

Al interior de la orden existía la norma de igualdad de oportunidades para todos en cuanto a la instrucción,⁵⁷ es decir, todos poseían el derecho de instruirse de manera igualitaria tanto en los conocimientos teológicos como científicos y artísticos, claro ejemplo de ello se observa en los niveles intelectuales y culturales que mostraron a través de su labor y obra, aunque cabe resaltar también que muchos de los religiosos antes de unirse a la congregación habían ejercido otros oficios, como se observa en el caso de fray Alonso de la Veracruz, quien antes de profesar como religioso fue catedrático en España.

Como heredera de una larga tradición del pensamiento agustiniano, la orden tomó además como base de su misión, las tres potencias fundamentales del alma que eran la memoria, la voluntad y la inteligencia, en las que se manifestaban las capacidades y talentos de los hombres, y que concebían al ser humano como un sujeto capaz de ser educado, ya que contaba con esa estructura necesaria para su proceso de formación.

Esta idea se vio reflejada en la Nueva España, al ser la única orden que desde un principio mostró mayor confianza en las capacidades espirituales e intelectuales de los naturales, en quienes pusieron grandes esperanzas y buscaron iniciarlos en la vida contemplativa, concediéndoles la oportunidad de ser partícipes dentro de las actividades tanto religiosas como culturales y artísticas. También mostraron

⁵⁶ ARANDA JUÁREZ, Blanca Estela, "La Educación en los Religiosos agustinos del siglo XVII", en *Destiemplos*, México D.F, Año 3, Núm. 8, ene-feb, 2009, p. 147.

⁵⁷ RUBIAL GARCÍA, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 29.

gran interés por la comprensión de la idiosincrasia de los indígenas y el aprendizaje de sus lenguas.⁵⁸

Esta preocupación señalada, se manifestó desde un principio, y por ello desde el primer capítulo celebrado en la Nueva España, realizado el 8 de junio de 1534, en el convento de Ocuituco, se ordenó que todos los religiosos agustinos, en cuanto llegaran a la Nueva España, debían ser enviados a algún pueblo indígena para ejercer su apostolado y comenzar al mismo tiempo con el aprendizaje de su lengua, para así poder administrar de mejor manera a los indígenas. Por lo tanto, no queda duda del empeño que pusieron en su labor misional pero también en conocer a la cultura que cristianizaban, con el fin de lograr mejores y más rápidos resultados, esto los llevó también a alcanzar un alto nivel cultural.

Sin embargo, es preciso señalar que no siempre fue perfecta la vida de la comunidad agustina, pues en algún momento de su historia se presentaron conflictos internos entre quienes llevaban una relajación de la regla y quienes defendían el estricto cumplimiento de la misma. Estos últimos terminaron por sobre ponerse a los anteriores quienes lograron reforzar la observancia precisamente con el interés por los estudios dentro de la orden, en donde jugaron un papel importante las ideas de fray Tomás de Villanueva,⁵⁹ que se basaban en la humildad, la misericordia, la piedad, la austeridad, el perdón, la clemencia y sobre todo, la pobreza, aspectos que se propagaron en la Nueva España a través de los primeros religiosos que arribaron a estas tierras, y que sirvieron de ejemplo para las nuevas generaciones, pues estaban impregnados de “ese espíritu como parte intrínseca de su ser y entender el mundo.”⁶⁰

Como podemos notar, las características de la orden religiosa de los agustinos, estaba completamente relacionado con su modo de vida, en la que se sujetaban a

⁵⁸ JARAMILLO ESCUTIA, Roberto, y Jaime BARAJAS GARCÍA, “El apostolado agustino en la Nueva España, (1ª parte)”, en *Boletín Guadalupano*, México, Año 11, Núm. 35, Noviembre, 2003.

⁵⁹ CERDA FARÍAS, Igor, “Los agustinos de la Nueva España en tiempos de Santo Tomás de Villanueva 1533-1555”, en CAMPOS, F. Javier (Coord.), *La Iglesia y el mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*, Madrid, España, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas, # 60, 2018, pp. 399-416, p. 412.

⁶⁰ RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad*, p. 10.

una regla de subsistencia, en este caso, a la regla que elaboró san Agustín; se alejaban del mundo para dedicarse a la oración, la meditación, para mantenerse castos, para practicar la penitencia, se despojaban de todos sus bienes materiales y cambiaban su nombre de pila por otro, en simbolismo de dejar su vida pasada atrás, así podían adoptar una nueva en la que se formaban para purgarse y conseguir el éxtasis religioso. En este contexto además, seguían fielmente su apostolado mediante la predicación y evangelización de los infieles.

Es innegable que parte del éxito de la evangelización se debió a la formación religiosa, moral y académica de la orden.

LOS AGUSTINOS EN LA NUEVA ESPAÑA Y SU ASENTAMIENTO EN VALLADOLID



Desde el inicio de la conquista española, Hernán Cortés buscó “propiciar la venida del clero regular invitando a tres órdenes mendicantes (que por su voto de pobreza no tenían apego a los bienes materiales) a la evangelización de Mesoamérica.”⁶¹ Se trataba de las órdenes religiosas de San Francisco, Santo Domingo y San Agustín.

Como bien sabemos, los primeros en llegar a la Nueva España fueron los franciscanos en 1524, quienes se asentaron en la capital del virreinato y en la región de los actuales estados de Morelos, Puebla, Hidalgo, Tlaxcala y Michoacán; posteriormente llegaron los dominicos en 1526, quienes fundaron también convento en la capital de la Nueva España y desplazaron hacia el sur, en los estados actuales de Guerrero, Oaxaca y Chiapas; y finalmente llegaron los agustinos. (Imagen 1)

En 1533, fueron enviados desde los reinos de Castilla siete misioneros agustinos con destino a la Nueva España, comisionados por el provincial de Castilla, fray Francisco de Nieva; llegaron a la Ciudad de México tres meses después de haber

⁶¹ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la Arquitectura*, p. 10.

zarpado. Este grupo fue conocido como *Los Siete de la Fama*,⁶² y estuvo integrado por: fray Francisco de la Cruz, como Prior; fray Joan de San Román, fray Jerónimo de San Esteban, fray Jorge de Ávila, fray Alonso de Borja, fray Joan de Oseguera y fray Agustín de Coruña.⁶³

A su llegada tuvieron que hacerse algunos cambios en la forma tradicional de su organización interna y en las actividades que solían realizar en Europa, llevándose a cabo un proceso de adaptación en donde las constituciones tuvieron que ser amoldadas a las necesidades de la tierra de misión en el siglo XVI, y de una sociedad criolla en el siglo XVII.⁶⁴

Comenzaron pues la misión con la fundación de los conventos de Ocuituco y Chilapa, así como en las inmediaciones de la capital como en Santa Fe, Mixquic y Culhuacán. Pero el número de misioneros era aún muy pequeño, por lo que “fray Francisco de la Cruz regresó a España en busca de más frailes; de Sevilla mandó seis y a su regreso trajo consigo doce frailes más,”⁶⁵ que hacían un total de veinticinco, con ello la misión se fortaleció y pudo expandirse a otras regiones hacia la Huasteca, el Mar del Sur y Michoacán.⁶⁶

Jaramillo Escutia identifica tres rutas de las misiones agustinas: una meridional, entre Morelos y la Sierra de Guerrero; otra septentrional que abarcaba los estados de Puebla, Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí y Querétaro. “En estas dos direcciones los agustinos se encontraron casi solos, es decir, eran los dueños espirituales de esas regiones.”⁶⁷ La tercera dirección estaba marcada hacia el Occidente, y comprendía el actual estado de Michoacán, hasta la denominada Tierra Caliente.

⁶² BASALENQUE, Diego fray, *Los agustinos misioneros hacendados*, introducción, selección y notas de Heriberto Moreno, México, Sep Cultura, 1985, p. 12.

⁶³ BASALENQUE, *Historia de la Provincia de San Nicolás*, p. 31.

⁶⁴ RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Pobreza, castidad y obediencia; la vida cotidiana en los conventos agustinos del siglo XVII”, en *Historias, Revista de la dirección de estudios históricos del INAH*, México, Vol. 34, pp. 39-49, 1995, p. 40.

⁶⁵ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la Arquitectura*, p.14.

⁶⁶ RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad*, p. 40.

⁶⁷ JARAMILLO ESCUTIA, Roberto, *Los Agustinos de Michoacán 1602-1652*, México, Imprimatur, 1991, p. XVII.

Para el año de 1537, los agustinos lograron entrar a Michoacán mediante la fundación del convento de San Juan Bautista en Tiripetío,⁶⁸ gracias a la solicitud y apoyo del encomendero del lugar, Juan de Alvarado; un año más tarde fundaron otra doctrina en Tacámbaro.⁶⁹ Durante los siguientes 12 años, los agustinos contaron únicamente con estos dos conventos dentro del territorio de Michoacán y sus visitas en la Tierra Caliente, sin embargo, para 1550, fray Alonso de la Veracruz,⁷⁰ como provincial de la orden, solicitó la doctrina de cinco pueblos más, con el propósito de establecer nuevos conventos en la provincia, que permitieran la expansión evangélica en territorios en los que hacía falta la predicación cristiana. El obispo de Michoacán de manera generosa les otorgó los pueblos de Yuririapúndaro, Cuitzeo, Huango, Charo y Valladolid. Aunque tal parece que la casa de Valladolid en realidad se fundó un poco antes, pues en una carta dirigida por el cabildo de la ciudad al Rey en noviembre de 1549, se hace mención de la existencia de un nuevo convento de la orden agustina en la ciudad,⁷¹ lo que da pie a pensar que ésta se concedió poco antes que las otras, algunos investigadores apuntan a que se fundó en 1548. **(Imagen 2)**

Recordemos que los agustinos no fueron la primera orden religiosa en llegar a Valladolid, pues unos años antes de establecerse, los frailes franciscanos habían fundado ya su convento, quienes tenían bajo su tutela la doctrina de los barrios indígenas tarascos, mexicas y pirindas que habitaban los alrededores de la ciudad, así como el de algunos pueblos vecinos y la administración parroquial de los españoles, esto a falta de clérigos seculares en la ciudad que atendieran sus necesidades. Pero al llegar los agustinos, la doctrina tuvo que dividirse para ser administrada por ambas órdenes, “decretando que así los V.V. P.P. de San Francisco como nosotros administrásemos en la ciudad de Valladolid, una semana

⁶⁸ Este convento, además de ser centro de evangelización, se convirtió en 1540 en Casa de Estudios Mayores, en la que se enseñaba Artes y Teología. Por ello, es considerada la primera Universidad de América.

⁶⁹ Fue el punto de partida para la evangelización de la Tierra Caliente, que por falta de personal tuvieron que abandonar años más tarde.

⁷⁰ Fue doctor de la Universidad de Salamanca, quien venía a la Nueva España contratado para dar clases a los religiosos, pero al llegar a Veracruz decidió tomar los hábitos agustinos. Fue elegido provincial de orden en 1548, y se destacó por su actividad dentro de la Iglesia.

⁷¹ JARAMILLO ESCUTIA, *Los Agustinos de Michoacán*, p. 25.

una religión y la otra otra, para hacer que resplandeciesen en la iglesia de Valladolid los dos luminaires, Francisco y Agustino.”⁷²

Además de concederles parte de la doctrina de los barrios indígenas de la ciudad y la administración parroquial de los españoles, se les otorgó los pueblos de Undameo con sus visitas, Santa María, Jesús del Monte y Atecuato.⁷³ Y se crearon los barrios de Santa Catalina y San Miguel,⁷⁴ con un aproximado de 128 jefes de familia para administrar religiosamente en un principio. Este repartimiento tanto de barrios como de visitas se dio de manera paulatina a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, e incluso en las primeras décadas del XVII, motivado principalmente por el crecimiento demográfico que se generó en la ciudad a causa sobre todo de las congregaciones, lo que generó que el número de fieles para administrar creciera considerablemente, por ejemplo, para 1604, se intentó congregar a los naturales del pueblo de Santa María en Valladolid, pero ellos solicitaron no ser llevados porque de hacerlo perderían sus oficios e industrias de madera y extracción de miel, a lo cual las instituciones coloniales autorizaron la petición bajo la consigna de que los religiosos agustinos se harían cargo de administrarlos religiosamente.⁷⁵

Puede resultarnos innecesaria la fundación de un segundo convento dedicado a la evangelización de indígenas en un lugar que no era demográficamente importante, en una ciudad inestable que corría el riesgo de desaparecer y donde los poderes civiles y eclesiásticos no radicaban ahí, sin embargo, es probable que los agustinos desde que se enteraron de los proyectos y fines de la fundación de la ciudad hayan visto los grandes beneficios a los que podían aspirar si el nuevo asentamiento se convertía en la capital de la provincia de Michoacán, por lo que estratégicamente y muy bien pensado, buscaron la manera de establecerse en el Valle; ya lo señala Antonio Rubial, “las primeras fundaciones en ciudades de españoles, fueron motivadas por el afán de tener un centro en las principales

⁷² ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 300.

⁷³ RAMÍREZ ROMERO, *Catálogo de construcciones artísticas*, p. 161.

⁷⁴ JARAMILLO ESCUTIA, *Los Agustinos de Michoacán*, pp. 25-26.

⁷⁵ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (en adelante AGN), Instituciones Coloniales/Regio Patronato Indiano/Congregaciones (031)/V. I/Exp.124/Año 1604/fs 73v.

capitales políticas y económicas del virreinato desde el cual controlar la evangelización de los indios y formar a los nuevos misioneros,”⁷⁶ junto con ello tenían la posibilidad de obtener mejores limosnas y donaciones para sustentar los gastos de construcción, alimentos y ornamentos de la provincia en general.

Para su establecimiento se les concedido un amplio solar que se extendía desde la plaza mayor hasta el río chiquito; de acuerdo a un inventario del Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán, la tierra que pertenecía al convento por sitio de la fundación correspondía a tres cuadras desde la esquina de la puerta del noviciado hacia el río y desde la esquina del patio que está enfrente del hospital, hasta emparejar con las tres cuadras medidas,⁷⁷ (Imagen 3). Como se puede notar en el croquis presentado, era un área muy amplia la que poseyó el convento.

Sabemos, por lo que mencionan los cronistas Basalenque y Escobar, que en un primer momento se asentaron de manera provisional en otro sitio, Basalenque refiere:

*“Comenzóse pues el edificio de prestado, en el solar que hoy está frontero de la catedral, mirando al altar mayor, y que en él tenemos tres o cuatro casas dejando por mayor comodidad las espaldas de la casa prestada para edificar la de asiento, y casi a un tiempo se comenzó lo perpetuo, y lo de prestado, si bien que esto como de tierra se acabó en breve. El otro edificio fue con mucha consideración, así en la iglesia como en el convento.”*⁷⁸

Mientras que Escobar menciona:

*“La primera mansión fue en la cuadra a espaldas de donde hoy está la catedral, de aquí en breve se trasladó al lugar que hoy tenemos, que ha buena cuenta fue por los años de mil quinientos cincuenta.”*⁷⁹

⁷⁶ RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad*, p. 158.

⁷⁷ ARCHIVO HISTÓRICO CASA DE MORELOS (en adelante AHCM), Diocesano/Gobierno/Religiosos/Agustinos/Siglo XVII/0016/C 12/Exp. 44/(Inventario de censos, consagración de campana del convento en 1695).

⁷⁸ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, pp. 114-115.

⁷⁹ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 327.

Aunque nos queda claro que hubo un asentamiento previo al que conocemos actualmente, que por las razones señaladas por Basalenque desapareció en poco tiempo, no hemos podido identificar con exactitud el sitio señalado, pues las crónicas no son claras y no hemos encontrado algún documento que nos ayude a esclarecer el detalle, a esta incertidumbre se añade un mapa fechado en 1579, en el que se puede observar de manera clara el caño de aguas, el convento franciscano y la antigua Catedral en sus ubicaciones conocidas, pero el convento de San Agustín curiosamente se encuentra situado al norponiente de la plaza de armas, por el rumbo de lo que hoy en día es el templo de las Rosas más o menos, es decir, no aparece en el lugar que al presente ocupa.⁸⁰ Ante esta situación y a falta de mayor información que refiera más detalles, nos vienen a la mente algunas explicaciones: probablemente el plano se tomó como modelo de uno más antiguo cuando se encontraban en el sitio provisional, y se fechó con la correspondiente en ese momento; otra razón pudo haber sido que los religiosos permanecieron ahí por lo menos hasta la fecha referida en el mapa, pues según González Galván, la construcción del conjunto se comenzó hasta 1566,⁸¹ o bien, quien elaboró el mapa se equivocó y colocó el convento del lado opuesto al correspondiente. (Imagen 4)

Sea cual fuere su ubicación primera, lo único que tenemos por certeza es que se construyó el convento que hoy conocemos con gran esfuerzo y esmero, como reflejo de su labor misional, de los ideales religiosos y místicos profesados por la comunidad conventual, así como de su religiosidad manifestada en toda su obra, pero también como testimonio de la sociedad vallisoletana, de la política, la económica y la cultural de la época, y la actividad ejercida por los religiosos en la ciudad.

⁸⁰ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 96.

⁸¹ GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, *Arte virreinal en Michoacán*, México, Frente de Afirmación Hispánica, A.C., 1978, p. 179.

LA PRESENCIA DE LOS RELIGIOSOS AGUSTINOS EN VALLADOLID Y SU LABOR MISIONAL



a presencia de los agustinos en la ciudad vallisoletana fue más allá de la mera cura de almas, su actividad no estuvo limitada a los asuntos religiosos ni a las paredes del convento; entre muchas otras cosas lograron entablar buenas relaciones con autoridades y personajes pudientes de la élite virreinal, lo que generó la obtención de algunos beneficios; también fueron capaces de conseguir bastas propiedades y convertirse, en algún momentos gracias a su gran alcance económico, en los prestamistas de la ciudad; además de ello lograron una empática influencia en la sociedad en todos los ámbitos y fomentaron la cultura a través de la devoción y el culto a los santos propagados por la misma orden. Su actividad en términos generales, estuvo relacionada con su producción artística ejecutada en y para el convento de Santa María de Gracia.

Como todos los conventos de la Nueva España, el de Valladolid contó con una organización estructural que permitió su funcionamiento. Durante los primeros años, mientras estuvo sujeto a la provincia de México, sus actividades se limitaron prácticamente a la atención de su doctrina; en un primer momento contó con pocos miembros pero al paso de los años con la creación la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán en 1602, el convento se convirtió en la cabecera de la provincia, y en promedio llegó a tener una población entre los 25 y 30 frailes, el más numeroso en toda la provincia,⁸² incluso a principios del siglo XVII llegó a tener 40 conventuales.⁸³

Al convertirse en la casa madre de la provincia su estructura interna cambió, a partir de ello contó con un provincial y un vicario, además del prior, religiosos, novicios y hermanos legos, quienes desempeñaron diversos cargos como el de cocinero o refitolero, el portero, el que compraba los víveres, el obrero mayor encargado de organizar las construcciones, etc.⁸⁴ Con el nuevo nombramiento el

⁸² JARAMILLO ESCUTIA, *Los Agustinos de Michoacán*, p. 26.

⁸³ RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad*, p. 140.

⁸⁴ RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad*, p. 160.

convento adquirió mayores responsabilidades y tuvo que atender, asuntos más complejos tanto de toda la provincia como los tocantes al propio convento.

Dentro de estas responsabilidades y cambios el convento acogió la enfermería de la provincia, instalándose en la cuarta década del siglo XVII, por orden de fray Phelipe de Vergara, ésta debía estar dotada de ropa, medicamentos, médicos y regalos para los enfermos,⁸⁵ situación que requirió de mayores ingresos, de un espacio propicio para tal efecto y de un gran número de personas que atendiera las necesidades presentadas en la enfermería. Todos los religiosos enfermos de la provincia debían acudir a Valladolid para ser atendidos en lo físico y lo espiritual.⁸⁶ Sólo para darnos una pequeña idea de lo que implicó económicamente, para atender a los religiosos enfermos del convento y de toda la provincia se contrató al médico Bachiller José López de Zarsuelas, a quien se le pagaría 150 pesos al año, al cirujano Antonio Patiño 50 pesos cada año, a los barberos Diego Velázquez y los que trajere en su compañía 70 pesos cada año.⁸⁷

Otra parte fundamental del convento fue el noviciado, importante porque tenía el objetivo de formar frailes sacerdotes, instruidos en las cátedras de teología, sagradas escrituras y arte (filosofía), gramática, retórica y lengua tarasca.⁸⁸ Cabe señalar que en este aspecto, los frailes estaban obligados a que se leyera después de comer en la comunidad en lengua tarasca,⁸⁹ esto constata la preocupación de la orden por el aprendizaje de la lengua indígena, porque así se garantizaba una buena predicación o en su defecto, un acercamiento a la comunidad aborígen que permitió que se llevara a cabo la misión y la organización de la población de la mejor manera, aspecto que se convirtió en un requisito fundamental para poder ejercer el ministerio tal como lo veremos más adelante.

⁸⁵ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 50v.

⁸⁶ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 04, f. 87v.

⁸⁷ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 03, f. 13.

⁸⁸ RIVERA REYNALDOS, Lisette Griselda, "Conjunto arquitectónico de San Agustín", en FIGUEROA ZAMUDIO, Silvia (Editora), *Morelia patrimonio cultural de la humanidad*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995, p.89.

⁸⁹ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 475.

Contar con noviciado representaba la responsabilidad de enseñar, instruir y formar a los jóvenes que pretendían unirse a la orden religiosa. De acuerdo con Rubial ingresaban entre los 12 y 15 años de edad, por su voluntad y sin costo alguno, eran puestos a prueba durante un año bajo el cuidado de un maestro, que los instruía en la espiritualidad de la orden y las prácticas de obligaciones conventuales. Después de este año y si cumplía con lo estipulado por la congregación el postulante era aceptado como fraile, y se procedía a realizar el rito correspondiente en donde se le tonsuraba, se le colocaba el hábito y pronunciaba sus votos de acuerdo a la regla agustina. Ya profesados religiosos podían quedarse como hermanos legos, quienes servían en las labores requeridas por el convento o realizar estudios de gramática latina, filosofía y teología, lo que los llevaba a la consagración sacerdotal. Aprobados para la casa de estudios como aspirantes al sacerdocio, se sometían a una vida privativa de reglas muy marcadas; iban a sus clases, asistían a las horas conventuales en el coro y dormían juntos en celdas comunales. Después de seis años concluían sus estudios, y estaban listos para ser presentados ante la autoridad episcopal para poder recibir la ordenación sacerdotal.⁹⁰

Para ingresar al noviciado era necesario, ser español o criollo, ser hijo de matrimonio legítimo, manifestar su voluntad en pleno uso de sus facultades físicas y psíquicas; a los indios, mestizos, negros y cualquier otra casta, le estaba negado el sacerdocio.⁹¹ A pesar de ello, se tiene registro de al menos tres indios y un mestizo que fueron admitidos en conventos agustinos, de los cuales hace referencia Basalenque en su obra:

“Aquí vino el hijo del Rey Calzontzin..., D. Antonio, para que el P. Maestro le esneñase, que es circunstancia que ennoblece este estudio, ver por oyente un hijo de un Rey, el cual salió muy hábil. De donde se conocerá la capacidad de los naturales; y yo conocí en mi tiempo otros estudiantes en México, que daban muy buena cuenta, y después acá han estudiado otros, y

⁹⁰ RUBIAL GARCÍA, “Pobreza, castidad y obediencia”, p. 40-41.

⁹¹ RUBIAL GARCÍA, Antonio, “La labor educativa al interior de las órdenes mendicantes en Nueva España”, en *Proyectos de educación en México: perspectivas históricas*, México, UNAM, ENES Unidad Morelia, 2014, p. 61.

*se han ordenado de sacerdotes, siendo muy capaces..., la capacidad es buena. La de D. Antonio era aventajada, así salió muy hábil..., era en nuestra lengua muy ladino.*⁹²

Estos antecedentes hablan del concepto que los agustinos tenían sobre el hombre (indígena o mestizo), al cual defendían como persona razonable y capaz, con las virtudes necesarias para poder ejercer un ministerio de este orden, idea que no era compartida con el resto de los miembros del clero regular ni mucho menos con el secular y la sociedad española. Ante estos casos hubo disposiciones que prohibieron que este tipo de acciones se repitieran con otros indios, mestizos o cualquier otra casta, como el establecido por el provincial en Castilla en 1567 y la Cédula Real de mediados del siglo XVII, con que se prohibió la profesión de indios y mestizos.⁹³

Por otro lado, durante las primeras décadas de la evangelización, las órdenes mendicantes gozaron de diversos privilegios y libertades, como el de educar a su manera a los naturales, predicarles y confesarles sin ningún tipo de impedimentos, situación que cambió radicalmente al llegar a la Nueva España el clero secular y tomar control del poder religioso, pues estos privilegios fueron limitándose al grado de no poder actuar sin la autorización del obispo; ejemplo de ello es que para poder ser ordenado sacerdote o predicar y confesar, era necesario enviar una solicitud de manera grupal o personal dirigida por el provincial en turno al Obispo, en donde el provincial manifestaba que el postulante contaba con la preparación y los conocimientos requeridos para poder ser examinado en la teología moral, para administrar el sacramento de la penitencia y predicar el Evangelio, ya fuese en castellano o en alguna lengua; pocos son los documentos en los que se especifica el grado buscado, ya sea como presbítero o como diácono.

La mayoría de las solicitudes agustinas fueron aprobadas con la limitante de sólo poder confesar a hombres y no a mujeres por no contar con la edad requerida para poder llevar a cabo este ejercicio, el cual de acuerdo a lo estipulado debía ser

⁹² BASALENQUE, *Historia de la provincia*, p. 74.

⁹³ RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad*, p. 28.

mayor de 40 años; aquellos que pretendían ser examinados eran motivados al estudio y verificados por el prior en turno antes de presentarse ante el obispo.⁹⁴ La mayoría de los postulantes contaron con la aprobación para poder ejercer el ministerio solicitado; pocos obtuvieron la autorización de confesar tanto a hombres como a mujeres, con excepción de las monjas; muy contados casos fueron las solicitudes denegadas como la de Joaquín de Zavala, quien pedía administrar el sacramento de la penitencia y predicar el Santo Evangelio en lengua mexicana, siéndole negada por considerar que sólo conocía lo común que se hablaba entre los indios, solicitándole que regresara en 4 meses para un nuevo examen.⁹⁵

Estos aspectos permiten observar por un lado que la preparación de los agustinos alcanzó niveles considerados y que su participación fue importante para el obispado aún después de haber ejercido la evangelización; por el otro la manera en que la sociedad eclesiástica poco a poco se conformó durante el periodo novohispano y cómo el poder del clero regular de manera paulatina fue limitado y controlado por el secular, lo que llegó a generar ciertas tensiones entre ambos grupos religiosos.

Pese a ello y al estar sujetos a otras disposiciones seculares, dentro del convento la comunidad se rigió por sus propias reglas, aquellas que son particulares de la orden y de las que hemos hablado en el primer apartado de este capítulo, así como las que fueron impuestas por la provincia y el convento para el buen funcionamiento del mismo; éstas debían ser acatadas, sobre todo al voto de obediencia, pero tal parece que no siempre se cumplieron, pues aunque en un principio se trató de mantener el orden, al paso del tiempo hubo una relajación de la regla que los llevó a pasar por alto muchas infracciones. Por ejemplo, entre muchas otras cosas nos llama la atención que en la mayoría de las actas de Consulta y de los Capítulos, se recalcan de manera constante la prohibición para salir solos a predicar así como la negación a pernoctar a una legua a la redonda, por ser pueblo de españoles, pues tanto religiosos como novicios eran vistos

⁹⁴ APAMI, Actas de Consulta, Valladolid, C 03 01 04, f.41.

⁹⁵ AHCM, Diocesano/Gobierno/Religiosos/Agustinos/Siglo XVII/C 12/26 de junio de 1699.

constantemente vagar a caballo y pasearse en casas de seglares; esto deja en claro que aunque había normas establecidas y que eran del conocimiento de todos los conventuales, muchas veces fueron transgredidas, y estos desacatos no fueron sancionados o al menos no de manera severa porque podemos ver que fue una práctica constante.

Pero más allá de las normas que regulaban el comportamiento de religiosos y novicios hubo otras actividades propias de las labores manuales del convento que muchas veces pasamos por alto y que son reflejo de la cotidianidad y la interioridad del mismo, por ejemplo, la limpieza del recinto resultaba importante porque si recordamos las constituciones de la regla, era necesario que hubiera armonía en la vivienda de la comunidad, además con la participación de todos se manifestaba el servicio para la hermandad; por ello en Valladolid se ordenó que todos los miércoles se barriera el convento y que toda la comunidad participara en ello: los religiosos profesos, sacerdotes y hermanos, desde el padre prior hasta el menor, para cuya actividad se bajaba a campana tañida.⁹⁶ Esto además de los aspectos señalados nos deja ver también la capacidad organizativa y participativa de la comunidad conventual, quienes además de ejercer las prácticas del estudio, la evangelización y la contemplación estaban comprometidos a realizar actividades propias de la vivienda. Es probable quizá que en alguna ocasión este tipo de dinamismos haya sido puesto como penitencia o castigo a los frailes que quebrantaron alguna orden, que terminaba por representar un servicio de amor para la comunidad.

Cabe resaltar también que esto mismo se extendía a la limpieza del resto del recinto, por ejemplo, en 1701, fray Phelipe de Figueroa determinó que no podía faltar el aseo del convento así como de los altares, para lo cual cada 15 días tenían que desnudar los retablos y colaterales, refregarlos y limpiarlos con todo cuidado y fuerza.⁹⁷

⁹⁶ APAMI, Actas de Consultas, 2, Valladolid, C 03 01 02, f. 117v.

⁹⁷ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 04, f. 67.

Pero no todo era actividades contemplativas, de estudio o de labores, había también cierta permisividad para la práctica de recreación como los juegos, los cuales a diferencia de lo que podríamos pensar no estaban censurados, sin embargo, existían ciertas restricciones como la prohibición de apuestas con interés vedado es decir el dinero o preseas, aunque si se permitían cordones, papel, nueces y cosas de comer, siempre y cuando fuera sólo por pasatiempo y no por ganancia; entre los juegos permitidos se encontraban el ajedrez, las tablas, las bolas y las barras, esto solo y cuando los padres lo autorizaban, por causas honestas y privación de oficios a los priores.⁹⁸

Ahora bien, en términos propios de la labor misional de los agustinos en Valladolid, sabemos que la dominación española no implicó solamente el sometimiento de los pueblos indígenas a un orden político y económico distinto al de ellos, sino también un cambio cultural e ideológico que tuvo grandes repercusiones en el entorno social y geográfico de los antiguos pueblos. “La conquista espiritual era más difícil de realizar que la militar, pues es claro que el hombre puede ser preso físicamente, pero sus ideales, sueños, creencias y esperanzas serían siempre libres.”⁹⁹ Por ello, su labor para la sociedad española fue de gran admiración, al lograr consolidar la conquista y justificarla con la necesidad y obligación de liberar las almas de los naturales de “las garras del demonio”.

En este quehacer, en donde a pesar de que estaban ubicados en una ciudad planeada para españoles, por la situación política de la recién fundada ciudad y por la inexistencia de ministros seculares en la región durante los primeros años, a causa de que el obispo Vasco de Quiroga no permitía que vinieran a administrar, fue distribuida la administración parroquial de los barrios y de los vecinos españoles avecindados en Guayangareo. En este sentido, contaron con las facultades necesarias otorgadas por el obispo para ejercer los ministerios propios

⁹⁸ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, 1614-1641, B 01 01, f. 20.

⁹⁹ CERDA FARIAS, Igor, *El siglo XVI en el pueblo de Tiripetío*, Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, 2000, p. 82.

de la religión como la impartición de los sacramentos, al menos en un primer momento, como lo vimos anteriormente.

Compartir la administración de los habitantes de la ciudad con los franciscanos debió generar probablemente más de un conflicto entre ambas órdenes religiosas, pues a pesar de que se promovía la fraternidad y estaban influenciados por las ideas humanistas de los grandes pensadores de la época, esto pudo verse nublado por los intereses particulares de cada una de las congregaciones, que en algún momento seguramente fueron manifestadas. Y aunque no es nuestro objetivo hablar de ello, si queríamos sólo mencionarlo.

La manera de evangelizar de los religiosos agustinos estuvo impregnada de una larga tradición misionera en Europa, y como vimos en el primer apartado de este capítulo, su formación moral, filosófica y espiritual influyó de sobremanera a la hora de cristianizar y occidentalizar a los pueblos indígenas, bañados además del humanismo influenciado por las ideas sociales y progresistas de su tiempo como las de Francisco de Vitoria¹⁰⁰ y Erasmo de Rotterdam,¹⁰¹ aspecto que los diferenciaba de las otras órdenes religiosas,¹⁰² a ello se sumó el método que de manera paulatina se creó bajo las dificultades que se presentaron y las soluciones que los misioneros de las tres órdenes mendicantes implementaron en los diferentes pueblos.

Como parte de su formación espiritual y humanitaria, fue recurrente el exhorto para que administraran a los naturales con caridad y piedad para evitar de esa manera los castigos crueles e innecesarios; del mismo modo estaban obligados a que en las fiestas principales de Cristo, la Virgen María y el domingo de cuaresma se les predicara con mayor devoción bajo los cánones establecidos,¹⁰³ así como presentar un buen comportamiento y, que cumplieran con orden y devoción todo lo

¹⁰⁰ Fraile dominico que desarrolló obras en torno a la dignidad, los problemas morales de la humanidad, el derecho, la economía y teología.

¹⁰¹ Humanista, filósofo, teólogo y filólogo neerlandés que buscaba aclarar la doctrina cristiana, que se permitiera la libertad de pensamiento y que cualquier persona tuviera acceso a los evangelios, pues consideraba que con ello los cristianos volverían a una religión interna para imitar a Cristo.

¹⁰² CERDA FARIAS, *El siglo XVI en el pueblo de Tiripetío*, p. 79.

¹⁰³ APAMI, *Actas de Consultas*, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 59v.

que se les señalara, sobre todo en el tiempo de cuaresma, pues con ello se buscaba dar un buen ejemplo a los nuevos conversos.¹⁰⁴ También se les pedía que asistieran con toda caridad a atender las necesidades corporales y espirituales de los naturales, principalmente a estas últimas que, como neófitos en la fe cristiana requerían mayor atención, paciencia y arduo trabajo para darles a entender los sagrados misterios de la fe, pues era su obligación enseñar tanto a los pequeños como a los mayores los preceptos fundamentales para la salvación de sus almas.¹⁰⁵ Cabe señalar que los frailes debían contar cada domingo a todos los indios de la doctrina antes de la ceremonia, como forma de control para hacer que toda la población asistiera a la doctrina.¹⁰⁶

En términos generales, el quehacer de los agustinos en la ciudad vallisoletana se centró en atender las necesidades espirituales de sus habitantes, que incluían la administración de los sacramentos, el adoctrinamiento de los niños y la predicación de la palabra de Dios; junto con ello contribuyeron a la “civilización” de los indios, un proceso cuyo objetivo fue desarraigarlos de sus antiguas prácticas a través de los conceptos occidentales.

Dentro de las muchas actividades espirituales ejercidas por los religiosos se encontraba también la celebración del Santo Sacrificio, ministerio obligado de los religiosos, y que de alguna manera ayudaba en la propagación de la fe, la reafirmación de la misma y la enseñanza cristiana, esto a través de los sermones promulgados en las misas, las cuales se hacían también en torno a las festividades de los santos, y que solían realizarse de forma solemne, acompañadas de cantos, procesiones, incienso y cirios que resultaban ser un deleite para las pupilas, el oído y el olfato de los conversos. Sin duda, “la vida sacramental tenía por centro la Eucaristía, Sacramento de Piedad y Vínculo de Caridad.”¹⁰⁷

¹⁰⁴ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 21v.

¹⁰⁵ APAMI, Actas de Consulta 4, Valladolid, C 03 01 04, f. 51.

¹⁰⁶ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 74v.

¹⁰⁷ JARAMILLO ESCUTIA, *Los agustinos de Michoacán*, p. 142.

En un primer momento, tal como lo veíamos líneas arriba, los frailes contaron con privilegios para impartir los sacramentos, mismos que llevaron a cabo de manera solemne y festiva. Bautismos, confirmaciones y matrimonios fueron celebrados acompañados de elementos de interés indígena como la música, las danzas y las flores que permitía la integración de sus tradiciones a la nueva concepción religiosa, estos mismos elementos tenían parte en las festividades de los santos, pero de ello hablaremos un poco más adelante.

En este ambiente sacramental, la práctica de la unción de los enfermos contaba con ciertas características que muestran la ritualidad del mismo: ésta implicaba la visita domiciliaria a aquellos cristianos cuya salud les impedía asistir a las celebraciones en el templo; en ellas se les confesaba, se les llevaba la Sagrada Eucaristía y se les administraba la Extremaunción, es decir, eran signados con óleo sagrado. El sacramento era realizado en el momento solicitado, y se realizaba a manera de procesión comunitaria con toda la solemnidad que el sacramento demandaba; para ello asistían dos sacristanes, dos acólitos con ciriales y candelas encendidas, además del incensario.¹⁰⁸ Este tipo de rituales debió generar en los neófitos conversos cierta admiración, y en los fieles consagrados un ardiente fervor que fortalecía la devoción cristiana de la sociedad vallisoletana.

Como parte de la labor estaba también el de la enseñanza, que tenía la finalidad de transmitir ciertos conocimientos, ideas y oficios a la población, de manera especial a los niños, algunas de las cosas que solían enseñarse eran latín y música.¹⁰⁹

Parte fundamental de la vida conventual y que inculcaron también en la sociedad fue la práctica del Culto Divino, manifestado en la vida de contemplación que llevaban a cabo, en los sermones que promulgaban, en la liturgia diaria, en las festividades, en los ornamentos sagrados y en los sacramentos, pero sobre todo se expresó y materializó en la obra artística que ejecutaron; la construcción del

¹⁰⁸ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 20v.

¹⁰⁹ JARAMILLO ESCUTIA, *Los agustinos de Michoacán*, p. 142.

conjunto conventual y, las obras escultóricas y pictóricas que llenaron los espacios del convento, son la muestra clara de toda una labor evangélica cargada de una formación ideológica de muchos años de historia, aspectos que se verán en los siguientes capítulos, pero que hemos querido mencionar por hacer notar la integración de la espiritualidad y devoción religiosa con los elementos artísticos del convento.

Fue a través de la devoción a los santos como los frailes infiltraron en la sociedad una profunda religiosidad que los llevó a promover el culto tanto de éstos como de sus reliquias.¹¹⁰ Su fervor respondía a la necesidad de encontrar un nuevo sentido religioso que uniera e identificara a la sociedad de la época, así adquirió para cada quien un simbolismo propio, por ejemplo, para la orden su propaganda, respondía principalmente a la necesidad de sacralizar y santificar la figura del santo, con ello se reforzaba la presencia de la orden en la sociedad, pues pretendían inculcar la devoción particularmente a los santos de la propia orden agustina, pues contar con sus propios santos, era una “consecuencia tanto del interés de los frailes por promover tales manifestaciones religiosas como de la necesidad de la población de poseer una tierra santificada.”¹¹¹ Junto con ello se manifestaba un deseo inminente por contar con santos americanos para la formación de sus conciencias colectivas y para mostrar que las iglesias americanas tenían los mismos derechos que las europeas, pues sólo una tierra que producía santos se podía considerar madura espiritualmente.¹¹² Quizá el ejemplo más relevante sea el Santa Rosa de Lima, una mística cristiana de la tercera orden dominica del virreinato del Perú, quien fue canonizada por el Papa Clemente X en 1671.

En el caso de las reliquias, éstas permitían rememorar al santo, exaltarlo, tenerlo como ejemplo de vida y santidad; tocarlo o contemplarlo simbolizaba contar con la gracia del santo, pues sus fieles les atribuían propiedades de curación y milagros.

¹¹⁰ La palabra reliquia proviene del latín reliquiae y alude a los restos de algo o alguien. Para la Iglesia católica la reliquia está relacionada con algún santo, ya sea con un fragmento de hueso o algún objeto que le haya pertenecido, como un pedazo de su ropa.

¹¹¹ RUBIAL GARCÍA, “Cuerpos milagrosos, creación y culto de las reliquias novohispanas, en *Estudios de Historia Novohispana*, México, UNAM, IIH, Vol. 18, N. 018, 1998, p. 16.

¹¹² RUBIAL GARCÍA, “Cuerpos milagrosos, creación y culto”, p. 17.

Estos elementos comprendían un símbolo de fe y espiritualidad, pero al mismo tiempo se convertían en componentes de carácter histórico y de tradición, por medio de los cuales se lograba congregarse a un número de fieles en torno a una misma devoción.

Este fervor manifestado fue resultado también de los debates que desde toda la historia eclesiástica se generaron en relación a ello y que se afianzó con los Concilios de Trento y los provinciales, en donde se dispusieron las nuevas normas referentes al culto de las imágenes, la veneración de los santos y de sus reliquias en donde se adoptó una posición abierta en torno a los milagros.¹¹³

Como afirmación de esta devoción, en el templo de nuestro convento es posible apreciar doce reliquias expuestas de manera permanente, y distribuidas en los altares laterales que se localizan junto al presbiterio, compuestos por fragmentos de huesos, un clavo y según Escobar, un pequeño fragmento de un texto escrito por fray Tomás de Villanueva. En este sentido, las reliquias no sólo formaron parte de la decoración del templo, sino también representaron la santidad del espacio y la manera precisa para crear mayor devoción en los fieles. **(Imagen 5)**

El propósito de exaltar las figuras de los santos se sustentaba en mostrar las vidas virtuosas de aquellos que habían obrado cristianamente, para ser imitadas por la comunidad tanto religiosa como civil en busca de la recompensa divina. Al mismo tiempo la santidad de sus miembros posicionaba a la orden como congregación santa y ejemplar de los valores cristianos.

Varios son los santos que fueron encumbrados por la orden, reconocidos por sus diferentes acciones como san Agustín, obispo, padre y doctor de la Iglesia, quien sentaría las bases para la futura congregación religiosa que lleva su nombre; Santa Mónica su madre, que dedicó su vida a la oración; San Nicolás Tolentino, sacerdote y místico que se convirtió en el primer santo de la orden; Santa Rita de Casia, religiosa agustina estigmatizada; Santo Tomás de Villanueva, religioso

¹¹³ RUBIAL GARCÍA, "Cuerpos milagrosos, creación y culto", p. 15.

reconocido por sus grandes obras escritas; y así podríamos citar muchos más pero estos son quizá los más reconocidos.

Probablemente una de las mayores manifestaciones de devoción profesada a estos santos agustinos se materializó en la celebración de sus fiestas, en donde no sólo los religiosos y los fieles a su cargo fueron partícipes de los ritos y la festividad, sino también el resto de la comunidad vallisoletana, y la de los alrededores que asistía a ellas.

Una de las festividades más importantes para el convento era sin duda la de san Agustín, a la cual era invitada la comunidad de san Francisco, así como la capilla musical de la Catedral vallisoletana, quien estaba a cargo de cantar las vísperas, a las que posteriormente seguían los maitines, los cuales eran cantados a manera de obsequio, según la amistad y familiaridad que con alguno de los cantores principales tuviera el prior en turno. Al término de ello la comunidad bajaba a gozar junto con los fieles de los fuegos, por lo que el templo permanecía abierto y los altares eran iluminados con cera. Al día siguiente, muy temprano se cantaba prima y se abría el templo para que la gente pudiera asistir a recibir los sacramentos, pues desde ese momento los padres autorizados confesaban tanto en el templo como en la sacristía. Los músicos asistían con candelas a vísperas, tocaban por mucho tiempo, y al día siguiente hacían lo mismo. Por lo regular para esta celebración asistían cuatro músicos a quienes se le pagaba por los dos días de sus servicios 2 pesos a cada uno, se les daba el refresco por la tarde, chocolate por la mañana y de comer. También de los pueblos asistían a poner un arco en la puerta del templo, y se les pagaba 4 reales; y así mismo acudían desde las vísperas a la madrugada tambores y chirimías, por cuyo servicio por los dos días se les daba tres tablillas, un pedazo de pan, un biscocho, un vaso de agua, comían lo que había en la cocina y además se les daban 6 reales.¹¹⁴

Como podemos observar todo ello implicaba un alto gasto económico; contamos con algunos registros que reportan las cantidades que se gastaron en estas festividades, por ejemplo en la celebración de 1651, se gastaron 175 pesos; para

¹¹⁴ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 15.V1.5.C15.06, fs. 12v-14.

1654, 260 pesos, entre el adorno del templo, los altares, la comida, la colación, el chocolate y los fuegos; mientras que para 1716, se requirió de 180 pesos; y para 1750, 386 pesos.

En estos registros también se especifica la cantidad y costo de los fuegos utilizados, lo que nos permite observar el tipo de pólvora requerida, la cantidad comprada y la importancia que se le dio a estos elementos para complementar las celebraciones religiosas, una constante que hasta el día de hoy se mantiene presente, aunque con una connotación distinta pero que manifiesta parte de esa tradición. De acuerdo a los datos se gastaba 15 pesos en un árbol, 8 pesos en un toro y dos toreadores, 3 pesos en tres ruedas, 3 pesos y 6 reales en 5 docenas de voladores de trueno, 2 pesos con 4 reales en 5 docenas de truenos de mano, 1 peso y 4 reales en 4 docenas de buscapiés, 4 pesos y 2 reales en 9 docenas y media de cámaras que se distribuían a las 12 cuando entraba la comunidad de san Francisco en vísperas de la oración y en la misa, y 3 pesos en 6 pedreros con 2 libras de pólvora.¹¹⁵

El resto de las festividades se llevaba a cabo también con suma solemnidad bajo los ritos propios de cada celebración, sin embargo, solían ser menos numerosas y suntuosas y eso se ve reflejado en los libros de cuentas al reportar los gastos de cada fiesta, por ejemplo para la de santa Mónica en 1723, sólo se gastaron 9 pesos, al igual que la de santa Rita; mientras que para la del Santísimo Sacramento en 1651, fueron 73 pesos de gastos extraordinarios entre fuegos, clavos, comida y música. En otros casos los bienhechores eran los que se encargaban de soportar los gastos de la fiesta como sucedía con la de Nuestra Señora del Tránsito y Nuestra Señora de la Asunción.¹¹⁶

Pero no sólo los santos fueron honrados, también los religiosos contemporáneos que desempeñaron acciones destacadas en la escritura y la misión fueron reconocidos, como fray Alonso de la Veracruz, fraile fundador de colegios, cátedras y bibliotecas en la Nueva España que poseía grandes conocimientos; o

¹¹⁵ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 15.V1.5.C15.06, f. 8v.

¹¹⁶ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 15.V1.5.C15.06, f. 10v.

fray Juan Bautista Moya, religioso que llegó del convento de Salamanca, España para ejercer la misión de cristianización en la Nueva España en el siglo XVI, personaje que tanto en vida como después de su muerte alcanzó gran fama en toda la provincia, la cual traspasó incluso los límites de la misma.

Fray Juan Bautista Moya, adquirió relevancia por las constantes muestras de ascetismo, caridad y preocupación por los más desprotegidos durante su vida, hechos que se difundieron de manera oral en toda la provincia y en el viejo mundo. Este misionero, conocido como *el apóstol de la tierra caliente*, representó un gran ejemplo de hombre virtuoso que ponía en práctica y de manera estricta los preceptos bajo los cuales había sido formado así como de los votos que había profesado. Tanto Basalenque como Escobar resaltan las cualidades de este fraile y destacan sus rígidos ayunos incluso cuando se encontraba enfermo, sus duras penitencias manifestadas en todo momento a través del cilicio, de su hábito áspero, de dormir poco y en el suelo, su humildad y castidad, así como su disciplina para cumplir con todos sus deberes, entregado a la oración, pues consideraba que ésta era la vía para poder llegar a Dios.

Ya lo señalábamos, éste religioso tanto en vida como después de su muerte obró una cantidad de prodigios que fueron propagados por aquellos testigos de dichos acontecimientos, lo que le hizo ser reconocido como taumaturgo, pues de acuerdo a los testimonios se le veía levitar, era capaz de multiplicar los alimentos, hacer crecer árboles frutales con propiedades curativas, hacer brotar agua de la tierra, evitar inundaciones, amansar a los animales para servirle de transporte, saber cuando alguna alma requería de su auxilio, estar en dos sitios distantes a la vez, en fin, una serie de actos que lo llevaron a ser muy reconocido. Aunque no nos detendremos a hablar de sus prodigios, si haremos notar que fray Juan Bautista Moya fue para la orden uno de sus máximos orgullos que logró penetrar fuertemente en la cultura religiosa de la época, no sólo como ejemplo de vida sino también como intercesor de sus devotos ante las adversidades.

Tal fue el fervor que la comunidad sentía por Moya, que cuando repicaron las campanadas que anunciaron su muerte el 20 de diciembre de 1567, no sólo los

conventuales acudieron a verlo sino también la sociedad que conocía de sus prodigios. La devoción profesada había puesto en riesgo el cuerpo inerte del fraile por lo que apresuraron el oficio funeral y escondieron el cadáver al pueblo “porque no hiciese algún exceso el amor al difunto.”¹¹⁷ Por cinco años pocos fueron los que conocieron el lugar de su descanso hasta que fue sacado para colocarlo en una de las paredes de la sacristía; al hacerlo se encontraron con su cuerpo incorrupto y con una aroma particular que reafirmó la fe que sentían por él. Poco tiempo después, debido a obras en el templo, el cuerpo nuevamente fue sacado, encontrándolo ahora ya desecho pero con la misma aroma característica.¹¹⁸ En esta ocasión el padre Maestro don Francisco Sarmiento de Luna, llevó al convento de Salamanca en España, un hueso como reliquia, “el cual según es tradición, obra allá, como acá, su cuerpo maravillas.”¹¹⁹

No sólo los restos mortales de fray Juan Bautista Moya han sido signos de veneración y considerados como milagrosos, también sus pertenencias adquirieron la calidad de portentosos; objetos como su cinturón, el hábito y su sombrero fueron conservados en una caja de tres llaves de manera muy preciada.

En 1838, nuevamente se solicitó un permiso para poder trasladar los restos de éste fraile a otro lugar distinto pero dentro del mismo convento;¹²⁰ para ello se construyó en el costado izquierdo del presbiterio, un nicho en donde permaneció por casi un siglo, hasta 1926, cuando por remodelación del templo, fue colocada la sillería del coro en este espacio, pero como lo tapaba, se le hizo un nuevo repositorio en el colateral de Nuestra Señora de la Consolación, que se localiza en el costado izquierdo del presbiterio, en donde permanecen hasta la actualidad, y en donde aquellos que conocen de sus milagros llegan a solicitarle los favores requeridos bajo un tradicional ritual que consiste en hacer la petición y tocar tres veces su urna, algunos hacen sus peticiones por escrito y las coloca bajo la misma.

¹¹⁷ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 415.

¹¹⁸ AHCM, Diocesano/ Gobierno/Religiosos/Agustinos/Caja 354/1826-1849/Exp. 44.

¹¹⁹ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 416-417.

¹²⁰ AHCM, Diocesano/Gobierno/Religiosos/Agustinos/Siglo XIX/0561/C 354/Exp. 67/fs 54

En el mismo templo y en una urna semejante a la de fray Juan Bautista Moya se encuentran también los restos de fray Diego de Basalenque, religioso agustino que también destacó en la provincia, reconocido por sus obras escritas, por ser el primer cronista de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, y por haber hecho la mayor parte de la obra de nuestro convento. Murió en Charo en donde fue sepultado y donde permaneció por varios años hasta el siglo XVIII, cuando se solicitó su traslado al convento de Valladolid.¹²¹

Las reliquias de Basalenque también son motivo de veneración y respeto, aunque quizá sus prodigios son menos conocidos y abundantes que los de Moya, al menos para la sociedad porque para la comunidad conventual ha representado un ejemplo de hombre docto en las artes y la predicación, que desempeñó varios cargos en la provincia ejecutándolos con gran responsabilidad. Además de conocer las lenguas hebrea y griega, aprendió tarasco y matlatzincan; en el noviciado de Valladolid enseñó artes, retórica y gramática, después fungió como secretario provincial, más tarde ocupó el priorato de conventos como San Luis Potosí, Valladolid y Charo, se le nombró Maestro de Número, llegó a ser provincial y promovió una serie de acciones para el beneficio y expansión de la orden en toda la provincia. Fue un diestro escritor autor de varias obras importantes, las más conocidas son: *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, *Arte de la lengua tarasca*, y *Arte de la lengua matlatzinga vuelta a la castellana*; sin embargo, escribió otros manuscritos que son prácticamente desconocidos por no ser publicados aún, los cuales son de carácter filosófico, teológico, físico, metafísico y moral, y se dividen en varios apartados: Lógica. *Summae Summularum*, de 1602; Física. *Philosophae de celo et mundo in metheoris*, de 1603; Metafísica. *Degenerationes et corruptione de dia et metaphisica*, de 1604; Teología dogmática. *Tratados de los ángeles y tratado de la*

¹²¹ AHCM, Diocesano/Gobierno/Religiosos/Agustinos/Siglo XVIII/0179/C 199/Exp. 44/fs 10

*Santísima Trinidad; Teología moral. Tratado de las virtudes y Tratado de justicia; Sagrada Escritura y Sermones.*¹²²

Como podemos observar, la relevancia de los hombres ilustres y virtuosos no radicaba solamente en sus milagros, sino también en el desempeño misional e intelectual dentro de la orden, esto bastaba para que sus figuras fueran promovidas y veneradas como las de estos dos personajes mencionados.

Esta exaltación de las virtudes de sus miembros destacados así como el fomento a la devoción de los santos era propagado por diversos medios, como el discurso oral, los sermones ejecutados en las celebraciones eucarísticas, el uso de estampas, las festividades y, las esculturas y pinturas que a lo largo de las tres centurias se realizaron con un mismo fin, dar a conocer los prodigios de la fe cristiana a través de personajes de carne y hueso que en vida realizaron grandes hazañas, incluso portentosas.

No queda más que decir respecto a esto, que las reliquias en Nueva España, así como la figura de los santos, “son muestra de uno de los más interesantes fenómenos de la mentalidad social novohispana: la formación de elementos de cohesión social convertidos en símbolos de identidad colectiva. Las reliquias, junto con las imágenes milagrosas, además de funcionar como amuletos con poderes taumátúrgicos, fueron signos que vincularon a la heterogénea población novohispana a un espacio cultural común. Con los ritos realizados alrededor de ellas, las reliquias adquirirían un nuevo valor simbólico que actualizaba su poder de hacer milagros y aseguraba la protección divina.”¹²³

Otro elemento que fomentó la cultura religiosa fue la fundación de cofradías, que respondió también a esta necesidad por exaltar las virtudes de los santos como ejemplos de vida y medios por los cuales poder obtener indulgencias para la vida espiritual, a la vez que se requería contar con un santo de protección que

¹²² Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Históricas/Archivo Histórico Documental “Dr. Gerardo Sánchez Díaz”, Microfilm: Serie 1, Morelia, Rollo 1.

¹²³ RUBIAL GARCÍA, “Cuerpos milagrosos, creación y culto”, p. 28.

intercediera por los cófrades y así asegurar, de alguna manera, la celebración de obras en pro de la salvación de sus almas; los miembros de las cofradías estaban obligados a prestar apoyo al templo, ya fuera en especie (aceite, vino), monetaria o con el patrocinio de obras de arte. En el convento agustino se fundaron algunas como la de Nuestra Señora del Tránsito en 1645 y la de Nuestro Padre San Agustín en 1682.¹²⁴ Con ello se impulsaron también las festividades religiosas, pues por lo menos una vez al año se celebraba la fiesta de la advocación, la cual se efectuaba de manera solemne y esplendida, pues representaba también un estatus en la sociedad.

Fuera del ámbito religioso, pero a través de él, el convento afianzó relaciones con la sociedad de la época, tanto española como criolla, además de los indígenas y mestizos, de esta manera pudo obtener un lugar privilegiado y seguro ante los constantes cambios y al mismo tiempo proteger sus intereses. Esta posición lo colocó en un lugar favorecido que le permitió incrementar su economía a través de la obtención de propiedades, pues como hemos observado, la actividad de los agustinos no sólo fue de carácter religioso, sino también intervinieron en la organización social, productiva y económica de la ciudad.¹²⁵ A través de ello el convento acaparó extensas tierras que se fueron sumando a un proceso de formación de haciendas y latifundios.¹²⁶ Algunas de las propiedades que el convento poseyó fueron Itzícuaró, Santa Rosalía, Santa Catarina, Tirio, Simpaneó, Santa María de los Altos, San José, Sinsongo, Guanandacuca, El Ancón de Toledo, El Zapote, El Moral, Guacao, Ichaqueo y Carindapaz, Apuzagualcos, San Joaquín Taimeo y Santa Cruz.¹²⁷

Las diversas propiedades rurales que poseyó el convento fueron adquiridas por diversos medios, principalmente en cuenta, como pago de deudas, censos territoriales, capellanías y donación, pocas fueron obtenidas mediante la compra. Respecto a ello, Laura Eugenia Solís nos presenta algunas características de las

¹²⁴ AHCM, P/D/Cofradías/Fundaciones/Siglo XVIII/C6/Exp.3/fs5 y P/D/Cofradías/Fundaciones/Siglo XVIII/C6/Exp.16/fs76.

¹²⁵ SOLÍS CHÁVEZ, *Las propiedades rurales de los agustinos*, p. 27.

¹²⁶ SOLÍS CHÁVEZ, *Las propiedades rurales de los agustino*, p. 51.

¹²⁷ SOLÍS CHÁVEZ, *Las propiedades rurales de los agustino*, p. 60.

haciendas y ranchos del convento, las cuales eran propiedades de grandes dimensiones que proporcionaban considerables ganancias para el convento. Estas propiedades eran sitios de ganado mayor y menor, caballerías y sementeras, que generalmente arrendaban.

Resulta interesante y quizá contradictorio que el convento alcanzara una posición tan importante en el ámbito económico a través de la posesión de propiedades, pues uno de los votos que profesaban, el de pobreza, prohibía el apoderamiento de bienes materiales, tal como lo hemos señalado en el primer apartado de este capítulo; sin embargo, a diferencia de los franciscanos quienes ni de manera personal ni comunal podían poseer bienes, los agustinos sí, no bienes individuales pero si colectivos, es decir, de la comunicad conventual, por ello, lograron en poco tiempo ser propietarios de grandes extensiones de tierras, no sólo en Valladolid, sino en toda la Nueva España, pues como lo señala Solís Chávez, las relaciones de poder que éstos desarrollaron, les permitió la construcción de sus empresas económicas.¹²⁸

El convento logró ser poseedor de varias propiedades de las cuales se abastecía y sustentaba; contó además de las estancias, con esclavos negros, tal como lo demuestra una consulta del 14 de julio de 1590, para obtener un esclavo negro para la hacienda de la Purificación, por 90 yeguas.¹²⁹

Como hemos visto, los agustinos no solo fortalecieron la misión religiosa mediante su fundación en la ciudad, sino también fueron promotores en la consolidación de la misma, se asentaron en una época en la que la inestabilidad de la ciudad ponía en riesgo su permanencia, sin embargo, los religiosos al recibir los tributos de la provincia y el apoyo de la Corona se convirtieron en un pilar fundamental, no sólo en el aspecto religioso y cultural, sino también de manera política y económica, pues gracias a la acumulación de propiedades y recursos económicos que lograron, y al manejo de finanzas, se convirtieron en una especie de banco para la ciudad, pues realizaban préstamos a los pobladores, “llamados censos

¹²⁸ SOLÍS CHÁVEZ, *Las propiedades rurales de los agustino*, p. 99.

¹²⁹ APAMI, *Actas de Consultas*, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 30.

consignativos o redimibles, los cuales, al menos para el siglo XVII, constituyeron más que los arrendamientos de las haciendas agustinas.”¹³⁰

El papel que desempeñaron los agustinos en la sociedad vallisoletana fue importante, sin embargo, el vínculo que se creó con la población indígena fue mucho más estrecho, tanto por la sólida evangelización que llevaron a cabo como por la comprensión de la cultura y la empatía que muchos frailes tuvieron con la sociedad indígena, gracias al estudio de sus lenguas (tarasca, matlatzinca y náhuatl), y a su acercamiento con la población.¹³¹

Queda claro que la actividad de los religiosos en la ciudad se vio reflejada en las diversas esferas de la vida de la sociedad, inmersa en asuntos no sólo religioso y culturales, sino también políticos y económicos, al ocupar un lugar primordial e influir de manera considerable en sus diversos rubros, pues “los conventos agustinos, como todos los ámbitos religiosos, no eran espacios aislados del contexto social. La vida cotidiana en ellos estaba fuertemente vinculada con los ámbitos exteriores a la clausura. Así, en los conventos novohispanos se vivía la doble moral que la sociedad manejaba; represora y permisiva, modelada por los rígidos valores cristianos, pero tolerante con las debilidades humanas, siempre que estas no afectaran a la ortodoxia.”¹³²

Pero en este contexto religioso, el desarrollo de la ciudad de Valladolid influyó considerablemente para que la orden pudiera actuar tal como lo hizo, y en ese sentido es importante conocer lo que pasaba extramuros del convento.

¹³⁰ MÉNDEZ GONZÁLEZ, *El convento agustino de Valladolid*, p. 179.

¹³¹ CEREZO DE DIEGO, Prometeo, *Alonso de Veracruz y el derecho de gentes*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 15.

¹³² RUBIAL GARCÍA, “Pobreza, castidad y obediencia”, p. 48.

LA CIUDAD DE GUAYANGAREO-VALLADOLID Y SU CONTEXTO

GENERAL



Valladolid se fundó en el centro de un extenso y atrayente valle rodeado de colinas y ríos, sin población alguna salvo escasos asentamientos tarascos y pirindas dispersos hacia las orillas. A lo largo de su historia ha sido dotada de diversos nombres, que le fueron otorgados en relación a situaciones geográficas, políticas y culturales (Imagen 6). Durante la época prehispánica el lugar fue conocido por los tarascos como *Guayangareo* y, *Pantziyegui* por los pirindas. Su etimología ha sido difícil de precisar, pues existen varias definiciones; de acuerdo a Escobar quiere decir, *rincón* o *rinconada*,¹³³ mientras que para Corona Núñez se trata de *lugar de aguas termales*; por su parte Carlos Paredes lo traduce como *loma larga y chata*,¹³⁴ sin embargo, para Herrejón Peredo estas definiciones son incorrectas, pues de acuerdo a sus investigaciones considera más certera la propuesta hecha por Moisés Franco, quien ha señalado que la traducción correcta es *loma con hundimiento en la ladera*.¹³⁵

Guayangareo fue el nombre que llevó desde tiempos muy antiguos hasta 1541, fecha en la que se fundó la ciudad española, otorgándole la designación de Nueva Ciudad de Michoacán, sin embargo para 1555, fue degradada a Pueblo de Guayangareo, debido a la lucha que tenía con Vasco de Quiroga obispo de Michoacán, quien asentó el poder eclesiástico en Pátzcuaro y quien se negaba a que Valladolid se convirtiera en la cabecera de todos los poderes del territorio michoacano. Más tarde, en 1571, cambió su grado a Ciudad de Guayangareo, y siete años después en 1578, ya con la autorización del cambio de la silla episcopal a la ciudad, fue nombrada Valladolid, para finalmente en 1828, recibir el nombre

¹³³ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 295.

¹³⁴ PAREDES MARTÍNEZ, Carlos, "La difícil consolidación de la Ciudad de Valladolid", en PAREDES, Carlos (Coord.), *Morelia y su historia, primer foro sobre el centro histórico de Morelia*, Morelia, México, UMSNH, Coordinación de la Investigación Científica, 2001, p. 20.

¹³⁵ HERREJÓN PEREDO, Carlos, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, México, El Colegio de Michoacán, 1991, p. 15.

de Morelia, en honor a José María Morelos y Pavón, el cual conserva hasta la fecha.

A través de los estudios geográficos, arqueológicos y los ojos de los cronistas novohispanos, hemos podido tener una imagen general de cómo era el paisaje de Guayangareo en aquellos tiempos. En este sentido y de manera breve hemos querido hacer referencia a algunas particularidades que nos permitan comprender el desarrollo de la ciudad.

El valle de Guayangareo estaba conformado por una gran planicie rodeada de montes y colinas, como parte de la denominada cuenca de Cuitzeo. Su suelo se componía principalmente de tepetate y poca piedra volcánica, además de contar con yacimientos de cantera, importantes para la época novohispana porque de ellos se extrajo gran parte del material utilizado para la construcción de los edificios civiles, religiosos e hidráulicos de la ciudad; una de las zonas identificadas es la que se encontraba en el solar de los Carmelitas, la cual llegaron a rentar a arquitectos y maestros vallisoletanos.¹³⁶

El valle se encontraba rodeado por extensos bosques y montes conformados por encinos, laureles, pinos, mezquites, huisaches, magueyes, yucas, zapotes, aguacatillo, copal, acacia, madroño, ahuehuetes, fresnos, sauces, oyamel, entre otros. Además de una gran variedad de fauna como: cuervos, búhos, tecolotes, zopilotes, tórtolas, jilgueros, gorriones, colibrí, coyotes, zarigüeyas, tlacuaches, tuzas, comadreja, zorrillos, mapaches, tejones, musarañas, ardillas, serpientes, ranas, sapos y salamandras. También lo cercaban extensas tierras que eran propicias para las actividades agrícolas y ganaderas, así como, manantiales de agua dulce y pequeñas lagunas que garantizaban la vida de varias especies florales y animales. Dentro de las riquezas hidráulicas destacaban dos ríos que lo rodeaban; el primero, conocido como Río Grandes, que nacía en la ciénaga de Quirio y corría hacia el norte hasta llegar a Santiago Undameo, en donde se le unían algunos arroyuelos de Acuitzio, y tomaba el nombre de río Undameo; más

¹³⁶ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 110.

adelante se le adherían las aguas de la presa de Cuincho y llegaba a Valladolid.¹³⁷ El otro, conocido como Río Chico o de Guayangareo, provenía de los montes de Jesús. Estos ríos permitieron la subsistencia y el abasto de la ciudad cuando se fundó, pues proveía de peces para la alimentación, generaba energía para los molinos y propició el cultivo de las tierras de la ciudad y las de las haciendas localizadas a los alrededores, que al decir de algunos investigadores, fueron cultivables y fructíferas.

Basalenque afirma que el valle de Guayangareo contaba con las características señaladas por Platón para la fundación de una ciudad, con excepción de una: no era puerto de mar ni contaba con minas. Sin embargo, poseía los otros seis elementos: un espacio lindo, fuerte, de fácil acceso y que no se inundaba con las aguas; libre de cerros y montañas para permitir que el sol la cubriera con sus rayos y el aire la purificara; aguas, fuentes y ríos que garantizaban la subsistencia; leña que podía obtenerse de los cerros y montes cercanos; tierras para la siembra de alimentos (como el maíz y el trigo); y, pescado y carne, obtenidos de los lagos, ríos y las estancias de ganado mayor y menor que se establecerían en los alrededores. Por estas características y por poseer un clima templado, suave y saludable a los cuerpos humanos, fue propicio para la fundación de la ciudad.¹³⁸

Se sabe pues, que el valle de Guayangareo no constituía un pueblo indígena como lo fueron Pátzcuaro, Tzintzuntzán o Tiripetío, sin embargo, existían pequeños asentamientos dispersos de habla tarasco y pirinda que desde mucho tiempo atrás se habían establecido a los alrededores de ese lugar; “hacia la rinconada que se encuentra al sureste entre las faldas de la loma de Santa María y el cerro del Punhuato, y en la ribera derecha del río Chico, hubo una aldehuela ocupada por naturales del grupo pirinda, tributario de los señores de Michoacán, tan miserable aquella que no llamó la atención a los codiciosos conquistadores

¹³⁷ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 295.

¹³⁸ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, p. 113.

españoles.”¹³⁹ No obstante, es preciso señalar que de acuerdo a las investigaciones arqueológicas que se han realizado en la zona, se determinó que en periodos más antiguos hubo poblaciones autóctonas consolidadas y demográficamente importantes al pie de la loma de Santa María, esto durante el periodo clásico y epiclásico.¹⁴⁰ Sin embargo, a la llegada de los españoles, no se encontraba población alguna, salvo los asentamientos señalados anteriormente.

En cuanto a la fundación de la ciudad, se considera a Bernaldino de Albornoz como el primer español en interesarse por el valle de Guayangareo, quien en 1529 se apropió de tierras por la zona de Jesús del Monte y Santa María. En 1530 las vendió a Gonzalo Gómez, quien se convirtió en el primer poblador oficial de la ciudad, quien además tenía una estancia en Itácaro, pueblo indígena tributario de Tzintzuntzán.¹⁴¹

En los terrenos obtenidos por Gómez se construyó casa, molino, batán y huerta; labró la tierra para cementseras de trigo, cebada y maíz, crió ovejas, puso telares, hornos y curtiduría, todo ello con el uso de esclavos negros y algunos indígenas de la región.¹⁴² Como puede notarse, la estancia de Gómez funcionó como un pequeño poblado con todo lo necesario para la subsistencia, además contó con el obligado adoctrinamiento de los naturales, para cuyo efecto construyó una iglesia que según los testimonios mantenía en excelentes condiciones, con ello llegaron a la región las primeras semillas de la evangelización, pues hacía traer religiosos a su estancia para tal función. De acuerdo por lo manifestado por aquellos que lo conocieron, fue un católico comprometido que gustaba de apoyar mediante generosas limosnas a la Iglesia y los conventos mendicantes.

Su propiedad en Guayangareo se convirtió en el centro fundamental de sus negocios, y al ser el cruce de rutas comerciales en Michoacán se vio favorecido

¹³⁹ TAVERA ALFARO, Xavier, “Morelia: la ciudad de tres nombres”, en Silvia FIGUEROA ZAMUDIO (Editora), *Morelia, patrimonio cultural de la humanidad*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995, p. 12.

¹⁴⁰ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 32.

¹⁴¹ WARREN, Benedict J., *Estudios sobre el Michoacán Colonial, los inicios*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Fimax Publicistas, 2005, p. 188.

¹⁴² HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 41.

para el crecimiento de los mismos.¹⁴³ Como era un paso obligado por los viajeros que generalmente iban de la Ciudad de México a Pátzcuaro, Gómez los recibía en su casa, ofreciéndoles alojamiento, descanso y alimento. Entre los personajes más destacados que se hospedaron ahí encontramos a Vasco de Quiroga, fray Juan de San Miguel y el virrey Antonio de Mendoza, quien de acuerdo a Herrejón, quedó maravillado de los cultivos de la estancia de Gómez y de las bondades del valle.¹⁴⁴

A raíz de que el virrey de Mendoza visitó la región, la imagen del valle comenzó a ser conocida entre los colonizadores y creó gran interés entre ellos, quienes buscaban fundar una nueva ciudad con el objetivo de controlar sus intereses en el territorio y evitar así el levantamiento de los pueblos indígenas, de esta forma automáticamente pasaría a ser la sede de los poderes civiles de la provincia de Michoacán, y le arrebataría el título a Pátzcuaro. Sin embargo, la situación no resultó tan sencilla, pues el proceso de fundación de la ciudad se vio desfavorecido por la mala economía, la falta de la mano de obra indígena fundamental para levantar la urbe y los conflictos constantes con el Obispo Vasco de Quiroga quien radicaba en Pátzcuaro y se resistía al cambio.

En una de las visitas del virrey de Mendoza a Michoacán, los vecinos españoles le expresaron su desacuerdo con el título que Pátzcuaro tenía, así como con algunas de las acciones que el obispo Quiroga había ejercido. El virrey compartía el malestar de los manifestantes y se percató de que en Pátzcuaro la autoridad virreinal y los intereses de los encomenderos no podían ejercer ningún poder, pues el Obispo de manera paternalista, defendía a los indígenas de la jurisdicción española. A este deseo, se sumó más adelante, la necesidad, tal como acabamos de señalarlo, de contar con una ciudad española para consolidarse y evitar los levantamientos indígenas.

Plenamente convencido, después de haber conocido otras regiones de Michoacán, el 23 de abril de 1541, el virrey de Mendoza nombró la comisión de

¹⁴³ WARREN, *Estudios sobre el Michoacán Colonial*, p. 189.

¹⁴⁴ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 49.

jueces que inició la fundación de la nueva Ciudad de Michoacán, así el 18 de mayo del mismo año, tomaron posesión de ella Juan de Alvarado, Juan de Villaseñor y Luis de León Romano, bajo el nombre de Nueva Ciudad de Valladolid.¹⁴⁵

Tal como se mencionó anteriormente, la fundación de la ciudad fue muy compleja en todos los aspectos; se fundó con menos de 20 cabezas de familia, un año después apenas había alcanzado las 20 y no más de 100 personas;¹⁴⁶ para 1545, la ciudad sólo había incrementado a 40 jefes de familia.¹⁴⁷ El número de pobladores fue pequeño y débil en comparación a otras ciudades; no existía una infraestructura en la ciudad, pues las primeras casas se habían construido de adobe y los sistemas hidráulicos, de drenaje y calles era precario; por consiguiente, la situación económica era crítica, pues no había comercio, y la población corría el riesgo de quedarse sin alimentos por la falta de cultivos, de introducción de productos y la nula economía sustentable.

La mala situación mantenía en una cuerda floja a la recién fundada ciudad, y las problemáticas se verían reflejadas en los diversos informes y solicitudes enviadas al Rey y virrey en diferentes momentos. En 1543, por ejemplo, los vecinos informaron mediante una carta enviada al virrey que, la ciudad carecía de bastimentos de alimentos y ropa. La resolución de Mendoza fue ordenar a los corregidores de los pueblos cercanos que acudieran a la ciudad a vender sus productos.¹⁴⁸

A pesar de que las solicitudes fueron atendidas, no resultaron suficientes para la gran problemática que presentaba la ciudad. Con el objeto de fortalecerla, el virrey Antonio de Mendoza dio la instrucción en 1545, de repartir tierras a quienes requirieran de ellas, de esta manera buscaba generar interés entre la población

¹⁴⁵ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 67.

¹⁴⁶ CERVANTES SÁNCHEZ, Enrique, *Desarrollo urbano de Morelia*, en Carmen Alicia DÁVILA MUNGUÍA y Enrique CERVANTES SÁNCHEZ (Coords.), *Desarrollo urbano de Valladolid 1541-2001* México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2001, p. 26.

¹⁴⁷ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 86.

¹⁴⁸ CERVANTES SÁNCHEZ, *Desarrollo urbano de Morelia*, p. 26.

para que se mudaran a la nueva ciudad,¹⁴⁹ esto nos habla de la preocupación e interés que el virrey tenía por la conformación y consolidación de la ciudad.

En 1549, mediante una carta enviada al rey, nuevamente manifestaron su pobreza, informaban que no tenían haciendas ni indios de repartimiento para la construcción de la catedral, del convento de San Francisco, el de San Agustín y el hospital que pedían se fundara.¹⁵⁰ Como respuesta se ordenó un nuevo repartimiento de indígenas de los pueblos más cercanos, sin embargo, tal parece que no eran suficientes para cubrir todas las necesidades demandadas por los ciudadanos.

No cabe duda de que los vecinos españoles no perdían oportunidad para manifestar a cualquier autoridad sus requerimientos, pues para 1554, ante el visitador Quiñónez, volvieron a mostrarse pobres y desfallecidos, para pedir nuevamente un gran número de indios para las diferentes actividades como la labranza, la construcción de casas y la venta de yerba, leña, vigas, adobes, trigo y maíz, además de solicitar que hicieran en la ciudad un tianguis regular en días específicos.¹⁵¹ La repuesta nuevamente fue favorable, aunque no como ellos esperaban, pues el visitador realizó un nuevo repartimiento pero esta vez de manera más equitativa, pues había observado que se presentaba cierta desigualdad y explotación por parte de los españoles.

Pese a la supuesta escases de mano de obra, las construcciones no paraban, y poco a poco se lograban avances en las obras públicas como la cañería, los puentes, los caminos, la sede del cabildo civil, la del corregidor, el convento franciscano, el de San Agustín, la carnicería, el colegio de San Miguel y las casas de los vecinos españoles, todo ello, mediante los diversos repartimientos de

¹⁴⁹ AHMM, Colonial/Disposiciones, ordenanzas, mandamientos e instrucciones/Caja 1/Exp. 2/Año 1545.

¹⁵⁰ CERVANTES SÁNCHEZ, *Desarrollo urbano de Morelia*, p. 26.

¹⁵¹ CERVANTES SÁNCHEZ, *Desarrollo urbano de Morelia*, p. 26.

indígenas que el virrey había otorgado poco tiempo atrás en diferentes momentos.¹⁵²

Como podemos advertir, la consolidación de la ciudad se dio de manera paulatina en medio de las dificultades políticas, expresadas principalmente con el eterno conflicto que mantenían con Pátzcuaro, y con las situaciones económicas manifestadas por la falta de un comercio consolidado.

A pesar de no verse tan favorecido con la creación de estancias agrícolas y ganaderas que generaran un desarrollo económico en un principio, se lograron constituir algunas como La Huerta, la hacienda que se convirtió posteriormente en la más significativa de la ciudad, así como las estancias de Itzícuaru, la del Rincón, la del Quinceo y la de Atapaneo,¹⁵³ dándole así un poco de estabilidad a la ciudad.

Para 1555, a causa de la oposición del Obispo Quiroga y sus apelaciones ante el Rey, la ciudad degradó a Pueblo de Guayangareo. Los conflictos no cesaron y esta situación afectaba de sobre manera a la ciudad, sin embargo, la comunidad española no desistió de conseguir su objetivo.

Durante los siguientes años, el Pueblo de Guayangareo apeló por recuperar su dignidad y el traslado de los poderes, mientras tanto continuó con el refuerzo y consolidación de la población, pero los esfuerzos no surtían mucho efecto, pues después de haber logrado un incremento en la población a más de sesenta cabezas de familia para 1554, hubo nuevamente una baja considerable que reiteradamente atentaba con la persistencia del pueblo español.

A pesar de ello, la comunidad continuó su lucha por subsistir y para 1571, de nuevo elevó su rango a Ciudad de Guayangareo. Aunque los poderes eclesiásticos continuaban en Pátzcuaro, los trabajos por convertirse en la capital de la provincia no cesaron.

¹⁵² HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 88.

¹⁵³ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 198.

Para 1575, mediante las intervenciones del virrey de Velasco y los sucesores de Quiroga, Antonio Morales de Molina y posteriormente, Medina y Rincón, se logró pasar los poderes civiles y eclesiásticos de Pátzcuaro a Guayangareo. Entre 1577 y 1578, cambió su nombre a Valladolid; aunque se ha tratado de desenmarañar el por qué de Valladolid, lo cierto es que, “el nuevo nombre significaba la preeminencia de tal población sobre las demás villas y pueblos de la provincia y el obispado,”¹⁵⁴ con ello podemos considerar que resultaba incongruente que una ciudad de españoles, en donde además reposaban las cabezas del poder de la provincia, llevara un apelativo indígena, por lo que era necesario dotarla de un nombre de referida “dignidad” que estuviera al nivel de una ciudad como ésta.

Mientras tanto, la ciudad con el paso del tiempo se fortaleció, creció y se integró con la ayuda de las diversas congregaciones forzadas y voluntarias que por orden real se ejecutaron entre finales del siglo XVI y principios del XVII; esto contribuyó al aumento de los barrios indígenas, que a su vez favorecieron el incremento del comercio, el préstamo permanente de servicios y la conformación de una sociedad más compleja.¹⁵⁵ “Con relación a los barrios indios de la ciudad se dio un cambio importante; éstos se convirtieron en repúblicas, con estructura de cabildo y gobernador, lo cual indicaba un relativo poder en el ámbito de la ciudad y su entorno, pues significaba la atribución de una personalidad política al sector indígena.”¹⁵⁶ Se considera que la congregación más grande fue la de 1604, en la cual trajeron aproximadamente 800 familias de indios originarios de diferentes partes de Michoacán.¹⁵⁷

Parte importante en la consolidación de la ciudad fue la Iglesia tanto secular como regular, quien “tomó entonces la iniciativa y fue concibiendo una ciudad en torno a los altares. Estos se multiplicaron efectivamente en menos de veinte años,”¹⁵⁸ pues a partir de 1590, se presentaron otras solicitudes para la fundación de

¹⁵⁴ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 156.

¹⁵⁵ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 252.

¹⁵⁶ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 48.

¹⁵⁷ PAREDES MARTÍNEZ, Carlos, “La difícil consolidación de la Ciudad de Valladolid”, en PAREDES, Carlos (Coord.), *Morelia y su historia, primer foro sobre el centro histórico de Morelia*, Morelia, México, UMSNH, Coordinación de la Investigación Científica, 2001, p. 29.

¹⁵⁸ HERREJÓN PEREDO, *Los orígenes de Morelia*, p. 209.

nuevos conventos: los carmelitas descalzos en 1593, las monjas dominicas en 1595 y en 1604 los mercedarios.¹⁵⁹ (Imagen 7)

En cuanto a la economía, la sociedad vallisoletana comenzó a adquirir negocios en torno a la ciudad como cultivos de tierra, cría de ganado, minas, manufactura de tela, comercio regional y exterior, lo que generó un crecimiento económico y demográfico, que también favoreció al fortalecimiento de la ciudad e impulsó al mismo tiempo el patrocinio de obras.¹⁶⁰

Sin embargo, aunque todo este crecimiento era bueno para la ciudad, presentó ciertas problemáticas al no estar preparados para un impacto de esta envergadura: mayor número de pobladores y una infraestructura cada vez más grande. Esto por ejemplo, generó en el siglo XVII un padecimiento de agua en la ciudad,¹⁶¹ que tiempo después se resolvió con mejores y más extensos sistemas hidráulicos, que regeneró notablemente el aprovisionamiento de agua en la ciudad, gracias a los 1000 pesos enviados por el virrey para la solución del problema.¹⁶²

Al paso del tiempo, las haciendas localizadas a los alrededores de la ciudad también crecieron y poco a poco se apropiaron de los ejidos propios de la ciudad. No fue hasta el siglo XVIII, que se encontraron los documentos originales del siglo XVI, en los que estaban señalados los ejidos pertenecientes a Valladolid; esta situación generó también grandes conflictos entre las haciendas y la ciudad, mismos que perduraron por muchos años, pero que terminaron por solucionarse.

En el ámbito social, el objetivo de la fundación de Valladolid en un primer momento fue, conformarse como una ciudad de españoles, sin embargo, las circunstancias determinaron la necesidad de la presencia de los pueblos indígenas, al menos establecidos en la periferia de la ciudad, pues constituían la

¹⁵⁹ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 43.

¹⁶⁰ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, pp. 52-53.

¹⁶¹ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 49.

¹⁶² JUÁREZ NIETO, Carlos, "El acueducto de Morelia", en Silvia FIGUEROA ZAMUDIO (Editora), *Morelia: patrimonio cultural de la humanidad*, México, Universidad Michoacán de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995, p. 99.

mano de obra requerida para la gran variedad de actividades solicitadas como la construcción de los edificios para el servicio del gobierno, las casas habitación, los conventos, las calles, el servicio de las casas, la venta de productos necesarios para la subsistencia y muchas otras más. Este reforzamiento social se generó a través de la congregación, un sistema que de manera forzada o voluntaria concentró a gran cantidad de naturales alrededor de la ciudad; algunos de ellos pertenecían a asentamientos cercanos como los matlatzincas y tarascos, pero otros más fueron traídos de lugares como Tlaxcala, México, Texcoco, Huejotzincó y Nochistlán, además de los tarascos de Pátzcuaro. Se tiene registro de que para 1614 ya se contaba con 15 barrios de indios en la ciudad,¹⁶³ entre los que se encontraba el de San Pedro, San Miguel, Ichaqueo, Guayangareo, Santa Catalina, Santa María, Itzicuaró, Chicacuaró, El Batán, Santiago, Santa Ana, El Carmen y San Juan de los Mexicanos, este último existente desde los inicios de la ciudad.¹⁶⁴ **(Imagen 8)** Este incremento en el número de barrios indígenas nos indica, el gran crecimiento que alcanzó la ciudad, sobre todo cuando se convirtió en la sede del poder civil y eclesiástico. Esta situación propició también el intercambio y el enriquecimiento cultural.

Fue considerable el nivel de estabilidad que obtuvo la ciudad después del traslado de los poderes así como del incremento poblacional que esto conllevó; prueba de ello es el informe que proporciona en 1619, el Obispo Baltasar, en el que, aunque algo impreciso señala que Valladolid contaba con 102 cabezas de familia, más de 200 españolas entre viudas y doncellas de doce años para arriba, más de 120 religiosos y monjas de los conventos de San Francisco, San Agustín, El Carmen Descalzo, La Compañía de Jesús, la Merced y Santa Catalina de Sena, además de 20 catedráticos en el Colegio de San Nicolás, y 250 personas, entre indios, esclavos negros y mulato, hombres y mujeres que servían en las casas.¹⁶⁵ Como podemos observar, el número de habitantes creció bastante, tanto en el sector

¹⁶³ PAREDES MARTÍNEZ, Carlos, S., *Al tañer de las campanas, los pueblos indígenas del antiguo Michoacán en la época colonial*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas y Sociales, 2017, p. 229-230.

¹⁶⁴ TAVERA ALFARO, "Morelia: la ciudad de tres nombres", p. 21.

¹⁶⁵ LEMOINE, Ernesto, *Valladolid-Morelia 450 años, Documentos para su historia (1537-1828)*, México, Editorial Morevallado, 1993, p. 162.

español y religioso, como en el indígena, mestizos, mulatos y negros, pues para el andar de la ciudad se requería de la participación totalitaria de los diferentes grupos, quienes jugaron un papel esencial dentro del complejo entramado social, político y económico vallisoletano.

Parte importante que manifestaba el desarrollo que ejerció y la posición que ahora ocupaba la ciudad fue su aspecto arquitectónico, tanto por los edificios eclesiásticos como los civiles, acompañados de sus plazas y la traza urbana, pues, “fue necesario expresar en la arquitectura su carácter español, en oposición al mestizo de la ciudad de Pátzcuaro [sin embargo], no pudieron sustraerse de la influencia indígena y tomaron para sí el concepto de los grandes espacios urbanos precolombinos.”¹⁶⁶ Esta necesidad de construcción implicó un intenso movimiento de fuerza de trabajo indígena y el desempeño calificado de alarifes y maestros de cantería,¹⁶⁷ así como de la participación de patronazgos, a través del Ayuntamiento, el Cabildo y los particulares quienes aportaron el dinero necesario para ejecutar las obras.¹⁶⁸ Como podemos notar, no sólo las cuestiones políticas generaron cambios económicos y estructurales dentro de la ciudad sino también el entretejido social se fortalecía con un enriquecimiento cultural, artístico y social a través de la arquitectura, de la especialización de los oficios y la interacción con otros grupos profesionistas y artistas locales pero también de otras regiones.

Valladolid terminó por convertirse en la capital de la provincia michoacana, sede del poder eclesiástico, centro de la vida política, económica, social y cultural, en la que se atendían todo tipo de asuntos, y a la que acudían diariamente de cualquier parte de la provincia personas a realizar trámites legales, registros de propiedad, litigios judiciales, actos políticos, eventos religiosos magnos, actividades sociales como fiestas y toros,¹⁶⁹ lo que generó el flujo comercial y la interacción de la

¹⁶⁶ RAMÍREZ ROMERO, Esperanza, “La catedral de Morelia”, en Silvia FIGUEROA ZAMUDIO (Editora), *Morelia: patrimonio cultural de la humanidad*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995, p. 46.

¹⁶⁷ JUÁREZ NIETO, “El acueducto de Morelia”, p. 97.

¹⁶⁸ GUZMÁN PÉREZ, Moisés, “Arquitectos, patronos y obras de Michoacán. Siglos XVI-XVII”, en *Tempus. Revista de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*, UNAM, No. 2, 1994, pp. 57-81.

¹⁶⁹ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 51.

sociedad, insertándose en una movilidad con características propias que a su paso se integró con elementos europeos pero también indígenas.

Finalmente el esplendor de la ciudad ya afianzada pudo verse hasta el siglo XVIII, gracias a la importante consolidación demográfica y económica de la región, sobre todo durante la segunda mitad.¹⁷⁰

Es interesante observar que a pesar de la endeble situación que padeció Valladolid desde su fundación, los religiosos agustinos hayan logrado establecerse y consolidarse en la ciudad, y sobre todo, obtener grandes beneficios tanto materiales como espirituales. Escobar reporta que para 1580, la ciudad sólo contaba con el convento franciscano y el agustino, fecha en la que la silla episcopal fue trasladada a la ciudad, situación que dio paso al periodo de mayor actividad constructiva, tanto civil como religiosa. En este aspecto la orden de san Agustín pudo manifestar su labor y sus ideales, materializándolos en toda su obra ejecutada durante el periodo virreinal, y que de manera afortunada en su mayoría ha logrado perdurar. Pero de ello se hablará en los siguientes capítulos, por el momento queda claro que los agustinos dejaron una huella importante para la sociedad vallisoletana, como partícipes de la conformación de la ciudad.

¹⁷⁰ VARGAS URIBE, Guillermo, *Urbanización y configuración territorial en la región de Valladolid-Morelia 1541-1991*, México, 2008, p. 291.

CAPÍTULO II

LA ARQUITECTURA COMO MANIFESTACIÓN DE UN ESPACIO SAGRADO: HISTORIA, ARTE Y SOCIEDAD

*"Ha llamado a la arquitectura para levantar al Soberano Señor
un templo menos indigno de su Majestad soberana
y la arquitectura ha acudido con la corrección de sus líneas,
las simetrías de sus formas, la elegancia de sus contornos,
el cálculo de sus proporciones, la osadía de sus columnas."*¹⁷¹

 nalizar la arquitectura más allá de sus formas y corrientes estéticas, nos permite comprender a mayor profundidad el sentido de sus espacios, el simbolismo de sus elementos, el papel que ejercieron y la importancia que adquirieron para la sociedad que los creó, tal como lo señala Chanfón Olmos, "la arquitectura ofrece grandes ventajas, pues como expresión social de un grupo humano es siempre fiel reflejo de sus modos de vida."¹⁷²

En atención a lo anterior, en este segundo capítulo, nos hemos dado a la tarea de analizar los elementos arquitectónicos del conjunto conventual de Santa María de Gracia de Valladolid, a partir de los antecedentes y generalidades de la arquitectura conventual para adentrarnos en la historia constructiva del recinto, sus elementos artísticos y sus espacios, los cuales adquirieron una relevancia trascendental para la comunidad conventual y la sociedad vallisoletana, gracias a la infinidad de actividades llevadas a cabo desde su construcción. La arquitectura en este sentido, es vista como elemento sistematizador del espacio que otorga a cada área una finalidad y que se integra en un mismo momento con la estética y el simbolismo. El análisis del espacio nos lleva a hacer una comparación entre la simbología del espacio y el uso que le fue conferido, lo que permite de alguna manera recrear parte de la vida conventual y social de la época, llevándonos a

¹⁷¹ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P80.C3.03. D1, f.2, sin fecha y sin firma, es un texto que habla de la música religiosa.

¹⁷² CHANFÓN OLMOS, Carlos, *Temas escogidos: Arquitectura del siglo XVI*, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1994, p. 26.

observar y percibir el conjunto de una manera distinta. Esta expresión artística aunque posee sus particularidades, comparte elementos generales con otros conventos novohispanos, tanto de la misma orden como de los franciscanos y dominicos.

LA ARQUITECTURA CONVENTUAL NOVOHISPANA



a arquitectura conventual del siglo XVI, es un tema que con anterioridad ha sido abordado por diversos especialistas como historiadores, arquitectos e historiadores del arte. Los investigadores han insistido en resaltar la función que ejercieron estos espacios dentro del proceso de evangelización, su papel en la traza urbana de los pueblos y ciudades, así como las características particulares que estos recintos adquirieron, y que de manera general podemos encontrar en la mayoría de los conventos novohispanos: construcciones imponentes de cal y canto, amplios atrios, bardas almenadas, capillas posas, capillas abiertas, cruz atrial, pórticos, claustros, huertas, pintura mural, esculturas, fachadas iconográficamente ilustrativas y un amplio simbolismo en cada uno de sus elementos. Estos espacios, “quedaron identificados como género arquitectónico de gran importancia, quizá el de mayor trascendencia en toda la arquitectura virreinal.”¹⁷³

Los conventos de franciscanos, dominicos y agustinos, fueron la materialización de los ideales metafísicos de implantar una Mística Jerusalén Santa, que expresó a través de la arquitectura, complejos programas iconográficos e iconológicos como medios didácticos que buscaban la instrucción y reflexión cristiana, así como generar el fomento del culto a los santos.¹⁷⁴ Estas construcciones además, enriquecieron los paisajes novohispanos de las diferentes regiones en donde se

¹⁷³ CHANFÓN OLMOS, Carlos, “Los conventos mendicantes novohispanos” en *Coloquio Internacional Extraordinario, Manuel Toussaint, su proyección en la historia del arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992, p. 54.

¹⁷⁴ SOHN RAEHER, Ana Luisa, *Entre el humanismo y la fe: el convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993, p. 5.

asentaron, y dieron pie a la formación de nuevos espacios urbanos, o en el caso de los establecimientos en asentamientos prehispánicos, a la reorganización de dichas áreas.

Como lo han hecho saber algunos estudiosos del tema, las primeras construcciones fueron realizadas de manera provisional, “se habilitaron las iglesias en pequeños cobertizos o en ermitas de adobe, mientras se hacían el templo y el convento en toda forma. Lo mismo sucedió en el terreno de lo civil: casas y edificios públicos tales como casas de cabildo, cárcel y carnicería, se levantaron con materiales endebles.”¹⁷⁵ Esto responde a los diversos factores políticos, económicos, sociales, culturales y religiosos del momento. Al ser los primeros años de la dominación española, existía aún gran resistencia por parte de los naturales hacia las autoridades españolas, lo que complicaba la disposición de la mano de obra, pues la mayor parte de las poblaciones se encontraban dispersas, junto con ello no siempre se dispuso del dinero necesario para efectuar grandes construcciones, y de tenerlo se enfrentaban a la escases de arquitectos europeos, conocedores de las técnicas y estilos para ejecutar las obras arquitectónicas requeridas. Pese a todo ello, para las órdenes mendicantes lo más importante en ese momento era la cristianización de los naturales más que la perennidad de los espacios.

Al existir en la Nueva España una gran carencia de constructores especialistas europeos conocedores de las tendencias arquitectónicas, llevó en la mayoría de los casos a los propios religiosos de las diferentes órdenes, que poseían ciertos conocimientos de arquitectura, física, matemáticas y diseño, a planear y ejecutar las obras basados en tratados utilizados en el Viejo Mundo, como los de Vitruvio¹⁷⁶

¹⁷⁵ PAREDES MARTÍNEZ, Carlos y Carmen Alicia DÁVILA MUNGUÍA, “Sistemas de trabajo en una ciudad en construcción: Guayangareo-Valladolid, 1541-1620”, en Carlos PAREDES MARTÍNEZ (Director General), *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Keio, Japón, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998, p. 89.

¹⁷⁶ Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C., autor del tratado más antiguo sobre arquitectura de la Antigüedad Clásica.

y Diego Sagredo¹⁷⁷, esto sin implantarse en una corriente estética definida, pues la finalidad respondía principalmente a la necesidad de dar solución a las diversas problemáticas que la sociedad demandaba, así en el ámbito político y económico, como en el cultural y sobre todo religioso, por ello los conventos son entendidos más en términos simbólico-litúrgicos que como una expresión propia del lenguaje estilístico,¹⁷⁸ pues como sabemos, estos conjuntos son un cumulo de elementos de diferentes corrientes artísticas europeas propias de la Edad Media, pero también de las presentes en ese momento.

Sin duda y de manera muy clara se percibe en las construcciones el estilo románico, manifestado en el arco de medio punto o los gruesos contrafuertes adosados a los muros tanto en interiores como en exteriores; el gótico, presentado en elementos como el arco ojival, como los del claustro bajo del convento de Actopan, las bóvedas de nervadura del convento de Yuriria, el rosetón de Yecapixtla o el arco conopial de la capilla abierta de Tlaxcala; por su parte el mudéjar se manifestó sobre todo en artesonados de madera, como en Huejotzingo, el ajimez en la portada del templo de Charo y los alfiz de las portadas de Chimalhuacán o Angahuan; los elementos renacentistas también estuvieron presentes a través de diversas manifestaciones como la columna abalaustrada que se encuentra en la mayoría de los conventos. No podemos dejar de mencionar también, el arte indocristiano, concepto dado por Constantino Reyes Valerio para denominar a las manifestaciones de influencia indígena en las obras posteriores a la conquista, como lo señalado por José Moreno Villa en la portada del convento de Yuriria, al que denominó *arte tequitqui*.¹⁷⁹

Estas obras arquitectónicas fueron el resultado del sincretismo forjado a partir del encuentro de estas dos culturas: la europea y la nativa, que dio origen a una

¹⁷⁷ Arquitecto español del siglo XVI, que escribió el primer tratado sobre arquitectura europeo en lengua vulgar, y que influyó sobre manera en la arquitectura renacentista española.

¹⁷⁸ DE ANDA ALANÍS, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., México, 1995, P. 79.

¹⁷⁹ Significa "tributario", y alude a la manifestación artística realizada con una influencia y técnica europea fusionada con la técnica e iconografía indígena, generando un estilo muy particular de estas tierras.

arquitectura más compleja en su uso y simbolismo que se enriqueció como lo señala Moreno, a través de varios elementos de significación como, “la orientación de los templos, los oficios religiosos al aire libre (capillas abiertas), el respeto a sus danzas y cantos (en los atrios), la integración de las plantas y signos prehispánicos en la decoración de las portadas de los nuevos templos; todo ello de gran valor religioso para los nuevos cristianos indígenas,”¹⁸⁰ llevado a cabo sin afectar los principios fundamentales de la fe cristiana y su liturgia. De este modo hubo una permisividad en la aceptación e introducción de elementos prehispánicos que permitieron al neófito tener parte en la nueva fe, como una forma más de atraer a los pueblos a la conversión. Así, estos programas, con sus dependencias tanto internas como externas, tenían un solo fin, reiterar los conceptos eclesiásticos a través de las diversas tareas de propagación y del fortalecimiento de la fe para el cual estaban dedicados.¹⁸¹

Los conventos novohispanos recrearon pues, muy a su manera, los modelos antiguos de monasterios, en los cuales, de acuerdo a las reglas de san Benito de Nursia y san Isidoro de Sevilla, debían construirse con todas las dependencias necesarias, esto es: el templo, las celdas, el refectorio, la cocina, la despensa, la huerta, la enfermería, etc., de tal manera que no tuvieran que salir de él, por ello eran contruidos alejados de las ciudades, pues era de gran importancia que, “vuestro monasterio tenga extraordinaria diligencia en la clausura, de modo que sus elementos pongan de manifiesto la solidez de su observancia”¹⁸² (Imágenes 9 y 10). Sin embargo, esto último cambió en la Nueva España, y aunque se consideró la estructura general del monasterio, el convento fue adaptándose a una estructura propia de acuerdo a las circunstancias demandadas por el momento, esto les permitió establecerse entre las comunidades para poder ejercer la misión evangélica, pero al mismo tiempo, con la disposición de sus espacios, que ofrecieron la oportunidad de retirarse del mundo para efectuar sus actividades tanto de oración, como de contemplación, tal como lo demandaba su regla. Del

¹⁸⁰ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la Arquitectura Novohispana*, p. 11.

¹⁸¹ DE ANDA ALANÍS, *Historia de la arquitectura mexicana*, p. 80.

¹⁸² REGLA DE SAN ISIDORO, en línea: www.hispanomozarabe.es/monacato/regl-isi.thm#monasterio [Consultado el 03 de Enero de 2019].

mismo modo, se incorporaron espacios y elementos funcionales para la evangelización que en Europa no se manifestaban como los señalados líneas arriba: capillas posas y abiertas, enormes atrios y cruces atriales.

A pesar de que los conventos novohispanos poseen características similares entre sí, cuentan con particularidades de acuerdo a la orden religiosa a la que pertenecen y a su vez, invisten elementos propios que se relacionan con el lugar de su fundación y los materiales disponibles. Los franciscanos, quienes profesaban voto de pobreza, construyeron conventos mucho más sobrios tanto en sus materiales como en su ornamentación. Por su parte los dominicos y los agustinos levantaron obras más elaboradas, destacándose entre ellos los segundos por la suntuosidad de sus conventos, tanto así que fueron constantemente acusados por erigir de manera innecesaria construcciones de grandes dimensiones y costosas en poblaciones demográficamente poco importantes. Estas circunstancias y las fachadas de sus templos nos hablan de la importancia y el empeño que los religiosos pusieron a estas obras monumentales y complejas, las cuales se ejecutaron en varias etapas, pues debido a la inestabilidad y los conflictos del momento, no podían ejecutarse en un solo periodo.

Cabe señalar que las construcciones agustinas comenzaron a ejecutarse al poco tiempo de haber llegado a la Nueva España en el siglo XVI, periodo de mayor auge, pues para finales de siglo ya contaba con 76 conventos sólo en el Valle de México, Michoacán y Jalisco.¹⁸³

¹⁸³ KUBLER, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, p. 104.

EL RECINTO CONVENTUAL Y SU HISTORIA CONSTRUCTIVA



Entre 1549 y 1550, se concedió la fundación del convento agustino en la Nueva Ciudad de Michoacán (Morelia), por solicitud de fray Alonso de la Veracruz, provincial de la orden, y autorización de Don Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, y el Virrey en turno Don Antonio de Mendoza, para lo cual fue enviado fray Diego de Salamanca como primer prior.

La obra arquitectónica en un primer momento y en su mayoría, estuvo a cargo de los frailes quienes, “a base de ensayos, paciencia e imaginación, en muchos casos por ellos mismos con el auxilio de profesionales de la construcción que se trasladaron a la Nueva España,”¹⁸⁴ lograron levantar el majestuoso monumento. Ésta no habría podido llevarse a cabo de no ver sido por la fuerza de trabajo indígena, fundamental porque era la única mano de obra disponible, aunque cabe señalar que en algunas ocasiones los mismo religiosos participaron como obreros en la construcción, como lo constatan Basalenque y Escobar en sus crónicas con fray Juan Bautista Moya y fray Dionisio Robledo,¹⁸⁵ de los que hablaremos más adelante.

La mano de obra indígena, fue obtenida a través de los diversos sistemas de trabajo que se implementaron durante el periodo novohispano; primero a través del repartimiento a base del denominado sistema de tanda y rueda, que consistía en la designación de un número determinado de individuos por cada población cercana a Guayangareo, que daban un servicio laboral de manera obligatoria en las obras de la ciudad. Este servicio era por semana y rotativo, es decir, no siempre se enviaba a los mismos individuos ni la misma cantidad, pues dependía mucho del número demográfico de cada localidad, además el envío era por un determinado tiempo.

Para el servicio eran aproximadamente 20 comunidades las que entraban en el sistema de reparto para la ciudad de Valladolid, para lo cual debían enviar entre el

¹⁸⁴ DÁVILA MUNGUÍA, *Una ciudad conventual*, p. 61.

¹⁸⁵ BASALENQUE, *Historia de la Provincia...*, p. 313.

4 y el 6 % de su fuerza de trabajo, lo que equivalía alrededor de 200 y 600 hombres por semana poco más o menos, que servían en las diversas construcciones que se efectuaban en ese momento para el levantamiento de la ciudad, tales como las casas, los caminos, la cañería, el acueducto y por supuesto los conventos.¹⁸⁶ Un porcentaje de lo ya señalado era destinado para las labores de la construcción del convento agustino. Este no siempre fue el mismo pues, los constantes movimientos demográficos que generalmente bajaban a casusa de la mortandad, dificultaban la cantidad de hombres a la hora del reparto. Debido a la falta de documentos que especifiquen el número destinado en los diferentes momentos es difícil saber cuántos indios participaron en esta labor.

Aunado al beneficio obrero del repartimiento, se fundaron dos pueblos de indios oficiales, exclusivos para la obra del convento agustino: Santa Catarina y San Miguel,¹⁸⁷ los cuales, para 1619, de acuerdo a la relación hecha por el obispo Baltasar de Covarrubias y Muñoz, contaban con 40 y alrededor de 20 indios casados respectivamente,¹⁸⁸ quienes estaban obligados a dar el servicio.

La presencia de este sistema en Valladolid se debió, como lo vimos en el capítulo anterior, a las constantes solicitudes hechas por los vecinos de la ciudad a las autoridades virreinales, quienes atendieron dichas demandas otorgándoles el derecho al sistema de repartimiento, el cual estuvo vigente hasta 1632, año en el que fue suprimido.¹⁸⁹ Posteriormente se hizo uso del trabajo obligatorio con remuneración, un modelo que no distaba mucho del anterior, pues también de manera forzada se reclutaban indios para los trabajos pesados aunque con una pequeña retribución. Finalmente se implementó el trabajo voluntario con paga, un salario que en la mayoría de las ocasiones no era muy justo pero que funcionaba mejor que los anteriores. Esta modalidad se fortaleció sobre todo a partir de la formación de los gremios, cuyo sistema dio pie a la especialización y organización de los oficios.

¹⁸⁶ PAREDES y DÁVILA, "Sistemas de trabajo", p.103.

¹⁸⁷ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 326.

¹⁸⁸ CERVANTES SÁNCHEZ, "Desarrollo urbano de Morelia", p. 31.

¹⁸⁹ PAREDES y DÁVILA, "Sistemas de trabajo," p.103.

Junto con la fuerza de trabajo fueron aprovechados también los conocimientos técnicos que poseían los indígenas basados en sus tradiciones, sus habilidades en la construcción, así como del reconocimiento de los materiales existentes en la región y sus alrededores. En Tiripetío para evitar el ocio entre los indígenas, se creó una escuela de Oficios en donde se les enseñaba a los indios técnicas europeas como la carpintería, la herrería, la cantería y el samblaje;¹⁹⁰ se dice que para la construcción de ese convento, fueron requeridos constructores europeos de quienes los naturales aprovecharon sus conocimientos para después ponerlos en práctica en otras obras; también fueron enviados algunos indígenas a instruirse a la Ciudad de México con maestros en esas artes para así regresar y enseñar a otros indios.¹⁹¹ Probablemente, estos indígenas fueron requeridos en la fábrica del convento de Valladolid, gracias a la cercanía de éstos con la ciudad.

Un gran número de individuos, como lo hemos visto, fueron requeridos para poder ejecutar la obra, que implicó entre muchas otras cosas, limpiar el terreno, traer el material requerido desde los lugares donde se encontraba, labrar las piedras, hacer los cimientos, levantar los muros, colocar techumbres, poner puertas, en fin, una variedad de actividades propias de la construcción.

Pero también fueron necesarios materiales de todo tipo, de los cuales en su mayoría desconocemos su procedencia exacta, sabemos por ejemplo, que por la naturaleza del lugar hubo bancos de cantera, cal y piedra a los alrededores del Valle, como el de las inmediaciones del convento carmelita y el Río Grande, o los cercanos a Atapaneo,¹⁹² que fueron asignados en 1550, para el suministro de material para la construcción de la ciudad,¹⁹³ de donde seguramente se extrajo gran parte del utilizado en nuestro convento.

¹⁹⁰ BASALENQUE, *Historia de la Provincia de San Nicolás* p. 68. y ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 138.

¹⁹¹ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 140.

¹⁹² PAREDES MARTÍNEZ, Carlos, "Valladolid y su entorno en la época colonial", en DÁVILA MUNGUÍA, Carmen Alicia y CERVANTES SÁNCHEZ, Enrique (Coords.), *Desarrollo urbano de Valladolid 1541-2001*, UMSNH, Morelia, Mich., México, 2001, p. 16.

¹⁹³ LEMOINE, *Valladolid-Morelia, 450 años*, p. 24.

Ya lo adelantábamos líneas arriba, la labor de los religiosos no se limitó únicamente a diseñar, dirigir o gestionar las obras, hubo quienes participaron directamente en la construcción del convento con su fuerza de trabajo como fray Juan Bautista Moya, el apóstol de la Tierra Caliente, quien antes de partir a esta región, llegó al convento de Valladolid en 1552, justo cuando las obras del recinto requerían del mayor esfuerzo, y el número de frailes era reducido, por lo que permaneció ahí por un lapso de veinte meses para ayudar a sus hermanos religioso, tiempo en el que trabajó arduamente como peón de albañil.¹⁹⁴ Su participación en estas labores respondió a diversos intereses práctico, por un lado se veía en la necesidad de aprender la lengua tarasca, y vio factible que con la convivencia diaria con los indios por largos periodos podía cumplir su objetivo; por otro lado, existía el interés de aprender el arte del alarife, para poder poner en práctica los conocimientos adquiridos posteriormente, tal como lo hizo; y finalmente, como penitencia, pues así podía mortificar su cuerpo a través del trabajo en la obra, que no debió de haber sido nada sencillo, pues entre otras cosas hacia mezclas y levantaba piedras.¹⁹⁵

Del mismo modo, fray Dionisio Robledo participó como trabajador en la obra del convento hacia finales del siglo XVI, aunque los motivos que lo llevaron a ello fueron completamente distintos a los de fray Juan Bautista Moya. De acuerdo a Basalenque, este fraile fue enviado a Yuririapúndaro en 1593 como prior, en donde gobernó la casa con gran religión, sin embargo, en este quehacer, tuvo ciertos desacuerdos con el provincial, quien ofendido le retiró de su cargo y como penitencia lo envió a la casa de Valladolid por obrero y vicario de los indios. “Aquí mostró su valor y su religión el padre fray Dionisio, porque fue de muy buena gana y ejercitó los dos oficios, con tanto gusto y tan bien, que se afamó más en estos oficios que si estuviera en el priorato grande que dejó; y fue tan aclamada su virtud, que el mismo provincial le había querido volver a la casa y nunca quiso,

¹⁹⁴ NAVARRETE, *Historia de la Provincia de San Nicolás* p. 12.

¹⁹⁵ ESCOBAR, *Americana Thebaida...*, p. 371.

estimando en más el hacer la iglesia de Valladolid que el ser prior de Yuririapúndaro,” aunque retomó su puesto en 1596.¹⁹⁶

Estos dos ejemplos de alguna manera ponen de manifiesto la participación de los religiosos en la construcción del convento, y es probable que muchos más se hayan sumado a este trabajo, ya fuera por la voluntad de hacerlo o como penitencia impuesta ante una infracción en la orden como lo hemos visto, de cualquier manera con ello podemos ver que este proceso se fraguó con la participación tanto de indígenas como de peninsulares.

Ahora bien, la edificación del convento se llevó a cabo en diversas etapas, por ello es posible apreciar elementos de diferentes épocas en su composición. La primera construcción se hizo de manera provisional en el solar frontero de la Catedral mirando al altar mayor,¹⁹⁷ con materiales endebles, por lo que en poco tiempo desapareció. Su permanencia en este sitio debió ser muy corta pues señala Escobar que para 1550, se trasladó la mansión al lugar que ocupa actualmente.¹⁹⁸ De ser así, su estancia en el antiguo asentamiento sólo duraría aproximadamente entre uno y dos años. Aunque persiste la duda que nos deja el mapa de 1579, del cual se ha hecho mención en el capítulo anterior. **(Imagen 4)**

Esta primera obra estuvo a cargo de fray Diego de Salamanca, primer prior del convento, quien se dio a la tarea de dar inicio tanto a la construcción temporal, hecha probablemente de adobe y madera, como a la permanente erigida a base de piedra de cantera principalmente. Señala Basalenque que al poco tiempo de haberse iniciado la construcción de la vivienda temporal se inició la de perpetuo, un edificio que describe haberse construido con mucha consideración, así en la iglesia como en el templo.¹⁹⁹ De acuerdo con Escobar, este religioso hizo gran parte de la obra durante el tiempo que estuvo en el convento, pues permaneció ahí hasta 1565 aproximadamente, año en el que fue enviado a España a atender

¹⁹⁶ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, p. 313.

¹⁹⁷ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, p. 115.

¹⁹⁸ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 326.

¹⁹⁹ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, p. 115.

ciertos asuntos; parte de lo que hizo fue dar principio al cañón de la iglesia, perfeccionado posteriormente por fray Rodrigo de Mendoza.²⁰⁰

Ya levantados los muros del templo se le colocó un techo de media tijera de madera que fue sustituido por una bóveda de cañón en 1602, misma que se realizó gracias a lo recaudado por el cultivo de la caña de azúcar de las tierras que poseía el convento.²⁰¹

Entre 1563 y 1576, fray Jerónimo Marín comenzó la construcción del claustro y de la escalera,²⁰² los cuales seguramente no continuó, pues en el acta de consulta de julio de 1587, se determinó que cesaran las obras del templo que se realizaban para que se edificara el claustro por considerar que era necesario, y que éste fuera a la traza del de Cuitzeo así como la escalera.²⁰³ Tal parece que ya para 1597, el claustro por fin se había terminado.²⁰⁴ Del mismo modo se le atribuye haber construido la primera portada de la iglesia.²⁰⁵

El conjunto finalmente se levantó con la colaboración de los priores que en su momento tomaron cargo del mismo al paso de los años; parte importante la tuvo fray Diego de Basalenque, calificado por Escobar como el Maestro Mayor de la arquitectura, por haber realizado durante su estancia en Valladolid, al igual que en Salamanca, gran cantidad de obras, entre ellas la capilla mayor, la sacristía, la conclusión de los claustros bajos del convento, la portería, el pequeño dormitorio del coro, el camino que conduce a él, dio inicio a varias otras habitaciones como el espacio exclusivo del noviciado y el refectorio, y construyó la cúpula ochavada sin tambor, que se encuentra sobre el presbiterio.²⁰⁶

Por su parte, su sucesor fray Juan de Liébana, se encargó de levantar algunas de las celdas del claustro alto, por ahí de la segunda década del siglo XVII. Mientras

²⁰⁰ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 330.

²⁰¹ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, p. 95.

²⁰² ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 334.

²⁰³ APAMI, Actas de Consulta 1, Valladolid, C 03 01 01, fs. 3 y 28.

²⁰⁴ CERVANTES, "Desarrollo urbano de Morelia", p. 30.

²⁰⁵ GONZÁLEZ GALVÁN, *Arte virreinal en Michoacán*, p. 179.

²⁰⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 331.

que fray Phelipe Vergara subió el dormitorio pequeño y el claustro construyéndolo de madera y ladrillo, así como el corredor de la cocina, para más tarde concluir Marcos de la Fuente los claustros altos y darle fin a los dormitorios con algunas celdas.

Entre 1623 y 1626, Basalenque fue provincial, y dio al convento 35 mil pesos para que pudiera continuar con las obras, con lo que se construyó un cuarto para la vivienda de los religiosos, pues la habitación que había era muy estrecha.²⁰⁷ Posteriormente fray Agustín Hurtado, el siguiente provincial, también contribuyó con 25 mil pesos.²⁰⁸

Ya para el año de 1626, Basalenque reporta que el convento en magnitud y espacios era muy grande, contaba con veinte celdas distribuidas en tres dormitorios que abrazaban el claustro; por su parte la iglesia estaba terminada lista para colocarle la bóveda, y contaba con las oficinas necesarias al menos hasta el momento.²⁰⁹ Finalmente los padres Vergara dieron los últimos detalles al convento,²¹⁰ entre otras cosas se hizo un asiento de piedra labrada para la portería del convento, la cual costó 12 pesos, junto con la asentada.²¹¹

En este siglo, también se comenzó la construcción de la torre bajo el priorato de fray Antonio Flores, finalizándose durante el mandato de fray Simón Salguero, obra destacada por ser la torre más alta de la ciudad, al menos hasta 1744, cuando se terminaron las de la catedral.²¹² El arquitecto encargado de dar inicio a la obra fue Vicencio Barroso de la Escayola, Maestro Mayor de la Catedral,

²⁰⁷ APAMI, Actas de Consulta 2, Valladolid, C 03 01 02, f. 21.

²⁰⁸ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, pp. 392 y 403.

²⁰⁹ BASALENQUE, *Historia de la Provincia*, p. 115.

²¹⁰ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 331.

²¹¹ APAMI, Bienes de la Provincia, Inventario, Valladolid, 022.P6.C1.13.D9, f. 5v.

²¹² DÁVILA, *Una ciudad conventual*, p. 102.

concluyéndola fray Gregorio de Cabello, arquitecto dominico.²¹³ En febrero de 1729, se pagaron 13 pesos por dos escaleras que se hicieron en dicha torre.²¹⁴

Con respecto a las campanas, éstas fueron consagradas el 9 de febrero de 1702, por el obispo García Felipe de Legazpi y Velasco Altamirano y Albornoz, bajo el priorato de fray Antonio Botello, las cuales recibieron los siguientes nombres: la mayor Santa María de Gracia, en honor a la advocación a la que fue encomendado el convento, y las otras dos Santo Tomás de Villanueva y San Guillermo respectivamente. Para enero de 1764, bajo el priorato de Philippe Mariano Pardo, se hizo otra campana consagrada por el obispo en turno, Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, nombrándola Santa María de Loreto. En un corto periodo quedaron únicamente dos de las campanas, esta última y la mayor, pues las otras dos desaparecieron por viejas.²¹⁵ Al correr de los siglos estas campanas fueron sustituidas por otras, que recibieron los nombres de san Nicolás, colocada en 1809; María Socorro, en 1855; la Santísima Trinidad, en 1907; y san Francisco de Sales en 1911.²¹⁶

Como podemos observar, habían pasado ya cincuenta años desde la fundación del convento, y la obra aún no estaba concluida, muy probablemente esto estuvo relacionado con la escasa mano de obra, que como hemos visto, en muchas ocasiones resultaba insuficiente para las labores requeridas, y por los recursos económicos, pues a pesar de que, “el trabajo de construcción era pagado y subsidiado con fondos de la Corona,”²¹⁷ beneficiándose así con ciertas limosnas, y de contar con lo obtenido por el arrendamiento de las propiedades que llegaron a poseer poco a poco, así como de las estancias de ganado que tenían, la magnitud de la obra y su suntuosidad pudieron haber demorado la construcción del recinto. Sin embargo, ya para la segunda mitad del siglo XVII, la obra había sido terminada.

²¹³ MORELIA, *PATRIMONIO DE TODOS*, México, H. Ayuntamiento de Morelia, Impresora Gospa, 1998, p. 27.

²¹⁴ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 97v.

²¹⁵ AHCM, Diocesano/Gobierno/Religiosos/Agustinos/Siglo XVII/0016/C 12/Exp. 44

²¹⁶ RAMÍREZ ROMERO, *Catálogo de construcciones artísticas*, p. 166.

²¹⁷ KUBLER, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, p. 73.

Lo que veremos a continuación tiene que ver con arreglos y mejoras que le fueron hechos al convento en los años posteriores, por ejemplo, en mayo de 1678, se registró un temblor de grandes magnitudes por la noche que ocasionó diversos daños en el templo, entre ellos las ataduras que tenía la capilla mayor provocaron que se abrieran aún más los cuatro ángulos de arriba, que provocó desprendimiento de algunas piedras, también se partió por en medio una de las pechinas en la que se cargaba el arco del presbiterio. Para valorar los daños, fray Cristóbal Plancarte mandó llamar al maestro mayor de la obra de la Catedral Vicencio Barroso, quien señaló que no había motivo para derribar la capilla mayor, pues podían taparse las ralladuras de los ángulos, pero era necesario quitar la linternilla que tenía arriba y de esa forma podrían pasar muchos años sin que se manifestara ningún problema.²¹⁸

En ese mismo año se pidió también a Barroso que revisara algunas afectaciones que tenía el convento en la cocina y la pared de donde dependían todas las obras. Al advertir los daños, se echó plomeada y lastrón grande a la pared para asegurar las celdas, la cocina y la sala de profundis, para servir de estribo con marco alto a toda la pared, con los arcos necesarios.²¹⁹ En mayo del mismo año, el padre provincial dio al convento 600 pesos de limosna para que se arreglara los daños de la cocina, porque de no hacerlo se hubiera arruinado la pared del dormitorio, la de profundis y el refectorio.²²⁰ Se sugirió también por conveniencia, que el corredor de la cocina fuera de bóveda de sillería y no de cuña por ser más fuerte. Dicha bóveda costó más de 100 pesos.²²¹

Las obras fueron realizándose de manera paulatina, y nuevamente para 1680, Vicencio Barroso hizo un peritaje al convento, porque tal parece que las obras necesarias de la capilla mayor no se hicieron, pues el maestro insistió que era necesario quitar la linternilla de piedra porque generaba un peso excesivo en la bóveda, y como los dos ángulos de las dos claraboyas estaban abiertas

²¹⁸ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 26.

²¹⁹ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 21.

²²⁰ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 26.

²²¹ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 26v.

provocaba gran riesgo de derrumbarse toda la obra. Barroso se comprometió a asistir para cerrar los ángulos abiertos y todo el reparo de la capilla mayor, siempre y cuando el convento le pagara el trabajo. Como sólo se contaba con el sustento ordinario del maestro se acordó que se le pagaría con las limosnas.²²²

Ya para 1681 se había quitado la linternilla, se habían puesto andamios por la parte interior hasta lo alto de la bóveda y se habían cerrado las aberturas de los ángulos que estaban abiertos hasta el arco toral, se sacó la cadena de palos que encadenaba por todo lo alto la obra, y que por estar ya corruptos y podridos ponía en riesgo toda la obra, se aderezó todo el cañón echándole hasta el nacimiento de la bóveda una mezcla gruesa de cal y otra delgada, y a todo el cañón 3 manos de yeso, se fingieron locerías de oro y colores finos, repartidas con 3 bóvedas, se echó una mano más de yeso con cola a todas las paredes, las cuales fueron doradas y jaspeadas junto con las puertas de Gracia, del bautisterio y de Nuestra Señora del Tránsito, así como las ventanas, claraboyas y el coro; también se puso cornisa en la pared de la iglesia que cae a la plaza para lo que se ocuparon 50 piedras con moldura. Todo ello, junto con el costo de andamios, cucharas, peones, doradores, pintores, manufactura, cal, madera, reatas, tablas, oro, yeso, colores finos y 5 lienzos sumó 2,441 pesos.²²³

La fachada del templo también estaba dañada, abierta desde arriba hasta abajo, así como el cañón de la bóveda desde el arco toral hasta la puerta del templo, en donde la parte de la bóveda del coro corría mayor riesgo. Para solucionar el problema se dio inicio con el área del coro, se puso andamios y se quitó la parte perjudicada de la bóveda.²²⁴

Para 1682, se terminó la reparación de la portada del templo, se enmaderó toda la bóveda, y se hizo un nuevo nicho en donde se colocó un ángel de madera al óleo con encarnación y colores finos, es importante señalar que esa obra fue sustituida por un san Miguel Arcángel de cantera; junto con ello se subió la portada más de

²²² APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 33.

²²³ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario 1682, 022.P6.C1.13.D9, f. 2v.

²²⁴ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 33v.

dos varas de alto con un frontón de tipo diamante, con una cruz arriba de medio relieve, obra que se hizo por orden del maestro mayor, y se puso cornisa nueva, todo ello con un costo de 900 pesos.²²⁵

Terminados estos trabajos se solicitó nuevamente la asistencia del maestro de la Catedral, ahora para tapear una puerta que conducía a los bajos del noviciado, pues cuando se abrió sólo se le puso un marco de piedra de una cuarta de grosor, y quedó el resto de la pared suelta, ello generaba riesgo, y como esa pared que era parte también de la sacristía era de tabique y no cargaba la bóveda a que se añade aumentaba el riesgo. Por ello se cerró la puerta junto al noviciado que cae al claustro, y se macizó de cal y canto al peso de la pared, mientras que a la puerta de entrada a los bajos, cuya pared estaba rasgada, se le echó marco de cantería y se derrumbó el tabique de la sacristía a su tamaño original.²²⁶

Entre 1690 y 1692, bajo el priorato de fray Joseph Hurtado, se reparó la celda última del dormitorio que cae a la huerta del noviciado, para lo cual se cerró el arco de los entresuelos del noviciado cuya pared maltratada cargaba todo de cal y canto con bastante cimientó, se aderezó lo maltratado de la pared y se acunó la bóveda en que se afianza la seguridad de la celda. También renovó la campana grande que amenazaba con caer y romper la bóveda por el estado de deterioro que ya tenía. Para repararla fue llamado el maestro Alonso Pérez M., quien hizo una nueva campana, para lo que se gastó 350 pesos que enviaron de México, además del material y refacciones que fueron donados. La nueva campana fue de 50 quintales y del mismo tamaño que la antigua.²²⁷

Un año más tarde, para 1693, con fray Phelipe Figueroa como prior, se arregló la pared de la esquina del convento que cae a la panadería, la cual se reforzó por estar caída.²²⁸ En este mismo año, bajo la patente del padre provincial fray

²²⁵ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario 1682, 022.P6.C1.13.D9, fs. 2 y 2v.

²²⁶ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 34.

²²⁷ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, fs. 57v y 59v.

²²⁸ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 64v.

Antonio G., se dio licencia para que se hiciera un monumento²²⁹ pues el convento no contaba con uno, éste fue hecho a manos de Antonio Cardoso, maestro ensamblador y vecino de la ciudad, distinguido por ser en ella el más inteligente, hombre de bien y conocido. Por acuerdo entre ambas partes se le darían 550 pesos, y sería en blanco y con las condiciones expresadas en el documento correspondiente.²³⁰

Para 1707, bajo el priorato de fray Marcelo de Lizareza, se realizaron obras de la cocina, a cuyo efecto se llevaban gastados ya 500 pesos en material, y aún faltaban 200 más para poder continuar.²³¹

En 1720, por fin se ordenó que se hiciera la capilla del Tránsito con los 1500 pesos que había dado Álvarez Guillen para tal efecto desde principios del siglo XVII, y que no se había ejecutado porque el convento gastó ese dinero en otros asuntos por lo que se postergó su construcción.²³² Aunque los gastos de la capilla corrían a cargo de la cofradía, las imágenes pertenecían al convento, entre ellas se encontraba nuestra Señora del Tránsito, un Ecce Homo, 1 lienzo de los Dolores, 2 pequeños cuadros: 1 de santa Bárbara y el otro de san Cristóbal, 4 lienzos grandes repartidos en toda la capilla y 1 cuadro de nuestra Señora de la Asunción.²³³

Para 1724, con fray Joseph Cano como prior, y por mandato del provincial fray Alexo López, se ordenó la construcción de un nuevo monumento porque el anterior estaba deteriorado y destrozado, para ello se llamó al maestro ensamblador Diego Martínez, quien se comprometió a hacerlo dándole las columnas, proferas y algunas rejillas con los pedestales, así como toda la demás

²²⁹ Decorado escenográfico que ilustra la liturgia pascual; es una obra efímera a base de ensamblaje arquitectónico, lienzos pintados y urnas. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *“Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”*, en línea: www.navarra.es>appsext>bnd>GN_Ficheros_PDF_Binadi [Consultado el 12 de marzo de 2020].

²³⁰ APAMI, Actas de Consulta 3, Valladolid, C 03 01 03, f. 65.

²³¹ APAMI, Actas de Consulta, Valladolid, C 03 01 05, f. 11v.

²³² APAMI, Actas de Consulta 2, Valladolid, C 03 01 02, f. 60.

²³³ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 6v.

madera, también el sagrario que se basaría en cuatro pedestales con todo el esmero y curiosidad que ha prometido a modo de la misma planta que antes tenía, así mismo haría el púlpito con su pasamanos y tornavoz a la manera del de la Catedral. También en el contrato se establecía la blanqueada, el dorado y la pintada de todo el monumento. Para ello el convento pagó 1200 pesos en reales con 20 libros de oro que dio de limosna el padre provincial; el convento costó la madera para el tablado. 300 pesos fueron entregados de contado y el resto por semana de acuerdo a lo necesario para que pagara a los oficiales. La obra se entregaría para el mes de febrero de 1725.²³⁴

En julio de 1727, se pagaron 20 pesos por dos relojes de sol que fueron colocados en el claustro.²³⁵

Durante la primera mitad del siglo XVIII, se construyó la cripta al pie del presbiterio, espacio destinado para dar sepultura a los frailes del convento, pues anteriormente eran enterrados en la sacristía.²³⁶ En estos lugares se encuentran los restos de algunos de los padres agustinos del convento, como fray Alonso de Alvarado, segundo prior del convento; fray Antonio de Salas, fray Diego Lobo, fray Pedro de Meneses, fray Agustín Hurtado, fray Alonso de la Magdalena, fray Francisco León, fray Diego de San Agustín, fray Ignacio Román, fray Antonio Ramírez, fray Juan de Zavala, fray Juan de Baena, fray Juan de Liébana y fray Bernardo Montiel; mientras que en el claustro de la iglesia se sepultaron a algunos otros religiosos, como fray Francisco de Acosta, colocado en este lugar por tratar de ocultar sus restos, pues los indios de Charo habían hecho una petición para llevarlo a aquel convento, por lo que los padres celosos y temerosos de que se lo llevaran decidieron ocultarlo en este espacio.²³⁷

En marzo de 1743, fue necesario hacer de nuevo toda la cañería que corría de la plaza a la pila del claustro, y de ahí hasta el tanque de la huerta, obra que tuvo un

²³⁴ APAMI, Actas de Consulta, Valladolid, C 03 02 04, fs. 17v y 18.

²³⁵ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 200v.

²³⁶ RIVERA REYNALDOS, "Conjunto arquitectónico de San Agustín", p.89.

²³⁷ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, pp. 334-341.

costo de 382 pesos, de los cuales don Miguel de [Asteno], dio 128 pesos, y el convento el resto.²³⁸

En mayo de 1774, se mandó hacer la obra de la barda del convento por orden de fray Alonso de la Fuente, para la cual se dio al maestro Huerta 600 pesos para que diera inicio con ello, finalizándola en septiembre del mismo año, dándole 500 pesos más.²³⁹

Parte importante de toda la construcción fue la ornamentación de sus espacios, sobre todo la del templo, convertido en repositorio de obras artísticas ejecutadas durante todo el periodo novohispano. Dentro de estas obras los retablos fueron los elementos más importantes al integrar en cada uno de ellos la arquitectura, la escultura, la pintura y la devoción manifestada por los fieles.

En 1655, mientras fray Phelipe Vergara era provincial, se hizo el retablo del Altar Mayor, el cual tuvo un costo de 10 mil pesos, para ello don Antonio Elizalde dio 2 mil pesos de limosna. Así mismo se hizo el colateral de san Nicolás. Por su parte, Juan Elizalde dio el colateral de Nuestra Señora de la Consolación,²⁴⁰ en donde a los costados se encontraban las imágenes de san Agustín y santa Mónica, 12 cuadros de distintos tamaños, entre ellos san Antonio; una mesa de piedra con su frontal, un santo Cristo de bronce y una dolorosa del mismo material a los pies.²⁴¹

Para finales del siglo XVII, en 1682, se concluyó el colateral de san José, colocado entre el arco toral y el altar de san Nicolás correlativo al de nuestra Señora de Guadalupe.²⁴² El cual contaba con la misma altura que el de san Nicolás, se formaba por 2 cuerpos, con 4 columnas entre calles, poseía 7 lienzos y la imagen de talla grande de san José con el niño. Éste tuvo un costo entre escultores, oro, doradores, todos los recaudos, zoclo de piedras y labrado, además de los velos,

²³⁸ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 205v.

²³⁹ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 01, fs. 122v y 124.

²⁴⁰ APAMI, Actas de Consulta 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 5v.

²⁴¹ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 5v.

²⁴² APAMI, Actas de Consulta, Valladolid, C03 01 03, f. 36.

950 pesos.²⁴³ Para principios del siglo XVIII, el altar contaba con estas características: 6 imágenes de bulto de cuerpo entero de santos, 6 lienzos, 2 espejos y 1 santo Cristo de bronce. El nicho principal tenía vidriera, la mesa del altar tenía frontal de plata, al pie del nicho un sagrario que mandó hacer fray [Juan] Caballero en donde colocó una calavera con un pedazo de quijada de santos mártires que había traído fray Centeno de Roma, entre ellos san Donato y san Gaudencio.²⁴⁴

También para estas fechas se concluyó el colateral de las reliquias, que contaba con las imágenes de Nuestra Señora de la Consolación, san Miguel y san Pablo, además de 24 relicarios, que resguardaban 39 huesos.²⁴⁵

En 1730, se hizo un colateral para el noviciado con un costo de 400 pesos; fue diseñado con 5 lienzos y 2 esculturas, una de Nuestra Señora de la Consolación y la otra de san Juan Sahagún.²⁴⁶

Por su parte en 1736, se le dieron a Parra 1745 pesos y 6 reales para un retablo, además de 279 pesos y 6 reales para la madera, 250 pesos y 2 reales como pago para los escultores, y 28 pesos y 3 reales para los clavos y la cola.²⁴⁷ Seguramente se trataba del nuevo altar mayor, pues para 1740, se reporta que se había terminado ya el colateral mayor en blanco y de madera, para ello se completó parte del segundo cuerpo que le faltaba y se hizo todo el tercer cuerpo; su costo en estas obras fue de 510 pesos, que incluía además el material principal, fierro, cola y el pago de maestros y oficiales.²⁴⁸

Para junio de 1742, se hizo el altar de Nuestra Señora del Socorro (no el que se conoce en la actualidad), de dos cuerpos altos y tres calles, a la moda estípite, con 5 lienzos; se doró el sagrario y tuvo un costo de 704 pesos.²⁴⁹ Estaba conformado

²⁴³ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario 1682, 022.P6.C1.13.D9, fs. 3 y 3v.

²⁴⁴ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario, 1814, 15V1.5.C15.06., f.5

²⁴⁵ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario 1682, 022.P6.C1.13.D9, f. 3v.

²⁴⁶ APAMI, Libro de Cuentas, Valladolid, C03.04.05, f. 110v.

²⁴⁷ APAMI, Libro de Cuentas, Valladolid, C03.04.05, f. 158v.

²⁴⁸ APAMI, Libro de Cuentas, Valladolid, C03.04.05, f. 191v.

²⁴⁹ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 110v.

por madera dorada, 6 santos, algunos Doctores de la Iglesia y san Agustín en el centro, 2 ángeles, 7 pinturas, 6 espejos grandes de 1 vara y 4 chicos, varios relicarios distribuidos, 12 de ellos embutidos en el pie y cima del nicho de Nuestra Señora con distintas reliquias de santos y mártires, todos con su vidriera, 1 sagrario, frontal de plata y mesa de madera.²⁵⁰

En 1764, se hizo el primer cuerpo del altar del Santo Cristo, costado por doña María Guzmán viuda de Juan Antonio Elizalde.²⁵¹ Fue obra del padre fray M. Cardoso.²⁵² Era un colateral dorado con nicho y vidriera, con la imagen de Cristo crucificado, y a los costados estaba la imagen de nuestra Señora de los Dolores y la de san Juan. En todo el colateral había 8 imágenes de bulto de santos, 6 relicarios embutidos, de las cuales 4 tenían vidriera y reliquias. Al pie del nicho se encontraba la imagen de nuestra Señora de la Luz y sobre la mesa 2 sotabancos pintados, al igual que su frontal.²⁵³

En 1769, se doró parte del altar del Santo Apóstol, para lo que se habían gastado 815 pesos y 1 real y medio junto con la compra de algunos libros de oro, y parte del pago al escultor quien realizaría las esculturas de los santos para el mismo altar.

Para 1779, se hizo un colateral de poco más de 5 varas de alto, formado por 2 cuerpos, la imagen principal era la de nuestra Señora de Guadalupe, en el marco se incorporaron 20 laminas y relicarios, cortinas de raso labradas de China con puntas de plata y velo de mitán azul. Fue hecho por fray Juan del Río, se logró con la ayuda del padre prior quien dio dinero y laminas, al igual que fray Diego de Bosques, se pagó entre 1 y 2 ayudante durante todo el trienio en la carpintería. Tuvo un costo de poco menos de 38 pesos.²⁵⁴ Había en él 4 lienzos repartidos, 2 grandes y 2 chicos, 1 santo Cristo pintado en su cruz, 1 mesa de piedra, 1 frontal,

²⁵⁰ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 6v.

²⁵¹ APAMI, Actas de Consulta 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 5v.

²⁵² APAMI, Libro de Cuentas, Valladolid, C03.04.01, f. 93.

²⁵³ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario, 1814, 15V1.5.C15.06., f.5 y 5v.

²⁵⁴ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 126.P35.C6.06.D1, 17 de Abril de 1779, f. 5v.

en el nicho de arriba la Purísima, la que alguna vez estuvo en el altar mayor y que se movió por poner a santa Rita.²⁵⁵

Se tiene registro de algunos otros altares de los que no se dispone la fecha de su construcción, sin embargo, contamos con algunas referencias con respecto a su composición, por ejemplo el de altar de nuestra Señora de la Soledad, que además de contar con esta imagen de bulto, poseía 12 lienzos grandes, 4 chicos de cobre, 1 mesa para celebrar de piedra, 1 frontal de yeso pintado.²⁵⁶ Para 1825, este altar ya no existía.

El altar de las Angustias estaba compuesto por la imagen en lienzo de nuestra Señora de las Angustias con nuestro Señor en los brazos; en el nicho del colateral y con vidriera se encontraba el Santo Entierro, y a un costado la imagen en bulto de san Juan.²⁵⁷

Mientras tanto el altar del Concilio que estaba ubicado en el antecoro contaba con la imagen del Señor en un nicho con repisa, el cual portaba una corona y una caña de plata; también tenía 1 Cristo de bronce y 1 cuadro del Señor de la Columna.²⁵⁸

Otro de los altares que tuvo el convento y el cual perdura hasta la fecha, si no en su estructura al menos si en su devoción es el de la Santísima Trinidad, que contó con la imagen en lienzo de la Santísima Trinidad, muy probablemente el mismo que existe actualmente; una imagen en bulto de la Purísima Concepción, 1 Santo Padre en un nicho, 1 frontal y un medallón de san Agustín en el remate.²⁵⁹

En la sacristía también se puso un colateral, compuesto por un Santo Cristo de bulto, 9 lienzos con marcos dorados, 2 espejos, una Señora de la Salud y 3 pequeños cuadros de reliquias.²⁶⁰

²⁵⁵ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 6.

²⁵⁶ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario, 1814, 15V1.5.C15.06, f.5v

²⁵⁷ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, fs. 5v y 6.

²⁵⁸ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 6.

²⁵⁹ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 6v.

²⁶⁰ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f. 23v.

Cabe mencionar que para el primer tercio del siglo XIX, tanto el altar mayor como los colaterales fueron cambiados por los que se conservan actualmente. También es importante señalar que muchas de las piezas que conformaron en algún momento uno de los altares fueron movidas de su lugar de origen y reutilizadas para la conformación de nuevos retablos.

Toda la fábrica ejecutada además de la mano de obra y los materiales, requirió también de grandes inversiones económicas, dinero que se logró tener gracias a las limosnas dadas por el rey, a la venta de la producción de las haciendas y huerta del convento, el arrendamiento de sus propiedades, las herencias que le fueron dejadas y las donaciones hechas por los mismos fieles. Desafortunadamente no contamos con la información suficiente para determinar el costo de cada una de las obras arquitectónicas que se realizaron en el convento a lo largo del virreinato, ni el nombre del maestro que las ejecutó, pero como hemos podido ver en ciertos casos, los libros de cuentas nos presentan en términos generales las cantidades invertidas en algunas de las obras; también se presentan varios de los gastos por mes o por año, y en algunos otros casos se presentan los motivos de dichos gastos, como materiales o pago de mano de obra. Para darnos una idea general de ello, presentamos a continuación un cuadro en el que se registran los gastos efectuados por años entre los siglos XVII y XVIII:

FECHA	CONCEPTO	CANTIDAD
1619	Maestro, peones, carpintero, laudero, albañiles.	46p.
1620	Oficiales por enladrillar la celda prioral.	4p.
1623	Puerta de la portería y gastos de las obras del año.	5,172p. y 1r.
1624	Gastos de las obras del año.	7,403p.
1626	Gasto de las obras del año.	5,915p.
1627	Gastos de las obras del año.	6,291p. y 7r.
1628	Gastos de la obra del año (cal).	7,289p. y 4r.
1629	Gastos de la obra del año (estribo, trabajos del refectorio, del coro, de las secretas).	6,385p. y 1r.
1630	Pago a albañiles por aderezar la casa	2p. y 4r.
1637	Hechura de 3 celdas, adobes, vigas, labor de vigas,	150p.

	tablas, 2 puertas, 1 ventana, hacha, paja, veteas, yugos, alcayatas, trasquiladores, 1 fuerte y el pago de algunos peones.	
1646	Por aderezar las bóvedas del templo y el convento, a los campaneros por fundir la campana,	426p. y 4r.
1651	De cubrir 3 celdas de la enfermería, vigas, tablas, hacer 1 puerta nueva, aderezar 1 puerta, de asentar ambas puertas, oficiales, de hacer algunas cerraduras y llaves para el refectorio, algunas celdas y oficinas y otros remiendos que hubo que hacer en el convento.	42p.
1661	Por aderezar la puerta seglar del patio y otra de la caballeriza	3p. y 2r.
1716	De 3 semanas de trabajó en remiendos del convento	12p. y 6r.
1717	De 1 puerta y 1 ventana para la celda, al carpintero Rendón por 1 puerta y 1 ventana, 2 caretas de piedra para enlosar las puertas principales de la iglesia, de 1 albañil y peón que pusieron 1 puerta y 1 ventana.	27p. y 5r.
1718	Gasto de las obras del año (varios remiendos en el convento, echar una pared de cal y canto para tapar una canal muestra, echar tablado a la torre, torta a las bóvedas de las secretas, claraboyas, celda prioral, echar claves a las puertas de las secretas que amenazaban ruina, blanquear algunas celdas y el dormitorio de la tribuna, se 1 sagrario para la capilla del Tránsito, de la tarima del facistol, de componer la puerta de profundis, fanegas de cal, de poner encerado al coro).	238p. y 4r.
1719	Arena, maestro, peones, cal, albañiles, de componer el tablado de la torre clavos, oficiales, de blanquear una celda y poner las cañas de la huerta.	21p. y 1r.
1720	De varias obras y remiendos que hizo Camacho en los últimos 2 años.	97p.
1721	De volver a aderezar la cocina (se cayó la chimenea), piedras, peones por una semana y el maestro.	11p.
1723	De la escalera del noviciado que se hizo de cal y canto (costó 130p., pero un bienhechor dio 102p.).	28p.
1724	De aderezar las bóvedas y azoteas del dormitorio	268p.

	porque había goteras, de blanquear la escalera, cerrar y blanquear la ralladura del refectorio y de profundis.	
1720	De reedificar el convento para abajo, con dos arcos de cantería, parlatorio, aposento para harinero y 1 capilla que se hizo en la cocina vieja para alivio y ampliación del noviciado.	1159p.
1732	Por limpiar la sacristía, de 640 fanegas de cal para la sacristía para algunos remiendos de la iglesia y para la cañería, cimientos, sentar la alcantarilla, la pila del claustro, la de la sacristía, refectorio, cocina, techo de un aposento y dos cuartitos.	405p.
1736	Gastos del primer cimborrio (madera, cal, arena, herramienta, piedra, labrado de piedra, maestro, albañiles, peones, ángel de piedra, hoja de plata)	2,818p. y 6r.
1737	De lo que se le dio al maestro Chavira por venir de Yuririapúndaro a reconocer el cimborrio, de enjarra el cimborrio por fuera, hacer 8 ventanas a la linternilla forradas en hoja de lata, 8 celosías en las ventanas grandes, pintar por dentro el bocel, levantar las paredes y acabarlo por fuera, y material, la cimbra del cimborrio por la ruina que amenazaba, reata, madera, carpintero y peones.	1486p. y 4r.
1740	Por subir dos campanas a la torre, enjarrar, blanquear y pintar por dentro y por fuera los claustros, el antecoro, escaleras algunas almenas de piedra de cantería que se pusieron en el claustro y se hicieron 2 docenas de alcayatas para afianzar lienzo y se acabó el colateral mayor.	754p. y 2r.
1741	Se derribó el cimborrio que se había hecho 3 años antes porque se estaba cayendo, se remendó la pared de la capilla mayor, se echó estribo, se abrieron dos ventanas grandes, se hizo cimborrio nuevo todo de tezontle, se enjarró y blanqueó toda la capilla mayor, se pintaron y doraron todos los arcos, pilastras y cornisas, se echaron peanas a 3 altares de la capilla mayor y se echaron 3 claves taladradas en el cañón de la iglesia.	4,718p. y 4r.
1743	Se hizo de nuevo la cañería que corre de la plaza a la	291p.

	pila del claustro y de ahí hasta la pila de la huerta, se picó y enjarró el tanque (don Miguel Asteno dio para ello 128p.), 1 reja de hierro, celosías para las tribunas y pintar algunas pilastras de la camilla mayor y columnas.	
1774	Al maestro Huerta por la obra de la barda	1100p.

Cuadro creado a partir de la información registrada en los Libros de Cuentas del convento de Valladolid. ARCHIVO DE LA PROVINCIA AGUSTINIANA DE MICHOACÁN (APAMI), Libro de Cuentas, Valladolid.

Como podemos advertir a simple vista, el primer tercio del siglo XVII, fue el de mayor actividad constructiva, y por ende en el que se registraron mayores gastos. Esto se dio gracias a varios factores, que tiene que ver con lo que hemos señalado a lo largo del trabajo, primero el convento se consolidó como la casa madre de la provincia, esto le trajo mayores beneficios pues sin duda alguna la cabecera tenía que contar con todos los elementos necesarios para poder funcionar como tal, tanto en lo espiritual como en lo material, por ello fue constantemente impulsada y beneficiada con considerables limosnas, así mismo se vio en la necesidad de consolidarse como lo que era; por otro lado, para estas fechas la ciudad de Valladolid ya contaba con el título de la cabecera del obispado, situación que la había posicionado en un lugar privilegiado con mayores beneficios, comenzaba a consolidarse y esto se reflejaba también en el convento; finalmente se vio inmerso en una etapa en donde a nivel virreinato se impulsó y propagó la actividad constructiva y artística, a través de la escultura y la pintura, pero también de la arquitectura.

Por otro lado, se observa también la participación de los diversos oficiales en la obra como maestros, albañiles, carpinteros, escultores y peones, lo que nos habla del complejo entramado de la sociedad vallisoletana con una diversidad de oficios, que confluían en un mismo espacio y con un mismo fin, pero que al término del día ocupaban una posición distinta en el mundo novohispano.

Finalmente, estos datos más que darnos respuestas nos generan aún más dudas, pues como se observa la información proporcionada por los libros de cuentas son muy generales y hasta cierto punto dispersos, esto nos ha llevado a plantearnos

una serie de preguntas a las cuales no daremos respuesta en este trabajo, pero que deseamos externar para futuras investigaciones en torno a ello. En este sentido saltan dudas como por ejemplo, de dónde provenían los materiales utilizado para la fábrica del recinto, quienes las elaboraban, quien las comercializaba, quienes eran esos oficiales que participaron en la obra, se sabe de uno que otro como Vicencio Barroso, pero el resto de ellos quienes fueron, eran vecinos de la ciudad o venían de otras ciudades del virreinato; se llega a mencionar a Rendón, Camacho y Hurta, pero quienes eran. Sin duda son muchos aspectos que faltan por atender, sin embargo, quedan abiertas para próximas investigaciones, mientras tanto en el siguiente apartado abordamos el conjunto conventual a partir de sus elementos iconográficos e iconológicos como medios para comprender la otra parte del convento, es decir, su sentido simbólico-litúrgico y funcional.

ASPECTOS ICONOGRÁFICOS DEL CONJUNTO CONVENTUAL



El convento de Santa María de Gracia es un ejemplo de la obra material, espiritual, cultural y social que llevaron a cabo los religiosos de la orden de San Agustín en la época novohispana en la ciudad de Valladolid-Morelia, “majestuosa fábrica, junto con las letras y virtudes que allí profesan, es de los principales adornos que hacen ilustre a la ciudad.”²⁶¹

(Imagen 11)

Este conjunto arquitectónico en términos generales, se inserta en el denominado estilo plateresco, surgido en España y difundido por los reyes católicos en todos los territorios españoles. Esta modalidad cuenta con la presencia de algunos elementos góticos, renacentistas y manieristas. Cabe señalar que durante los siglos posteriores se añadieron algunos otros elementos de estilo barroco, que más tarde fueron modificados o sustituidos por la nueva tendencia artística: el

²⁶¹ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 326.

neoclásico. El advenimiento de este cambio responde a las grandes transformaciones ideológicas que se gestaron en Europa, con repercusión en América, a partir de la denominada Ilustración, un movimiento ideológico y cultural cuyo fundamento era la razón. Así el neoclasicismo se manifestó como protesta ante la exageración del ornato del barroco, pues colocaba a la razón por encima de la imaginación, el intelecto sobre la creación, la disciplina sobre la inspiración, recurría a los modelos de la antigüedad y daba mayor importancia a los elementos teóricos, lo que generó la fundación de academias de arte.

Dentro de los elementos iconográficos del convento agustino de Valladolid, lo primero que salta a la vista del espectador es la fachada del templo, convertida en la presentación del conjunto conventual, importante porque además de tener una función didáctica y simbólica, nos presenta algunos otros datos como fechas o la orden religiosa a la que pertenece.

La portada se compone de dos cuerpos y un imafronte, **(Imagen 12)**. En el primer cuerpo encontramos el vano de entrada, formado por un arco de medio punto con molduras, el tipo de arco elemental para la arquitectura abovedada. En la clave del arco, la cual alude a Dios, se localiza el escudo de la orden: un corazón traspasado por dos flechas. La entrada se encuentra flanqueada por cuatro columnas con capitel corintio, intercaladas por dos ventanillas ovaladas, mismas que no formaban parte de la obra original, pues fueron integradas a principio del siglo XX. **(Imagen 13)**

Sobre las columnas reposa un entablamento en la que se aprecia la siguiente inscripción: *HEC 2 HI DOM9 DIET OPTA CE LLIBEAT OILL HABITANTINE PEPETUO LAUDANTE*, la cual parece tener algunas fallas de escritura en base a la gramática latina clásica, pues de acuerdo a la traducción que se ha hecho debería apreciarse algo como: *HAEC EST DOMUS DEI ET PORTA COELI BEATO ILL HABITANTINE PERPETUO LAUDABLE*, que traducida sería “*Esta es la casa de Dios y la puerta del cielo, su habitante es santo y digno de alabanza perpetua;*” una composición literaria tomada al parecer, de los textos bíblicos,

como del Génesis 28:16, donde se relata el *Sueño de Jacob*, y cuyo versículo dice: *“Tuvo miedo y dijo: Que terrible es este lugar: no es nada menos que una Casa de Dios y la Puerta del Cielo.”* Y del salmo 34:1, que reza: *“Bendeciré al Señor en todo tiempo, no cesará mi boca de alabarlo.”* Cabe señalar que es una primera aproximación a lo que se cree refiere el epígrafe, sin embargo, será necesario realizar un análisis más profundo en un estudio posterior.²⁶² Esta cornisa remata con dos pináculos, uno a cada extremo, sobre los cuales hay un querubín de cada lado.

En el segundo cuerpo se localiza la ventana coral, formada por un arco de medio punto con jambas del mismo estilo, decoradas con figuras geométricas (círculos y rectángulos). En las enjutas se puede observar una especie de medallón en cada una, en la que se encuentran dos fechas, la que apunta al sur marca el año de 1664, mientras que la que se asienta al norte el de 1884. Ésta ventana se encuentra enmarcada por un par de columnas sobre las que reposa el entablamento en cuyo friso se encuentran cinco querubines más y a ambos lados un par de pináculos. **(Imagen 14)**

En el imafronte, sobre el entablamento de la ventana coral, encontramos un pequeño nicho que resguarda la imagen de san Miguel Arcángel. Este personaje porta un escudo sobre su mano izquierda, y por la posición de su brazo derecho y la iconografía de éste, podemos imaginar que pudo ver tenido una espada, elemento que representa la lucha y la defensa. Sobre ésta hornacina se aprecia una cruz en alto relieve, elemento iconográfico por excelencia que no podía faltar en ningún recinto religioso, pues representa el fundamento de la fe católica. **(Imagen 15)**

La estructura general de la fachada resulta ser muy similar a las de sus contemporáneos de Tacámbaro, Cuitzeo, Charo y Ucareo, por mencionar sólo algunos, aunque con sus propias particularidades.

²⁶² Para llevar a cabo la traducción de la inscripción fue fundamental el apoyo del Lic. Erick Eduardo Rodríguez Ballesteros, filósofo e historiador.

El templo cuenta además con dos torres; la más pequeña, se encuentra ubicada al sur y es la más antigua de la ciudad; está conformada por una estructura rectangular y un arco de medio punto a cada lado flanqueado por un par de conchas que la decoran. También se observan como remate unos pequeños pináculos, **(Imagen 16)**. Al norte se encuentra la segunda torre, la cual es de mayores dimensiones. Se compone de una base de dos niveles de forma rectangular, y de tres cuerpos más donde se encuentran las campanas; el primer nivel de este campanario es rectangular y consta de un par de vanos de medio punto por cada lado; el siguiente cuerpo también de forma cuadrada presenta una ventana rectangular por cada lado; y el tercero es de forma ochavada y posee un vano por cada lado, finalmente lo corona una pequeña cúpula con linternilla que remata con una cruz de cantera. **(Imagen 17)**

Al lado norte del conjunto, se localiza la fachada lateral, conformada por un arco de medio punto decorado con pequeñas flores. En las enjutas se puede apreciar dos conchas, una a cada lado. La entrada está custodiada por un par de columnas que sostienen un entablamento sencillo, sobre el cual queda la marca de haber tenido un frontón abierto, lo que podría indicar que en algún momento fue modificado al estilo manierista.²⁶³ Sobre el entablamento se localiza una ventana rectangular y sobre ella una moldura decorada con figuras geométricas y arriba de ello un frontón curvo abierto que resguarda la escultura en piedra de san Agustín en su calidad de obispo. Al ser un convento de la orden agustina, no podía faltar la imagen de aquel a quien consideran su fundador, el cual porta la mitra sobre su cabeza, elemento de obispo al igual que el báculo que sostiene en su mano derecha el cual alude al pastor que guía a sus ovejas. **(Imagen 18)**

El templo por su parte, fue construido de una sola nave, muy al estilo de los conventos del siglo XVI, orientado a la manera tradicional, de oriente a poniente. Posee una bóveda de cañón, la cual conserva algunas imágenes en forma de cenefa como parte de la decoración **(Imagen 19)**. A la entrada del templo se localiza el sotocoro y el coro en la parte alta, espacio en el que después se colocó la

²⁶³ DÁVILA, *Una ciudad conventual*, p. 99.

sillería de nogal, el facistol y el órgano que se construyó durante la administración del prior José Contreras a principio del siglo XVIII, el costo de ello fue de 500 pesos aproximadamente **(Imagen 20)**. Años más tarde en 1750, la sillería del convento junto con el órgano fueron intercambiados por los de Cuitzeo por ser de mejor calidad.²⁶⁴ **(Imagen 21)**

Cuenta también con una cúpula poligonal de ocho lados que no posee tambor **(Imagen 22)**. Al fondo de la nave se puede observar el presbiterio, ubicado al oriente dividido del resto de la nave por un arco toral y por escalones que lo elevan. Ahí encontramos un altar de estilo neoclásico en el que se postran las esculturas de la Virgen del Socorro, san Agustín, santa Mónica y un Cristo crucificado, además de una pintura de la anunciación, la cual alude a la advocación del conjunto: Santa María de Gracia **(Imagen 23)**. Cabe señalar que la composición actual del interior del templo responde a las modificaciones hechas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la nueva corriente neoclásica; aunado a ello, las imágenes han sido cambiadas de lugar a consideración de los frailes.

Actualmente cuenta con seis retablos de estilo neoclásico distribuidos a los costados del templo, en los que encontramos las esculturas de algunos santos importantes para la orden, como Nuestra Señora de la Consolación, santo Tomás de Villanueva, san Nicolás de Tolentino y santa Mónica, cuyo altar veíamos, fue construido a principios del siglo XVIII durante la administración de fray José Contreras,²⁶⁵ además de algunas pinturas sobre tela. Es muy permisible que algunas de estas obras fueran parte de un retablo anterior, pues de acuerdo a lo expresado por Escobar, aún para el segundo cuarto del siglo XVIII, el templo contaba en el altar mayor con un retablo que poseía, “cinco dilatadas calles, el cual hoy persevera, aunque sin la estimación que se ha granjeado la nueva moda de retablos.”²⁶⁶ Esto nos permite deducir que el altar que conocemos hoy en día y que es de estilo neoclásico fue construido después de la segunda mitad del siglo XVIII.

²⁶⁴ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 09.V29.C15.26.2D, f. 17.

²⁶⁵ RIVERA REYNALDOS, “Conjunto arquitectónico de San Agustín”, p.89.

²⁶⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 332.

Se sabe también que el templo estuvo ricamente decorado con una variedad de objetos de diferentes materiales y valores; “desde 1599, la iglesia había sido dotada de ricos ornamentos, de plata y alhajas, mismos que a partir de 1700 fueron incrementados.”²⁶⁷ Claro que con el paso del tiempo y las diversas dificultades que sufrió el convento muchas de esas joyas desaparecieron por diversos factores, algunas fueron vendidas, otras robadas y unas más sólo se perdieron. Como parte de estas obras, entre 1706 y 1709 se colocó un frontal de plata en el altar de la Virgen del Socorro.²⁶⁸

En cuanto al atrio, a diferencia de cómo lo percibimos hoy en día, en la época virreinal fue de grandes dimensiones de acuerdo a la tradición novohispana, pues se construyó en un periodo en el que las actividades religiosas, festivas y de sepultura, involucraban a toda la sociedad, dinamismos que eran realizados en la mayoría de los casos en este espacio. Por otra parte, la situación de la fundación de la ciudad favorecía el hecho de contar con grandes espacios pues eran escasas las construcciones que había en el momento de establecerse. Con el paso del tiempo, esta área se redujo y modificó de acuerdo a las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales de la ciudad.

La fachada del convento por su parte, es mucho más sencilla, se compone de dos niveles; en el primero se observa un pórtico de cuatro arcos de medio punto con cinco columnas toscanas intercaladas que sostienen un entablamento, obra de Basalenque. El resto de la fachada consta de unas puertas de marcos sencillos que de acuerdo con Moreno pudieron haber sido utilizadas para el acceso de entrada de carretas y animales hacia los macheros y huerta.²⁶⁹ En el segundo nivel se aprecian seis ventanas con arco conopial, de las cuales, la última es de mayores proporciones. Sobre la cornisa encontramos ocho pináculos que rematan la fachada. (Imagen 24)

²⁶⁷ RIVERA REYNALDOS, “Conjunto arquitectónico de San Agustín”, p.89.

²⁶⁸ RIVERA REYNALDOS, “Conjunto arquitectónico de San Agustín”, p.89.

²⁶⁹ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, p. 97.

La entrada al vestíbulo del convento es a través de un arco rebajado, decorado con figuras geométricas, **(Imagen 25)**. En este espacio se encuentran los restos de una vieja puerta de madera labrada que denota ser de aquellos años, en la que se aprecia una mitra episcopal y un corazón, **(Imagen 26)**. También es posible observar en la parte superior restos de pintura mural, al igual que en algunas otras partes del convento.

Para llegar al claustro hay que pasar por un arco peraltado; este espacio es de forma cuadrangular, integrado por cuatro arcos de medio punto por cada lado intercalado por contrafuertes poligonales rematados en manera piramidal, **(Imagen 27)**. Los corredores están cubiertos por una bóveda de cañón corrido, **(Imagen 28)**; en las esquinas donde se juntan ambos corredores se forma una bóveda de nervadura decorada con un pinjante. **(Imagen 29)**

Las escaleras que conducen a la segunda planta, se localizan en el corredor poniente del claustro, la entrada se compone de un arco de medio punto con jambas, mientras que el techo del cubo está formado por una bóveda de lunetones con nervaduras planas de rebuscado dibujo, que cierran al centro con un ochavo. **(Imagen 30)**. En el claustro alto se aprecian dos arcos rebajados por cada uno del claustro bajo, que son sostenidos por columnas toscanas con capitel dórico, **(Imagen 31)**. Estos pilares tuvieron un costo por labrarse de 10 pesos.²⁷⁰ La cornisa es sencilla y posee algunas gárgolas. Los pasillos del claustro están cubiertos por una techumbre de vigería, mientras que otros corredores fueron cubiertos por bóveda de cañón corrido. Aquí se encontraban distribuidas las celdas de los frailes así como la biblioteca, **(Imagen 32)**. El claustro de este convento fue calificado por Basalenque como uno de los más lindos de la provincia, y en alegría llevándoles ventaja.

En el centro del patio es posible observar una fuente mixtilínea con esculturas en piedra, claramente de estilo barroco, **(Imagen 33)**. La obra fue realizada alrededor

²⁷⁰ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario 1682, 022.P6.C1.13.D9, f. 5.

de 1732, y se le pagó al cantero por labrarla y sentarla, 150 pesos,²⁷¹ más 18 pesos por hacer los 4 animales que la adornan; 45 por 90 varas para la pila y aplicarla a 4 reales; por las lozas que cubren no solo la pila sino todo el claustro, 55 pesos y 7 reales y medio, por labrar las lozas 44 pesos y 3 reales y medio.²⁷²

Al norte se encuentra el antiguo refectorio que a su vez conecta con otro patio. La huerta quedaba hacia el nororiente, espacio que se extendía por un amplio territorio. Es posible aún observar restos de un reloj de sol así como de una espadaña.

En términos generales y tal como hemos podido advertir, estructuralmente el conjunto se ajusta a las disposiciones establecidas por la tradición monástica europea, es decir, se constituye por un claustro central rodeado de las dependencias necesarias para las actividades de contemplación, evangélicas, administración, formación y vivienda. Así mismo muestra las particularidades que adquirieron las construcciones del siglo XVI en la Nueva España, como el templo de una sola nave, un pórtico y un amplio atrio. **(Imagen 34)**

Su planta arquitectónica puede compararse con la de otros conventos contemporáneos a éste, como el franciscano de San Miguel Arcángel de Huejotzingo en Puebla fundado en 1526 **(Imagen 35)**, o los agustinos de San Andrés Apóstol de Epazoyucan en Hidalgo, fundado durante la primera mitad del siglo XVI **(Imagen 36)**; el de San Agustín de Acolman en el Estado de México, fundado en la segunda década del siglo XVI **(Imagen 37)**; y el de San Miguel Arcángel de Charo en Michoacán, que se fundó en 1550 y que es contemporáneo de nuestro convento. **(Imagen 38)**

Esta composición arquitectónica respondía a su vez no sólo a las necesidades de viviendas o actividades, sino también y sobre todo, a una serie de símbolos religiosos, litúrgicos y místicos que dan cuenta de la concepción del espacio para la comunidad agustiniana virreinal.

²⁷¹ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 125v.

²⁷² APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 126.

EL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO: ESPACIO, SIMBOLISMO Y SOCIEDAD



al como lo hemos mencionado anteriormente, la arquitectura nos da luces para el entendimiento de una sociedad, su pensamiento y el entorno en el que se desenvuelve, pues ésta, “se considera como un fenómeno cultural producto de la sociedad de un tiempo determinado y se identifica en términos diversos según la necesidad humana que resuelva. Es un fenómeno integral formado por factores económicos, sociales, políticos, ideológicos y tecnológicos. Su significado se interpreta por medio de las expresiones de su programa arquitectónico, su sistema constructivo, formal y ambiental, vinculado con su contexto urbano e histórico.”²⁷³

En este sentido, los diferentes elementos iconográficos y espaciales de la arquitectura conventual, están impregnados de simbolismo místico y religioso que en su conjunto son una manifestación del pensamiento e interacción de la sociedad novohispana en Valladolid, misma que nos permite observar el ideal religioso y su recepción en la población.

La vinculación del sentido de los espacios, su iconografía y simbolismo, junto con la sociedad y las actividades efectuadas en él, las cuales no fueron exclusivas de la evangelización, ya que la relación entre la orden y la sociedad vallisoletana se extendió también a ámbitos políticos, económicos y culturales, permiten observar un dinamismo mucho más amplio y simbólico que dejan ver al convento más como un conjunto de percepciones ideológicas en relación a la vida espiritual y terrenal, que como sólo una obra estética.

Como hemos visto, el conjunto arquitectónico no sólo representó la presencia de una corriente artística con elementos combinados que se adaptaron al contexto novohispano, sino que fue el reflejo de una concepción religiosa y de las actividades llevadas a cabo en él, como la labor evangélica, las actividades del

²⁷³ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la Arquitectura Novohispana*, p. 11.

noviciado, las clases de teología y gramática que se impartían, las propias competentes a los asuntos de la Provincia, pues al ser la cabecera requería de atenderlas, y del mismo modo aquellas que se relacionaron con la vida de la sociedad.

Desde las consideraciones más emblemáticas hasta las que pudieran pasar inadvertidas, poseen un simbolismo intencional, una razón de su existencia por la cual fueron colocadas, construidas o nombradas de tal manera. Tal es el caso del nombre que recibió nuestro convento agustino de Valladolid en el momento de su fundación, pues aunque hoy en día es conocido sólo por el templo de San Agustín, lo cierto es que fue erigido bajo el nombre de Santa María de Gracia o de la Encarnación, nombre que alude al momento de la anunciación, cuando el ángel Gabriel se presentó ante María:

“Entró el ángel a su presencia y le dijo: Alégrate, llena de gracia; el Señor está contigo.”²⁷⁴

La advocación recuerda el gran misterio de la encarnación de Jesús, hijo de Dios, quien vino al mundo engendrándose en María, joven pura y casta quien se convirtió en la madre del Salvador. A manera de metáfora, esto representaba la incorporación de la fe cristiana en una nueva ciudad, en donde nacerían los ideales agustinianos para derramar las gracias del salvador tanto en los nuevos conversos como en los españoles.

Junto con ello “el sentido teológico de esta devoción no es de confesar a María como 'llena de Gracia' -misterio que propiamente se celebra en la Inmaculada Concepción-, sino como 'Mediadora de todas las Gracias', como 'Madre de la Gracia', que es Cristo.”²⁷⁵

²⁷⁴ LUCAS 1: 28.

²⁷⁵ BENÍTEZ SÁNCHEZ, Jesús Miguel fray, “Advocaciones Marianas en la orden de San Agustín” en *Advocaciones marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 595-620, p. 607, en línea: www.iglesiadeloscorropm.com/wp-content/uploads/PDF/AdvocacionesMarianas.pdf. [Consultado el 10 de Enero de 2020].

De acuerdo con Escobar, en la orden era una antigua costumbre hacer uso de esta advocación para sus conventos, por ello existen un sin número de fundaciones tanto Portugal como en Italia que llevan el mismo nombre.²⁷⁶

Otorgar un nombre al templo de algún acontecimiento referido en las Sagradas Escrituras, del mismo Cristo, alguna advocación de la virgen María o de algún santo es una tradición muy antigua; de manera práctica esto permitía distinguir un templo de otro; místicamente, se buscaba recibir la protección del santo a quien se había encomendado el recinto y propagar de manera especial sus virtudes, de esta forma podía ser venerado como propio del Superior Divino,²⁷⁷ convirtiéndose así en un espacio sagrado.

De acuerdo con Lobera, la consagración de los templos se debe a cinco motivos: primero, por la reverencia debida a tan alto Sacramento; después por santificar el efecto grande de la santidad y gracia del sacramento; la tercera para representar la santidad que consiguió la Iglesia por la Pasión de Cristo; la cuarta para significar la santidad y gracia que se requiere en los que han de recibir el santísimo sacramento de la Eucaristía; finalmente, porque así como la consagración del Tabernáculo representaba la santidad de Cristo, así mismo la consagración material del templo representaba la santidad de toda la Iglesia espiritual.²⁷⁸ Queda entendido entonces, que esta celebración pudo haberse realizado con gran solemnidad, pues significaba una gran fiesta llena de regocijo e importancia.

Otro aspecto importante en la erección del conjunto fue el de elegir el sitio apropiado para su construcción, pues de su buen juicio dependía que las características de la obra fueran las idóneas, sobre todo por el templo, pues era el espacio principal por ser el sitio donde le rendirían culto a Dios y habitaría a través del Santísimo Sacramento. Éste debía procurar ser elevado, encontrarse lejos de tabernas, establos y mercados, para evitar la perturbación de los oficios

²⁷⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 327.

²⁷⁷ LOBERA Y ABIO, Antonio, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Barcelona, Imprenta de los Consortes Sierra y Marti, 1781, p. 88.

²⁷⁸ LOBERA, *El por qué de todas las ceremonias*, p. 89.

divinos.²⁷⁹ En este sentido, las constituciones de los monasterios medievales de alguna manera se hacían presentes, pues éstas estipulaban que los conventos estuvieran alejados de las poblaciones para evitar todo tipo de disturbios, con ello se promovía la vida eremítica y contemplativa. Aunque nuestro convento se fundó en una ciudad en medio de la población, se trató de mantener cierto orden con respecto a lo señalado.

El templo, por su naturaleza fue el espacio más importante del conjunto conventual; litúrgicamente es el sitio donde se le rinde culto a Dios, pues es su morada en la tierra, donde los hombres pueden encontrarse con Él. Los antecedentes de este espacio, se remontan a épocas muy antiguas, ya en el Viejo Testamento con Abraham, se comienza a hablar de estos lugares dedicados a Dios. Sin embargo, los antecedentes fundamentales sobre los que se basa la estructura del templo como tal, los encontramos en las antiguas basílicas romanas y en el templo de Salomón construido en Jerusalén, obra que se realizó por encargo de David y que tenía la intención de proclamar que los días de Israel errante habían terminado.²⁸⁰ Ya lo mencionábamos anteriormente, al ser una religión surgida en un contexto romano pero con antecedentes hebreos, se generó una fusión muy particular de ciertos elementos. A partir de esta integración de características, tanto en su estructura como simbólicamente se desprenden los templos novohispanos,²⁸¹ que a su vez adquirieron particularidades en función de los pueblos indígenas.

Este espacio, se erigió a partir de la concepción del cuerpo humano, en donde cada parte era un prodigio, un profundísimo Misterio. De esta manera, el altar correspondía a la cabeza, mientras que el resto de la nave representaba el cuerpo;²⁸² esto nos remite a lo que se manifiesta en diferentes libros de la Biblia:

²⁷⁹ BORROMEIO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM, 1985, p. 5.

²⁸⁰ FERNÁNDEZ, *La imagen del templo de Jerusalén*, p. 22.

²⁸¹ BALLESTEROS GARCÍA, Víctor Manuel, *Los conventos del Estado de Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000, p. 37.

²⁸² LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 7.

“En efecto, el marido es cabeza de su esposa, como Cristo es cabeza de la Iglesia, cuerpo suyo, del cual es asimismo salvador.”²⁸³

“Y él es también la Cabeza del Cuerpo, es decir, la Iglesia.”²⁸⁴

Así, el Altar entonces, por ser el lugar donde se lleva a cabo el sacrificio de la eucaristía es Cristo, es la cabeza, mientras que el resto de la nave, donde la asamblea se coloca para ser partícipe de la celebración, equivale al cuerpo, a la Iglesia fundada por Dios. Éste al ser construido de una sola nave, tal como suelen ser los templos de los conventos del siglo XVI novohispano, representaba a la primitiva iglesia apostólica, en la que se concentraban de manera simbólica los principios teológicos y cósmicos, así como el ideal espiritual y la fe de los primeros religiosos evangelizadores de la Nueva España.²⁸⁵

En esta construcción, también quedaron manifestados las cuatro dimensiones: longitud, latitud, altitud y profundidad, tal como, “el Autor de la vida fabricó nuestro visible cuerpo.”²⁸⁶ Las dimensiones del templo respondían a la necesidad de crear en el cristiano un ambiente propicio para el fomento de la fe y el culto a Dios en conjunto con los otros elementos complementarios como las esculturas y las pinturas.²⁸⁷

Por su parte, la tradición marcó la orientación de este espacio, práctica por cierto, muy común a muchas civilizaciones quienes han tomado este punto de referencia dentro de sus creencias y actividades. En el cristianismo, además de estar influenciado por esas concepciones antiguas y profanas, adoptó y justificó su uso de lo escrito en el Antiguo Testamento, en el que señala que los levitas, los cantores y los sacerdotes, colocaron el Arca en el Templo de Salomón hacia el oriente;²⁸⁸ a partir del XI, se estipuló como tal, que se dirigiera el altar hacia el

²⁸³ EFESIOS: 5, 23.

²⁸⁴ COLOSENSES: 1, 18.

²⁸⁵ SOHN RAEHER, *Entre el humanismo y la fe*, p. 84.

²⁸⁶ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 7.

²⁸⁷ BORROMEIO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. LII (cita13).

²⁸⁸ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 8.

Oriente, y se aludía así a la dirección por donde llegó la verdadera luz,²⁸⁹ al mismo tiempo, representaba a la Divinidad, por haber plantado Dios el paraíso terrenal en ese lugar; además Cristo había padecido con la dirección de su mirada hacia ese punto, lo que lo llenaba de mayor simbolismo.²⁹⁰

La bóveda también contaba con un significativo simbolismo, pues además de estar relacionado con el cielo, representaba la caridad, la virtud que oculta y encubre todo, tal como el techo lo hace con la nave del templo.²⁹¹

Por otro lado, este espacio representó también el punto de reunión más constante de la sociedad en donde se generaba la interacción entre los frailes y los diferentes sectores de la sociedad vallisoletana, espacio al que concurrían a celebrar los oficios litúrgicos, “personas de todos los grupos sociales que acudían a escuchar misa, a recibir sacramentos, a rendir culto a sus imágenes y reliquias preferidas, y a participar en las fiestas litúrgicas. En los templos, los fieles no sólo cumplían con sus obligaciones y devociones religiosas, ahí también recibían noticias a través de los sermones, goce estético con la música y las artes visuales e informes sobre las novedades acontecidas en las vidas de sus semejantes.”²⁹²

El templo entonces, era un núcleo de interacciones espirituales, pero también sociales, políticas, económicas, y culturales, convirtiéndose a la sazón en la expresión sublime de esa misma población, en donde a su alrededor se alinearon hermandades, gremios y cofradías, como expresión de la base social y asistencial de la población.²⁹³ Así, “El convento [conjunto] era visto por la comunidad como su centro religioso, orgullo de sus habitantes y producto de sus esfuerzos.”²⁹⁴ De ahí, muchos de los diversos donativos y patrocinios que se dieron al convento para el

²⁸⁹ CAMPEREZ, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., Tomo Primero, Segunda Edición, 1930, p. 102.

²⁹⁰ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 8.

²⁹¹ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 9.

²⁹² RUBIAL GARCÍA, “Pobreza, castidad y obediencia” p. 46.

²⁹³ GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, España, Ediciones Cátedra, 1983, pp. 103-104.

²⁹⁴ COLOQUIO INTERNACIONAL EXTRAORDINARIO, *Manuel Toussaint*, p. 57.

enriquecimiento ornamental del recinto, pues a mayor majestuosidad de su templo, mayor dignidad de sus fieles.

El coro, aunque fuera parte integral del templo, constituía un espacio propio de gran importancia, pues, “albergaba la capilla musical, y con ella el instrumento mediador entre la tierra y el cielo, el órgano.”²⁹⁵ En este espacio, se reunían a elevar cantos, salmos y alabanzas a Dios, a imitación de los coros celestiales. Como lo reza el salmo 96:

*“Canten al Señor un canto nuevo, canten al Señor toda la tierra;
canten y bendigan al Señor, su salvación proclamen diariamente.”*²⁹⁶

Así, el coro en conjunto con la música a través de los instrumentos que se integraron completaba parte de la liturgia, en especial con el órgano, elemento considerado como sagrado, que junto con la colocación a la entrada y en la parte alta de este espacio, tenía un significado místico y teológico que cumplía la función de estar en un plano superior, a imitación del coro de ángeles.²⁹⁷ Hoy en día el espacio del coro continua, y posee un órgano de la casa alemana Walker,²⁹⁸ pero se sabe que entre el siglo XVII y XVIII contó con un órgano de flautas de madera policromadas, de las cuales se conservan algunas en la pinacoteca del templo, (Imagen 39). Éste fue adquirido en un intercambio que hizo este convento con el de Cuitzeo en 1750, por ser de mejor calidad,²⁹⁹ al igual que la sillería de nogal que hoy observamos en el presbiterio, y que fue colocado ahí alrededor de 1925, para una mejor vigilancia.³⁰⁰

La sacristía por su parte, cuya etimología proveniente del latín *sacre*, quiere decir sagrado, alude al espacio contiguo al templo, que está destinado exclusivamente

²⁹⁵ GUERRERO RAMÍREZ, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán, Aspectos documentales*, Morelia, Mich., México, Fimax Publicistas, 2013, p. 59.

²⁹⁶ SALMO: 96.

²⁹⁷ GUERRERO, *El órgano histórico en Michoacán*, p. 59.

²⁹⁸ GUERRERO, *El órgano histórico en Michoacán*, p. 147.

²⁹⁹ RIVERA REYNALDOS, “Conjunto arquitectónico de San Agustín”, p. 89.

³⁰⁰ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P8.C3.03.D3.

para guardar los ornamentos sacros que son utilizados en el culto religioso, como las vestimentas, los vasos sagrados y otros ornatos. Aquí se reúnen el clero para prepararse para salir a presidir los oficios. Este espacio, de manera simbólica, se ha relacionado con el útero de María, donde Cristo tomó la vestidura de la carne, tal como el celebrante se revestía para salir a conmemorar el misterio de la Sagrada Eucaristía.³⁰¹

Los retablos, como parte del templo, también jugaron un papel importante encaminado a la instrucción de la feligresía, así como a la exaltación de los santos, a través de las imágenes que en él se presentan, tanto en pintura como en escultura, incluso de las reliquias que en ellos se conservan, pues son, “letras vivas de quienes todos debemos de aprovechar y aprender.”³⁰² Con ello se fomentaba también el culto a los santos y a las reliquias. **(Imagen 40)**

El tema de la escultura y la pintura, se abordarán en los siguientes capítulos, al igual que el de las reliquias, pero sólo por tener referencia queremos mencionar que el culto a las reliquias proviene de los inicios del cristianismo, una tradición que inició con el sepulcro de Cristo, cuando las mujeres acudieron a adorar y venerar su cuerpo; esta práctica prosiguió posteriormente con los apóstoles, generándose así la idea de conservar y venerar las reliquias de los santos,³⁰³ las cuales podían corresponder a un fragmento de cuerpo, de ropa, algún objeto que hubiese portado el santo como rosarios, crucifijos, o asociados a su martirio como los clavos, pues estos personajes fueron templos del Espíritu Santo, por lo tanto Dios concedía muchos beneficios a través de ellos,³⁰⁴ no porque el objeto en sí fuera mágico, sino por lo que representaba y por haber estado en contacto con el

³⁰¹ FRANCO FLORES, Edgar, *Arquitectura colonial siglo XVI, Arquitectura conventual (1524-1580)*, Historia del Arte y Arquitectura Mexicana, México, UAEH, en línea: www.uaeh.edu.mx/docencia/p_Lectura/icbi/asignatura/HistoriaMex22y23.pdf [Consultado el 16 de Enero de 2019].

³⁰² LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 35.

³⁰³ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 34.

³⁰⁴ LATRE, Mariano, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, Imprenta de don Ramón Martín Indár, 1847, p. 329.

santo. Así, con la veneración de las reliquias se honraba a Dios, quien las ensalzaba, y obraba milagros y prodigios por la intercesión de sus santos.³⁰⁵

Como podemos advertir, tanto la figura de los santos como las reliquias, estaban íntimamente relacionadas con los milagros, acciones consideradas como sucesos de la intervención divina que no tenían una explicación científica o natural, y que por lo tanto denotaban la grandeza de Dios.

Contar con reliquias en los templos, garantizaba para la sociedad de la época, la protección tanto del espacio, como de sus habitantes y fieles en general; ante esto Escobar menciona que en la cúspide del capitel de la torre del templo que nos ocupa, fueron colocadas una multitud de reliquias que le servían de, “contraojo a la envidia y de laurel sagrado que la defendiese de los rayos, pensión de todo lo grande vivir expuesto a experimentar estos o mayores daños,”³⁰⁶ esto es reflejo del papel que jugaron estos elementos para la comunidad religiosa de la época.

Pero, no sólo en el interior encontramos elementos de significación, pues también el exterior del recinto, proporciona grandes componentes de interpretación que buscaban la interacción con el receptor. Quizá la parte más importante sea la fachada del templo, pues más que un adorno, fue un medio didáctico compuesto de elementos iconográficamente ilustrativos que tenían la función de dirigir la atención del espectador hacia el punto principal que era la puerta de la casa de Dios en la tierra. A través de estos elementos se producía una preparación emotiva y espiritual en el fiel antes de adentrarse al recinto sagrado.³⁰⁷

La puerta entonces, representa a Cristo:

*“Yo soy la puerta: el que entra por mí está a salvo. Circula libremente y encuentra alimento.”*³⁰⁸

³⁰⁵ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 36.

³⁰⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 332.

³⁰⁷ SOHN RAEER, *Entre el humanismo y la fe*, p. 91.

³⁰⁸ JUAN: 10, 9.

La única manera de poder salvarse es sólo a través de Cristo; la puerta permite adentrarse al recinto sagrado, por lo tanto, aquel que traspasa esa puerta, tiene la oportunidad de comulgar con él. Al mismo tiempo, representaba la observancia de los Mandamientos, que son la puerta que conducen a la vida eterna.³⁰⁹

Varios son los elementos que se conjugan para presentar un mensaje místico, para lo cual hemos decidido desmenuzar en sus componentes para tener una mayor claridad de lo que representan. Por un lado, tenemos la puerta de acceso, formada por un arco que representa el cielo, el paso al mundo celestial en donde el hombre entra en contacto con la divinidad, es un arco triunfal por medio del cual el espíritu renace a una nueva vida.³¹⁰ En la clave del arco encontramos el escudo de la orden agustina, es decir, el corazón traspasado por dos flechas (**Imagen 41**); éste, al encontrarse en el centro del arco representa el amor de Dios como centro de iluminación, la devoción, el perdón y la felicidad; el corazón al estar traspasado por las flechas, simboliza el profundo arrepentimiento y la devoción bajo extrema aflicción,³¹¹ además alude al impacto que sufrió san Agustín al conocer a Dios.

La puerta se encuentra flanqueada por cuatro columnas, éstas están relacionadas en un sentido hermético y místico con el tetramorfos, atributos que se mencionan en el libro de Ezequiel (Ez. 1) y el Apocalipsis (Ap. 4, 6-8), y que a su vez se asocian con los cuatro evangelistas: san Marcos, san Mateo, san Juan y san Lucas, quienes son considerados como columnas y sostén de la Iglesia al haber asentado la palabra de Dios como fundamento del cristianismo a través de los Evangelios Canónicos; al mismo tiempo, esas columnas, están vinculadas con las cuatro virtudes cardinales: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza.³¹² Éstas, dentro del cristianismo son las virtudes morales más importantes, pues rigen la vida moral de los hombres y dan sustento a otras más. De manera

³⁰⁹ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 8.

³¹⁰ "EL SIMBOLISMO DEL ARCO EN LA ARQUITECTURA", *Símbolos, mitos y arquetipos*, (Domingo 8 de enero de 2017), en línea: abajocomoarriba.blog.com/2017/01/el-simbolismo-del-arco-en-la.html [Consultado el 10 de Enero de 2019].

³¹¹ SALOMÓN SALAZAR, Mercedes Isabel, "Agustinos", *Catálogo Colectivo de Marcas de Fuego*, en línea: www.marcasdefuego.buap.mx:8180/xmLibris/projects/firebrand/ordenes_reigiosas.html [Consultado el 10 de Enero de 2019].

³¹² SOHN RAEHER, *Entre el humanismo y la fe*, p. 92.

sintética, la prudencia alude a la capacidad de pensar antes de actuar; la templanza, a la capacidad de moderarse en palabras y acciones; la justicia involucra rectitud y honestidad; y la fortaleza que incluye dos tipos de valentía: aquella en la que se enfrenta el peligro y la que es propia de aguantar el dolor.³¹³ Esta manifestación era la invitación a la reflexión y búsqueda de las virtudes para ser hombres y mujeres de bien ante la sociedad y sobre todo ante Dios.

Es posible observar otros elementos iconográficos como los querubines, que son símbolos del conocimiento y la sabiduría de Dios,³¹⁴ y que adquieren al mismo tiempo la calidad de guardianes que custodiaban la entrada al paraíso. Del mismo modo apreciamos conchas, estos elementos simbolizan el bautismo en la fe cristiana, atributos muy utilizados en la iconografía conventual novohispana del siglo XVI.

También encontramos imágenes de santos, como la de san Miguel Arcángel en la fachada principal, que como vimos, fue colocada posteriormente, pero cuyo simbolismo es muy significativo pues representa al jefe de los ejércitos de Dios, su nombre significa *Quién como Dios*, y ha sido considerado desde siempre como el príncipe de los ángeles, vencedor de Lucifer y protector de la Iglesia. Se le suele invocar en las tentaciones y a la hora de la muerte.³¹⁵ Mientras tanto en la fachada lateral se localiza la imagen de san Agustín, Padre y Doctor de la Iglesia que dio sustento teológico a la Iglesia cristiana a través de sus escritos filosóficos.

Para la iconografía cristiana todos estos símbolos, ornamentales y escultóricos, representaban elementos divinos encargados de proteger y vigilar la entrada al espacio divino,³¹⁶ al mismo tiempo, tal como lo hemos visto, jugaban un triple papel, porque además de esto, se exaltaban los principios religiosos de la fe cristiana y eran una herramienta didáctica por medio de la cual instruían a la población, la cual en la mayoría de los casos era analfabeta.

³¹³ STAPLES LEWIS, Clives, *Mero Cristianismo*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1942, pp. 70, 72 y 73.

³¹⁴ MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 3ª Edición, 2007, p. 191.

³¹⁵ ROIG, Juan Fernando, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, p. 200.

³¹⁶ FRANCO FLORES, "La conquista. Arquitectura colonial". [Consultado el 16 de Enero de 2019].

La torre como elemento iconográfico, representaba, dice Lobera, a los prelados y a los predicadores por ser los defensores de la Iglesia,³¹⁷ quienes velaban por la seguridad de su comunidad. Mientras que en un sentido estructural y urbanístico, para González Galván, representaban una elocuente referencia de la orientación, las dimensiones, el volumen y la importancia del templo desde la distancia.³¹⁸ En este sentido también son significativas porque, en ellas se colocaban las campanas, elemento de sonido que se convirtió en un lenguaje interpretativo con toda la comunidad.

Éstas, desde la Edad Media jugaron y juegan aún hoy en día, un papel muy importante, pues a través de ellas se representaba el tiempo, además de ser el pregón que anunciaba los diversos acontecimientos suscitados en la ciudad, y de aquellos que se generaban en el exterior, pero que eran de vital relevancia para toda la Nueva España. Estos anuncios podían ser por las celebraciones eucarísticas, las festividades de los santos, el fallecimiento de alguien importante, las misas de difuntos o el acenso al trono de un nuevo rey. Con su sonido se buscaba excitar los ánimos de los fieles a la devoción, como el júbilo de los espíritus y la alegría de los pueblos.³¹⁹ Incluso el convento contaba con un reglamento en torno al uso y prohibición del toque de campana, en donde se enfatiza que su uso tenía que ser exclusivo del culto divino, para la hora de consagrar, para exponer al Santísimo, al cubrir la Eucaristía, al salir y entrar al ciático, para anunciar el estado de agonía de una persona o su muerte, para los momentos de ánimas y rogativas, el anuncio de entrada o salida de un prelado, en los temblores, en las procesiones, como toques de fuego y como repique de las horas litúrgicas.³²⁰

Las campanas pues, al igual que todos los componentes del conjunto, eran elaboradas bajo ciertas características, como el tipo de material utilizado, el

³¹⁷ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 10.

³¹⁸ GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, México, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Volumen IX, Número 35, 1966, pp. 69-102, p. 86

³¹⁹ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 23.

³²⁰ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P80.C3.01.D1.

volumen, la imagen, los símbolos que poseería, así como el sonido que tendría. Cuando ya se contaba con una campana o más con determinado sonido, y se hacía otra, buscaban que fuese distinto el sonido, de manera que armonizaran entre sí, de esta forma al repique en conjunto resultaba agradable al oído,³²¹ una manera más de generar la devoción de los fieles.

Como podemos darnos cuenta el sonido emitido por las campanas, era un llamamiento de actividades o de anuncios importantes, sin duda el principal estaba relacionado con la celebración eucarística, pero también, de acuerdo a las creencias de la época, con su sonido además se alejaba a los demonios, las tempestades aéreas o los malos nublados.³²²

La consagración de las campanas conllevaba un ritual en el que eran dedicadas al culto divino para desterrar los malos espíritus, por eso se lavaban, se bendecían, se ungían y se les nombraba bajo la advocación de un santo, con las oraciones, preces y rúbricas del Ritual Romano.³²³ Ya en el apartado anterior se mencionaba los nombres con los que fueron consagradas las diversas campanas que en algún momento poseyó el convento: Santa María de Gracia, en honor a la propia advocación del convento y del cual ya se habló líneas arriba; Santo Tomás de Villanueva, agustino y arzobispo de Valencia, autor de diversos escritos humanistas que fueron de gran influencia en las primeras oleadas de misioneros a la Nueva España; San Guillermo, caballero y fundador anacoreta de la orden de Ermitaños de San Guillermo, rama de los Ermitaños de San Agustín; Santa María de Loreto, una advocación de la virgen María que nació en el siglo XIII, considerada como abogada y protectora de los hogares; San Nicolás, aunque no se especifica si se trata de Bari o de Tolentino, pues es complicado saberlo ya que ambos eran parte de los santos que veneraban los agustinos; San Nicolás de Bari fue obispo de Myra en el siglo IV, mientras que San Nicolás de Tolentino fue agustino eremita, predicador y taumaturgo del siglo XIV. Otra de las campanas

³²¹ CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Campanas de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989. p. 13.

³²² LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 24.

³²³ LOBERA Y ABIO, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia*, p. 28.

recibió el nombre de María Socorro, otra advocación de la virgen María surgida en el siglo XVI; la Santísima Trinidad, el dogma central de la naturaleza de Dios; y San Francisco de Sales, quien fue obispo de Ginebra en el siglo XVII, y es considerado como el patrono de los escritores.

En conjunto con las campanas, el reloj era un elemento también importante, porque permitía la diligencia y el cuidado en el rezo de las horas litúrgicas; por lo general en todos los conventos de siglo XVI contaban con un reloj de sol en el claustro. En nuestro convento, hoy en día sólo se pueden observar algunos restos de los antiguos relojes de sol sobre el claustro alto.

Ahora bien, el atrio es concebido como un espacio abierto y sagrado próximo al templo, que adquirió un sentido más amplio en la Nueva España que en el viejo mundo. En la Edad Media el atrio fue utilizado únicamente como cementerio, al llegar a la Nueva España, el espacio conquistó otras funciones, pues además de usarse como cementerio se mezcló con la tradición indígena y fue utilizado como espacio evangelizador en donde toda la comunidad indígena podía reunirse para celebrar la liturgia. La fuente más directa que se tiene con respecto a la función del atrio es el grabado de fray Diego de Valadés, en el que presenta una gran variedad de actividades llevadas a cabo en este espacio, en donde se aprecia no sólo como de centro evangelizador, sino como microcosmos en el cual se ejercieron actividades tales como el canto, la enseñanza y las confesiones, entre otras. Por sus características permitía, “la asistencia de multitudes tanto a las fiestas propiamente litúrgicas, como a las procesionales y a otras actividades devocionales.”³²⁴

Además de las actividades propias de la catequización y las festividades religiosas, el atrio sirvió en algún momento como cementerio, espacio que a través del tiempo sufrió modificaciones. “Los atrios son, en pocas palabras, los claustros de los monasterios reproducidos al exterior y magnificados para poder albergar a

³²⁴ PARDINAS ILLÁÑEZ, Felipe, “El arte mesoamericano del siglo XVI”, en Francisco DE LA MAZA (Coordinación), *40 Siglos de arte mexicano*, México, Editorial Herrero, S.A., 1981, 2ª Ed., Vol. III, p. 83.

gran cantidad de fieles que suponía la población americana, claustros que no tenían fines de clausura o de vida contemplativa sino que eran espacios de misión, parte de un edificio cuya vida giraba en torno a una comunidad con la que existía un compromiso de la orden y un proyecto de vida que dirigir.”³²⁵

El segundo gran espacio que conformaba el conjunto era el convento, reservado para la comunidad conventual, aunque no por ello estuvo completamente cerrado a la sociedad. Estos espacios se adaptaron a las necesidades requeridas, así el convento transformó el concepto medieval del monasterio, es decir, se permitió su asentamiento en la ciudad, rodeado de vecinos laicos, en donde tenían la posibilidad de salir y estar en contacto constantemente con la población, aunque con sus restricciones como se vio en el primer capítulo.

Al ser un convento urbano, cabecera de la provincia de San Nicolás de Tolentino, su actividad era más dinámica, “era común ver a numerosos laicos de todos los grupos sociales que llegaban a tratar los más diversos asuntos al convento: indios tamemes cargando bultos y mestizos arreando recuas de mulas llegaban a ellos con abasto, muebles y mercancías; sirvientes mulatos, filipinos y negros arribaban con recados de sus amos y amas para los frailes; comerciantes, burócratas y hacendados españoles acudían a arreglar negocios o a solicitar favores. Las únicas personas a las que estaba vedada la entrada a los conventos era a las mujeres,”³²⁶ una cuestión que estaba claramente marcado en las constituciones de la orden; el 5 de septiembre de 1617, en el Capítulo particular llevado a cabo por fray Martín de Vergara, se estableció la Descomuniación mayor para aquellos que permitieran la entrada de mujeres a los conventos, salvo en casos concedidos, procesiones, entierros y misas públicas.³²⁷ En 1646, se le permitió la entrada a una mujer para que realizara algunos medicamentos, quien fue acompañada por

³²⁵ CERDA FARIAS, Igor, “La herencia medieval de los monasterios novohispanos de Michoacán en el siglo XVI”, en SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael (Coord.), *Oña. Un milenio, Actas del Congreso Internacional sobre el monasterio de Oña (1011-2011)*, Burgos, Fundación milenario San Salvador de Oña, Excmo. Ayuntamiento de Oña, Junta de Castilla y León-Iberdrola, 2012, pp. 496-515, p. 513.

³²⁶ RUBIAL GARCÍA, “Pobreza, castidad y obediencia,” p. 46.

³²⁷ APAMI, *Actas de Consultas*, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 19v.

el padre superior y otro religioso.³²⁸ El mismo caso se suscitó el 13 de septiembre de 1676, en donde se consultó la posibilidad de dejar entrar al convento a una mujer negra vieja para que hiciera varios medicamentos necesarios, por orden del médico y determinación suya por ser forzoso a la salud, nuevamente acompañada del padre superior y de otro religioso.³²⁹

Estas situaciones nos hablan de la dinámica que se generó entre el convento, sus constituciones y la sociedad vallisoletana, aspectos que muestran que el recinto no fue tan censurado como por mucho tiempo se creyó.

Por otro lado, el convento como espacio arquitectónico, se componía de una gran variedad de áreas, como el pórtico o también llamado portal de peregrinos, localizado al sur del templo, definido como el sitio parcialmente abierto pero techado que servía de vestíbulo a la iglesia. Actualmente se encuentra tapiado, excepto por un arco por el cual se accede al recinto. Este espacio, tuvo diversas funciones para los religiosos y la comunidad; era el medio por el cual acceder al convento, se llevaba a cabo en él el adoctrinamiento, las confesiones y muy probablemente las reuniones competentes a los asuntos religiosos en los que se involucraba a la sociedad, como las cofradías, además de servir de hospedaje para viajeros, de donde provenía el nombre que se le daba. No se tiene la certeza, pero pudo utilizarse también como capilla abierta; en muchos de los conventos no se construyeron capillas de indios como tal, porque se hacía uso de los pórticos, los cuales funcionaban bien para ese fin, y al no contar con registros documentales, materiales o arqueológicos, podemos pensar en esa posibilidad, en base también a lo que expresa Valadés en su famoso grabado.

El interior del convento contó con dos claustros, uno alto y otro bajo. Este espacio arquitectónicamente comunicaba con todas las áreas del recinto, permitía la clara y solida distribución de los espacios, daba la opción a que éstos tuvieran una buena y adecuada iluminación, aire fresco y la oportunidad de recolectar el vital

³²⁸ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 4.

³²⁹ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 53.

liquido de las lluvias; funcionalmente estaba destinado para los ejercicios espirituales prescritos por la misma regla como la oración, la meditación y las procesiones, como las antiguas tebaidas; simbólicamente, representaba el paraíso, la esencia del retiro de la vida monacal, el núcleo del mundo, el árbol de la vida, del cual surgen las virtudes para llegar a la vida eterna.³³⁰ Sin embargo, el claustro, menciona Rubial, fue utilizado también para otro tipo de actividades como, “escenario de banquetes con música y baile, e incluso de representaciones teatrales.”³³¹

Otro espacio importante era la sala de profundis, la cual tomaba su nombre del salmo que recita: “*De profundis clamavi ad te, Domine*”,³³² es decir, *De lo profundo te invoco Señor*. Esta pequeña sala se encontraba contigua al refectorio, y servía como preparación para entrar a tomar los sagrados alimentos. También, era un espacio utilizado para celebrar las ceremonias luctuosas de los frailes cuando fallecían.

El refectorio mientras tanto fue el espacio destinado para alimentar el cuerpo, en donde por lo general se recibían austeros viáticos, pues parte de las penitencias de los religiosos era la mortificación del mismo. Mientras los frailes tomaban los alimentos, uno de ellos permanecía de pie y recitaba salmos, cánticos o textos de los Evangelios, pues de acuerdo a la regla de san Agustín, “cuando os sentáis a la mesa, escuchad las habituales lecturas sin ruido no pelea hasta que de nuevo os levantéis; no sólo debéis tomad alimento con la boca, sino que vuestro oído debe mostrarse ávido de la palabra de Dios.”³³³ Esta ordenanza se fundamentaba en lo que señalan los evangelios:

“Entonces se le acercó el tentador y le dijo: Si eres Hijo de Dios, ordena que esas piedras se conviertan en pan. Pero Jesús respondió: Dice la

³³⁰ FRANCO FLORES, “La conquista. Arquitectura colonial”, [Consultado el 16 de Enero de 2019].

³³¹ RUBIAL GARCÍA, “Pobreza, castidad y obediencia,” p. 46.

³³² SALMO: 130 (129).

³³³ OLMEDO MUÑOZ, Martín, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural en los conventos de la orden de ermitaños en Nueva España*, México, [Tesis de Doctorado], Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Agosto de 2012, p. 18.

*Escritura que el hombre no vive solamente de pan, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.*³³⁴

Para Olmedo, la comida fue utilizada 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.”³³⁵

Ahora bien, todos los conventos contaban con un espacio especial para las reuniones capitulares, de no tenerla tenían que adaptar uno cuando se requería. Este espacio era conocido como Sala Capitular. El convento de Valladolid sin duda contó con una, misma que era muy importante pues al ser la cabecera de la provincia se tocaban constantemente asuntos importantes que demandaban la reunión de los provinciales.

Por su parte la cocina, que a pesar de las aparentes austeridades de alimento de los religiosos, era de vital importancia para el convento, se componía de un fogón, alacenas, mesas, bancos, utensilios y leña, además de los productos animales, vegetales y frutales. Este espacio, fue propicio también para poner en práctica los ejercicios espirituales y las virtudes del alma a través de servicio a los demás. Grandes ejemplos se han manifestado en relación a ello; quizá el más significativo es el de fray Juan Bautista Moya, religioso distinguido y exaltado por los cronistas y todo aquel que fue testigo de sus prodigios. Escobar señala que cuando estuvo en este convento, además de ayudar como peón en la construcción del recinto, como ya lo vimos anteriormente, sirvió como refitolero, esto es, el encargado de cuidar el refectorio y cocina en el convento. En una ocasión llegó una muchedumbre de mendigos a quienes repartió todo el pan que había y que estaba destinado para los peones que trabajan en el convento. A la hora de servir los alimentos, el prior se dio cuenta de lo que había hecho el fraile, a quien reprendió por su imprudencia. Pero al entrar a la cocina elevó una oración a Dios, suplica que fue escuchada, pues salió al refectorio con los cestos llenos de pan de

³³⁴ MATEO: 4, 3-4.

³³⁵ OLMEDO MUÑOZ, *Espiritualidad, temporalidad e identidad*, p. 18.

inigualable sabor.³³⁶ Esto fue tomado como un milagro que acrecentó la fama que este misionero tenía.

Como podemos observar, los espacios son también propicios de las dinámicas generadas por las acciones cotidianas de la sociedad, los prodigios divinos, las creaciones ideológicas, los actos místicos y las prácticas espirituales.

Otro espacio importante de las dinámicas educativas y espirituales fue el noviciado, ya se ha señalado que el convento contaba con uno así como casa de estudios en ocasiones, convirtiéndose así en semillero de religiosos, “quienes una vez preparados, se esparcían por la viña del Señor, para propagar la palabra de Dios.”³³⁷ El primer espacio destinado para estas actividades fue construido por Basalencque: un pequeño dormitorio del coro, que por aquel tiempo sirvió de noviciado, posteriormente se convirtió en el tránsito de los religiosos para las actividades de rezo.³³⁸

A pesar de ser un convento de grandes dimensiones, las celdas tuvieron que ser adaptadas para que toda la comunidad conventual tuviera un espacio para reposar en las horas marcadas, pues en un principio los frailes fueron pocos, pero con el paso del tiempo, la llegada y formación de nuevos hermanos, así como por las circunstancias de haberse convertido en la cabecera de la provincia, el noviciado y la escuela, el número de religiosos fue incrementando, Escobar reporta para 1729, entre cincuenta y sesenta religiosos que habitaban en el convento,³³⁹ algo probablemente un tanto exagerado, aunque quizá si se dio en cierta ocasión en las reuniones provinciales a las que acudía la mayoría de los religiosos de la provincia.

Las celdas pues, eran lugares donde podían llevar a cabo sus prácticas de meditación y ascetismo de una forma más individual y privada.³⁴⁰

³³⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 331.

³³⁷ SOHN RAEER, *Entre el humanismo y la fe*, p. 86.

³³⁸ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 331.

³³⁹ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 330.

³⁴⁰ OLMEDO MUÑOZ, *Espiritualidad, temporalidad e identidad*, p. 28.

Arquitectónicamente estos espacios son los más austeros de todo el conjunto pues sólo contaban con un catre, una pequeña mesa y un crucifijo. Simbólicamente, la configuración del espacio, en conjunto con las dimensiones y el ambiente interior, tenían la finalidad de aislamiento para llevar al religioso a la reflexión, a la oración, al encuentro con Dios.³⁴¹

El convento de Valladolid al igual que todos sus contemporáneos, también contaba con su propia biblioteca, esto es, un conjunto de libros que se conservaban en este lugar para el uso de toda la comunidad conventual, religiosos, novicios, estudiantes. Ésta se fundó en la segunda mitad del siglo XVI, la cual adquirió proporciones notables al paso de los años. Para el siglo XIX, a raíz de la independencia, la biblioteca del convento de Charo fue trasladada a esta de Valladolid, “el arsenal más rico de libros y manuscritos en suelo michoacano,”³⁴² del cual nos hace un listado Fernández de Córdova. Pero desafortunadamente como consecuencia de los cambios políticos, administrativos, religiosos e ideológicos que se suscitaron a partir de la independencia, la biblioteca colapsó con la pérdida de muchos de sus ejemplares

También contó con un archivo, el cual no siempre estuvo organizado ni protegido, sin embargo, lograron conservar algunos de sus informes, documentos, cartas, ordenanzas, recibos, etc., no sólo del convento sino muchas veces de otros de la provincia, pues al ser la cabecera en él se concentraba gran parte de la administración. Mucha de la documentación se perdió desde tiempos muy tempranos sobre todo por el descuido de los propios religiosos quienes no prestaron atención a la organización y protección de los mismos en un principio; ya desde el siglo XVIII existen reportes de ello en un inventario del convento que registra informes desde el siglo XVII, en el que el religioso señala que el convento ha perdido muchos papeles y derechos de tierras y censos de la caja de depósito porque se sacaron papeles de la caja sin dejar razón de quien los sacó, aunado a ello no se contaban con cuentas e inventarios de los priores anteriores y

³⁴¹ FRANCO FLORES, “La conquista. Arquitectura colonial”, [Consultado el 16 de Enero de 2019].

³⁴² FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Joaquín, “Sumaria relación de las bibliotecas de Michoacán”, en *Historia Mexicana*, México, Colmex, vol. II, núm. 1, jul-ago 1993, pp. 134-156, pp. 136-137.

depositarios de sus antecedentes, no tenía el cuidado debido, y por la dificultad de leer y registrar dichos papeles por ser la letra antigua, la confusión.³⁴³ Por este motivo es que se desconocen muchos datos sobre el convento.

En este complejo conjunto no podía faltar la huerta, espacio primordial para el abastecimiento del convento, en el que se cultivaban hortalizas y árboles frutales, principalmente, una costumbre apropiada de la tradición morisca, la cual simbolizaba la fecundidad espiritual.³⁴⁴ Esta actividad dio pie a las primeras siembras de productos europeos, a la práctica y utilización de técnicas y herramientas que enriquecieron la agricultura local, en lo que Pérez Bertruy ha denominado, “un laboratorio de experimentación botánica a partir del intercambio cultural que se originó con la asimilación de la tecnología indígena hidráulica para el riego, de árboles y cereales propios de la región, así como la adaptación de algunas especies europeas, que se aclimataron en tierras americanas.”³⁴⁵ Simbólicamente, este espacio representaba a los antiguos anacoretas, pues permitía que pusieran en práctica las actividades de oración y meditación.

Existe una antigua leyenda con respecto a un viejo árbol de limas, que si bien no se encuentra en el huerto propiamente, si en uno de los jardines del recinto, el cual de acuerdo a la tradición, fue plantado por Bautista Moya; dicho árbol al igual que al personaje que lo plantó, se le atribuyen propiedades curativas y milagrosas, y según lo menciona Escobar, todo el año florecía y daba deliciosos frutos.³⁴⁶

Ya se señaló que en el centro del claustro bajo, se encuentra una fuente posterior a la fecha de la construcción del conjunto, probablemente anterior a ella sólo se conservaba la cisterna, la cual suministraba de agua al convento. Ambos elementos simbolizaban la teología del agua viva, manifestada en el evangelio de san Juan, en donde el agua no sólo es el abastecimiento vital para el cuerpo, sino

³⁴³ AHCM, Diocesano/Gobierno/Religiosos/Agustinos/Siglo XVII/0016/C 12/Exp. 44

³⁴⁴ SOHN RAEER, *Entre el humanismo y la fe*, p. 90.

³⁴⁵ PÉREZ BERTRUY, Ramona, *Proyecto de recuperación de los jardines y huertas del placer, ex convento de Churubusco siglo XVII*, en línea: www.doaks.org/research/support-for-research/project-grants/reports/2005-2006/onofre Consultado el 22 de Diciembre de 2018.

³⁴⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 350.

también para el espíritu. Metafóricamente, Jesús es el agua vital para la vida del hombre.

Otros elementos fueron el resultado también de ciertas creencias por sucesos ocurridos; como el caso de una cruz de piedra que se encontraba en un nicho en una de las testeros de la portería, que de acuerdo a la tradición fue colocada ahí a causa de haber temblado por tres días continuos sobre la pieza que se encuentra sobre el pórtico.³⁴⁷ Aunque no contamos con registros del supuesto temblor, es interesante observar cómo se construyen los mitos o realidades en base a la importancia dada a los acontecimientos, que son tomados como señales, y cómo éstos a su vez repercutían en el imaginario de la sociedad al otorgar un valor de protección y sobre natural a los símbolos religiosos que contra restaban los efectos negativos.

Además de todo lo ya señalado, el conjunto contó con espacios reservados para la servidumbre, las caballerizas, la despensa, la panadería, la cava y todo aquello que fuera necesario para la buena administración y distribución del convento.

En términos generales, el monasterio era visto como una casa de oración, como tal era un lugar de conversación con Dios y aula de conferencia con el creador de los ángeles, como tal el convento en la Nueva España adquiriría la misma connotación aunque con sus particulares por el contexto, tal como lo hemos visto, y sin duda cada una de las actividades realizadas estuvo íntimamente relacionada con la devoción, por ejemplo, el inicio de la construcción de la obra arquitectónica se presidió con la celebración de la misa al Santísimo Sacramento, con la mayor solemnidad posible,³⁴⁸ todo ello fomentaba la devoción de los fieles.

En breve conclusión, podemos entender el conjunto conventual como elemento representativo de un sincretismo cuyos orígenes se fundamentan en la tradición ideológica de los espacios europeos y la indígena, a través de diversos elementos técnico, estratégicos y materiales, sin dejar de lado claro, los ideológicos y

³⁴⁷ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 331.

³⁴⁸ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 03, f. 33v.

simbólicos. Estos espacios fueron creados a partir si, de un razonamiento arquitectónico que permitió aprovechar de todas las maneras posibles los recursos materiales y naturales de los que disponían, pero también y sobre todo, a partir de una concepción religiosa que otorgó de gran significado cada uno de los espacios del recinto, que cumplían una función para actividades específicas no solamente propias de la vida religiosa sino en torno también a la relación que se dio con la comunidad vallisoletana. Cada uno de estos elementos arquitectónicos, iconográficos y espaciosos fue concebido con una finalidad claramente marcada que quedó manifestada en cada una de las actividades llevadas a cabo en el lugar.

CAPÍTULO III

LA ESCULTURA COMO EXPRESIÓN DE LA RELIGIOSIDAD: CARACTERÍSTICAS, ICONOGRAFÍA Y DEVOCIÓN

“Ha encargad a la escultura de contar su historia y la escultura ha acudido reproduciendo todos los hechos de su religión, los ha agrupado en los bajo relieves a lo largo de sus muros, sobre los capiteles de sus columnas y el frente de sus templos; ha ensayado hacer resplandecer en el mármol, la madera, el bronce y las piedras algunos [...] de la belleza de Dios, de sus ángeles y de sus santos.”³⁴⁹

GENERALIDADES DE LA ESCULTURA NOVOHISPANA



a escultura, entendida como la representación de una figura en sus tres dimensiones, elaborada a partir de esculpir o tallar el soporte, el cual puede ser, piedra, madera, barro o metal, es una de las manifestaciones artísticas más antiguas de la humanidad, por lo que no ha sido ajena a ninguna de las culturas existentes a lo largo de la historia, manifestándose a través de ella diversas ideas religiosas, políticas, sociales, culturales y de la vida cotidiana. Muchos son los ejemplos y las categorías en las que los historiadores del arte han dividido los periodos históricos y los estilos de la técnica, sin embargo, no nos detendremos a hablar de ello por no ser nuestro objetivo, pero en términos generales podemos hablar de una escultura desarrollada en la Prehistoria, la Antigüedad, otra en la Edad Media y una más en la Edad Moderna, en donde la escultura se consolidó como un arte prácticamente separada de la arquitectura con el denominado Renacimiento; a partir de ahí se tomó por base la perspectiva y los ideales escultóricos de la antigüedad clásica para exaltar la belleza y la estética, con ello se dio pie e importancia a la elaboración de tratados teóricos para la construcción artística en este rubro.

³⁴⁹ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P80.C3.03. D1, f.2, sin fecha y sin firma, es un texto que habla de la música religiosa.

Estas ideas artísticas difundidas en la Península Ibérica, fueron traídas al nuevo mundo y se pusieron en práctica pero con el uso de los materiales locales, la mano de obra indígena y en muchas ocasiones con técnicas propias de la región. Quizá está de más señalar, que para los pueblos nativos la escultura no representó una novedad, al menos en cuanto a su esencia natural, es decir, como medio representativo que adquirió valores importantes para la sociedad, tanto de carácter religioso como político, sin embargo, cambió en torno a la nueva concepción de lo manifestado, como lo expresa Felipe Pardinas, de elementos abstractos yuxtapuestos, carentes de una pretensión de naturalismo y preciosismo, se pasó a representaciones alusivas a las formas literarias de la Biblia, la hagiografía y puntos doctrinales de la vida cristiana.³⁵⁰

En la Nueva España, como lo hemos visto, los religiosos de las órdenes mendicantes fueron los promotores de la cultura y el arte a través de la implantación de la fe cristiana. Aunque las obras escultóricas estuvieron presentes durante todo el periodo virreinal, no siempre contaron con las mismas características.

A partir de la dominación española durante el siglo XVI, la escultura estuvo determinada por una necesidad evangelizadora, que además de tener una función didáctica buscó dominar los espacios sagrados. Ya lo hemos señalado en el capítulo II, es un periodo con escasez tanto de obras como de artistas europeos, por ello se valieron de las habilidades y talentos de los indígenas pues fue necesario cubrir las diversas demandas artísticas fundamentales para la propagación religiosa. Ante dicha situación, los religiosos fundaron escuelas de Artes y Oficios adosados a los conventos, como el de San José de los Naturales, el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y el Colegio de Estudios Mayores de Tiripetío, en donde además de los estudios filosóficos y teológicos se puso atención en la práctica de una amplia variedad de oficio como la imaginaria, bajo las técnicas europeas y con el uso de nuevas herramientas, pero con materiales locales y en muchas ocasiones con técnicas prehispánicas. Estas obras en su

³⁵⁰ PARDINA ILLÁÑEZ, "El arte mesoamericano del siglo XVI", pp. 91 y 96.

mayoría fueron copiadas de los modelos de estampas y grabados procedentes del viejo mundo. Se cree que estos talleres pudieron haber permanecido en función hasta las últimas décadas del siglo XVI.³⁵¹

A decir de Basalenque, Tiripetío se convirtió en la escuela de todos los oficios para los demás pueblos del obispado de Michoacán durante estos primeros años, pues fue el centro de enseñanza para los indígenas quienes se desarrollaron en diversos trabajos como la sastrería, la carpintería, la herrería, la cantería y el ensamblaje.³⁵² Seguramente de este lugar provenían los primeros artistas que intervinieron en las obras de nuestro convento, pues hasta el momento no hemos encontrado indicios de que se haya fundado una escuela de este tipo en Valladolid.

En este proceso los frailes observaron de los indígenas una técnica muy particular conocida con el nombre de pasta de caña de maíz, práctica de origen prehispánico que les resultó fascinante debido a las cualidades que ostentaba, pues entre sus características resaltaba la ligereza de su peso, la practicidad de su elaboración y lo económico de sus materiales, motivos suficientes que los llevaron a promover una vasta producción de obras con contenidos cristianos. Estas piezas fueron utilizadas primordialmente para las celebraciones procesionales usadas también como medios didácticos de adoctrinamiento y afianzamiento de la cristiandad. No son pocos los cronistas que expresaron su admiración ante tal técnica, como Escobar quien refiere:

“pudieran haberse levantado, a tener más altivez con el renombre de únicos escultores, pues su natural ingenio, descubrió modo de fabricar santos y crucifijos de la materia más liviana que se ha hallado; de corazones de caña de maíz, molidos, hacen un polvo que unido con el tazingue, natural engrudo suyo, salen maravillosos bultos en los moldes y parece que ha querido el

³⁵¹ MAQUÍVAR MAQUÍVAR, *La escultura religiosa en la Nueva España*, p.16.

³⁵² BASALENQUE, *Historia de la Provincia de san Nicolás*, p.68.

*Señor Crucificado obrar singulares maravillas por estos bultos, fabricados de la referida materia.*³⁵³

La técnica consistía en extraer la pulpa de la caña, molerla y mezclarla con un engrudo elaborado con los bulbos de la orquídea silvestre, conocido como tatzingueni. Se formaba un soporte a base de las varas de la misma caña ya seca y se moldeaba con la pasta. Finalmente la pieza era policromada tal como las obras en madera y de las que haremos mención más adelante. Esta técnica fue entonces, como lo señalan Alarcón y Armida, “una de las aportaciones de México al desarrollo de la tecnología de la escultura.”³⁵⁴

Muchos son los ejemplos que han llegado hasta nuestros días, como el *Señor de la Sacristía*, localizado en la Catedral de Morelia, el *Señor del Santo Entierro* en el templo de las Monjas y el *Cristo Crucificado*, de Nuestra Señora de Fátima, todos ellos manufacturados en el siglo XVI; el *Señor de las Alhajas*, del templo de Capuchinas y el *Señor del Perdón*, en San Francisco, pertenecientes al siglo XVII.

Fue tal la admiración que los españoles sintieron ante esta técnica que muchas obras se exportaron a Europa, y prueba de ello son la gran variedad de esculturas que se conservan a la fecha y las cuales son muy veneradas en la Península Ibérica, como el *Señor Difunto* de Icod de los Vinos, en las Islas Canarias, y el *Cristo de la Salud*, de los Llanos de Aridane, ambos fabricados por los tarascos en el siglo XVI; o el *Santísimo Cristo de la Sangre*, de Torrijos, Toledo y el *Santísimo Cristo de Gracia*, de Córdoba, del siglo XVII, elaborado en Puebla de los Ángeles. Así como estos podemos citar muchos más, lo que da testimonio del valor y la importancia que se le dio a esta manera de recrear los más singulares modelos cristianos para el culto religioso.

Sin embargo, la pasta de caña de maíz no fue la única técnica implementada en la elaboración de esculturas durante este periodo, se crearon también obras en

³⁵³ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 140.

³⁵⁴ ALARCÓN CEDILLO, Roberto y Armida ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial, pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993, p.66.

piedra, principalmente cruces atriales, pilas bautismales e imágenes empotradas en las fachadas conventuales. Es quizá en estas obras, en donde se puede apreciar con mayor claridad la presencia de la mano indígena a través de las formas y elementos de la tradición precolombina, que fueron plasmados con la autorización y tolerancia de los religiosos a cargo, como método didáctico en el que mediante ello y de manera paulatina fueron transformando el concepto antiguo en ideales cristianos.

Las cruces atriales colocadas en el centro de los atrios conventuales, de donde deriva su nombre, poseen particularidades de gran interés; Consuelo Maquívar señala que presentan un claro significado redentorista,³⁵⁵ es decir, su propósito estaba encaminado a liberar las almas de los neófitos de la idolatría, a través de los elementos representados en ellas, que en su mayoría tenían que ver con los instrumentos de la pasión de Cristo, como se observa en la cruz de Tultitlán, Estado de México, en donde además se representaron las tres llagas sangrantes con el símbolo del chalchihuite. Es importante mencionar que en este periodo, no se representó a Jesús sobre la cruz, salvo en algunos casos en los que colocaron sólo su rostro, como en la cruz de Acolman. En otros ejemplos, encontramos elementos netamente de índole prehispánico, como en la cruz de Taximaroa, en cuyo centro fue colocado un disco de obsidiana, el cual “anuda los ejes del símbolo cristiano por excelencia, al tiempo que se clava en su centro. Así este espejo indígena se refugia y salva en brazos de la fe cristiana.”³⁵⁶ O la cruz del convento de Ucareo, en donde además de representar el rostro de Cristo, se puede observar la representación de elementos como la flora y fauna de la región, en general la cruz alude a las características indígenas, lo que no da lugar a duda a afirmar que este tipo de obras fueron creadas por las manos de los naturales.

Marcadas diferencias se pueden apreciar entre las cruces españolas y las novohispanas, pues éstas fueron dotadas de características propias que responden al contexto en el que fueron creadas. Las primeras por lo general eran

³⁵⁵ MAQUÍVAR MAQUIVAR, *La escultura religiosa en la Nueva España*, p.12.

³⁵⁶ GONZÁLEZ GALVÁN, *Arte virreinal en Michoacán*, p. 40.

colocadas en los cruces de caminos, en las entradas a las poblaciones, en el centro de las plazas o en medio de los campos; podían colocarse sin imagen alguna o bien se representaba en ellas a Cristo en cuerpo completo sobre la parte frontal de la cruz mientras que por la parte posterior se representaba a la virgen María o algún santo.³⁵⁷ Por su parte, las segundas, ya lo señalábamos líneas arriba, fueron colocadas en los atrios de los conventos para santificar los espacios y para servir como medio didáctico en la evangelización; no se representó a Cristo en cuerpo completo, por considerar el conflicto que generaría para los neófitos comprender el misterio de la redención y para los frailes el poder explicarlo, pues el discurso cristiano hablaba de un sacrificio humano y sin embargo, ellos se oponían a las prácticas de sacrificio que los indígenas llevaban a cabo, por ello lo único que se permitió plasmar fue el rostro de Jesús, así como los instrumentos de su pasión. Finalmente y quizá lo más característico de estas obras fue la introducción de elementos iconográficos de índole prehispánico como la vegetación, la fauna, el disco de obsidiana, la vírgula de la palabra o el chalchihuite, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Las pilas bautismales, también muy reproducidas durante este periodo, son otro ejemplo de la manifestación de la mano indígena en la obra de arte y de su iconografía plasmada en cada una de ellas, como la que se encuentra en Zinacantepec, en donde se puede observar el chalchihuite, la vírgula de la palabra y una variedad de ornamentos florales y vegetales alusivos a la propia región.

Las esculturas en piedra fueron también elementos didácticos y ornamentales empotradas en las fachadas de los templos conventuales, en donde se representaron a los santos y personajes más importantes para la orden religiosa, como se observa en Charo, con las imágenes de San Nicolás de Tolentino, San Pablo, Santa Mónica y Santa Rita de Casí, dentro de lo que se conoce como estilo plateresco, o como en el caso de Yuriria en donde se encuentran las

³⁵⁷ PLAZA BELTRÁN, Marta, "Origen, vías de penetración y expansión de cruces y cruceros en la Península Ibérica", en *Hispania Sacra*, LXV, 131, enero-junio 2013, pp. 7-28, en línea: hispaniasacra.revista.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/330/331 Consultado el 07 de agosto de 2019.

representaciones de San Pedro y San Pablo acompañados de ángeles músicos y lo que para algunos estudiosos representan atlantes o indígenas caciques de la región. El estilo que presenta esta fachada ha sido nombrado por José Moreno Villa como tequitqui, y alude precisamente a la combinación de elementos técnicos e iconográficos europeos e indígenas, donde estos últimos sobresalen y se reconoce su trabajo por las características estructurales de las obras que no resultan ser tan estilizadas como a las que estaban acostumbradas los españoles, sino por el contrario tienden asemejarse a las obras prehispánicas.

Aunque pocos ejemplos se conservan, se sabe también que se elaboraron imágenes en madera, en donde de igual forma, el trabajo de los indígenas fue admirado por los religiosos, sin embargo, el cambio de estilos provocó la sustitución y pérdida de muchas de las obras fabricadas durante este periodo, algunos testimonio que perduran hasta nuestros días son el retablo del templo franciscano de Xochimilco, el de Yanhuatlán en Oaxaca y el de Huiramangaro en Michoacán.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII y hasta las primeras décadas del XVIII, se desarrolló lo que se conoce como estilo barroco, periodo en el que la escultura adquirió un carácter de dramatismo y en donde las expresiones de ternura y de dolor en la obra buscaron conmover a los espectadores con la intención de provocar una elevación espiritual. Es en esta época también, donde hay una abundancia económica lo que propició el patrocinio de obras, y en donde el oro y el estofado fueron las técnicas predominantes.

El proceso de elaboración de las obras era complejo, requería de mucho tiempo y en ella no sólo intervenía el escultor, sino también los pintores y doradores. La obra se iniciaba con la selección de la madera, que era cortada en determinada fecha del año, se dejaba secar por aproximadamente dos años, tiempo después del cual se podía comenzar a trabajar; tallarla, eliminar nudos, resinas, sellar la superficie, lijarla, era tarea propia del escultor. Lista la pieza para el proceso de pintura, tenían que esperar tres meses antes de comenzar, para que la madera

secara por completo, entonces si entraba en marcha el pintor, quien aplicaba una base de preparación, corregía defectos, afinaba y dejaba lisa la superficie de la pieza, aplicaba el bol en las partes donde se iba a estofar, se pintaba sobre el oro y se esgrafiaba, es decir, se rayaba con punzones las áreas donde se colocaría el oro. Los doradores por su parte, colocaban las hojas de oro o plata en las zonas donde se recreaban los brocados.³⁵⁸ Para darles mayor realismo y dramatismo a las imágenes se utilizaron una variedad de elementos como los ojos de vidrio, pestañas y cabello natural, lagrimas de cristal, dientes de marfil e incluso huesos. Hoy en día se conserva una gran variedad de ejemplos de este tipo de esculturas, algunas en los museos y otras tantas en los retablos de los templos, construcciones de compleja elaboración en donde además de estar presente el trabajo de los escultores, participaron también arquitectos, pintores, ensambladores y doradores. Algunos ejemplos los encontramos en los retablos de los Reyes en la Catedral Metropolitana, el del *Relicario de San José* en el ex colegio jesuita de Tepotzotlán, Edo. de México y los del templo de Regina Coeli en la Ciudad de México.

Aunque desde el siglo XVI, se acostumbró vestir las esculturas con indumentaria bordada en oro, plata y seda, con aplicación de piedras preciosas, como se observa con la *Virgen de la Salud* de Pátzcuaro y la de Zapopan en Jalisco, fue a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que se intensificó la elaboración de imágenes de tipo maniquí, que fueron vestidas con ropajes de diferentes telas y adornos.³⁵⁹ Maquivar refiere que para algunos autores, esta técnica habla de la decadencia en la escultura, pues implica un mínimo trabajo de la talla, sin embargo para ella, más que una decadencia representa un cambio de gusto. Es importante mencionar que este tipo de obras se ejecutó escasamente durante el siglo XVI, primero porque no era muy usual para la época y segundo por temor a

³⁵⁸ Para mayor detalla del proceso de elaboración de la escultura consultar, ALARCÓN CEDILLO, Roberto y Armida ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial, pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993, pp. 48-66.

³⁵⁹ ALARCÓN CEDILLO, y, ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, p.76.

que los naturales escondieran amuletos e ídolos debajo de las vestimentas de las imágenes, para tener mayor control sobre ello se estipuló en el III Concilio Provincial Mexicano, que las representaciones fueran pintadas o en escultura labrada sin adornarse con vestimentas en tela.³⁶⁰

Otro tipo de esculturas fueron elaboradas en alabastro, marfil, escayola y papel, aunque importantes y bellas, fueron reproducidas en menos cantidad que las ya mencionadas, al menos en estos periodos.

Para finales del siglo XVIII, gracias a las ideas ilustradas y la creación de la Academia de San Carlos, el estilo artístico adquirió otras connotaciones, pues se buscó que las obras fueran más estilizadas, basadas en la razón y la proporción, como elemento indispensable para su elaboración. Se buscó sujetar la creación artística a reglas, con la intención de producir modelos que aspiraran a alcanzar un valor de universalidad, apoyándose en las normas y oponiéndose a la libre actuación de la personalidad, es decir, se convirtió en un movimiento racionalista.³⁶¹ A esta corriente se le denominó neoclásico, pues retomó las formas clásicas y se opuso al barroco; cabe aclarar que esta corriente no fue exclusiva de la escultura, sino también de la arquitectura y la pintura.

Ahora bien, visto de manera somera técnicas, materiales y fabricantes, es preciso señalar que a lo largo del periodo virreinal el mundo de la escultura tuvo una organización que se fue estructurado al paso de los años; si bien en un principio, ésta estuvo a cargo de los religiosos, para el año de 1568, la Real Audiencia Gobernadora expidió las primeras ordenanzas, en las que se agrupó a estos artesanos junto con los carpinteros y violeros, en un gremio.³⁶² Esta

³⁶⁰ MAQUÍVAR MAQUÍVAR, *La escultura religiosa en la Nueva España*, pp. 30-31.

³⁶¹ ORTIZ MACEDO, Luis, "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida" en, FRANCISCO DE LA MAZA (Coordinación), *Cuarenta siglos de arte mexicano*, Arte Colonial, Segundo Tomo, Vol. 4, México, Editorial Herrero, Segunda Edición, 1981, p. 297.

³⁶² Corporaciones de origen europeo, surgidas desde la época clásica con el objetivo de defender sus derechos, reclamar ciertos privilegios y ponerse bajo el amparo de alguna divinidad; adquirieron un carácter más definido durante la Edad Media, multiplicándose y fortaleciéndose, apareciendo en la península Ibérica entre los siglos XIII y XIV. Al igual que otros organismos, éste fue trasladado a la Nueva España en el siglo XVI. Estos grupos gozaron de privilegios pero

reglamentación regulaba los materiales, los costos, la estética, y la exclusividad de las obras,³⁶³ entre todo ello se estipulaban los lugares designados como legales para la compra de la materia prima y de las herramientas, el trato que debía haber entre maestros y aprendices, cómo debían llevarse a cabo las elecciones de veedores, las multas que se aplicaban a los infractores, así como la exclusión de los esclavos y negros a quienes no se les permitía aspirar a ser examinados ni poseer su propio taller o tienda, por el contrario los indígenas si tenían permitió ser parte de los gremios.

Años más tarde, el 18 de agosto de 1589 para ser más específicos, el Virrey Marqués de Villamanrique, confirmó las Ordenanzas para el gremio, con la especificación de que el trabajo de los entalladores era distinto al de los escultores.³⁶⁴ Pero no fue sino hasta 1704, cuando por fin se reconoció a los escultores como un gremio independiente, para el cual nombraron como su patrono a San José.³⁶⁵

La estructura con la que contaron estos gremios era la forma tradicional europea; se conformaba por maestros, quienes eran los encargados de la enseñanza de su oficio a la par que de la instrucción religiosa; eran los dueños de los talleres (herramientas, materia prima, etc.), poseían cierto estatus y podían aspirar a un reconocimiento más elevado como el de veedor, también eran partícipes en los concursos de obras, juicios, peritajes y distintas labores propias de su rango. Posteriormente se encontraban los oficiales, quienes eran los aprendices que poseían conocimientos teóricos y prácticos del oficio; estos trabajaban en los talleres de los maestros con la percepción de un sueldo, la permanencia de su puesto era en promedio de tres años antes de poder solicitar su examen para ser designados como maestros y poseer su propio taller. Finalmente se encontraban los aprendices, aquellos jóvenes que deseaban aprender el oficio y que acudían

carentes de una libertad industrial, pues estaban sujetos a disposiciones marcadas, normas y reglas que debían ser cumplidas.

³⁶³ SANTIAGO CRUZ, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Editorial Jus, S.A., 1960, p.7.

³⁶⁴ SANTIAGO CRUZ, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, p.78.

³⁶⁵ MAQUÍVAR MAQUÍVAR, *La escultura religiosa en la Nueva España*, p.18.

mediante un contrato o escritura con el maestro, en donde éste se comprometía a proporcionar además de la enseñanza del oficio, comida, vestido y lecho; su periodo de formación variaba de acuerdo a diversos factores, como las habilidades del aprendiz y las técnicas del oficio.³⁶⁶ Existían otros funcionarios dentro de los gremios, como alcaldes, clavaros o tesoreros. Parte importante para ser considerado un buen escultor era que estuviera acreditado por las autoridades correspondientes, pues éste realizaba la mayor parte de sus obras en el ámbito eclesiástico por lo cual debía tener los conocimientos exactos para poder recrear imágenes sagradas, pues las imágenes para el Culto Divino debían poseer las características estipuladas que demandaban ser decentes y no infringir lo señalado por la Iglesia.

Las organizaciones gremiales estuvieron unidas a su vez en torno a cofradías y hermandades, así adquirieron un carácter más religioso, pues éstas eran la versión mística de los gremios, reunidos en torno a la advocación de un santo, que en la mayoría de los casos se elegía de acuerdo al ejercicio del mismo oficio que en la vida terrena habían ejercido, por ejemplo, los carpinteros y escultores nombraron como su patrono gremial y de su cofradía a san José. Los cófrades estaban obligados a aportar cierta cantidad de dinero para la caja, con el cual se cubrían los gastos de los servicios que la misma cofradía otorgaba a sus miembros, como asistencia médica, alimentación, la dote a la hija casadera, los gastos de entierro, las misas por el alma del cófrade muerto, entre otras cuestiones. Estos organismos tenían mayor presencia en las fiestas y ceremonias que cada año organizaban en torno al santo venerado, en donde se reiteraban los vínculos y se hacían presentes los diversos componentes sociales que a lo largo de la época novohispana se formaron.³⁶⁷

Con todo ello, se fomentó también la devoción religiosa, pues se daba a conocer y se difundía la vida del santo patrono, venerándolo de manera muy especial. Del

³⁶⁶ MAQUÍVAR MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginario novohispano y su obra, las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH, Primera Reimpresión, 1999, pp. 39 y 40.

³⁶⁷ TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 27.

mismo modo influyeron de manera considerable en la sociedad y su economía; fueron tan importantes que en Valladolid se registran alrededor de 33 cofradías y 5 archicofradías, de las cuales se sabe que 3 eran de españoles, 12 de indígenas y 23 no específicas. De estas en el convento estaba la de san Nicolás de Tolentino fundada en el siglo XVII, que parece ser fue de indios; y la de Nuestra Señora del Tránsito, fundada en el XVIII, y que no se sabe qué grupo la conformaba.

Como se observar, la escultura novohispana envuelve todo un mundo estructural, administrativo y simbólico que en su conjunto es muestra de su papel desempeñado durante el virreinato tanto en el proceso evangelizador como en el fortalecimiento de la fe cristiana, en donde más que una expresión artística se manifestó con fines didácticos en la instrucción de los indígenas, y como representación de los ideales religiosos a través de la figura de los santos, por medio de los cuales se fomentó su advocación, promoción que generó así el culto y las festividades en torno al santo venerado. Así mismo fungió como medio en la conformación de la sociedad novohispana, en donde a través de la especialización de los oficios, en este caso, con la formación del gremio de escultores, la estructura de este sector de la sociedad estableció sus propios parámetros para su acción mediante la organización interna y la promulgación de ordenanzas, es decir, internamente funcionaban como un gran organismo en donde existía una estratificación de sus funciones, alcances y límites, que garantizaron el orden público y el desarrollo económico.³⁶⁸

³⁶⁸ CARRERA STAMPA, Carlos, *Los gremios mexicanos*, México, Colección de Estudios Histórico-Económicos Mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de Transformación, EDIAPSA, 1954, p. 264.

LA ESCULTURA DEL CONVENTO Y SU ICONOGRAFÍA



Al haber advertido las generalidades de la escultura novohispana quizá nos permita apreciar con mayor visión estas obras, pues sabemos que es el resultado de la integración de materiales, técnicas y simbolismos, aspecto este que nos interesa resaltar en este apartado, pues a través de la iconografía cristiana se dotó de atributos a sus santos, fundamentándose en los escritos bíblicos, los textos apócrifos, las hagiografías, las leyendas piadosas y los martirologios, divulgó mensajes religiosos haciéndolos accesibles tanto para la sociedad letrada como para los que no lo eran, así fueron mostrados los ejemplos de vida de aquellos que a su criterio por su manera de haber vivido la fe cristiana, fueron dignos de gozar el reino prometido, ello fomentó su culto, como mediadores entre los feligreses y Dios.

En este sentido, y con el interés de observar las imágenes en bulto que se conservan en el recinto, así como el de conocer su iconografía, hemos realizado primeramente, un recorrido por el conjunto conventual con la intención de identificar los personajes cuyo culto fue fomentado por los religiosos agustinos del convento, mismo que hasta nuestros días conserva su peso en la comunidad religiosa. Si bien, no todas las obras poseen las características ya señaladas de la escultura novohispana, si representan la religiosidad que desde los primeros años de la fundación del convento se implantó en la sociedad vallisoletana.

El convento conserva hasta la fecha dos de sus obras escultóricas más antiguas: la primera es una pila bautismal localizada al costado derecho de la entrada al templo por la puerta principal. Es una obra de cantera labrada con motivos vegetales del siglo XVI, que a decir de Nelly Sigaut, pudo haber pertenecido a los franciscanos, pues iconográficamente la rodea el cordón de la orden.³⁶⁹ De cualquier manera es una muestra de las obras efectuadas durante los primeros años de la evangelización. La pila está conformada por un recipiente de forma

³⁶⁹ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Secretaría de Cultura, Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural, Iglesia de San Agustín, Morelia, Michoacán, 1993, Cédula 3.

hemisférica ornamentada como ya lo decíamos, con grandes hojas y rodeada en la parte superior por un cordón. Su base es una columna alta y delgada sin ningún tipo de ornamento, con capitel dórico. **(Imagen 42)**

La segunda obra se encuentra en el altar mayor, y se trata de Nuestra Señora del Socorro, una imagen de cuerpo natural que viste de tela de seda con adornos de galón, con su respectiva diadema de plata dorada y corona de latón amarillo; la obra fue fabricada en madera.³⁷⁰ Entre el bordado de su vestimenta aparece el icono de los agustinos, es decir, el corazón traspasado por una flecha sobre un libro. La virgen lleva en su mano derecha una vara con lirios en latón dorado, símbolo de su pureza virginal; mientras que en su brazo izquierdo sostiene al niño Jesús quien presenta una vestimenta en tonalidades y bordados semejantes al de su madre, al igual que una corona sobre su cabeza, **(Imagen 43)**. Cabe señalar que son obras a las que les son cambiadas sus ropas de acuerdo al tiempo litúrgico, a la festividad o al estado de conservación o deterioro de las mismas.

Para la comunidad agustina la devoción a la virgen en su advocación del Socorro es fundamental, pues representa la constante ayuda que ella otorga al serle invocada en las situaciones de peligro, protege y defiende contra el demonio, además de ser un gran auxilio para combatir a los herejes.

Su fervor fue adoptado a través del beato Nicolás Bruno de Messina, en el templo de San Agustín de Palermo a partir del siglo XIV. La leyenda cuenta que en el año de 1306, fray Nicolás Bruno, cuando fue prior del convento, se encontraba muy enfermo, por lo que se encomendó a la virgen María y le pidió la recuperación de su salud; un día la virgen atendió a sus ruegos y se le presentó en su advocación del Socorro, diciéndole que se levantara y que propagara su devoción bajo esa advocación. El padre de manera milagrosa se curó y dedicó el resto de su vida a difundir el culto de la virgen del Socorro por toda la orden en Europa,

³⁷⁰ ARCHIVO DE BIENES NACIONALES e Intervenidos de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público – INAH, Templo de San Agustín y Anexos, ubicado en Morelia, Caja 89, Exp. 3, f.9v y f.37.

especialmente en Italia, en donde existe una gran cantidad de obras artísticas de esta virgen tanto en templos como en conventos agustinos.

La devoción a la Virgen del Socorro llegó a la Nueva España gracias a su ferviente devoto, santo Tomás de Villanueva. De acuerdo a la tradición, que por muchos años se transmitió de manera oral y según señala Navarrete, en el siglo XVII se escribió para perpetuar el hecho, la imagen cuyas características artísticas parece pertenecer a la escuela de Valencia, fue traída como un regalo que santo Tomás de Villanueva ofreció a los misioneros agustinos que vinieron a la Nueva España en la tercera barcada, con la intención de que fuera su protectora en la misión evangelizadora. Ésta, permaneció en el primitivo templo de San Agustín de la Ciudad de México desde el 2 de julio de 1536, cuando llegaron a la ciudad estos misioneros, hasta 1551, fecha en la que fray Juan Bautista Moya la trajo consigo al convento de Valladolid en su paso a la Tierra Caliente; la sagrada imagen, ha sido venerada en dicho convento desde el siglo XVI a la fecha.³⁷¹ Es una obra de gran importancia no sólo por la devoción que se le confiere, sino por su antigüedad y por ser la primera imagen sagrada en bulto que fue colocada en el convento por los primitivos padres agustinos.

Es importante mencionar que para octubre de 1778, se mandó hacer una réplica de la imagen también en bulto de Nuestra Señora del Socorro, como efigie de peregrinación, para no prestar y sacar de su vidriera la imagen original del siglo XVI, esta imagen tuvo un costo de 40 pesos.³⁷²

En el mismo altar pero a los costados encontramos las imágenes de santa Mónica y san Agustín, respectivamente. Del lado derecho se aprecia la figura de santa Mónica, una escultura de tamaño natural que viste el hábito monacal de la rama femenina de los agustinos, es decir, túnica y manto en color negro con el característico cinturón de cuero; dentro de los devotos agustinos, el cinturón de santa Mónica ha sido considerado una reliquia milagrosa que ayuda a facilitar los

³⁷¹ NAVARRETE, *Historia de la provincia agustiniana*, p. 7.

³⁷² APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 148v.

partos. En su mano izquierda sostiene un pañuelo blanco que simboliza las lágrimas que derramó por ver la vida descarriada que llevaba su hijo; de acuerdo a la historia, en su desesperación acudió a solicitar ayuda al obispo de su ciudad, para pedirle que convenciera a Agustín de sus errores, éste la consoló diciéndole que no dejara de orar y añadió la tan célebre frase: *“no se perderá el hijo de tantas lágrimas”*. (Imagen 44)

Santa Mónica es muy venerada entre la comunidad agustina no sólo por ser la madre de san Agustín, sino también por ser digno ejemplo de admiración por su constancia en la oración, pues fue fiel cristiana que dedicó su vida a orar para pedir a Dios la conversión de su marido y de su hijo, súplica escuchada que cumplió su objetivo al paso de los años, pues logró no sólo la conversión sino también la santificación del mismo. Se le reconoce por su determinación, su entereza de ánimo, su amor maternal, su fidelidad a la Iglesia y su plena entrega a la oración, convirtiéndola en modelo de madre y esposa cristiana. Fue nombrada como la patrona de las madres de familia, junto con Santa Ana.

En el costado opuesto se encuentra san Agustín, una escultura que lo representa bajo las características de obispo; su atuendo consiste en el hábito particular de los agustinos, con adornos dorados sobre las puntas de las mangas y en el pecho, en donde además se encuentra la característica cruz pectoral adornada con piedras preciosas. Sobre sus hombros sostiene la capa pluvial, blanca y con adornos dorados, cuyo interior es rojo. Esta prenda comenzó a utilizarse en la liturgia para los actos importantes del culto divino a partir del siglo X. En su cabeza descansa la mitra, símbolo exclusivo de los obispos y arzobispos; éste alude a la ciencia, al conocimiento y estudios del Antiguo y Nuevo Testamento, con los cuales se combate a los enemigos de la Iglesia, así mismo evoca al poder y el servicio espiritual. Con su mano derecha sostiene el báculo, del latín *baculum*, que quiere decir bastón, y que representa al buen pastor, quien apacienta, cuida, protege, guía e instruye a sus ovejas, es decir, a la comunidad cristiana que conforman el obispado a su cargo. Por otro lado, con su mano izquierda sostiene un corazón flameante, atributo por excelencia que comenzó a asociarse con san

Agustín a partir del siglo XV, y que hace referencia al impacto que sufrió su corazón al conocer a Dios del cual habla en el libro IX de sus Confesiones, donde menciona: *“las saetas de vuestro amor y caridad habían ya traspasado mi corazón”*.³⁷³ Cabe señalar que su rostro barbado, con mejillas rosadas y su mirada elevada al cielo, reflejan serenidad en un acto de oración y contemplación, (**Imagen 45**). Aunque no sabemos si se trata de esta imagen o alguna otra, se tiene registro de que en 1925, se compró una escultura de san Agustín que costó 360 pesos, pues la imagen antigua se encontraba ya algo deteriorada y por ello fue regalada a una vicaría [Vicaría del Sabino].³⁷⁴

San Agustín es reconocido por la congregación como el fundador de la orden, por sustentarse con las reglas que creó para sus comunidades en Tagaste, de ahí el lugar que ocupa en las devociones agustinianas. Por su parte, para la Iglesia constituye el fundamento teórico, dogmático y teológico del cristianismo, a través de los diversos escritos que realizó. Gracias a ello, fue reconocido como Padre, Maestro y uno de los cuatro Doctores de la Iglesia Occidental, así mismo es considerado el patrono de los que buscan a Dios.

Por último en este altar se encuentra una imagen de Cristo crucificado con una gran ráfaga de rayos dorados por detrás. Es una obra del siglo XVII, de autor anónimo elaborada bajo la técnica de pasta de caña de maíz, modelada y policromada,³⁷⁵ que se ajusta a la iconografía típica de esta escena; porta el paño de pureza rojo con bordados dorados y la corona con las tres potencias sobre su cabeza.

El resto de las esculturas las encontramos distribuidas en los seis de los ocho altares laterales que se localizan a los costados de la nave del templo, en donde se conservan también algunas pinturas de caballete y reliquias de gran valor para la familia agustiniana, las cuales enriquecen de manera visual y espiritual la obra.

³⁷³ AGUSTÍN, san, *Confesiones*, Colección Filosofía y Teoría Social, Libros en Red, 1ª Edición en español en versión digital, 2007, p. 140.

³⁷⁴ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 166.P8.C3.03.D3, sn/f.

³⁷⁵ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 30.

En el ala sur del templo observamos que de los cuatro altares distribuidos tres poseen imágenes de bulto. El primero se localiza junto a la puerta de acceso a la sacristía y está dedicado a san José; es un colateral que como ya vimos, se hizo a solicitud de fray Cristóbal Plancarte, prior del convento de Valladolid, hacia las últimas décadas de siglo XVII.³⁷⁶ Se sugirió que la obra fuera ubicada entre el arco toral y el altar de san Nicolás, correlativo al de nuestra señora de Guadalupe, para que de esta manera se perpetuara la memoria. Los reportes señalan que la obra se concluyó de manera satisfactoria en el año de 1682,³⁷⁷ para en siglos posteriores ser modificado a un estilo neoclásico como se conserva hoy en día, aunque con la misma devoción.

La distribución de las imágenes es la siguiente; en el centro del altar se encuentra san José, una escultura en madera tallada y pintada del siglo XVIII, de autor anónimo,³⁷⁸ que se encuentra vestida con una túnica verde, cuyo color simboliza la esperanza de la salvación del mundo a través del sacrificio de su hijo Jesús; y un manto café, el color de la tierra, que alude al papel que jugó como el padre adoptivo y terrenal de Cristo; este manto se encuentra adornado con galón de oro. En su brazo derecho lleva una vara de nardo, mientras que con el izquierdo sostiene al niño Jesús, quien viste de blanco con adornos dorados. Ambos portan en sus cabezas coronas imperiales, símbolo de dignidad, de honor, de santidad y de recompensa gloriosa. **(Imagen 46)**

Lo poco que se conoce de san José proviene de los evangelios canónicos, en donde aparece sólo en la infancia de Jesús; algunos otros datos son mencionados en los textos apócrifos, de donde se han tomado algunos elementos para dotarlo de ciertos atributos, como la vara de azucena, que de acuerdo al protoevangelio de Mateo, cuando María habitaba en el templo, los sacerdotes convocaron a las doce tribus de Israel para encontrar entre ellos al indicado para desposarla; la tribu de Judá fue la elegida, para ello el gran Sacerdote pidió a todo viudo llevar una vara, las cuales tenían que ser colocadas en el altar junto al sacrificio, al día

³⁷⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 349.

³⁷⁷ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 03, f. 36.

³⁷⁸ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 40.

siguiente volverían a recuperarlas, y de aquella de la cual saliera una paloma volando al cielo sería el elegido para ser su protector, así lo hicieron y la vara que dio la señal prometida fue la de José, de esta manera se designó como el escogido por Dios para acoger a María.³⁷⁹ A través de este relato la iconografía dotó del atributo del nardo floreciente a san José, como símbolo de haber sido elegido para convertirse en el protector de María y el niño, así como señal de pureza y santidad.

San José entonces, es reconocido como el esposo de la santísima virgen María, custodio de su buen nombre, confidente de los secretos celestiales, padre adoptivo de Jesús, encargado de guiar y sostener a la Sagrada Familia y responsable de la educación de Cristo,³⁸⁰ por ello se le representa con el niño Jesús en brazos, pues al menos en los evangelios, sólo se encuentra presente en su infancia indicativo de su papel como padre en la tierra durante los primeros años; “este varón justo de quien estoy hablando es José, mi padre según la carne, con quien se desposó en calidad de consorte mi madre, María.”³⁸¹

Es gracias también a los textos apócrifos que se le relaciona con el trabajo, la protección familiar y el lugar que ocupó en la vida de Jesús; en el libro de la *Historia de José el carpintero*, se destacan las cualidades expresadas según por el propio Cristo: “Y mi padre José, el bendito anciano, seguía ejerciendo el oficio de carpintero, gracias a cuyo trabajo nosotros podíamos vivir. Jamás se puede decir que él comiera su pan de balde, sino que se comportaba en conformidad con lo prescrito por la ley de Moisés.”³⁸² Bajo estas virtudes, José era el ejemplo perfecto de lo que un padre de familia debía ser: buen hombre, trabajador, obediente a Dios, protector y proveedor de lo necesario para su familia, el modelo admirable para que la comunidad cristiana adoptara e imitara sus virtudes.

³⁷⁹ EL EVANGELIO DEL PSEUDO-MATEO, Autor desconocido, GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (traductor), Fundación el Libro Total, pp. 21-26, en línea: <https://www.elibrototal.com/ltotal/?t=1&d=992> Consultado el miércoles 19 de junio de 2019.

³⁸⁰ BUTLER, Alban, *Vida de los Santos*, Vol. I, Traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea, S.J., México, Kingsport Press, Inc, 1969, p. 600.

³⁸¹ DE SANTOS OTERO, Aurelio, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. 170.

³⁸² DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, p. 172.

En este mismo altar en el costado derecho, aparece la imagen de santa Elena de la Cruz, escultura de madera tallada y policromada de autor anónimo hecha en el siglo XVIII,³⁸³ a quien vemos vestida con ropas imperiales con adornos de piedras preciosas, una corona sobre su cabeza y una cruz de madera a su tamaño que sostiene con su mano derecha.

Santa Elena fue una emperatriz romana esposa de Constancio Cloro y madre de Constantino I. Contrario a lo sucedido con santa Mónica y san Agustín, su hijo fue quien influyó en ella para adoptar el cristianismo. De acuerdo a la tradición, ya convertida al cristianismo viajó a Jerusalén en busca de la cruz donde crucificaron a Jesús, encontrándola en el monte Calvario (Gólgota), lugar en el que Adriano había mandado construir un templo a Venus en el siglo II d. C., mismo que Elena ordenó destruir para levantar un templo cristiano, además de erigir otro en el Huerto de los Olivos y uno más en Belén.

De esta manera su nombre quedó unido a la invención de la Santa Cruz. Se dice que dividió la cruz en tres partes, una la dejó en Jerusalén, otra envió a Roma y la otra parte la llevó consigo a Constantinopla. También encontró los clavos con los que clavaron a Jesús en la cruz, los cuales usó para diferentes causas, uno colocó en los frenos del caballo de Constantino, el segundo lo puso en uno de sus tocados y el tercero lo arrojó al mar Adriático para calmar una tempestad. Tiempo después fueron recuperados y quedaron divididos en Milán, Tréveris y Roma.³⁸⁴ También se cree que buscó los restos de los Reyes Magos.

Estas leyendas se asociaron a la santa hacia finales del siglo IV. No es casual que la representación de santa Elena se ubique en este altar, puesto que es uno de los dos que conservan reliquias de diferentes santos, y como podemos advertir, a esta santa se le reconoce por su búsqueda de las sagradas reliquias, por ello es invocada para encontrar las cosas perdidas. **(Imagen 47)**

³⁸³ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 41.

³⁸⁴ CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, España, Istmo, 2003, pp. 113-114.

En el lado opuesto encontramos a san Nicolás de Bari, un obispo del siglo IV, que adquirió gran fama por sus acciones caritativas y milagrosas. Muchas leyendas giran en torno a él, pero quizá la más conocida, por dotarlo además de atributos, es la referente a la obra que hizo con tres hermanas doncellas a quienes salvó de la prostitución, pues durante tres noches consecutivas arrojó por la ventana de la casa de las jóvenes bolsas llenas de monedas de oro para financiar el dote con el cual poder casarse.³⁸⁵ Gracias a este hecho, la iconografía cristiana lo representa con tres bolas de oro sobre un libro. Con este atributo y vestido con las ropas de obispo es como se encuentra representado en este convento. Es de señalar también, que tuvo una participación importante en el Concilio de Nicea en el año 325, significativo porque fue el primer Concilio Ecuménico, en el que se buscó la paz y la unificación de la Iglesia cristiana, en donde se sentaron una serie de cánones. **(Imagen 48)**

El segundo altar resguarda únicamente pinturas, el cual reservaremos para hablar de ellas en el siguiente capítulo. El tercer colateral está dedicado a santa Rita de Casia, quien se localiza en el centro del mismo; es una imagen del siglo XVIII, tallada en madera,³⁸⁶ que se encuentra vestida con el hábito de la orden y sostiene en su mano izquierda un crucifijo de madera, pues fue una ferviente devota de la Pasión de Cristo. El atributo que la caracteriza es una herida hecha por una espina introducida en su frente por Jesús, hecho suscitado cuando ella le pidió que la hiciera partícipe de ese dolor. **(Imagen 49)** Antes de convertirse en monja, estuvo casada y fue madre de dos hijos; en su vida como esposa soportó pacientemente los malos tratos de su marido. Cuando él y sus hijos murieron, solicitó entrar al convento de las agustinas, pero le fue negada la entrada por tres ocasiones, pues sólo se aceptaban a las vírgenes, sin embargo, logró conseguir autorización para unirse a la orden en 1413.

Santa Rita es reconocida por su paciencia, su aflicción, su obediencia, su amor a Cristo y su entrega a la oración. Fue beatificada en 1627 por el papa Urbano VIII, y

³⁸⁵ CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, p. 341.

³⁸⁶ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 49.

aunque no fue canonizada hasta 1900 por León XIII, desde el siglo XVII, la devoción popular se expandió en el mundo cristiano, sobre todo a través de la orden agustina, teniéndola como abogada de lo imposible.³⁸⁷ Cabe señalar que fue la primera monja agustina en ser beatificada, motivo por el cual resultaba de gran valor para la orden difundir sus virtudes y milagros en busca de su canonización, pues contar con santos de la propia orden generaba regocijo en la comunidad religiosa. Además de ser patrona de las causas imposibles, lo es de los matrimonios, las familias, las heridas, las enfermedades y los abusos. Su devoción es una de las más promovidas dentro de la congregación agustiniana.

El colateral de santa Rita fue construido por solicitud de fray Pedro de Aldrete, prior del convento, quien como testigo de la devoción que se profesaba a la entonces beata, manifestada en un cuadro que en ese entonces se encontraba en el altar de san Nicolás de Tolentino, mandó construir el retablo que a decir de Escobar, para el siglo XVIII, “es el más lucido de la iglesia”, en donde colocó “el maravilloso bulto de esta prodigiosa santa para el consuelo y alivio de los necesitados de esta ciudad”.³⁸⁸

Junto con la imagen de la ya mencionada, encontramos también a san Antonio de Padua, a quien podemos observar vestido con el hábito franciscano y su cordón de tres nudos, con el niño Jesús sobre sus brazos, atributo que puso de moda el barroco de la Contrarreforma en el siglo XVI,³⁸⁹ desprendida de la historia tradicional que cuenta que el niño Jesús visitó a san Antonio mientras éste oraba. **(Imagen 50)** No es de extrañar encontrar santos de otras órdenes en recintos agustinos, pues era parte de la fraternidad divulgada en la Iglesia, sin embargo, san Antonio, representa un caso particular, pues el primer hábito que tomó fue el de los agustinos, cambiándolo años más tarde por el de san Francisco.

San Antonio de Padua es reconocido por sus predicaciones y por sus poderes de taumaturgo, virtudes propicias para que su canonización se llevara a cabo en

³⁸⁷ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, p. 237.

³⁸⁸ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 350.

³⁸⁹ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, p. 127.

menos de un año después de su fallecimiento. Se ha destacado de él la cualidad de predicador, dotado de ciencia, elocuencia, poder de persuasión, ardiente celo por el bien de las almas y voz sonora y bien timbrada que llegaba muy lejos, además de poseer el poder de obrar milagros.³⁹⁰

En el lado opuesto aparece san Judas Tadeo, una obra del siglo XVIII, construida en madera y de autor anónimo,³⁹¹ es una escultura a la que también le han cambiado sus ropas, actualmente se observa con su túnica blanca y manto verde, un bordón, símbolo de su martirio, pues según la tradición fue golpeado hasta morir; también porta un medallón en el pecho con el rostro de Cristo, atributo que surgió a partir de los escritos de Eusebio, quien señala que el rey de Edesa cayó enfermo por lo que mandó un mensajero a Jesús para pedir su ayuda, quien envió a san Judas con un paño con su imagen, al presentarlo al rey éste se curó, con ello se consiguió la conversión del rey y de muchos otros; y finalmente la característica flama sobre su cabeza que representa la venida del Espíritu Santo el día de Pentecostés; este elemento parece haber sido añadido no hace mucho, pues para 1993 no la llevaba, su manto era más oscuro y de terciopelo, además portaba un garrote en lugar del bastón. Aunque la imagen es antigua no encontramos registro de cuándo se introdujo la devoción al santo en nuestro convento.

Por otro lado, en la parte superior del altar, encontramos la imagen de san Expedito, obra del siglo XVIII, de madera pintada y de autor anónimo.³⁹² De acuerdo a la tradición fue un militar romano que vivió entre los siglos III y IV. Lo vemos con la típica vestimenta de los legionarios romanos, con una cruz de madera sostenida por su mano izquierda, la cual simboliza el momento en que abrazó el cristianismo; aunque su mano derecha aparece vacía, muy probablemente sostenía una palma del martirio, pues de acuerdo a la iconografía cristiana siempre la lleva consigo por haber muerto como mártir en defensa del cristianismo. **(Imagen 51)**

³⁹⁰ BUTLER, *Vida de los Santos*, p. 534.

³⁹¹ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 50.

³⁹² DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 9.

De las pocas noticias que se tienen referentes a Expedito, se sabe que provenía de una familia privilegiada y que siguió la carrera militar, en donde llegó a ocupar cargos importantes dentro de las Legiones Romanas. La tradición señala que se encontraba en Armenia en batalla contra los bárbaros, en condiciones desfavorables, sin agua, sin alimento, ni provisiones; la tropa ya no tenía fuerzas y el enemigo los asechaba, conscientes eran de que todo estaba perdido y su única esperanza fue actuar tal y como habían visto que hacían los cristianos al enfrentarse a la muerte: levantaron sus brazos al cielo y rogaron al Dios único de los cristianos, de quien habían escuchado hablar que realizaba milagros, que los ayudara. Ante la mirada atónita de Expedito y de sus enemigos, descendió del cielo un remolino de viento y agua, que dio a la legión la oportunidad de recuperarse y salir victoriosos de la contienda. Después de estos acontecimientos muchos de los soldados decidieron adoptar el cristianismo, pero Expedito aún se resistía. Finalmente un día tomó la decisión de renunciar a su vida militar y convertirse al cristianismo, pero un cuervo se le apareció gritándole en latín “*cras, cras, cras*”, es decir, “mañana, mañana, mañana”, con la intención de persuadirlo para que no aceptara la fe cristiana, pero él hábilmente respondió “*hodie, hodie, hodie*”, es decir, “hoy, hoy, hoy”, mientras aplastaba al cuervo. Finalmente así se suscitó la conversión de Expedito, quien desde ese momento hasta su muerte luchó por la defensa de sus hermanos cristianos que eran enviados al circo para ser devorados por los leones como pena capital por su profesión de fe.

San Expedito murió como mártir aproximadamente en el año 303, en Malatya tras la persecución emprendida por el emperador Diocleciano.³⁹³ Fue beatificado por Urbano VIII en 1629, y canonizado por Clemente X en 1671. Se dice que una de las cosas que lo motivó a su conversión fue la actitud de los cristianos ante la muerte. Existe cierta discusión en torno a la veracidad y existencia de dicho santo, pues se han encontrado muchos errores en los pocos documentos en los que se hace mención de él, así como en las *Actas de Sanctorum*. También es muy polémica la leyenda que refiere el comienzo de su culto, en cuya tradición se ha

³⁹³ SAN EXPEDITO, en línea: es.catholic.net/op/articulos/34972/expedito-santo.html#modal
Consultado el 28 de julio de 2019.

dicho que una comunidad de religiosas de París recibió de Roma un paquete con reliquias de las catacumbas, que llevaba escrita la palabra *spedito*, al creer que se trataba del nombre del mártir, se dedicaron a propagar su culto,³⁹⁴ el cual apareció en el siglo XVII y se difundió demasiado rápido. Para 1905, el papa Pío XI eliminó su nombre del santoral y ordenó sin éxito, que se retirasen sus imágenes de las iglesias.³⁹⁵ A pesar de ello y aunque no aparece ya en el calendario litúrgico, es reconocido por la Iglesia y sin duda por sus fieles que a la fecha siguen rindiéndole culto en diversas partes del mundo. El día que se celebra es el 19 de abril, fecha que se sugiere fue cuando murió. Es considerado el patrono de los escolares, los litigantes, los asuntos que necesitan ser resueltos de prisa, de los jóvenes, los enfermos, los problemas laborales y la familia.

En el siguiente colateral, que corresponde al cuarto y último altar del ala sur del templo, encontramos a *Nuestra Señora del Tránsito* o como también se le conoce, *la dormición de la Santísima Virgen*, la cual está colocada en un lecho, amortajada, protegida por una vitrina de vidrio y madera; la imagen porta una túnica y un manto en color azul cielo con adornos en plata, que deja ver que calza sandalias plateadas, muy al estilo de las representaciones de la península ibérica. Lleva además sus manos juntas sobre el pecho. Aunque la iconografía cristiana suele representarla acompañada de los apóstoles, algunos ángeles o santas mujeres, en esta obra no aparece ninguno de ellos; se desconoce al momento si era parte de una composición más compleja y fue separada al paso de los años, o si desde su origen la imagen fue presentada de esta manera. **(Imagen 52)**

La representación del *Tránsito de la virgen*, es decir, el paso a la vida eterna, conmemora la glorificación del cuerpo de María. La Iglesia sostiene que María no murió y que su alma no se separó de su cuerpo en espera del Juicio Final, sino que por obra y gracia de Dios ascendió al cielo en cuerpo y alma. Esta manifestación ha sido tomada a partir, sobre todo, de lo que se relata en los textos apócrifos del pseudo Juan el Teólogo, el obispo Juan de Tesalónica y el pseudo

³⁹⁴ BUTLER, *Vida de los Santos*, p. 123.

³⁹⁵ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, p. 498.

José de Arimatea, pues en los Evangelios canónicos poco o nada refieren a los últimos años de su vida. De acuerdo a los textos apócrifos, la Virgen recibió la visita de un ángel, quien le anunció que se acercaba la hora de dejar su vida terrena; llegado el momento y rodeada de los apóstoles quienes habían sido llevados hasta su lecho por el poder de Dios, María no murió, sino que permaneció dormida durante tres días antes de ser ascendida al cielo en cuerpo y alma.

Estos relatos fueron a su vez fundamentados a través de los tiempos en diversos sermones, himnos, comentarios y disquisiciones dogmáticas de algunos Padres y Doctores de la Iglesia, teólogos, filósofos, homiletas, himnógrafos, liturgistas y otros escritores.³⁹⁶

Aunque desde los primeros años del cristianismo la figura de María siempre estuvo ligada a la de Jesús, fue hasta la etapa bizantina cuando los artistas se dieron a la tarea de crear la iconografía de este tema mariano, que fue muy difundida y variada.

Antes de continuar es preciso señalar que cuando se habla de la elevación al cielo de la Virgen María o de Jesús, suele haber cierta confusión e incluso se llegan a tomar como sinónimos los términos para referirnos a ello. Ante esto, cabe aclarar que cuando hablamos de la ascensión del Señor, quiere decir que por su propio poder subió al cielo; y cuando se habla de la asunción de María, refiere a que no se elevó por ella misma, sino que por el poder de Dios fue llevada.

Ahora bien, en el muro norte del templo, encontramos del mismo modo la distribución de cuatro altares, de los cuales, de igual forma, tres de ellos poseen esculturas, mientras que en el otro retablo se conservan sólo pinturas al óleo.

El primer retablo se localiza del lado del Evangelio, y está dedicado a *Nuestra Señora de la Consolación*; colateral que mandó construir fray Phelipe Vergara en

³⁹⁶ SALVADOR GONZÁLEZ, José María, "Iconografía de la dormición de la virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias" en, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense, Madrid, Vol. 21, 2011, pp. 9-52, p.15.

1655, junto con el de san Nicolás de Tolentino³⁹⁷. Por las fechas señaladas y por la composición de los actuales altares, se considera que los primeros retablos poseían características barrocas, que fueron sustituidos posteriormente por los que se conservan hoy en día.

La imagen de *Nuestra Señora de la Consolación* es una escultura de cuerpo natural que está posada sobre una nube; viste un hábito negro con el cinturón de cuero, un manto negro con decoraciones doradas, y una especie de velo de encaje blanco que cubre su cabeza; la corona un nimbo de latón, formado por estrellas y hojas de laurel. Con su mano derecha sostiene el característico cinturón de cuero de los religiosos agustinos, en una actitud de ayudar y sostener a las almas necesitadas; mientras tanto, en su brazo izquierdo sostiene al niño Jesús, quien viste de blanco y al igual que la virgen, lleva sobre su cabeza el nimbo de estrellas y laurel, además de sostener un pequeño cinturón en la misma actitud que su madre, **(Imagen 53)**. Ésta imagen junto con la de san Agustín y santa Mónica, tuvieron un costo de 112 pesos, de los cuales, 10 fueron dados de limosna por un fiel.³⁹⁸

La devoción a la virgen María a través de esta advocación es de carácter universal y de larga tradición, sin embargo, se identifica mayormente con los religiosos agustinos; pues de acuerdo a la leyenda, se originó en tiempos de santa Mónica, cuando ella, afligida por la vida que llevaba su hijo Agustín, lloraba sumida en el dolor. Cuando su esposo murió, el sufrimiento se acrecentó, llevándola a meditar los dolores de la virgen María con la Pasión y muerte de su hijo Jesús. Ante ello, la virgen María se le apareció vestida de negro y ceñida con la correa de cuero diciéndole: *“Mónica, hija mía, este es el traje que vestí cuando estaba con los hombres después de la muerte de mi hijo. El mismo vestido llevaras tú en señal de tu devoción hacia mí.”*³⁹⁹ Mónica entonces adoptó el hábito que llevó hasta el final de sus días, mismo que logró utilizaran también san Ambrosio, san Simpliciano, su hija

³⁹⁷ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 5v.

³⁹⁸ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 106.

³⁹⁹ NUESTRA SEÑORA MADRE DE LA CONSOLACIÓN, orden de San Agustín, en línea: https://augustinians.net/index.php?page=consolation_es [Consultado el 29 de mayo de 2019].

Perpetua y sus sobrinas. Así, al constituirse la orden en el siglo XIII, se adoptó el hábito como propio de la congregación.

Nuestra Señora de la Consolación, es conocida como la madre que consuela, que da fortaleza para afrontar el dolor, que sostiene a sus hijos terrenales, que acompaña en la tristeza y la soledad, que da esperanza.

En este mismo altar pero al costado derecho de la imagen se encuentra representado *san Nicolás de Tolentino*, quien se observa vestido con el hábito religioso de su orden, ceñido por el cinturón de cuero y una estrella de ocho picos sobre su pecho; en su mano derecha posee un lirio el cual representa la pureza física y espiritual, mientras que en la izquierda sostiene un libro abierto que alude a la predicación. La estrella en su pecho es un atributo con el que se le asocia porque, se dice que antes de morir veía de manera constante en sueños como una estrella surgía de su ciudad natal e iba a posarse al oratorio de su convento, al cual acudía constantemente (**Imagen 54**). Desconocemos si se trate de esta pieza, pero en 1719, se mandó hacer una escultura del santo para el altar porque la anterior ya se encontraba en muy malas condiciones, esa obra costó 59 pesos.⁴⁰⁰

San Nicolás de Tolentino, fue un fraile agustino que debe su nombre a la localidad italiana donde pasó la mayor parte de su vida, aunque nació en *San Angelo* en 1245. La historia señala que sus padres eran muy pobres pero de almas piadosas y fieles cristianos, quienes no podían tener descendencia, razón por la cual se encomendaron a san Nicolás de Bari, santo que les concedió el milagro, y motivo por el cual lo llamaron Nicolás. Desde muy pequeño mostró sus dotes de caritativo y entregado a la oración, lo que lo llevó a ingresar a la orden agustina en 1256, en donde dedicó su vida a predicar por las calles, a administrar los sacramentos en hospitales y cárceles, a confesar, a dar catecismo a los niños y a ayudar a sus hermanos religiosos.

⁴⁰⁰ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, f. 36.

Tantas actividades repercutieron en su salud, que terminó por enfermar, y que por ello permaneciera en el convento como maestro de novicios; en una ocasión los malestares aumentaron, y ante sus plegarias se le apareció la virgen, quien le dijo que pidiera pan, lo mojara y se lo comiera; atendió a las ordenes de la madre de Dios, pidió el pan, lo mojó y lo comió, y de manera inmediata recuperó su salud. Como acto de gratitud comenzó a bendecir pequeñas porciones de pan, mismas que repartía a los enfermos, quienes en su mayoría, recuperaban su salud. A partir de ahí surgió la costumbre de distribuir los panes benditos de san Nicolás.

Es considerado patrono y abogado de las almas del purgatorio gracias a una leyenda que menciona que en una noche, el espíritu de un familiar suyo se le apareció para pedirle que al día siguiente celebrara una misa para difunto, él no quería acceder, entonces el alma le mostró otras muchas almas que sufrían en el purgatorio, acto que lo conmovió y procedió a realizar la ceremonia; días después el espíritu de aquel penitente volvió a mostrarse ante san Nicolás para agradecerle, pues gracias a las misas realizadas su alma y la de otros más del purgatorio fueron liberadas.⁴⁰¹ Murió el 10 de septiembre de 1305; rápidamente se solicitó su canonización que fue efectuada por el papa Eugenio IV en 1446.

La presencia de san Nicolás de Tolentino en el convento responde a varias razones: primero, es un santo agustino que por sus virtudes y su fama de prodigioso fue canonizado en un corto tiempo; segundo, fue el primer monje agustino en convertirse en santo; y tercero, entre la orden es muy apreciado, por ello en 1602, se fundó la Provincia Michoacana bajo su patrocinio.

En el costado opuesto, se encuentra *santo Tomás de Villanueva*, otro fraile agustino que observamos representado con el hábito de la orden con una cruz sobre su pecho en color dorado y el cinturón de cuero sobre su cintura; en su mano izquierda se puede observar cómo sostiene una bolsa con dinero, mismo que reparte con su mano derecha a un niño que se encuentra a un costado. Esta

⁴⁰¹ TONNA-BARTHET, Antonio M., *Vida de san Nicolás de Tolentino*, Madrid, Librería de don Gregorio del Amo, 1901.

acción responde a que desde muy pequeño se preocupó por ayudar a los más necesitados, a quienes repartió todo lo que poseía, tal actitud lo llevó a ser conocido como “el santo limosnero”.⁴⁰² Sus biógrafos relatan varias anécdotas en las que se ve al santo en actitud piadosa ante los más necesitados, por ejemplo, señalan que cuando era un niño muchas veces llegó a su casa vestido con harapos porque sus ropas las regalaba a los niños más pobres; en otra ocasión, repartió los pollos que había en su casa a las personas más necesitadas, y así como éste muchas otras cosas hizo a lo largo de su vida. (Imagen 55)

Tomás de Villanueva nació en Fuenllana, Reino de Toledo en 1486. Estudió teología y artes en la Universidad de Alcalá, posteriormente ingresó a la congregación agustina en Salamanca en 1516, en donde a lo largo de su vida desempeñó diversos cargos. Como religioso se destacó por su humildad y obediencia, y por ser un fiel devoto de la virgen María, en especial en su advocación de nuestra Señora del Socorro. Fue un excelente predicador que se preocupaba por los enfermos, fungió además como consejero y confesor de Carlos I. Se cuenta que en repetidas ocasiones mientras celebraba la Santa Misa o entonaba los Salmos, entraba en estado de éxtasis en donde su rostro mostraba un brillo intenso. Es reconocido también por sus escritos místicos y sus sermones. En 1533, cuando fue provincial de la orden en España, envió a los primeros siete religiosos a la misión evangélica de la Nueva España. Murió en 1555, a causa de una angina de pecho e inflamación en la garganta, no sin antes mandar que repartieran entre los pobres todo el dinero que había en su casa. Fue beatificado por Pablo V en 1618 y canonizado por Alejandro VII el 1 de noviembre de 1658; se designó como día de su celebración litúrgica el 10 de octubre, fecha en que falleció. La obra del convento es del siglo XVIII, está hecha en madera policromada, y es de autor anónimo.⁴⁰³

Cabe señalar que en este mismo altar se localizan los nichos con las urnas que conservan los restos de los distinguidos religiosos agustinos con sus respectivas

⁴⁰² CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, p. 346.

⁴⁰³ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 21.

pinturas, de las cuales hablaremos en el siguiente capítulo: fray Juan Bautista Moya y fray Diego de Basalenque. Estos nichos fueron hechos entre 1925 y 1926, pues antes estaban colocados en los costados del presbiterio, uno a cada lado, pero como se colocó la sillería del coro en los laterales del presbiterio se tapaban, por ello fueron movidos al altar en el que se conservan, un sitio más visible; estas urnas fueron hechas de madera de cedro, mientras que las antiguas se quedaron en los anteriores nichos.⁴⁰⁴

El siguiente altar conserva únicamente pinturas, sin embargo, en el tercero de los altares encontramos como figura principal a *Nuestro Señor de la Columna* o de la *Vergüenza*, representado de pie, con las manos atadas, su cuerpo lastimado y sangrante, la corona de espinas sobre su cabeza y un manto rojo con adornos en galón dorado, mismo que se sostiene de su hombro izquierdo y el brazo derecho. **(Imagen 56)** Esta imagen es una de las tantas representaciones iconográficas sobre la Pasión de Cristo que se difundió durante el periodo virreinal, temática que expresa los momentos más importantes y dolorosos de Jesús relatados en los cuatro evangelios canónicos, y que tenían la intención de generar en el creyente sensaciones de compasión, misericordia y piedad, buscaba conmovierlos a tal grado de que penetrara en el espíritu humano, todo ello a través de mostrar el mayor realismo posible en las obras, aspecto que se dio sobre todo a partir del barroco, en donde el drama fue el actor principal de la propaganda artística.

A este Cristo lo acompañan en el mismo altar, pero en el nicho del costado izquierdo, *Nuestra Señora de la Soledad*, representada con una túnica morada y un manto azul oscuro; en lugar de corona lleva una diadema de rayos sobre la cabeza; posee sus manos juntas pegadas al pecho en actitud de súplica y dolor contenido, presenta una expresión de sufrimiento con la mirada baja, **(Imagen 57)**. Esta advocación es una variante de *Nuestra Señora de los Dolores*, la cual alude a los siete momentos más dolorosos que padeció María con respecto a la vida y muerte de Jesús, por lo que además de ser representada con vestimentas oscuras y una expresión de dolor y lágrimas en su rostro, la iconografía le coloca siete

⁴⁰⁴ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P8.C3.03. D3.

espadas en su corazón, como símbolos de estos siete momentos; el primero corresponden a la profecía expresada por Simeón, cuando Jesús es presentado en el templo, el segundo cuando huyen a Egipto, el tercero la pérdida del niño Jesús en el templo, el cuarto cuando María se encuentra con Jesús en el camino al Calvario, el quinto es la crucifixión de Cristo, el sexto cuando su cuerpo es colocado en los brazos de su madre al descenderlo de la cruz y el séptimo su entierro.

Se ha señalado que el origen de la *Virgen de la Soledad* se generó tras la muerte de Jesús, cuando María desconsolada se retiró sola a una cueva en lo alto del calvario donde sufrió su inmenso dolor hasta el día de la resurrección, ya que la soledad de la Virgen fue el último de los siete dolores. En ese lugar se construyó tiempo después, una capilla consagrada a la Soledad de María, dando inicio así a la devoción de esta advocación, la cual para el siglo XIII se encontraba ya muy arraigada en la devoción cristiana, cuando el arte comenzó a representarla de manera más constante y perpetua. Es conmemorada los Viernes Santos.

La imagen de nuestro convento se encuentra posada sobre una base de madera, lo que puede indicar que era sacada en las procesiones efectuadas en las celebraciones de Semana Santa. Aunque no tenemos la certeza de que se trate de la misma imagen, en 1736, se mandó hacer una de *Nuestra Señora de los Dolores* para el altar mayor que tuvo un costo de 80 pesos,⁴⁰⁵ suponemos es la que se conserva hasta la fecha, es de madera y de autor anónimo.⁴⁰⁶

Al lado contrario, encontramos a *san Facundo*, santo que es representado junto a su hermano Primitivo, pero que en este templo se encuentra solo; desconocemos los motivos, quizá se construyeron ambas pero con el paso de los años la imagen de *san Primitivo* desapareció, es posible también que la escultura de *san Facundo* haya sido construida en un recinto distinto y en algún momento fue traído a este convento, o probablemente no se completó el encargo. (Imagen 58)

⁴⁰⁵ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 158v.

⁴⁰⁶ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 61.

Podemos observar a *san Facundo* vestido con una túnica verde, ceñida por un cordón dorado y un manto de terciopelo rojo sobre sus hombros con adornos dorados. Está carente de atributos pero su rostro elevado al cielo y sus brazos denotan cierta actitud de oración y clemencia. Son escasos y confusos los datos que se tienen sobre él, lo único que se sabe es que además de Primitivo tuvo diez hermanos más, hijo de san Marcelo y santa Nonia. Hacia el 304, el gobernador de Galicia, mandó hacer un sacrificio público a uno de sus dioses paganos, como Facundo y sus hermanos se negaron a participar en el evento fueron perseguidos, martirizados y arrojados al río Cea. Sus cuerpos fueron recogidos por sus hermanos cristianos, y en ese mismo lugar fue construido un primitivo santuario en honor a estos mártires. La primera noticia que se conoce de su culto se remonta al siglo VII, cuando sus reliquias fueron depositadas en la basílica de Acci. Existe un santuario en el camino de Santiago, donde los peregrinos veneran las reliquias de los bienaventurados mártires Facundo y Primitivo.⁴⁰⁷

Finalmente en el último altar se venera a *Jesús Nazareno*, un colateral construido por donativo de doña María Guzmán, viuda de Juan Antonio Elizalde.⁴⁰⁸ El santo Cristo se encuentra bajo una cruz de madera; esta representación es una imagen que data del siglo XVII.⁴⁰⁹ Es una obra a escala, que viste una túnica morada con adornos de hilo en oro; sobre su cabeza reposa una corona de oro con las tres potencias, las cuales representan la Divinidad de Jesús: profeta, sacerdote y rey. **(Imagen 59)** La representación de este tipo de imágenes adquirió mayor relevancia a partir de la contrarreforma, momento en el que se dotó de un mayor fundamento teológico cuyo fin era llevar a los fieles a la oración, además de que, como ya lo mencionábamos al hablar del *Señor de la Columna*, es parte de ciclos iconográficos del arte cristiano que difundieron la Pasión de Cristo con fines didácticos pero sobre todo como fomentos devocionales que perpetuaran la memoria.

⁴⁰⁷ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, p. 502.

⁴⁰⁸ APAMI, *Actas de Consultas*, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 5v.

⁴⁰⁹ MORENO NEGRETE, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, p. 98.

Existen cuatro esculturas más resguardadas en el interior de la casa conventual, no visibles a los fieles pero que del mismo modo dan testimonio de la obra artística del convento y de su devoción. La primera de ellas es una escultura mediana de *san Juan Evangelista*, una obra del siglo XVIII, tallada en madera y pintada, aunque ya muy dañada, de autor anónimo,⁴¹⁰ muy probablemente conformó parte de uno de los antiguos retablos del templo.

La segunda imagen corresponde a una pieza que no se ha logrado identificar por la falta de atributos y su estado de conservación; ha sido catalogada por Sigaut como obra del siglo XVIII, de madera, tela y policromía, con ojos de vidrio. Es un bulto cerrado con carencia de movimiento y falto de expresión en su rostro.⁴¹¹

Las últimas dos piezas pertenecen a *san Joaquín*, ambas de madera, tela y policromía, hechas en el siglo XVIII.⁴¹² De acuerdo a Sigaut, una de ellas es de cuerpo hueco, tapado con una tela pintada del mismo color.⁴¹³ Aunque no sabemos con exactitud a que obra se refiere, sabemos que en el siglo XVIII, se hicieron las imágenes de *santa Ana* y *san Joaquín* para un retablo, probablemente una de las que se conservan sea la que referimos.

Antes de concluir queremos hacer mención de algunas otras obras que por desventura no han logrado llegar hasta nuestros días pero que son mencionadas en los archivos, y que consideramos importante referir como muestra de la gran obra escultórica que se produjo a lo largo del periodo novohispano. Dentro de estas se menciona una imagen de bulto de *san Antonio* elaborada para el noviciado, así como una de *Nuestra Señora de la Consolación* para el facistol, en mayo de 1730, cuyo costo fue de poco menos de 9 pesos.⁴¹⁴

⁴¹⁰ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 128.

⁴¹¹ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 129.

⁴¹² DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 130.

⁴¹³ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula 126.

⁴¹⁴ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 110v.

En junio del mismo año, se mandó realizar otra imagen en bulto de *Nuestra Señora de la Consolación* y otra de *san Juan Sahagún*, para ser colocadas en el colateral del noviciado, las cuales tuvieron un costo de 400 pesos.⁴¹⁵

Mientras tanto, para el siglo XIX, se reporta que se guardaban en el noviciado 12 esculturas que pertenecieron a uno de los altares,⁴¹⁶ seguramente del mayor, pero no se especifica a quienes pertenecían.

Finalmente en la sacristía, para estas mismas fechas, había una escultura de *san Juan* ya sin cabeza, un *san Juan de Dios*, una *Señora de la Encarnación* con *san Gabriel*, una *santa Teresa*, un *san Pablo Nolasco*, un *san Ignacio de Loyola*, una *santa Rita* y un *san Agustín* de madera estofada, por lo referido parece que eran de pequeña dimensión.⁴¹⁷

Las obras mencionadas a lo largo de este apartado, son esculturas que encontramos en el interior del templo, sin embargo, existen dos más que se encuentran en el exterior en la fachada principal del templo y en la portada norte del mismo, cuyo soporte es distinto al de las señaladas con anterioridad; se trata de imágenes pétreas que representan a *san Miguel Arcángel* y *san Agustín* en su calidad de obispo colocadas en forma respectiva.

El primero, está representado con la vestimenta militar de gala del emperador romano, sostiene con su mano izquierda un escudo en cuyo centro se encuentra una cruz, mientras que con la derecha empuña lo que parece ser el mango de una espada, atributo característico del personaje pero que ya no se encuentra. San Miguel Arcángel, es considerado como el protector de la Iglesia, pues es quien pelea con Satán a quien expulsa del cielo, es la encarnación del bien en la batalla contra el mal. (Imagen 60)

⁴¹⁵ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 110v.

⁴¹⁶ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario de los primeros años del siglo XIX, 077.V28.C7.02.D1, f. 5v.

⁴¹⁷ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario de los primeros años del siglo XIX, 15.V1.5.C15.06, f. 2v.

La imagen de *san Agustín* por su parte, se encuentra en la fachada lateral, una escultura de dimensiones más pequeñas que la de *san Miguel*, pero que posee las características necesarias para identificarlo: vestimenta de obispo, mitra sobre su cabeza, el báculo que sostiene con su mano derecha, mientras que con la izquierda detiene un corazón, símbolo por excelencia de la orden agustina, que representa, como ya lo hemos referido anteriormente, su corazón flechado por el amor de Dios, elementos iconográficos propios de la representación del fundador de la orden. (Imagen 61)

Las imágenes aquí referidas son ejemplos de la devoción que a lo largo de los años se fomentó en la comunidad tanto conventual como de la sociedad vallisoletana, éstas fueron construidas para ser veneradas, para recibir culto y perpetuar así la imagen que tenían de ellos, como ejemplos de vidas santas que debían ser imitadas por la sociedad; su devoción y presencia se fundamentaba por los milagros que se les atribuía, y que fueron difundidos en la comunidad cristiana como pruebas de la fe y el poder que Dios obraba a través de la intercesión de estos santos, lo que generó la fidelidad y el apego en la población vallisoletana.

En este sentido, podemos advertir entonces que la imagen, como manifestación artística articulada en la escultura, fue la materialización de la devoción expresada a los diferentes santos promovidos, la espiritualidad profesada y la manifestación del pensamiento religioso, herramienta ideal para el culto, fundándose con las prácticas propias de las celebraciones litúrgicas, festivas y procesionales, creadas a partir de ciertas características e intenciones, con el objetivo de crear un vínculo con la sociedad.

LAS IMÁGENES Y SU DEVOCIÓN COMO FUNDAMENTO DE LA RELIGIOSIDAD



El culto a los santos se comenzó a desarrollar desde los primeros tiempos del cristianismo, y junto con ello surgió una discusión en torno al uso de las imágenes como medio de exaltación de la fe cristiana; las opiniones se encontraban divididas entre los denominados iconoclastas, quienes basados en los textos del antiguo Testamento condenaban el uso de las imágenes, y los iconólatras, quienes se manifestaban a favor de las representaciones de Cristo, la virgen María y los santos tanto en pinturas como en esculturas, pues eran vistos como medios de representación de esa santidad y no como objetos con poderes divinos en sí mismos.

En el Segundo Concilio de Nicea, realizado en el año 787, se discutió el problema de las imágenes, en donde se establecieron cánones para fundamentar el uso de las mismas, así como la distinción entre la adoración reservada sólo para Dios y la veneración que se les rendía a los santos. A pesar de lo estipulado, los conflictos continuaron durante varios siglos, tiempo en el que jamás se dejó de reproducir una gran variedad de obras de índole cristiano. Con la Reforma Protestante en el siglo XVI, las demandas en contra de las imágenes aumentaron, sin saber que se impulsaría su papel, pues no sólo se multiplicaron, sino además dio pie a la creación de nuevos temas, de nuevos significados y de belleza; sin duda fue uno de los más poderosos estimulantes del arte cristiano.⁴¹⁸

La reacción ante el movimiento reformista por parte de la Iglesia católica, se conoció como Contrarreforma, en donde un punto medular fue la realización de la asamblea mejor conocida como el Concilio de Trento, llevado a cabo en varias etapas entre 1545 y 1563, periodo en el que a través de veinticinco sesiones se buscó la reorganización de la Iglesia, se reformaron sus cánones y se fortalecieron sus bases. Uno de los puntos que se trataron y que es de interés en este tema, es precisamente el de las imágenes; en la sesión XXV, celebrada los días 3 y 4 de

⁴¹⁸ MÁLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, traducción de Ana María Guasch, España, Ediciones Encuentro, 2001, p. 101.

diciembre, se discutió la reivindicación de los santos y sus reliquias, así como la importancia de las imágenes en la vida de los fieles, y se definieron al mismo tiempo las características que debían poseer al representarse, así como las precauciones necesarias para evitar el fanatismo en los fieles.

Como resultado de la sesión se fundamentaron los motivos, las necesidades y los aciertos legítimos de la invocación a los santos, las reliquias y el uso de las imágenes, se defendió la idea de que no eran adorados los santos sino venerados pues, “los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarles humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro señor, que es solo nuestro redentor y salvador.”⁴¹⁹ Ante esto, se ordenó que en los templos fueran colocadas las imágenes de los santos, de la virgen María y de Jesucristo, sin excepción, con los correspondientes honores y veneración, no porque se creyera que en ellas radicaba la divinidad o que poseían poderes mágicos sino por lo que representaban. “El Concilio, en una palabra, condenaba las obras que propagaban un dogma erróneo. Con el fin de prevenir peligrosos errores la Iglesia se aplicó con sumo cuidado.”⁴²⁰

Así mismo, surgió la preocupación por las características que las imágenes tenían que presentar, pues no debían ser profanas, deshonestas, ni transgredir los principios de la fe cristiana. Poco a poco las representaciones adquirieron ciertas particularidades en donde la dulzura, la humildad, la piedad y la contemplación de los cuerpos y rostros se volvieron fundamentales para provocar en los fieles los mismos sentimientos que los elevaran espiritualmente y crearan ese contacto divino. La iconografía se fortaleció y dotó a cada uno de los santos de sus propios atributos basados en los textos bíblicos y las leyendas que prevalecían sobre ellos a través de los siglos. Los desnudos, por su parte, que anteriormente habían sido admirados como resultado de la creación divina, como se observa en la capilla Sixtina, fueron ahora censurados. Mále señala, “da la sensación de que aquellos

⁴¹⁹ LATRE, Mariano, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, p. 329.

⁴²⁰ MÁLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 21.

ojos que hasta entonces sólo habían visto belleza en el cuerpo humano sin cubrir, descubrieran de repente la naturaleza pecadora.”⁴²¹

Las obras se adaptaron a lo que la Iglesia estipulaba, a lo que consideró como correcto o incorrecto, moral o inmoral, puso sumo cuidado en todo aquello que se producía de manera artística, se crearon incluso normas y leyes para su creación, pues se trataba de representaciones santas que debían asemejarse de la mejor manera posible a las perfecciones de sus virtudes.

El 4 de diciembre de 1665, por ejemplo, el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, proclamó un edicto en la Nueva España en el que estipulaba que toda imagen de Jesús Nazareno, tenía que ser vestido con una túnica morada, se señalaba que, “pues de los sagrados evangelios y doctrinas de los santos Padres, parecía y constaba a ver ido Nuestro Señor Jesucristo, cuando llevó la Cruz sobre sus hombros vestido y no desnudo.”⁴²² Esto se manifestó a raíz de una imagen localizada en el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de la Ciudad de México que según el informe, se encontraba desnuda de las rodillas hacia abajo y de la cintura hacia arriba, lo que generó desacuerdo con esa manera de representarlo, conscientes eran también de que no sólo existía esa imagen, sino que se habían realizado una variedad de obras tanto escultóricas como pictóricas, para tal caso se promulgó dicho edicto con la intención de ordenar que esas representaciones fueran vestidas con un manto morado. Dejar a las imágenes desnudas era opuesto a lo que afirmaban y enseñaban los sagrados evangelios. No es de extrañar que ante este mandato hubiera sanciones en caso de transgredirla, las cuales consistían en la excomunión y la multa de 500 ducados de Castilla. Esto nos muestra cómo funcionaba en su conjunto, el pensamiento, la ideología, la creencia, la fe, la religiosidad y el orden, vinculado con el arte.

Tal parece que esta estipulación promulgada por el Santo Oficio, fue atendida por nuestro convento, pues la imagen del Jesús Nazareno que se conserva en el

⁴²¹ MÁLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 16.

⁴²² AGN, Instituciones Coloniales/Indiferencia Virreinal/Caja 2625/Exp. 008 (Edicto del Santo Oficio para que todas las imágenes de Jesús Nazareno sean vestidas con túnica morada).

templo se encuentra vestido con una túnica morada y con las características estipuladas, sin trasgredir el mandato. Desconocemos al momento si hubo algún tipo de resistencia o desacuerdo con el edicto o si se acató sin ningún reclamo, lo que si consta es que la orden se cumplió y la obra permaneció en el templo como objeto de culto.

El Concilio había sido muy claro, y resultaba casi imposible pensar en retirar de los altares las representaciones de los santos, pues la influencia que habían alcanzado a lo largo de los siglos del cristianismo, en la sociedad se encontraba sumamente arraigado, por lo que resultaba mucho más sencillo justificar el culto y su presencia en los altares que retirarlos de la tradición. Aunque en ningún momento fue esa la intención de la Iglesia, si lo fue para el protestantismo, grupo que en todo momento atacó entre otras cosas, la intercesión de los santos, la veneración de las imágenes y de las reliquias. En este sentido, se advirtió la influencia que los santos tenían en la vida cotidiana, pues estaban presentes en cada población, cada situación, cada necesidad, tal como lo señala Juan Fernando Roig, “cada enfermedad tiene su protector; en cada apuro hay un abogado; cada estamento social, cada profesión, festejan a su patrono. En las sequías, en las inundaciones, en los peligros meteorológicos, en los viajes, se recurre al santo. Con ellos están relacionadas las siembras y las cosechas. Las nuevas villas, las montañas y, en general, los accidentes topográficos llevan nombres de santos. Todo ello influye forzosamente en el arte religioso,”⁴²³ pues en estas obras se han plasmado y manifestado estos personajes, a través principalmente de pinturas y esculturas, promovidas por la misma Iglesia tanto como medio doctrinal, como una forma de exaltar los ideales cristianos.

Tres ejemplos muy claros referentes a lo señalado, se presentan en el convento agustino de Valladolid; *san Nicolás de Tolentino*, *san José* y nuestra *Señora del Socorro*, en donde se manifiesta el papel que estos santos representaron para la orden, la devoción y el culto que se les rendía no sólo por la comunidad conventual sino también por la población vallisoletana.

⁴²³ ROIG, *Iconografía de los santos*, p. 11.

En el año de 1602, al separarse la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México y fundarse la de Michoacán, se le erigió bajo el patronato de san Nicolás de Tolentino, a él se encomendó por considerar así la orden “la encarnación de su espiritualidad y el sello de su fecundidad,”⁴²⁴ para que en el cielo de la dicha santa provincia brillaran las estrellas de tan virtuoso hombre, de quien hemos referido líneas arriba, que fue el primer santo religioso de los agustinos, reconocido por su entrega en la meditación, la oración, la atención a los enfermos y más necesitados. Su nombre se asoció a la devoción de las almas del purgatorio influenciado por la difusión que en aquellos años se estaba haciendo de ellas, pues se había formulado la doctrina del purgatorio, reafirmandose siglos más tarde en el Concilio de Trento.

San Nicolás fue canonizado en 1446, después de atribuírsele alrededor de 300 milagros, nombrado como el protector de las almas del purgatorio, intercesor de la justicia, la maternidad, la infancia y la salud. Como parte de la devoción proferida al santo, en septiembre de 1612, la provincia agustiniana solicitó al obispo de Michoacán en turno, Baltasar de Covarrubias, que la fiesta de san Nicolás fuera de guardar, “y no se trabaje en el corporalmente para que con esto y con la intercesión que de él siempre haya por nosotros ante la divina imagen nosotros pecadores seamos perdonados y seamos favorecidos en nuestros trabajos y aflicciones espirituales y corporalmente amparados de este glorioso confesor tan amado y favorecido de Dios”.⁴²⁵ La respuesta fue favorable y se ordenó que en todo el obispado fuera día de guardar, y que ninguna persona de cualquier estado, calidad y condición trabajara, ni hiciera trabajar a la gente de su casa y servicio, so pena de pecado mortal, además de conceder a todos los fieles cristianos 40 días de indulgencia.

⁴²⁴ MARTÍNEZ CUESTA, Ángel, OAR, “Bibliografía de san Nicolás de Tolentino” en, *Agustinos Recoletos*, en línea: https://www.agustinosrecoletos.com/wp-content/uploads/2016/09/37482058doc_biografia_san_nicolas_tolentino.pdf [Consultado el 27 de julio de 2019].

⁴²⁵ APAMI, Bienes de la provincia, Valladolid, Inventario, 099.V29.C19.29.D1, fs. 1, 1v y 2.

La devoción a san Nicolás fue tan grande en la provincia que como lo hemos señalado en el apartado anterior, fray Phelipe Vergara mandó construir un colateral donde se posaría la escultura de este santo para recibir los honores merecidos. Entre los milagros obrados por dicho santo destaca uno sucedido alrededor de 1725, bajo el priorato de fray José Cano, según lo referido la imagen había sudado públicamente, frente a casi toda la población vallisoletana, por lo que conservaron la imagen como una reliquia.⁴²⁶ Su fiesta era celebrada el 1º de septiembre con toda la solemnidad que demandaba, en donde se incluía entonar el himno al santo, diversas oraciones y letanías.

La segunda imagen corresponde a *san José*, de quien ya hemos señalado le fue erigido un colateral para ser venerado por sus fieles, y por cuya devoción y fe fue nombrado patrono y protector del convento contra los rayos bajo el priorato de fray Cristóbal Plancarte, en las últimas décadas del siglo XVII. Se refiere que el 10 de julio, día de los santos siete hermanos mártires, cayó un rayo en el convento, el cual descabezó dos pirámides de la torre grande, provocó afectaciones en parte de la ventana del coro y quebró media vara de una cornisa que se acababa de asentar en la portada de la iglesia; los oficiales y peones que trabajaban en los andamios bajaron por su propio pie sin lesión alguna, sanos y vivos. Un segundo rayo cayó media hora antes de la oración el 19 de julio, día del tránsito del señor san José, el cual golpeó en lo alto de la pared del dormitorio y cayó por las ventanas de las celdas, dejó como daño grandes agujeros en las paredes. Dichos acontecimientos fueron vistos por los propios religiosos, como señales del castigo que el Señor profería por las culpas cometidas, pero que por su piedad misericordiosa los había dejó a todos sanos y sin lesión.

El 19 de junio del mismo año, había caído un rayo en el convento de Yuriria, el cual dejó a un religioso inconsciente por un tiempo. Un año antes, en 1680, otro rayo había caído en la panadería de este convento. Al hacer el recuento de los acontecimientos semejantes que se habían presentado en el convento de Valladolid, así como en otros de la provincia, se llegó a la conclusión de que eran

⁴²⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 350.

siete ya los rayos que habían caído en diferentes partes del mismo: en la capilla mayor, en la torre antigua y en la portada del templo; y que en los años antecedentes habían muerto ya tres religiosos en diversos conventos de la provincia agustiniana a causa de rayos.

Ante tales adversidades, el convento de Valladolid, como casa principal de la provincia y plantel primero de la religión, decidió elegir por patrono de los rayos de toda la provincia y en especial para este convento al glorioso patriarca y esposo de la virgen santísima nuestro señor san José, para que toda la provincia fuese amparada de los rayos que los amenazaban, así en lo espiritual como en lo temporal y de cuya protección esperaban su ayuda segura, pues reina para siempre con Dios muy válido en el cielo.

Finalmente fue aprobada la solicitud del patronato de san José para la provincia, “para que la libre de riesgos, peligros y tempestades, especialmente de rayos con que en poco tiempo por nuestras culpas nos ha amenazado la divina justicia.”⁴²⁷ De acuerdo a Escobar, desde que fue electo san José como el patrono contra los rayos, ninguna centella volvió a golpear al convento.

Para conmemorar tal patronato, se propuso celebrar el 19 de julio como el día del tránsito del señor san José, que a partir de entonces se celebraría con vísperas cantadas, misa y sermón en señal del patrocinio, también se cantaría el novenario con la mayor solemnidad posible, con rogativas y las preces de tempestad que dispone la Iglesia, “comenzándolo el día que lo hace la santa iglesia catedral de esta ciudad cuando traen al glorioso santo en procesión desde la capilla todos [...] por ser patrón de los rayos de esta ciudad”.⁴²⁸

La devoción y el culto a san José dentro de la orden agustina, tiene sus orígenes en el siglo XV, cuando se ordenó que en todas las casas conventuales de la orden se celebrara el oficio a san José el día de su fiesta, es decir el 19 de marzo, pues era reconocido como protector, además de constituir parte de la espiritualidad de la congregación.

⁴²⁷ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 03, f. 36v.

⁴²⁸ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 03, f. 35.

Ya con el reconocimiento que se le tenía a san José en este convento de Valladolid, se le atribuyeron ciertos milagros a la imagen; destaca el proferido a la hermana Josefa de la Piedra, quien constantemente expresaba la dicha que tenía el convento de poseer la divina imagen, de quien exaltaba al Niño Jesús, pues según lo señalado por Escobar, en una ocasión fray Antonio Bravo, sacristán del templo en ese momento, fue testigo de los prodigios proferidos por estos santos. Según el relato, el religioso encontró a la hermana en oración, y en su regazo tenía unos rosquetitos, mismos que habían sido puestos con anterioridad por la devoción de sus fieles en una sesta que portaba la imagen del niño anteriormente; la hermana Josefa tomó uno y se lo ofreció al padre diciéndole que era un regalo del Niño de San José. La admiración del padre se dio porque ella era ciega y por la altura era imposible que pudiera alcanzarlos, y no existía la posibilidad de que alguien le hubiese ayudado a bajarlos puesto que en ese momento no había nadie más en el templo por encontrarse cerrado. Algunos otros milagros son atribuidos al santo, pero sin especificar detalles, sin embargo, lo referido puede dejarnos ver que la devoción a san José se fortaleció con la divulgación de los prodigios obrados de manera especial en el convento, esto sin duda impactó en la sociedad, generó su culto y propició la constante solicitud de favores.

La tercera imagen corresponde a la virgen María, aunque siempre tuvo un peso importante para la Iglesia en general, intensificó su devoción con el movimiento de contrarreforma, pues a los ataques que sufrió por parte de los protestantes, la Iglesia y en particular las órdenes religiosas salieron a la defensiva de su divinidad, pureza y castidad con toda su omnisciencia y con todo su amor; su culto fue impulsado con ardiente fervor, lo que la llevó a convertirse así en el signo de la Iglesia, pues “ella dio a luz corporalmente a la cabeza de este cuerpo. La Iglesia da a luz espiritualmente a los miembros de esa cabeza.”⁴²⁹

El ejemplo de la Santísima Virgen María para los agustinos, fortalecía a la misma consagración religiosa, y prueba de ello era que desde tiempos muy antiguos era

⁴²⁹ CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, en línea: https://agustinos.es/wp-content/uploads/PDF/const07_es.pdf [Consultado el 20 de Abril del 2018].

venerada bajo las advocaciones de *Nuestra Señora de Gracia*, *María de la Consolación*, *Nuestra Señora del Socorro* y la *Madre del Buen Consejo*.⁴³⁰ De la primera se dotó al convento de su nombre, desde el momento de su fundación al ponerlo bajo su advocación; de la segunda encontramos la imagen de la cual se habló en apartados anteriores, y cuya importancia fue tal que se erigió un colateral dedicado a nuestra *Señora de la Consolación*; finalmente, de la tercera se conserva la imagen principal del altar mayor, devoción que sin duda prevalece hoy en día, pues la congregación realiza una peregrinación anual a esta su casa que ha sido denominada el Santuario Provincial de Nuestra Señora del Socorro. Sólo para aclarar, la virgen en su advocación de la Madre del Buen Consejo, no aparece representada en nuestro convento, al menos en imagen de bulto.

En el Capítulo Provincial Ordinario celebrado en Cuitzeo el 8 de octubre de 1758, en donde además fue electo como Provincial fray Nicolás Ochoa, fue proclamada como Patrona de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, la Santísima Virgen del Socorro, mediante las siguientes palabras:

*“para que Dios Nuestro señor se apiade de nosotros, y el auxilio de su Santísima Madre, ahora y siempre nos den concordia, que en ella florezca la unión entre los religiosos, su definitorio pleno acozido a su piedad se obliga en lo venidero, y jura como Patrona de la Provincia a Nuestra señora, con título y advocación del Socorro, cuya imagen se venera y da culto en nuestro Convento de Valladolid y dispone la Provincia el que ocho días antes de la elección capitular el día festivo que recurriere se le cante en su altar a la Santísima, una missa con diáconos, y toda la solemnidad posible, con sermón, y al fin de ella las letanías y deprecaciones correspondientes, con rogativa, entre repiques en la missa y deprecación, y para su perpetuidad la Provincia asigna cincuenta pesos, dándole al predicador, de ello, diez pesos, y los cuarenta para cera y demás gastos, assi lo determinaron y resolvieron para siempre.”*⁴³¹

⁴³⁰ CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, en línea: https://agustinos.es/wp-content/uploads/PDF/const07_es.pdf [Consultado el 20 de Abril del 2018].

⁴³¹ APAMI, Libro de Provincia, de 1724 a 1777, B 01 05, f. 135v y 136.

Muchos prodigios le fueron atribuidos a la imagen que dan testimonio de la fe y la devoción que se le rendía, algunos religiosos refieren que tuvieron la dicha de que les hablara anunciándoles el día feliz de su muerte, como a fray Alonso de la Magdalena en 1633, y fray Francisco de León en 1636, ambos fieles devotos de la sagrada señora del Socorro, quienes fungieron como sacristanes del templo y por cuya devoción solicitaron ser enterrados a los pies del altar de la ya mencionada virgen. Escobar también refiere de los continuos favores especiales que recibía de la Virgen, la hermana Josefa de la Piedra, quien nació y se crió en la doctrina de Tacámbaro, mujer muy afecta a la devoción de esta imagen, cuyos restos permanecieron incorruptos sepultados también cerca del altar de este convento.

Otra muestra más de la devoción infundida hacia la Virgen del Socorro, es que en 1769, se realizó una petición al obispo, en nombre de los pobres de la ciudad, para que se concediera autorización para que saliera en procesión la imagen de Nuestra Señora del Socorro, pues debido a la falta de lluvia estaban a punto de perder sus cosechas. Por considerar interesante esta petición, la transcribimos a continuación, cabe señalar que es un texto incompleto, pero aún así da muestra de la relación social con la fe y el arte:

“Señor, los pobres vecinos de esta ciudad, los de sus contornos y campestres, de su jurisdicción parecemos ante la gran piedad y benignidad de V.S. y decimos que respecto que estamos experimentando que por castigo de nuestras culpas se nos preparan ver año tan fatal como nos lo demuestra las escaseces de lluvia, tan retiradas de nuestro hemisferio, que estando como estamos en el medio tiempo o más de sus aguas escasean están con tanto extremo que parece ser ya pasado su término y por esta intropia de lluvias se hayan nuestros pobres sembrados en el término infeliz de casi perdido quedando nosotros expuestos a experimentar los infelices efectos y consecuencias que de semejantes fatalidades resulte por las pérdidas de las semillas y para que a tanto amenazado daño se le busque el debido remedio ocurrimos a la gran piedad de V.S. suplicándole rendidamente que como nuestra protectora y cabeza se digne de interponer su autoridad para que por medio de ella se consiga la licencia y vehemencia de Nuestro Ilustrísimo

Señor Obispo para que salga en procesión la Santísima imagen de Nuestra Señora la Virgen María del Socorro, que es del que necesitamos para que nos alcance de su Santísimo hijo alivio en dar angustias y fatalidades que padecemos y en las que nos amenaza. Como así mesmo la dignación de V.S. se sirva de que bien por su billete o bien por un interlocutor se combide al muy ilustre venerable Señor Deán y Cabildo para la concurrencia de su asistencia a la procesión de la Santísima imagen corriendo así mismo de cuenta de su s. licencia y venia del muy R.P. prior del convento del Señor san Agustín de donde es la Santísima imagen y en cuya iglesia se ha de cantar la misa de rogación a la disposición y arbitrio de V.S. para que por este medio consigamos como lo expresamos en su gran piedad y misericordia el socorro para las necesidades y angustias que nos están amenazando por lo cual a V.S. rendidamente suplicamos se sirva para alivio de nuestras miserias de hacer mandar y determinar como llevamos pedido que en ello (recibiremos bien y merced) de la grata dignidad de V.S.I.

Puestos a los pies de V.S sus más rendidos súbditos que rendidos le veneran.

Firman: Los pobres⁴³²

Por ser un documento incompleto desconocemos si la respuesta fue favorable, pese a ello es interesante observar la dinámica de la sociedad novohispana así como su pensamiento, el cual como podemos ver relacionaba absolutamente todo lo que pasaba en sus vidas con la divinidad, en este caso la escases de lluvia era visto como el castigo que Dios les estaba dando por sus pecados; en este mismo punto buscaban una solución a sus problemas mediante la intervención divina de la virgen del Socorro. He ahí donde resalta la importancia de las imágenes y el papel que jugaron para la devoción, en donde se manifestó la fe, que a su vez se materializó en la obra de arte.

Como podemos observar, el patronazgo fue una forma de afinidad especial que la comunidad adquirió con el santo a quien se encomendó para que intercediera por una protección, defensa o necesidad en particular, como intermediario entre ellos y Dios. Los patronazgos promovidos eran una manera más de generar la devoción

⁴³² APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 162.P79.C5.01, f. 1.

hacia algún santo, lo que llevó a propiciar al mismo tiempo las celebraciones litúrgicas y festivas, integró así mismo a los diversos sectores de la sociedad en donde jugó un rol importante como fieles devotos que rendían culto a los santo a través de sus imágenes representadas en las esculturas, hechas con la intención de resaltar las virtudes que los habían elevado a la santidad y que representaban un orgullo para la Iglesia, y un ejemplo a seguir por los fieles. En este sentido, el convento era privilegiado al poseer tres santos patrones: san Nicolás de Tolentino como patrono de la Provincia Michoacana, cuya matriz era la casa de Valladolid; san José patrono del convento y protector contra los rayos; y Nuestra Señora del Socorro nombrada también patrona de la Provincia agustiniana de Michoacán.

Ya lo hemos referido, el uso de las imágenes se sustentó en la necesidad de aumentar la devoción de los santos, en quienes se veían las virtudes propicias que debían imitarse para alcanzar la salvación del alma, por ello se presentó gran interés en la presencia de ellos en el templo; como parte de esta preocupación se promovió la creación de las cofradías, instituciones con fines religiosos y de piedad que se formaron en torno a la advocación de un santo, y que buscaron hacer aún más, partícipes de las celebraciones religiosas a sus miembros, a través de las procesiones y festividades religiosas, como ya lo referíamos.

Como parte de esta propaganda en 1613, se consultó la posibilidad de fundar una cofradía en torno a san Nicolás, “para que se aumentase la devoción”.⁴³³ Pero no fue hasta 1617, que nuevamente se solicitó el permiso para fundar la cofradía de San Nicolás de Tolentino, por parte de los oficiales indios quienes pidieron prestado el altar que el convento tenía del santo, con el objetivo de que “se aumentase la devoción”. Para ello, se pedía también que cada mes se cantase una misa por los cófrades, ante ello se comprometían a dar limosna. También se propuso sacar la imagen en procesión el viernes de cuaresma de la semana mayor.⁴³⁴

⁴³³ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, fs. 3v y 4.

⁴³⁴ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 34v.

Así mismo, se suscitaron casos semejantes en los que algún fiel económicamente respetable solicitaba y aportaba el dinero para la fundación de alguna cofradía, como en 1655, cuando don Antonio Elizalde dio al convento 2 mil pesos para la fundación de la cofradía de Nuestro Padre San Agustín.⁴³⁵ Estas acciones nos hablan del impacto que la propaganda de la veneración de los santos tenía en la comunidad, que llevaba a los creyentes a donar grandes cantidades de dinero, incluso lo poco que se tenía en donativos en vida o testamentos que pasaban a formar parte de los bienes de las cofradías. Esto a su vez repercutía en la vida social vallisoletana pues el formar parte de una cofradía dotaba de estatus a cada uno de sus miembros, es decir, la cofradía no sólo era un elemento religioso, sino también económico, político y social que podía propiciar de ciertos beneficios a sus miembros, como el garantizar los gastos de su funeral o los servicios médicos.

Del mismo modo, el patrocinio de obras por parte de particulares es reflejo del grado de devoción que se manifestó en el convento vallisoletano, y como ejemplo tenemos el de García Álvarez Guillén, quien en el año de 1603, dio un donativo de 1500 pesos para la construcción de la capilla del Tránsito, pero no fue hasta 1620, que el prior fray Juan de Liebana, fray Diego de Basalenque y fray Diego Lobos determinaron hacer la capilla del Tránsito, respecto a lo que había dado el fiel años atrás.⁴³⁶ La obra no se realizó en aquellos años porque el convento gastó en otras cosas el dinero que el donante había dado, pero después de algunas consultas en las reuniones correspondientes, se determinó llevar a cabo el proyecto, para lo cual se concertó con Francisco de Chavida, con forme a la cédula que se hizo en razón.⁴³⁷ Finalmente fue hasta 1720, que se comenzó la construcción la capilla del Tránsito, con los 1500 pesos que había dado años atrás Álvarez Guillén.⁴³⁸

Como se ha podido apreciar, la presencia de cada uno de los santos que se veneraban en el convento, respondía a la necesidad de exaltar y promover las

⁴³⁵ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 4.

⁴³⁶ APAMI, Actas de Consultas, II, Valladolid, C 03 01 02, f. 15.

⁴³⁷ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, fs. 3v y 7.

⁴³⁸ APAMI, Actas de Consultas, 1, Valladolid, C 03 01 01, f. 60.

virtudes de que eran portadores, cada uno con sus respectivas cualidades, importancia y admiración eran indispensables para justificar su culto. Entendemos entonces, por qué san Agustín, por ejemplo, no podía faltar en el altar principal del templo, pues su papel en la congregación era fundamental por atribuírsele a él la fundación de la orden, que aunque no lo fue, como lo hemos referido en el primer capítulo de este trabajo, si se convirtió en el orgullo de sus miembros, porque además, fue reconocido por la Iglesia como uno de los Doctores que dieron sustento teológico al cristianismo.

Por su parte, el papel que jugó santa Mónica, la madre de san Agustín, fue de suma importancia, pues se destacó de ella su entrega a la oración para pedir por la conversión de su hijo, hecho que rindió frutos, pues tras una juventud desordenada, Agustín se sintió llamado a la vida religiosa, adoptó la doctrina cristiana, en la cual, por fin encontró las respuestas a la serie de problemáticas que se había planteado tiempo atrás, mediante las recomendaciones del obispo de Milán. Ambos santos los encontramos en el altar mayor y por lo regular siempre son colocados juntos, pues en su conjunto nos hablan del poder de la oración y la conversión como prácticas de fe.

Por otro lado, conforme al calendario litúrgico y al misal de la orden, en todas las casas debían celebrarse las memorias y las fiestas de los santos y beatos venerados por la congregación en todos sus conventos, especialmente la solemnidad de Nuestro Padre san Agustín, y promoverse con diligencia su devoción entre los fieles como “maestros y testigos que son de nuestra espiritualidad aprovechando las formas de la piedad popular y las tradiciones locales y orientándolas oportunamente”.⁴³⁹

Las formas de mantener presentes las cualidades de los santos, destacarlas y promoverlas eran diversas, por ejemplo, la devoción por santo Tomás de Villanueva en el convento de Valladolid, no sólo se manifestó por las loas que de

⁴³⁹ CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, en línea: https://agustinos.es/wp-content/uploads/PDF/const07_es.pdf [Consultado el 20 de Abril del 2018].

él se realizaban en los sermones y enseñanzas doctrinales, sino también en las celebraciones de su festividad y en poner en práctica aquello que le había dado reconocimiento en los altares, es decir, su generosidad al compartir con los pobres sus bienes; en este sentido, el día de su celebración, el 10 de octubre, el convento daba de comer a todos los pobres de la ciudad, en donde los religiosos eran quienes de manera devota servían las viandas a los pobres. Para esto se mandaba traer una ternera de la hacienda de Itzicuaró, se les daba olla, dulce y una torta pequeña, para lo cual se amasaba una carga de harina. En la portería del convento se les daba a las mujeres un medio y una torta hasta donde alcanzaba la carga de harina, y si no alcanzaba entonces 20 o 25 pesos según la caridad del prior y la cantidad con la que contara el convento.⁴⁴⁰ Todo esto aledaño a los ritos sacramentales que en su honor se realizaban el día de su fiesta. Así mismo una vez al mes daban de comer a los pobres de la cárcel.⁴⁴¹

Finalmente, y aunque no son esculturas, se considera pertinente hacer mención de las reliquias que conserva el convento, esto por dos motivos de entrada; primero porque fueron objetos de veneración aceptada por el Concilio de Trento, cuya práctica se realizaba desde los primeros años del cristianismo, y segundo porque conforman parte de los dos primeros colaterales que se encuentran junto al altar mayor. Mencionaremos aquellas de las que se tiene noticia, sin embargo, es importante señalar que el convento conservó de manera oculta muchas más por ignorarse a quienes pertenecían y carecer de bulas que notificaran su autenticidad.

En el banco del retablo de *Nuestra Señora de la Consolación*, se colocaron varias reliquias, que fueron solicitadas en Roma por fray Cristóbal Plancarte, y algunas otras las adquirió de personas devotas en el reino.⁴⁴² Estos espacios se encuentran distribuidos en seis pequeños nichos resguardados por un cristal en cada altar, en donde se conservan las sagradas reliquias.

⁴⁴⁰ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, 089B.V29.C9.07, f. 15.

⁴⁴¹ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 346.

⁴⁴² ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 349.

De acuerdo con lo que refiere Escobar, la primera reliquia que adquirió el convento fue una pequeña partícula de la santa cruz donde fue crucificado Jesús, el cual fue “guarnecido de costosos y curiosos metales de plata y oro.”⁴⁴³ La devoción que se profesaba a tal vestigio se manifestó con mayor fervor los viernes de San Nicolás durante la Cuaresma, cuando la sacaban en procesión.

También se conservó como reliquia una hoja que formaba parte de un sermón de santo Tomás de Villanueva, la cual adornaron con fina plata. La reliquia fue dada por fray Francisco Sarmiento de Luna, quien fuera obispo de Valladolid en la segunda mitad del siglo XVII.

El 3 de septiembre de 1700, el prior y lector fray Miguel Gómez en consulta, señaló que el padre fray Diego Rodríguez había traído de España dos canillas insignes reliquias correspondientes a *san Liberato* y *santa Laurentina* mártires, para este convento de Valladolid, con el objetivo de integrarlas en el altar de reliquias, para ello contaba ya con la licencia del padre provincial fray Antonio Gutiérrez. De aceptarlas en el convento, estaban obligados a efectuar su culto y veneración, con el oficio y rezo doble correspondiente, para ello se les asignaría un día festivo. A lo cual los padres consultores aceptaron recibirlas, “para mayor gloria y honra de Dios y de los dichos santos mártires y conveniencia espiritual de este convento esperando de la divina mano los favores y beneficios que acostumbra su liberalidad por la particular integración de los dichos santos, san Liberato y santa Laurencia mártires”,⁴⁴⁴ comprometiéndose a rendirles el culto merecido y promover su devoción no sólo entre la comunidad conventual sino también en la sociedad vallisoletana; para tales efectos, se señaló el día 20 de diciembre como la festividad de san Liberato,⁴⁴⁵ mientras que el 8 de octubre para santa Laurencia.

De san Liberato se sabe que fue un monje que vivió en el siglo V en África bajo el ideal comunitario de san Agustín, por lo que es considerado como religiosos

⁴⁴³ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 346.

⁴⁴⁴ APAMI, Actas de Consultas, Valladolid, C 03 01 03, f. 85.

⁴⁴⁵ Actualmente se conmemora en la congregación el día 26 de agosto.

agustino. Murió como mártir por no renunciar a su fe junto con los otros 6 miembros del monasterio; se sabe que fueron atados a una barca llena de leña para ser quemados vivos en altamar, pero al no encender la leña se ordenó que los mataran a golpe de remo y lanzados al mar, de donde posteriormente fueron recuperados y enterrados en el monasterio de Bigua, en Cartago.⁴⁴⁶ Por su parte de santa Laurensia se desconocen datos.

Del mismo modo, desconocemos al momento la pertenencia así como la procedencia del resto de reliquias que se resguardan aún en estos altares, pero se tiene constancia de dos más, que aunque no son reconocido aún por la Iglesia como santos, la devoción popular y la misma congregación los ha colocado en un lugar importante de su religiosidad; se trata de los restos de fray Juan Bautista Moya y fray Diego de Basalencque, que se conservan en sus respectivas urnas en el colateral de nuestra Señora de la Consolación.

Fray Juan Bautista Moya fue un religioso agustino español que tomó el hábito en 1522, en el convento de Salamanca. Se destacó por sus grandes habilidades en los estudios filosóficos y teológicos, la lengua hebrea, griega y latina, así como por sus virtudes de humildad, caridad, oración y penitencia. Llegó a la Nueva España en la segunda barcada de misioneros agustinos en 1538. Inició su misión en la evangelización y llegó a ocupar diversos cargos dentro de la provincia, y pronto comenzó a extenderse la fama de sus prodigios.

Muchos son los milagros que se le han atribuido a Moya, de los cuales la mayoría fueron divulgados de boca en boca, lo que originó que quedaran en el olvido, otros pocos dejaron constancia en escrito. Conservaron además de sus restos mortales, sus pertenencias, entre ellos el sombrero, del cual se decía era muy milagroso. Grijalva refiere que sus ropas fueron conservadas por mucho tiempo en el depósito del convento, mismas que eran prestadas a sus devotos cuando eran

⁴⁴⁶ MARTÍNEZ CUESTA, Á., *Biografía de Liberato y compañeros mártires*, 2008, en línea: www.agustinosrecoletos.com/2008/03/biografia-de-sn-liberato-y-compañeros-martires/ Consultado el 08 de Octubre de 2019.

requeridas por necesidad o enfermedad, y estas a su vez realizaban grandes milagros.⁴⁴⁷

Por su parte, fray Diego de Basalenque, nació en Salamanca en 1577. Pasó con su familia a la Nueva España en 1586, donde inició sus estudios de gramática, humanidades y retórica. Ingresó a la orden de los agustinos en 1593, y a partir de ahí mostró gran interés por los libros del convento, dicho gusto se reflejaba al momento de arreglarlos, inventariarlos y empastarlos. Más tarde cursó estudios mayores y aprendió las lenguas griega y hebrea, además de dar clases de gramática latina en el Colegio de San Pablo. Del mismo modo se dedicó a perfeccionar sus conocimientos musicales. Ya ordenado fue enviado al convento de Valladolid, en donde enseñó en el noviciado artes, gramática y retórica. Dentro de la provincia ocupó diversos cargos como, secretario del padre Provincial, Prior del convento de San Luis Potosí, fundó un colegio para la educación cristiana de los criollos, promovió reformas en relación a los bienes materiales obtenidos por la orden, estableció estudios de ciencia, literatura y música en todos los conventos de la provincia, fundó el convento de Guadiana en Durango, mientras estuvo en el convento de Zacatecas escribió varios textos además de enseñar Teología y Moral y finalmente en 1636 pasó al convento de Charo, en donde permaneció el resto de sus días en 1651. En este lugar se dedicó al estudio de la lengua matlaltzinga, así como a la escritura de varios textos como la *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, la primera crónica de la provincia; *Arte de la lengua tarasca* y el *Vocabulario de la lengua Matlaltzinga. Explicación de la misa, modo de formar el cuadrante en las Iglesias Catedrales, la muerte en vida, para gozar vida en la muerte, Manual de párrocos en Michoacán* y muchos otros en latín que en su mayoría se encuentran inéditos.

Basalenque murió el 12 de diciembre de 1652, a la edad de 75 años. Fue sepultado en el presbiterio del convento de Charo, y un año después sacaron su cuerpo, el cual fue encontrado incorrupto, a pesar de que la cal había corroído sus

⁴⁴⁷ GRIJALVA DE, Juan, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 285.

vestimentas y mortaja. En 1758, sus restos fueron llevados en forma solemne al convento de Valladolid en donde permanecen a la fecha. Es reconocido por la orden como un hombre ejemplar, admirado por sus virtudes cristianas; sabía las lenguas latina, italiano, mexicana, pirinda, griega y hebrea. Fue poeta y orador, músico, filósofo, teólogo, historiador, astrónomo y arquitecto.⁴⁴⁸ Aunque no es reconocido por la Iglesia como santo, ha sido venerado como tal, y se le han atribuido muchos milagros a lo largo de la historia; alguno de los más destacados y conocidos está relacionado con la familia Iturbide, afecta a la orden de los agustinos; se cuenta que tanto Agustín como su madre se encontraban en peligro de muerte durante el parto, ella se encomendó a la intercesión de fray Diego de Basalenque, por lo que le llevaron una reliquia de él, su capa, misma que era guardada en el convento con gran celo. Ambos se libraron de la muerte y como acto de agradecimiento le pusieron por nombre Agustín.⁴⁴⁹

Como podemos observar, tanto las reliquias como las esculturas son el resultado de una larga tradición cristiana quien vio en ellas la mejor manera para entender y propagar su fe. La escultura religiosa representa más que una manifestación artística, pues a través de ella se expresan y se materializan las interpretaciones de la concepción religiosa, convirtiéndose en medios por los cuales propagar los milagros y devociones de Jesús, la virgen María y los santos, dando a conocer así las virtudes y prodigios de los cuales son portadores, al mismo tiempo se fortalece y se aumenta la fe de los fieles en estos intercesores y mediadores entre los hombres y Dios. Y sobre todo, son el reflejo y los testigos fieles de su función en el proceso evangelizador que llevaron a cabo los agustinos en Valladolid.

Se puede señalar también que, la escultura es el reflejo del cuidado otorgado a las imágenes, tanto en sus elementos iconográficos como en su fabricación, aspecto que se observa en el resultado de las magnificas obras, cuyo objetivo tal parece fue cumplido, pues buscaron conmover al creyente a través de los rostros y expresiones de los santos.

⁴⁴⁸ BASALENQUE, *Historia de la Provincia de San Nicolás*, pp. VII-XV.

⁴⁴⁹ NAVARRO Y RODRIGO, Carlos, *Agustín de Iturbide: vida y memorias*, México, A. Pola Editor, Calle de Tacuba, Núm. 25, 1906, p. 5.

CAPÍTULO IV

LA PINTURA COMO IMAGEN TRASCENDENTAL DE LA RELIGIOSIDAD NOVOHISPANA

“Ha pedido a la pintura terminar esta enseñanza simbólica y la pintura ha grabado sobre los vitrales o sobre los muros imágenes hermosísimas verdadero catecismo a colores, para recordar al cristiano la perfección ideal del hombre, Dios, las alegorías, dulzuras y dolores de la virgen madre, el heroísmo del martirio, las gracias celestiales de la virginidad, las grandezas de la santidad.”⁴⁵⁰

LA PINTURA EN LOS CONVENTOS NOVOHISPANOS



uando los primeros religiosos llegaron a la Nueva España, se toparon con una realidad muy distinta a la suya; tal como lo hemos visto tuvieron que adaptarse a modalidades distintas marcadas por las circunstancias del momento, entre estas, al igual que con la arquitectura y la escultura, se vieron en la necesidad de crear sus propias pinturas, pues la reciente conquista y la escasa presencia de artistas europeos imposibilitaba contar con este tipo de obras. Recordemos que para la cultura cristiana era menester poseer imágenes que representaran y exaltaran la fe, junto con ello, requerían también de herramientas didácticas que les permitieran cumplir con el cometido de evangelizar a los pueblos aborígenes, y la mejor manera de cumplir con este objetivo sin duda alguna era a través de ellas.

Ya lo hemos mencionado, los frailes valoraron las capacidades artísticas que poseían los naturales, de quienes aprovecharon sus habilidades manuales, artísticas y técnicas en el uso de imágenes para representar los aspectos importantes de su cultura; en el caso de Michoacán no se contaba con una tradición pictórica como si la tuvieron los mayas o los nahuas, sin embargo, la pintura en cerámica, el arte plumario y, los hilados y tejidos, fueron los

⁴⁵⁰ APAMI, Bienes de Provincia, Valladolid, Inventario, 166.P80.C3.03. D1, f.2, sin fecha y sin firma, es un texto que habla de la música religiosa.

antecedentes más próximos de la pintura en la región, que se fortaleció con la creación de las escuelas de artes y oficios que se fundaron.

En este proceso también fueron aprovechados los materiales locales de las diversas regiones en las que fundaron sus conventos. De esta manera, muchas de las obras pictóricas del siglo XVI, fueron elaboradas por manos indígenas pero bajo la dirección de los propios frailes, pues “el pintor indígena actuaba ajeno a los cánones clásicos para la representación del cuerpo, las teorías de la proporción o los conceptos de perspectiva que el espíritu renacentista imponía en Occidente y que la tradición europea aplicaba en ese entonces. Así, lo primero que se buscó fue adiestrar al artista americano en estos aspectos,”⁴⁵¹ y es aquí en donde jugaron un papel muy importante las escuelas de artes y oficios, pues además de servir como prácticas para el acercamiento con los indígenas y la evangelización, les permitió enseñarles oficios y técnicas de uso europeo, entre ellos la pintura.

En términos generales podemos hablar de dos tipos importantes de obra pictórica desarrollada durante el periodo novohispano, la primera es la pintura mural que se ejecutó principalmente en el siglo XVI, extendiéndose hasta principios del XVII, pero en menor medida; y la pintura de caballete, que tuvo su mayor auge en el siglo XVII, pero que continuó reproduciéndose en el XVIII, aunque de menor calidad de acuerdo a Romero de Terreros.⁴⁵² A pesar de que no fueron las únicas técnicas que se utilizaron durante todo el virreinato, si son las que nos interesan más en este trabajo; sólo por mencionar diremos que también se aplicó la pintura en lámina, concha, mármol, marfil y vidrio.

Primeramente señalaremos algunas referencias en torno a la pintura mural, la técnica más utilizada durante las primeras décadas del periodo virreinal, y posteriormente hablaremos de la pintura de caballete.

⁴⁵¹ CAZENAVE-TAPIE, Christiane, *La pintura mural del siglo XVI*, México, Círculo de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p.12.

⁴⁵² ROMERO DE TERREROS, Manuel, *El arte en México durante el virreinato*, México, Editorial Porrúa, 1951, p.46.

De acuerdo a los investigadores, las técnicas utilizadas para realizar las pinturas murales que decoran aún muchas de las paredes de los conventos del siglo XVI, fueron el fresco, el fresco-seco o pintura a la cal, el temple y el óleo en menor medida.⁴⁵³

La diferencia entre una y otra técnica radica principalmente en la forma de aplicar el pigmento en los muros; en el fresco, la aplicación del color se realizaba sobre la superficie húmeda, mientras que en la pintura a la cal o fresco-seco, la aplicación del pigmento se efectuaba en la superficie con enlucido fino, semi seco o seco y bruñido, lo que daba como resultado una capa más delgada y transparente. Esta técnica, “generalmente fue utilizada para realizar todas las grisallas que decoran los muros de los conventos del siglo XVI.”⁴⁵⁴ Por su parte, en la pintura a la pasta de cal se mezclaba el pigmento con una pasta de carbonato de calcio con agua y baba de nopal, aplicándose sobre el enlucido grueso en forma de aplanado, posteriormente se bruñía con piedras romas hasta obtener el brillo que las caracteriza. Por lo general, los guardapolvos de los conventos agustinos y, en algunos casos los dominicos y franciscanos, fueron pintados bajo esta técnica.

En la pintura mural al temple la aplicación de los pigmentos se daba a través de un aglutinante proteínico en una base fina, seca y bruñida; “durante el siglo XVI la pintura mural novohispana policromada fue ejecutada con esta técnica, encontrando ejemplos en los que las grisallas presentan algunos toques de color realizados al temple.”⁴⁵⁵

Finalmente la pintura mural al óleo fue muy poco reproducida debido a la porosidad de los materiales de las construcciones, lo que era inapropiado para una técnica a base de aceites, además de que resultaba muy costoso.⁴⁵⁶ Pocos registros se conservan pero hay constancia de su uso, como lo veremos más adelante en nuestro convento.

⁴⁵³ ALARCÓN CEDILLO y ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte*, p.15.

⁴⁵⁴ ALARCÓN CEDILLO y ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte*, p.18.

⁴⁵⁵ ALARCÓN CEDILLO, y ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte*, p.18.

⁴⁵⁶ ALARCÓN CEDILLO y ALONSO LUTTEROTH, *Tecnología de la obra de arte*, p.20.

Ahora bien, la temática de las obras giró en torno al ideal religioso, basado en los textos bíblicos, las leyendas de los santos, los libros apócrifos y los fundamentos filosóficos recopilados a lo largo de la historia eclesiástica, pero aunque su contenido en su mayoría es de ésta índole no podemos dejar de mencionar que se introdujeron algunos temas iconográficos dentro de espacios religiosos que poco tienen que ver con el contexto espiritual como los ya conocidos del templo de Ixmiquilpan, y que son muestra del sincretismo cultural.

Entre ésta gran variedad de imágenes que se plasmaron en los muros de los conventos novohispanos encontramos las de tipo hagiográfico, que son representaciones que relatan la vida de los diferentes santos venerados en cada congregación, en especial las de los fundadores de las órdenes religiosas (san Francisco, santo Domingo y san Agustín), así como alabanzas y narraciones de los mismo, patronazgos, árboles genealógicos y retratos de miembros de la orden destacados por su labor en la evangelización. También como se señalaba, se reprodujeron escenas basadas en los Evangelios tanto canónicos como apócrifos, en donde la Pasión de Cristo adquirió una gran relevancia junto con la figura de la virgen María. Del mismo modo se reprodujeron algunas otras de carácter mitológico aunque en menor medida, como las de la Casa del Deán en Puebla, que presenta sibilas y carros de triunfo. Finalmente, los discursos pictóricos se complementaron con motivos ornamentales: cenefas, lambrines y enmarcamientos a base de flores, vegetales, animales fantásticos, seres híbridos, copones, ángeles y demás, en compañía de elementos arquitectónicos como arcadas, columnas y casetones. No podemos olvidar los motivos heráldicos como los escudos de las distintas órdenes y las insignias jerárquicas como capelos y sombreros de los religiosos.⁴⁵⁷ Todas estas representaciones elaboradas con la concepción europea se nutrieron con la intervención indígena no sólo mediante la mano de obra sino también con la inmersión de algunos elementos de carácter prehispánico como la vegetación local, la vírgula de la palabra y, animales como el águila y el jaguar.

⁴⁵⁷ CAZENAVE-TAPIE, *La pintura mural del siglo XVI*, pp.18-25.

Evidentemente la función de la pintura mural estuvo determinada por el lugar en el que se ejecutó, al igual que su sentido simbólico-litúrgico; por ejemplo, la realizada en exteriores como capillas abiertas, capillas posas y pórtico de los conventos, estuvo orientada a la instrucción del catecúmeno y para el fiel ya convertido, en donde se manifestaron los elementos fundamentales de la fe cristiana, “sin que por ello resultaran simples o de contenido elemental. El religioso podía servirse de ellas comentándolos con mayor o menor profundidad teológica según la preparación de su auditorio.”⁴⁵⁸ Mientras que las realizadas en los interiores de los conventos estuvieron destinadas a la contemplación de la comunidad religiosa, cuya temática era más profunda del dominio de la propia orden, “las obras estaban destinadas a un auditorio diferente con una preparación teológica. Los programas pictóricos podían entonces tener un sentido doctrinal y además un trasfondo teológico o religioso más complejo.”⁴⁵⁹ Podemos referir entonces, en palabras de Elena Estrada que la pintura mural “es un libro abierto, rebosante de ilustraciones, al que tiene acceso gran segmento de la población,”⁴⁶⁰ lo que nos permite hoy en día comprender el mundo religioso novohispano a través de ellas.

Pero no sólo la pintura mural fue importante para la sociedad novohispana, pues en este quehacer la pintura de caballete también hizo acto de presencia. Ésta tiene la característica de realizarse sobre un soporte rígido que a diferencia de la mural, proporcionaba ventajas que quizá permitieron que se conservara un mayor número de ellas, pues se tenía la posibilidad de moverlas de un lugar a otro y colocarlas en cualquier sitio. Pocos son los ejemplos de obras del siglo XVI que se conservan en comparación a las de los siglos posteriores, sin embargo, dan muestra de su productividad y desarrollo durante el virreinato, sobre todo en el XVII, centuria de su máximo esplendor con el denominado barroco.

La técnica por excelencia de la pintura de caballete fue el óleo, debido a las ventajas que garantizaba en relación a su aplicación, pues era muy sencilla y daba bellos resultados a través de sus colores brillantes. Durante el siglo XVI, el lienzo

⁴⁵⁸ CAZENAVE-TAPIE, *La pintura mural del siglo XVI*, p. 29.

⁴⁵⁹ CAZENAVE-TAPIE, *La pintura mural del siglo XVI*, p.30.

⁴⁶⁰ ESTRADA DE GERLERO, “La pintura mural durante el virreinato”, p.1012.

sobre tabla fue lo más utilizado, ya fuera a base de óleo o al temple, que otorgaba como resultado una superficie lisa y rígida; posteriormente se dio paso en el siglo siguiente a la utilización del lienzo en bastidor. Otra de las claras diferencias que existen entre la pintura mural y la de caballete fue la variedad de colores, pues en la mural se limitó al uso de grises, con algunos detalles principalmente en rojos, mientras que en las obras de caballete, la técnica permitió la riqueza de colores, un aspecto que debió contribuir de manera considerable en el gusto de la sociedad, por lo que posiblemente motivó a que posteriormente la mayoría de las obras murales hayan sido cubiertas con capas de cal, para ser decorados con nuevos y majestuosos lienzos dotados de colorido.

El tipo de materiales utilizados también marcó una gran diferencia entre la pintura mural y la de caballete, pues ésta última requirió de un mayor número de productos importados desde la Península, como el lino de castilla, pinceles, pigmentos, entre otros, lo que por obvias razones provocó que las obras fueran mucho más caras que los murales.

Al igual que la pintura mural, el mayor número de obras pictóricas giraron en torno a temas religiosos: pasajes de la vida de Cristo, la virgen María, los santo y los ángeles, pues los pintores preferían pintar todo esto y “no cualquier otro tema que bien podría originarles (y de hecho a varios de ellos les originó) conflictos con el Tribunal de la Inquisición.”⁴⁶¹

Su función se centró de sobremanera en la exaltación de los ideales cristianos, a través de escenas que conmovían y que buscaban elevar el espíritu para entablar una conexión espiritual, sin embargo, las imágenes no debían desviarse en su objetivo, pues “los fieles – hay que recordar – no deberían ver en ella, a personas determinadas, de carne y hueso, sino sentir la presencia espiritual santificada, digna de veneración.”⁴⁶² Esto partía de la tradición cristiana que desde los primeros años dotó a las imágenes de gran importancia para la instrucción de los

⁴⁶¹ ORTIZ MACEDO, Luis, *El arte del México virreinal*, México, SEP, 1972, p.106.

⁴⁶² VARGAS LUGO, Elisa, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, No. 50, Vol. XIII, Agosto, 1982, pp. 61-67, p.66.

fieles, la exaltación de la fe cristiana y la veneración de los santos como modelos de virtud a seguir para alcanzar la salvación del alma. Tal como se ha referido en el capítulo anterior, pese a las oleadas iconoclastas surgidas a lo largo de la historia eclesiástica, el uso permitido de imágenes religiosas se conformó y reafirmó a través de los diversos Concilios celebrados, en donde se defendió el papel desempeñado por éstas para la Iglesia así como para todos los fieles. Desde el de Nicea, celebrado en el 787, se expresó “bajo pena de excomunión, que la composición de las imágenes religiosas no se deja a la inspiración de los artistas, y que se tienen que revelar los principios expresados por la Iglesia y la tradición cristiana, y aunque el arte pertenece al pintor, el ordenamiento y la composición, pertenecen a los Padres de la Iglesia, la espiritualidad del contenido, la rectitud del símbolo y el estilo a la vez claro y equilibrado deben de estar de acuerdo con la tradición transmitida garantizando a la vez su inteligibilidad y su universalidad.”⁴⁶³

Del mismo modo en el de Trento, en 1563, la defensa ante la presencia de imágenes en el culto religioso fue constante y se señaló que la veneración no era a las mismas imágenes sino a lo que representaban, y que por ello, éstas debían ser creadas con sumo cuidado y perfección pues tendrían que ser reflejo de la divinidad de los personajes representados, por ello se pedía que, hubiera honestidad de las representaciones y sus adornos, para eliminar figuras provocativas o deshonestas y apócrifas, censura absoluta para las imágenes desusadas y las implicaciones supersticiosas, énfasis en la función didáctica dedicada a la instrucción y la afirmación del valor simbólico al insistir que el respeto y culto que se les tenía era por lo que representaban y no por la figura en sí.⁴⁶⁴

Lo ya señalado fue manifestado también en los Concilios mexicanos, lo que demuestra que desde los primeros años después de la conquista española, las

⁴⁶³ ARTE SACRO: *El estudio del desnudo en la pintura sacra: obras pictóricas en torno a Jesús*, en línea: http://www.historia-del-arte-erotico.com/arte_sacro/ [Consultado el miércoles 13 de junio de 2018].

⁴⁶⁴ VARGAS LUGO, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, p.62.

obras plásticas se colocaron en un lugar importante no sólo para la Iglesia, sino para la sociedad novohispana en general, a través del gran número de obras ejecutadas en el periodo y de la presencia que de ellas se manifestó en el culto a las mismas.

Parte fundamental del cumplimiento de estos cánones fue la conformación de los grupos novohispanos de artistas especializados, regidos por una serie de normas. No debió pasar mucho tiempo después de la conquista para que los primeros artísticas comenzaran a arribar a la Nueva España para poner en práctica sus conocimientos plásticos, pues para 1557, se promulgaron las primeras ordenanzas para el gremio de pintores autorizadas por el virrey en turno Luis de Velasco, en las que se incluían a doradores, imagineros, sargueros y fresquistas; con ello se comenzó la etapa de la estratificación y jerarquización de la fabricación de obras. Sin embargo, el número de pintores europeos aún era insuficiente para cubrir la demanda del amplio territorio novohispano, lo que generó la continuación de la producción indígena en la creación de pinturas para los conventos.

Estas constituciones establecían, de manera muy sintética, que ningún pintor podía ejercer su profesión sin haber sido examinado para verificar que poseía los conocimientos necesarios para pintar; a los pintores de fresco sobre encalados se les examinaba en el dibujo de lo Romano, figuras y follaje, además debían conocer perfectamente la técnica del temple; los pintores de sargas debían de saber dar los aparejos a la tela; así mismo se menciona la estructuración del gremio, lo permitido y lo censurado en el mundo de los pintores. Al igual que con los imagineros, que ya vimos en el capítulo anterior, los pintores se dividían en maestros, oficiales y aprendices, y su función partía de los mismos principio y orden.

Años más tarde, en 1686 se crearon otras ordenanzas por considerar que las anteriores eran muy rígidas, y porque al parecer por lo mismo no se respetaban. Aunque fueron creadas en base a las anteriores, las nuevas se constituyeron a partir de diez artículos administrativos (donde se estipuló la negación de aprendices que no fueran españoles), y tres sobre técnica pictórica, lo que

denotaba que más allá de los criterios artísticos lo que verdaderamente importaba era mantener la honesta expresión, independientemente del estilo, o como lo refiere Raymond Bayer, “lo importante no es que el artista opere bien, sino que cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre.”⁴⁶⁵ Es decir que tanto valía rezar frente a una obra de calidad, como frente a una representación mediocre,⁴⁶⁶ en este sentido se habla de la belleza de la obra, pues lo que le daba el valor a la pintura era el carácter devocional que la pieza adquiría con la propagación de las virtudes del personaje representado y más aún, si éste personaje adquiría popularidad por los favores y milagros que otorgaba a sus fieles.

Para 1704, nuevamente se reformaron y promulgaron nuevas ordenanzas para pintores y entalladores, en donde entre otras cosas, se estableció la aceptación de los artistas indígenas en la fabricación y venta de obras tanto pictóricas como escultóricas, siempre y cuando fueran maestros examinados. Aunque en las ordenanzas sólo se hace mención de indios y españoles, los documentos han dejado constancia de que otras castas incursionaron en el ámbito artístico, tal como sucedió con el conocido Juan Correa, un mulato libre que nació alrededor de 1646 en la Ciudad de México, y quien ejerció el oficio de pintor en la Nueva España,⁴⁶⁷ esto permite observar dos aspectos importante de la sociedad novohispana, por un lado, el no cumplimiento estricto de las leyes establecidas, y por el otro, la dinámica social que reconoció y valoró el trabajo talentoso del artista más allá de su origen étnico.

Al igual que como sucedió con el resto de los gremios en la Nueva España, y de los cual ya hemos referido en el capítulo anterior al hablar del gremio de los escultores, el de pintores se encontró ligado también a la vida espiritual a través de una cofradía, que fue fundada bajo la advocación de Nuestra Señora del

⁴⁶⁵ Tomado de una cita en: VARGAS LUGO, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, p. 69.

⁴⁶⁶ VARGAS LUGO, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, pp.65 y 69.

⁴⁶⁷ TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Índice de documentos relativos a Juan Correa, maestro de pintor, existentes en el archivo de notaría de la Ciudad de México*, México, Ediciones de Equilibristas, 1988, p.74.

Socorro, y que de acuerdo a los pocos datos que se tienen con respecto a ella, se sabe que tuvo cede en la iglesia del convento de monjas clarisas de San Juan de la Penitencia, mudándola posteriormente al convento de Santa Inés.

Es importante señalar que a lo largo del periodo novohispano se desarrollaron tres etapas trascendentales en la pintura: la primera el manierismo, ejecutado desde los primeros años de la conquista hasta las primeras décadas del siglo XVII, en donde sobresalen pintores como Simón Pereyñs, Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya, Francisco Morales, Juan de Arrúe y Alonso de Villasana. La segunda corresponde al barroco, caracterizado por el dramatismo de las obras, que expresó en sus imágenes las pasiones, el dolor físico y espiritual, los anhelos, el éxtasis místico, arrobamientos, conversaciones vehementes del alma con Dios y las elevaciones espirituales,⁴⁶⁸ desarrollándose durante el siglo XVII y gran parte del XVIII. Y finalmente la tercera etapa corresponde al neoclásico, calificado como frío y correcto,⁴⁶⁹ y que apareció en la segunda mitad del siglo XVIII, ejecutándose hasta las primeras décadas del XIX, con la creación de la Academia de San Carlos.

En términos muy generales, la pintura desarrollada en la Nueva España siguió el modelo de la escuela de Sevilla, influenciada también por la de Italia, en cuanto al colorido.⁴⁷⁰ Es preciso mencionar también que los grabados, las estampas, los libros traídos de Europa y los Tratados fueron fundamentales en el desarrollo de la pintura novohispana.

Cabe señalar además que muchas de las obras en lienzo fueron ejecutadas en grandes composiciones correspondientes a retablos, que iban acompañadas de la arquitectura y de la escultura, pero que al ser destruidos por los cambios de gusto fueron disgregadas y conservadas de manera independiente, mismas que fueron colocadas en espacios que no habían sido pensados para ello, razón por la cual muchas de las pinturas no se encuentran firmadas, por ello se desconoce su

⁴⁶⁸ DE LA ENCINA, Juan, "Del barroco europeo al barroco mexicano", en *40 Siglos de arte mexicano*, México, Editorial Herrero, S.A., Arte Colonial, Tomo II, Segunda Edición, 1981, p.170.

⁴⁶⁹ DE LA ENCINA, "Del barroco europeo al barroco mexicano", p.188.

⁴⁷⁰ ROMERO DE TERREROS, *El arte en México durante el virreinato*, p.45.

origen, fecha y autor, pues generalmente se firmaba por retablo. También es cierto que muchas de las obras fueron creación de los propios frailes, por lo que de acuerdo a sus principios religiosos de humildad no fueron firmadas.

Como podemos notar, con la fundación de los conventos mendicantes se llevó a cabo una extensa producción de obras pictóricas tanto murales como de caballete a lo largo de las tres centurias de dominación española, convirtiéndose en importantes repositorios de obras de arte que cumplieron con un fin particular y colectivo.

En el caso de nuestro convento, hoy en día conserva ejemplos de las obras ejecutadas a lo largo de la historia de este periodo que dan testimonio de la religiosidad profesada en la comunidad conventual y vallisoletana, de la solvencia económica del mismo, de las técnicas artísticas utilizadas, de la importancia dada a las imágenes como medios de evangelización, exaltación y educación de la fe cristiana, de las prácticas devocionales, de la vida cotidiana de la sociedad novohispana y de la división laboral a través de la participación de los distintos gremios.

LA PINTURA MURAL: UN CONTEXTO PASIONARIO



ocos son los ejemplos de pintura mural que se conservan en todo el recinto, pues con los cambios de gustos en la decoración, los muros fueron cubiertos con capas de cal para ser sustituidos por otro tipo de ornamentos; posteriormente con las modificaciones en los usos de espacio que sufrió el convento a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la ley de desamortización y la exclaustración de los religiosos como consecuencia de las Leyes de Reforma, la residencia se convirtió en casa de vecindad; ya para el siglo XX, este espacio fungió como escuela, y finalmente en 1976 fue convertido en casa de estudiantes. A causa del destino que ha padecido el recinto, prácticamente toda la pintura desapareció, sólo han perdurado algunos rastros de

su presencia, y de manera afortunada la de la bóveda de la antigua sacristía que logró ser recuperada, restaurada y conservada.

Se considera que todos los muros del conjunto pudieron haber estado adornados con bellas pinturas murales, pues al ser un convento que se fundó en la segunda mitad del siglo XVI, en donde los religiosos agustinos mostraron ser muy afines a decorar sus conventos con esta técnica, no podían faltar las representaciones en él, además los restos que se pueden apreciar en el claustro y los conservados en la antigua sacristía (que hoy en día funge como pinacoteca), dan testimonio de su presencia, y aunque se conoce el programa iconográfico de éste, no se puede determinar el del resto del espacio, pues lo poco que queda no es suficiente para precisar su temática. Es probable también que en determinado período debido al cambio de gusto y la incursión de aristas a la Nueva España hayan sido cubiertas con capas de cal o pintura borrándolas de la memoria colectiva sin dejar rastro de ellas, para ser sustituidas por una nueva decoración a base de lienzos coloridos de los que sí hay registro y, que a partir de este siglo se comenzaron a colocar en los pasillos de los claustros y en el resto de los diversos espacios como el refectorio, el templo, la sacristía y el coro, de los que hablaremos más adelante.

Fue alrededor de la década de los 30's, que se descubrieron las pinturas de la sacristía, en las que se encontraron una pintura de san Agustín y otra que creyeron era de san Nicolás de Tolentino, además de los ángeles pasionarios y el friso de angelitos con los símbolos de la orden, (**Imagen 62**). Para descubrirlos fue necesario remover alrededor de 3 o 4 capas de cal.⁴⁷¹ Debido al estado de conservación que presentaban las pinturas se tomó la decisión de resanarlas y reavivarlas para dejarlas al exterior, cabe mencionar que esto se dio bajo los criterios de las personas que las llevaron a cabo sin los lineamientos de restauración con los que se cuenta hoy día, lo que pudo haber generado ciertas alteraciones en su composición pero que de buena fe se llevaron a cabo.

En cuanto al guardapolvos que se conserva en la sacristía, tal parece que fue recreado en el siglo XX, para armonizar el espacio acorde a las pinturas que

⁴⁷¹ APAMI, Expedientes, Valladolid, 166.P8.C3.03.D3, 1933.

habían sido descubiertas, para ello se siguió el modelo de los conocidos y conservados en los conventos de la orden que se sabía correspondían al periodo de esplendor de la pintura mural, así se siguió el estilo que tienen los de este género, como el de Copándaro, que al parecer fue el modelo utilizado para su elaboración, la cual corrió a cargo del señor Emigdio Ojeda, el mismo que se encargó de decorar la mayor parte del interior del templo durante estas fechas.⁴⁷²

(Imagen 63)

Suerte distinta corrieron las encontradas en el convento en 1933, que como parte de las mejoras que se buscaron hacer del conjunto al realizar la limpieza de la parte baja, se toparon con que los muros estaban cubiertos de pinturas como los de la sacristía. Desafortunadamente no se pudo precisar ninguna de ellas debido a su estado de conservación, pero se logró percibir en los marcos de las puertas restos de pintura de un obispo de la orden, así como de un Papa rodeado de angelitos que le presentaban la mitra pontificia. Sin embargo, fue imposible de reconstruir las pinturas y a consideración del padre prior en turno, se decidió que fueran cubiertas, “enterrando las hermosísimas pinturas que lo adornarían en la época de nuestros antiguos padres.”⁴⁷³

Como desconocemos el programa temático que se encontraba en el convento, nos centraremos a hablar de las pinturas que si conocemos y que podemos observar en el espacio de la antigua sacristía.

Fray Nicolás Navarrete atribuye la obra a un pintor de apellido Becerra, quien firmó muchos de los cuadros que se encuentran en el templo, y del que hablaremos más adelante; de acuerdo con él, durante el priorato de fray Cristóbal Plancarte, entre 1676 y 1682, mandó llamar al pintor para que decorara la sacristía, “que hizo al temple de blanco y negro, con los signos del zodiaco en la bóveda central y las insignias de la Pasión del Señor, por manos de ángeles sostenidas, en lo alto de los muros,”⁴⁷⁴ sin embargo, por las características que presentan las imágenes a base de tonos grises, además del estilo y los motivos arquitectónicos de estilo

⁴⁷² APAMI, Expedientes, Valladolid, 166.P8.C3.03.D3, 1933.

⁴⁷³ APAMI, Expedientes, Valladolid, 166.P8.C3.03.D3, 1933.

⁴⁷⁴ NAVARRETE, *Historia de la Provincia Agustiniana* p. 681.

renacentista que son representados, podemos referir que pertenecen a las obras realizadas en el siglo XVI, y de las que hablamos en el apartado anterior; incluso el Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural lo fecha en este periodo, refiere además que fueron hechas bajo la técnica del falso fresco.⁴⁷⁵ Otro de los motivos que nos lleva a sugerir que son del XVI o quizá de principios del XVII, es el hecho de que la fecha que refiere Navarrete es muy tardía para la ejecución de este tipo de obras, para esos años la pinturas mural de grisalla había caído en desuso por lo que consideramos poco probable que puedan pertenecer a estos años, lo más tardío podría ser en las primeras décadas del XVII, cuando se supone fray Diego de Basalenque fue el encargado de las obras del convento, entre ellas la de sacristía, a partir de 1617, año en que de acuerdo a Escobar, fue enviado al convento.⁴⁷⁶

No hemos podido determinar los modelos que sirvieron de inspiración para ejecutar las obras, pero es más que sabido que los patrones utilizados para realizar las magnificas obras murales de los conventos fueron los grabados, las obras gráficas y las literarias que se trajeron del viejo mundo. No está de más recordar que el convento contó con una importante biblioteca que se enriqueció cuando fue traída la de Charo, por lo que muy probablemente las imágenes fueron tomadas de los libros que poseían.

“Por lo general los recintos tenían un orden temático dictado por el mensaje que se deseaba transmitir. Las escenas o personajes seleccionados estaban relacionados entre sí,”⁴⁷⁷ en este caso, al ser la sacristía, espacio donde se guardaban los objetos sagrados que eran utilizados en las celebraciones eucarísticas, como las vasos sagrados y las casullas, y en donde además los padres se revestían antes de entrar a los oficios de culto, la temática propicia tenía que mostrar la base fundamental de la fe cristiana a través de la Pasión de Cristo, la cual se ve representada en los muros y en la bóveda. El autor no pudo haber

⁴⁷⁵ DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédulas 72-81.

⁴⁷⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 335.

⁴⁷⁷ CAZENAVE-TAPIE, *La pintura mural del siglo XVI*, p. 26.

elegido mejor temática para hacer meditar al padre antes de llevar a cabo el misterio eucarístico.

Comenzaremos con las imágenes que se localizan en el ala poniente de la sacristía: pegado al ábside, se encuentra la representación de san Agustín como escritor, (**Imagen 64**). La escena se desarrolla en una pequeña habitación, en la que se aprecia una repisa con un libro y una mesa en la que aparece una mitra episcopal y un atril de mesa donde reposa un libro abierto sobre el cual escribe san Agustín, mismo que aparece en el centro de la imagen sentado sobre un banco, mientras sostiene con su mano derecha una pluma con la cual hace sus anotaciones; viste con el hábito monacal y una especie de casulla encima. Aunque la composición de la obra es en tonos grises, el único detalle a color que se distingue es su cabello y barba, pintados en color ocre, característica interesante que posee el personaje, pues antes del siglo XVI, san Agustín era representado como un joven y sin barba, pero a partir de este siglo se le impuso el tipo patriarcal, maduro y barbado;⁴⁷⁸ la obra se pintó en esa etapa de transición, en donde se buscó representar a san Agustín con mayor madurez para darle un carácter más serio e imponente, y aunque le fue puesta la barba siguió manteniendo la fisonomía de un hombre joven. Finalmente, sobre su cabeza se encuentra una aureola, la cual denota la santidad.

Generalmente la figura de san Agustín en la que se alude a sus escritos la podemos encontrar en la mayoría de los conventos agustinos, por obvias razones, tal como sucede en el refectorio de Charo. No referiremos más detalles sobre quién fue y su importancia para la orden puesto que ya se ha tratado en capítulos anteriores.

En el mismo muro, enmarcada por un arco de medio punto y dos pilastras, aparece la imagen de una cruz en color ocre, con los clavos bien definidos, uno en cada brazo de la cruz y otro más en los pies; además del manto que se observa entrelazado a la cruz y la filacteria en la cabeza con la inscripción INRI, (**Imagen 65**). Del mismo modo que la imagen anterior no resulta extraño encontrar este tipo de

⁴⁷⁸ CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, p. 17.

representación que daban testimonio del principio fundamental de la fe de los cristianos. La cruz, más allá de ser un instrumento de suplicio y muerte, se convirtió para los cristianos en el emblema más significativo del amor de Dios por su pueblo, pues fue a través de él que Cristo redimió los pecados de la humanidad, transformándose en un símbolo de amor. Sin embargo, este emblema no fue utilizado por los primeros cristianos, al menos durante los primeros dos siglos. En el siglo IV, con la conversión de Constantino, la declaración del cristianismo como la creencia oficial del imperio y la búsqueda llevada a cabo por su madre santa Elena de la reliquia sobre la cual dieron muerte a Jesús, la imagen de la cruz se popularizó. A partir de entonces, la figura de la cruz comenzó a aparecer en el arte cristiano, así adquirió al paso de los siglos mayor relevancia para la comunidad religiosa.

Por su parte en el ábside de la sacristía, con forma de media luna, se aprecia gran parte de la composición de la obra, dividida en dos planos: el celestial y el terrenal, **(Imagen 66)**. En éste último, en el costado izquierdo encontramos una escena de lo que se conoce como la Oración de Jesús en el Huerto de los Olivos; el paisaje representa al huerto, mientras aparece Jesús sentado en actitud de oración, y frente a él de pie, aparece un ángel que le ofrece una copa. Sin duda la escena que se reproduce es una composición de lo que se relata en tres de los cuatro evangelios canónicos: san Mateo, san Lucas y san Marcos, en donde se hace referencia a dos puntos importantes que se observan en la pintura; por un lado Mateo y Marcos, cuyo relato es muy parecido, hacen mención de una copa:

*Fue un poco más lejos y, tirándose en el suelo hasta tocar la tierra con su cara, hizo esta oración: Padre, si es posible, aleja de mí esta copa. Sin embargo, que se cumpla no lo que yo quiero, sino lo que quieres tú.*⁴⁷⁹

Jesús se adelantó un poco y cayó en tierra, suplicando que, si era posible, no tuviera que pasar por aquella hora. Decía: Abbá, o sea, padre;

⁴⁷⁹ MATEO 26, 39.

*para ti todo es posible; aparta de mí esta copa. Pero no, no se haga lo que yo quiero, sino lo que quieras tú.*⁴⁸⁰

Mientras tanto, Lucas destaca la presencia de un ángel que acude para confortar a Jesús:

*Después se alejó de ellos como a la distancia a la que uno tira una piedra y, doblando las rodillas, oraba diciendo: Padre, si quieres, aparta de mí esta prueba. Sin embargo, que no se haga mi voluntad sino la tuya. Entonces se le apareció un ángel del cielo que venía a animarlo.*⁴⁸¹

El pasaje de la oración en el Huerto, es el preámbulo de la Pasión de Cristo, es el momento en el que a Jesús se le presenta todo el sufrimiento de lo que será la crucifixión, es quizá el instante en que se manifiesta con mayor ímpetu su humanidad, a través de la angustia, el desasosiego, el desaliento, la desesperación y las lagrimas que se manifestaron; en este sentir suplica al Padre que no permita que se cumpla con su misión, y es cuando el ángel, como mensajero de Dios, aparece para reconfortarlo, de esta manera abraza la voluntad del Padre, que también es la suya; con ello manifiesta que ama a los hombres, a pesar de ser los causantes de ese dolor. En este sentido, la oración, entendida como la manera en que el hombre puede comunicarse con Dios, adquiere un papel importante, convirtiéndose en la fuerza para vencer cualquier adversidad.⁴⁸²

En el lado opuesto a esta imagen, aparece un hombre joven que denota ser un santo, pues porta sobre su cabeza una aureola; lleva las manos juntas en actitud de oración, y mantiene su cabeza elevada al cielo mientras contempla una pequeña imagen que es difícil distinguir con claridad, puede tratarse de Jesús, la Virgen o algún santo, pero sin duda es un personaje que posee la santidad pues un nimbo adorna su cabeza. No se logra precisar que escena representa, sin embargo, algo nos queda muy claro, un punto importante al que alude es la acción

⁴⁸⁰ MARCOS 14, 35-36.

⁴⁸¹ LUCAS 22, 41-43.

⁴⁸² CASES, Enrique, *La oración en el huerto de Getsemaní*, en línea: www.es.catholic.net/op/articulos/17757/cat/709/la-oracion-en-el-huerto-de-getsemani.html#modal
Consultado el 25 de Diciembre de 2019

de la oración, el medio por excelencia para entablar una comunicación con Dios, para darle gracias, para pedir perdón, para solicitar el auxilio en las situaciones complicadas o simplemente para expresar sentimientos o emociones del alma; ésta es una necesidad del alma, y tal es así, que Jesús, a lo largo de sus enseñanzas siempre hizo hincapié en la oración como medio de auxilio, consuelo y salvación para la humanidad.

Finalmente, la composición se completa en la parte más alta con la representación de Dios Padre en el centro del muro; el personaje es representado como un hombre adulto, barbado, que entre nubes parece flotar. Viste una larga túnica, y mientras lleva su brazo derecho al cielo, el izquierdo lo baja y señala la tierra. Personificar a Dios Padre, representó una problemática para los primeros cristianos, no sólo por enfrentarse a las ideas iconoclastas, sino por la complejidad de definir lo que no puede ser representado; desde el Antiguo Testamento se estableció que Dios era más que forma, por lo que las primeras alusiones a él se hicieron a partir de símbolos, como el de la mano que sale de entre las nubes, o el ojo derecho, que no es propiamente símbolo cristiano pero del cual se valieron para dar a entender que se referían a Dios Padre. Fue a partir del siglo XII, que comenzó a representarse al Padre Eterno como un anciano para diferenciarlo así de las otras dos personas de la Trinidad. Esta aceptación se tomó de lo descrito en el libro de Daniel, en donde relata una visión que tuvo, y entre otras cosas, refiere haber visto un Anciano, que se sentó sobre unos tronos, el cual representaba al Altísimo, es decir, a Dios.⁴⁸³ Esto sirvió a los tratadistas para dotarlo de una iconografía que lo identificara en el contexto cristiano.

Esta imagen de Dios Padre es custodiada por dos ángeles que visten largas túnicas blancas, con las alas extendidas y una tiara de perlas sobre sus cabezas, las cuales rematan con una cruz. Los seres celestiales se encuentran levitados y con la vista hacia él; sostiene además cada uno, una filacteria con una inscripción que por las condiciones de la pintura es difícil de comprender. Los ángeles son seres que ocupan un lugar muy especial dentro del mundo celestial; son

⁴⁸³ DANIEL, 7: 9-10.

considerados como ayudantes, mensajeros y adoradores de Dios, los cuales “no constituyen un bloque uniforme, sino que son un conjunto de seres diferenciados que se rigen por una estricta jerarquía,”⁴⁸⁴ es decir, no todos los que integran el coro celestial son iguales, ni desempeñan las mismas funciones, dentro de esta clasificación existen tres grupos: el primero lo integran serafines, querubines y tronos: los segundo lo conforman dominaciones, potestades y virtudes; y el tercero se compone de principados, arcángeles y ángeles. Los seres representados en este muro sin duda son ángeles, encargados de glorificar y alabar a Dios, su presencia recuerda al fiel la majestuosidad y grandeza de la divinidad.⁴⁸⁵

Ahora bien, en la parte elevada de los muros que conectan con la bóveda, fueron recreados 20 ángeles pasionarios, 10 de cada lado. En términos generales todos poseen las mismas características, al igual que los dos anteriores que custodian a Dios Padre: se encuentran arrodillados en señal de reverencia pero suspendidos ente nubes y con sus alas extendidas, visten túnicas largas blancas que cubren sus pies, y que por los pliegues de sus ropas denotan movimiento, en sus cabezas portan una tiara de perlas con una cruz al frente; el elemento que los diferencia es el atributo que sostienen referente a la Pasión de Cristo, lo que genera movimientos distintos en el torso y manos. Cabe añadir que el espacio donde se desenvuelve la escena está cubierto por nebulosas en movimiento.

Los ángeles, como ministros ordinarios de la providencia divina desempeñan dos actividades básicas: la asistencia, sobre todo como mensajeros de la divinidad, y como lo señalábamos líneas arriba, la adoración a Dios, que como miembros de la corte celestial son los encargados de glorificarlo y alabarlo en todo momento.⁴⁸⁶ Iconográficamente a los ángeles se les distingue por poseer alas, las cuales

⁴⁸⁴ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Los Ángeles*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, p.1, en línea: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> [Consultado el 17 de Diciembre de 2019].

⁴⁸⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Los Ángeles*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, p.3, en línea: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> [Consultado el 17 de Diciembre de 2019].

⁴⁸⁶ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Los Ángeles*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, p.3, en línea: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> [Consultado el 17 de Diciembre de 2019].

aluden a su permanente movimiento, así como a su función de mensajeros celestes; también llevan aureola, y una larga túnica que es símbolo de pureza y de luz, mientras que sus pies descalzos representan la divinidad.

Por su parte, los símbolos pasionarios o instrumentos de la Pasión, han nutrido a la iconografía cristiana de un mayor dramatismo; tomados de los textos bíblicos, se convirtieron en síntesis del catecismo cristiano que buscó exaltar a través de ellos, los momentos de agonía de Jesús. Aunque de manera más simple, estos símbolos fueron representados desde la comunidad paleocristiana,⁴⁸⁷ promovidos por la expansión del culto a las reliquias pasionales en la época medieval, a través de la obra de santa Elena de la Cruz, convirtiéndose a finales de la Edad Media en herramientas de meditación referentes a cada una de las estaciones del Vía Crucis. En un primer momento los símbolos se limitaron a los objetos presentes durante la crucifixión, como la propia cruz, los clavos y el manto, pero con el paso de los siglos, se agregaron más hasta completar treinta y cinco elementos. Para el siglo XIII, además de la cruz y los clavos se incluyeron la corona de espinas, la columna, las varas de la flagelación, la inscripción INRI, las cinco llagas, la esponja y la lanza; mientras que para los siglos XIV y XV se agregaron los treinta denarios, la linterna de Malco y su oreja pegada a la espada de san Pedro, las lámparas de la noche del prendimiento, el gallo de la negación de Pedro, la cuerda con la que fue atado Cristo a la columna, el lienzo de la Verónica, los dados con los que echaron suerte los soldados, el paño de pureza, el martillo, la escalera y las tenazas, entre otros más,⁴⁸⁸ ello generó una mayor difusión a partir sobre todo del Renacimiento, esto gracias en gran medida a los grabados que hizo sobre el tema Alberto Durero.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Los Ángeles*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, p.5, en línea: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> [Consultado el 17 de Diciembre de 2019].

⁴⁸⁸ GÓMEZ CHACÓN, Diana Lucía, "Los Arma Christi", en *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, en línea: <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi> Consultado el 25 de Diciembre de 2019.

⁴⁸⁹ VARGAS LUGO, Elena, *Juan Correa*, p. 197.

En la Nueva España la representación de ángeles pasionarios apareció en mayor número a partir del siglo XVII, seguramente se pintaron también varias obras en el XVI, pero como muchas de las pinturas se perdieron no es preciso constatar que tanto se hizo uso de la temática. Como manifestación de la propagación de esta iconografía en Michoacán encontramos en el templo de la Compañía de Jesús en Pátzcuaro, 8 lienzos pertenecientes a los siglos XVII y XVIII.

Para atender a la lectura de estas imágenes, comenzaremos del lado izquierdo de la puerta de acceso de la sacristía en dirección hacia el testero; este primer ángel sostiene con su mano derecha elevada *el flagelo*, mientras que su mano izquierda la coloca a la altura del corazón. Este símbolo representa el instrumento con el cual los soldados romanos, por mandato de Pilato, golpearon a Jesús; aunque en los evangelios menciona el hecho, no dan mayores detalles de cómo sucedió, sólo refieren que fue azotado. Este instrumento de tortura se componía de un pequeño mango de madera con tres correas de cuero de aproximadamente 50 centímetros que tenían en las puntas dos bolas de plomo alargadas. De acuerdo a la tradición romana, no se limitaba el número de azotes, por lo que golpearon a Jesús sin escrúpulos, pues la única consigna había sido dejarlo con vida.⁴⁹⁰ **(Imagen 67)**

El siguiente ángel rodea con ambos brazos una columna con un gallo postrado en la parte de arriba; la columna refiere el espacio en el cual Jesús fue atado para ser golpeado por los soldados romanos, **(Imagen 68)**. Aunque como ya lo señalamos, respecto a esto los evangelios no proporcionan mayor detalle, se sabe de acuerdo a la tradición romana que al sentenciado se le sujetaban las manos a una argolla que pendían de una columna de aproximadamente 40 centímetros de altura,⁴⁹¹ de ahí el hecho de tomar como uno de los símbolos de la pasión este elemento. Por su parte, el gallo representa el momento en que Pedro, uno de los apóstoles de Jesús, lo negó tres veces antes de que cantara el gallo. De acuerdo a los

⁴⁹⁰ LA FLAGELACIÓN: la condena y su iconografía en las cofradías de Estepa, en línea: www.cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-flagelacion-la-condena-y-su-iconografia-en-las-cofrades-de [Consultado el 25 de Diciembre de 2019].

⁴⁹¹ CORTÉS SOLER, Jesús, *La flagelación en el arte*, en línea: www.cofradiacolumnazgz.com/wp-content/uploads/pdf/confraternidad/ponenciaprijcsoler.pdf [Consultado el 25 de Diciembre de 2019].

evangelios, en la última cena que celebró Jesús con sus discípulos antes de ser aprendido, éste profetizó que Pedro, aquella noche lo negaría tres veces:

*“Entonces Pedro le dijo: Aunque todos tropiecen y caigan, yo no. Jesús le contestó: Te aseguro que hoy, esta noche, antes que el gallo cante dos veces, tú me habrás negado tres veces.”*⁴⁹²

El tercer ángel sostiene con ambas manos una escalera, que puede aludir a dos hechos y una metáfora: el primero, se utilizó una escalera para poder colocar el letrero INRI sobre la cruz; segundo, también fue necesaria una escalera para poder bajar el cuerpo de Jesús de la cruz. A pesar de que no se menciona en los evangelios se alude a la utilización de dicha herramienta; dentro de la iconografía pasionaria suele representarse constantemente en ambas situaciones. Finalmente la metáfora puede hacer referencia a Jesús como medio por el cual se logra llegar al Reino de los Cielos, así como la escalera sirve para llegar a un sitio alto, de la misma manera, Jesús es el medio para llegar al cielo, a través de su muerte y resurrección es como se logra llegar. **(Imagen 69)**

El cuarto ángel detiene con ambas manos una caña con una esponja sobre la punta, **(Imagen 70)**. Estos elementos aparecen mencionados en tres de los evangelios, como el de Juan:

*“Había allí un jarro lleno de vino agri dulce. Pusieron en una caña una esponja llena de esa bebida y la acercaron a sus labios. Cuando hubo probado el vino, Jesús dijo: Todo está cumplido. Inclino la cabeza y entregó el espíritu.”*⁴⁹³

El quinto ángel lleva sobre sus manos una larga cuerda, que representa la soga con que Jesús fue atado a la columna para ser azotado por los soldados romanos; este elemento se relaciona de manera muy estrecha tanto con el flagelo como con la columna, y representa un emblema de sometimiento y atadura. Ésta también

⁴⁹² MARCOS, 14: 29-30.

⁴⁹³ JUAN, 19: 29-30.

suele aparecer en la iconografía desde que Jesús es aprendido hasta su crucifixión. **(Imagen 71)**

El sexto ángel lleva en su mano derecha un martillo, herramienta con la cual clavaron a Jesús sobre la cruz de brazos y piernas; fue también uno de los instrumentos por medio del cual le fue infringido daño y dolor a su cuerpo. **(Imagen 72)**

El séptimo ángel muestra con su mano izquierda los tres clavos con que clavaron a Jesús en la cruz, **(Imagen 73)**. La poca información proporcionada por los evangelios ha generado múltiples dudas con respecto a lo que sucedió y cómo sucedió la crucifixión; esto, entre otras tantas cosas, ha dado pie a lo largo de la historia a infinidad de debates con respecto al número de clavos utilizados, aspecto que se ha visto reflejado en el arte. La respuesta ha sido buscada en la tradición romana, sin que hasta la fecha se tenga la certeza de cómo se llevaba a cabo este tipo de suplicio en la época de Jesús; sin embargo, las investigaciones han arrojado algunas hipótesis, de las cuales los artistas se han valido para representar este acontecimiento tan primordial para el cristianismo; algunos han apuntado que se requirió de cuatro clavos, mientras que para otros fueron tres los empleados. Muy a pesar de lo que han asentado las investigaciones, la iconografía cristiana se ha valido en mayor medida del uso de la idea de que fueron tres clavos con los que se sujetó a Cristo a la cruz, ello ha tenido más presencia dentro del arte.

El octavo ángel abraza una cruz, el símbolo por excelencia del cristianismo, que como ya lo referimos anteriormente, es un elemento relevante gracias al impulso que le dio santa Elena de la Cruz cuando se dedicó a buscar dicha reliquia. Si bien, la cruz representaba el medio de tortura por el cual dieron muerte a Jesús, adquiriría un significado más alentador y profundo, convirtiéndose en un signo de Salvación, pues fue a través de ese medio que Jesús liberó a la humanidad de sus pecados y venció a la muerte, así dio y da, esperanza y vida a todo aquel que lo sigue. Por su forma, se le ha conferido un valor dual, esto es su parte vertical

representa el plano celestial, la divinidad y la espiritualidad, mientras que el horizontal simboliza la tierra. (Imagen 74)

El noveno ángel sostiene con sus dos manos las pinzas que sirvieron para quitar los clavos que fueron puestos en las extremidades de Jesús para sujetarlo a la cruz cuando fue descendido. (Imagen 75)

Mientras que el décimo ángel detiene con ambas manos la lanza erguida que traspasó el costado de Jesús, (Imagen 76). San Juan menciona en relación a ello:

“Vinieron pues los soldados y les quebraron las piernas al primero y al otro de los que habían sido crucificados con Jesús. Al llegar a Jesús, vieron que ya estaba muerto. Así es que no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le abrió el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua..., Esto sucedió para que se cumpliera la Escritura, que dice: No le quebrarán ni un solo hueso, y en otra parte dice: contemplarán al que traspasaron.”⁴⁹⁴

Por su parte, el siguiente grupo de ángeles se localiza del lado derecho, ordenados y posados en actitud de rendir culto enfilados hacia el testero de la sacristía. En este orden el décimo primer ángel detiene una filacteria con la inscripción INRI (Imagen 77), de acuerdo a san Juan:

“Pilato mandó escribir un letrero y ponerlo sobre la cruz. Tenía escrito: Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos. Muchos judíos leyeron este letrero, pues el lugar donde Jesús fue crucificado estaba cerca de la ciudad, y el letrero estaba escrito en tres idiomas: en hebreo, en latín y en griego.”⁴⁹⁵

Se sabe que en la tradición romana era común exponer de manera pública el delito del criminal, así como su identidad y procedencia, como forma de advertencia para la comunidad; esto era escrito en una tabla de madera y se colocaba sobre la cabeza del condenado, tal como hicieron con Jesús, quien fue

⁴⁹⁴ JUAN, 19: 32-36.

⁴⁹⁵ JUAN, 19: 19-20.

condenado por sedicioso y por aspirar al título de rey, pues no se encontró ningún otro delito en él.⁴⁹⁶

El siguiente ángel mantiene los brazos elevados mientras en su mano derecha sostiene una palma, la que muy probablemente aluda a aquel pasaje de los evangelios en los que se relata la entrada de Jesús a Jerusalén (**Imagen 78**). Respecto a ello san Juan nos menciona lo siguiente:

*“Al día siguiente, la multitud que había llegado a Jerusalén supo que Jesús también venía para la Pascua. Salieron a su encuentro con ramos y palmas, gritando: ¡Hosanna! ¡Bendito el que viene en nombre del señor! ¡Bendito sea el Rey de Israel!”.*⁴⁹⁷

La palma, desde tiempos ancestrales adquirió la connotación de victoria, en este sentido, al entrar Jesús a Jerusalén y ser recibido por el pueblo con palmas y vítores se manifiesta la victoria de Jesús sobre la muerte, sobre el pecado; en ese momento se anuncia la glorificación por su muerte.⁴⁹⁸ Como símbolo de victoria representa también el paraíso, la vida eterna y por ende la gloria de la santidad, por ello la iconografía cristiana dotó de este atributo a los mártires, quienes han muerto por causa de Cristo, suplicio que los lleva a conseguir su pase al paraíso en la vida eterna. Cabe señalar que con este pasaje y este signo de veneración se inicia la Semana Santa cada año conocida como la celebración de Domingo de Ramos.

El décimo tercer ángel lleva una lámpara (**Imagen 79**), la cual, por un lado alude a las lámparas que llevaban cuando Jesús fue aprendido. Por otro, representa un aspecto más profundo que tiene que ver con la misión de Jesús, pues se sobreentiende que él representa la luz que brilla, que ilumina y que guía en la

⁴⁹⁶ EL LETRERO DE LA CRUZ, Apuntes Teológicos, en línea: www.apuntesteologicos78.blogspot.com/2017/02/el-letrero-de-la-cruz.html [Consultado el 26 de Diciembre de 2019].

⁴⁹⁷ JUAN, 12: 12-13.

⁴⁹⁸ VALTIERRA LACALLE, Ana Lucía, “La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. IX, No. 17, 2017, pp. 105-124, p.112, en línea: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Palmera%20y%20palma.pdf> [Consultado el 26 de Diciembre de 2019].

oscuridad como luz del mundo; con ello se reitera nuevamente que Jesús es la salvación de las almas, y precisamente así lo menciona el evangelio de san Juan:

“Jesús les habló de nuevo y dijo: Yo soy la luz del mundo. El que me sigue no caminará en tinieblas, sino que tendrá luz y vida.”⁴⁹⁹

El décimo cuarto eleva con ambas manos la corona de espinas, **(Imagen 80)**. Este es uno de los elementos más emblemáticos de la Pasión de Cristo, que representa una burla por parte de los soldados romanos hacia Jesús por haberse proclamado Rey; san Marcos refiere:

“Los soldados lo llevaron al patio interior, llamado pretorio, y llamaron a todos sus compañeros. Lo vistieron con una capa roja y colocaron sobre su cabeza una corona trenzada con espinas. Después se pusieron a saludarlo: ¡Viva el rey de los judíos! Y le golpeaban la cabeza con una caña, lo escupían y luego, arrodillándose, le hacían reverencias.”⁵⁰⁰

La corona es un símbolo de realeza y majestad, pero al ser de espinas se convertía en un emblema de burla y al mismo tiempo de dolor. Para la simbología cristiana, la corona de espinas representa dos aspectos importantes, por un lado es símbolo de “la realeza de Cristo y por el otro el sufrimiento que conlleva hacer la voluntad de Dios. No existe corona espiritual sin el sufrimiento que transforma y convierte. La corona de espinas nos muestra que el camino a la santidad es la única jerarquía verdadera de Dios.”⁵⁰¹

Junto a este ángel aparece el décimo quinto quien también eleva sus brazos mientras sostiene en su mano derecha una especie de espejo. **(Imagen 81)**

El ángel décimo sexto lleva en sus manos una jarra de agua y una bandeja, **(Imagen 82)**. Estos objetos aluden a lo que san Mateo refiere en su evangelio:

⁴⁹⁹ JUAN, 8: 12.

⁵⁰⁰ MARCOS, 15: 116-19.

⁵⁰¹ “ELEMENTOS DEL SÍMBOLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS”, en *Misterio Cristiano*, línea: www.misteriocristiano.blogspot.com/2018/06/elementos-del-simbolo-del-sagrado.html [Consultado el 27 de Diciembre de 2019].

*“Al darse cuenta Pilato que no conseguía nada, sino que más bien aumentaba el alboroto, pidió agua y se lavó las manos delante del pueblo, diciendo: Yo no me hago responsable de la sangre que se va a derramar. Es cosa de ustedes. Y todo el pueblo contestó: ¡Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos!”*⁵⁰²

Cabe señalar que es el único que hace mención de este hecho. Las interpretaciones ante esta acción han sido variadas, sin embargo, la más popular señala que representa un acto para deslindarse de la responsabilidad de la muerte de Jesús, la cual recae de manera exclusiva en el pueblo judío. Otras interpretaciones como la que refiere Carlos Espí mencionan que para Tertuliano esa acción representó el bautismo que Pilato acepta frente a Cristo, convirtiéndose en uno de los primeros cristianos; versión que es reafirmada por Eusebio de Cesarea.⁵⁰³

Por otro lado, el décimo séptimo ángel eleva con su mano derecha un cáliz, una copa que alude a la última cena, en donde litúrgicamente Jesús instituye el sacramento de la Eucaristía. Según los evangelios:

*“Después, tomando una copa de vino y dando gracias, se la dio, diciendo: Beban todos, porque esta es mi sangre, la sangre de la Alianza, que es derramada por una muchedumbre, para el perdón de los pecados. Y les digo que no volveré a beber de este producto de la uva hasta el día en que beba con ustedes vino nuevo en el Reino de mi Padre.”*⁵⁰⁴

Compartir la misma copa tendría un gesto simbólico inédito, que refiere “la comunicación de un don único que es ofrecido por igual a todos los comensales a través de la participación de todos ellos en su propia copa, es decir, en su propia suerte o destino, según la expresión judía.”⁵⁰⁵

⁵⁰² MATEO, 27: 24-25.

⁵⁰³ ESPÍ FORCÉN, Carlos, “Pilatos se lava las manos. La ambigüedad de la figura del prefecto romano en el arte y pensamiento medieval”, en *Revista Imafronte*, Universidad de Murcia, Núm. 23, 2014, pp. 11-27, p.20.

⁵⁰⁴ MATEO, 26: 27-29.

⁵⁰⁵ DÍAZ DÍAZ, Teresa, “Aspectos iconográficos de la sagrada cena del Museo de San Gil en Atienza”, 2003, pp.909-922, p. 918. En línea: www.Dialnet-

Mientras tanto el ángel décimo octavo toca una trompeta (**Imagen 83**), la cual dentro de la literatura cristiana ha estado relacionada con señales de combate, fiestas, pero sobre todo con el juicio final, del cual nos habla san Juan en el texto conocido como Apocalipsis o Libro de las Revelaciones. En él habla de una visión en donde siete ángeles tocan cada uno su trompeta y mientras lo hacen se presentan ciertas catástrofes, un fragmento del texto señala:

“Ya no habrá más demora, pues en el momento en que se oiga el séptimo ángel tocar la trompeta, entonces se habrá cumplido el plan misterioso de Dios, tal como lo había hecho esperar por medio de sus siervos los profetas.”⁵⁰⁶

Casi para concluir, el penúltimo ángel extiende con sus dos manos el lienzo con el rostro de Jesús, conocido como Santa Faz, Santo Rostro o el paño de la Verónica, (**Imagen 84**). La tradición señala que mientras Jesús caminaba con la cruz a cuestas hacia el Calvario, una mujer compadecida por el sufrimiento de Cristo, se acercó a él para enjugarle el rostro ensangrentado, en el cual dejó plasmada su imagen, convirtiéndose así en una reliquia santa que operaba muchos milagros. De ahí se le dio el nombre a la mujer de Verónica, que quiere decir, *verdadera imagen*. Este pasaje, de donde se tomó la iconografía, no aparece en los evangelios canónicos, y de acuerdo a los investigadores, carece de un sustento histórico, se cree que la leyenda tomó forma en la Edad Media alrededor del siglo XI, a través de textos apócrifos, añadiéndose como la sexta estación del viacrucis entre los siglos XIV y XV.⁵⁰⁷ Si bien ha existido mucha controversia con respecto al hecho suscitado, el personaje de la Verónica y la reliquia, para la Iglesia y sobre todo la comunidad ha sido aceptada su presencia en la devoción cristiana, dándole un importante lugar como ejemplo de un gesto piadoso y como imagen real del rostro de Cristo.

AspectosIconograficosDeLaSagradaCenaDelMuseoDeSanG-2800983.pdf
de Diciembre de 2019.

Consultado el 27

⁵⁰⁶ APOCALIPSIS, 10: 7.

⁵⁰⁷ DELENDÁ, ODILE, “El paño llamado de la Verónica en la obra de Zurbarán”, EN *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, No.7, 2013, en línea: http://www.museobilba.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-51.pdf [Consultado el 02 de Enero de 2020].

Finalmente el último ángel de este ciclo sostiene en sus brazos un manto que representa la túnica que llevaba puesta Jesús durante su pasión, (Imagen 85). Tocante a ello los evangelios nos dicen:

*“Cuando los soldados pusieron en la cruz a Jesús, se repartieron su ropa en cuatro partes iguales, una para cada soldado. En cuanto a la túnica de Jesús, que era sin costura, de una sola pieza, decidieron: No la rompamos, más bien echémosla a la suerte, a ver de quien será. Así se cumplió una profecía que dice: Se repartieron mi ropa y sortearon mi túnica. Así fue como actuaron los soldados.”*⁵⁰⁸

En su sentido simbólico, las ropas de Jesús han representado la encarnación del Hijo de Dios, es decir, se trata de su vestimenta carnal, tal como lo dicen las escrituras, vino al mundo y se hizo carne.

Este tipo de representación (refiriéndonos a los ángeles con los símbolos de la Pasión), simbolizan la autoridad de Cristo, convirtiéndose en emblemas de la victoria terrenal y espiritual, que los lleva a recibir el nombre de *Escudo de Salvación*.⁵⁰⁹

Por otro lado y como parte de esta ornamentación, encontramos imágenes de gran interés en el techo de la sacristía, el cual se encuentra decorado con estrellas, que representan la bóveda celeste o también conocida como Morada Divina, pues es este lugar la residencia de Dios, tal como lo expresamos en la oración del Padre Nuestro: *“Padre Nuestro, que estás en el cielo...”*, pero también es el lugar donde habitan los ángeles, y todo humano que ha alcanzado la salvación de su alma.⁵¹⁰ La representación del cielo no es una creación del arte cristiano, esta idea proviene de tradiciones muy antiguas como de la cultura egipcia, quienes representaban a su divinidad Nut, la bóveda celeste que cubría la tierra, o de la grecolatina, que terminó por formar parte de una cristianización tal como

⁵⁰⁸ JUAN, 19: 23-24.

⁵⁰⁹ GÓMEZ CHACÓN, “Los Arma Christi”, [Consultado el 25 de Diciembre de 2019].

⁵¹⁰ DELGADO GÓMEZ, Jaime, *La iconografía de los dos tímpanos de san Pedro de Trasalba*, 1992, pp. 17-44, p.22, en línea: www.Dialnet-LaliconografiaDeLosTiemposDeSanPedroDeTrasalba-2016391.pdf [Consultado el 02 de Enero de 2020].

ocurrió con muchos otros elementos paganos, de esta manera se observa frecuentemente a lo largo de la historia cristiana la presencia de símbolos astronómicos dentro de las representaciones del arte cristiano. “En el Antiguo Testamento se dice que Dios creó al cuarto día el sol, la luna y las estrellas, y bien pudieran estas representaciones significar la naturaleza de los astros y la parte más celeste de la naturaleza humana”.⁵¹¹

Sobre la misma bóveda pegado al testero se encuentra una cruz con el sol y la luna a los costados (**Imagen 86**). Este tipo de representación se volvió muy habitual en el arte cristiano partir del siglo VI, en donde solía colocarse a la derecha el sol y a la izquierda a la luna, ya fuera en su forma astral o antropomorfa. Simbólicamente se le han dado diversas interpretaciones entre las que resalta su sentido literario-teológico en donde parece hacer referencia a la eternidad.⁵¹² Así mismo se ha dicho que representan las tinieblas que se suscitaron cuando Jesús murió en la cruz, como una especie de eclipse, relacionándose así con los astros y fenómenos que se presentan en el cielo, en ese sentido se encuentra en plena conexión con el contexto de la bóveda. Otras interpretaciones se inclinan a señalar que simbolizan la naturaleza humana y divina de Cristo o la armonía entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, así mismo han señalado que es la manifestación de sentimientos entre la penumbra y el dolor.⁵¹³ Estas interpretaciones dependen mucho de su contexto.

Al igual que con otros elementos de la iconografía cristiana, el sol y la luna son símbolos que fueron utilizados por otras ideologías mucho tiempo antes del surgimiento del cristianismo, en este sentido el origen de estas insignias en el arte

⁵¹¹ CARMONA BARRERO, Juan Diego, José Ángel, CALERO CARRETERO y, Ángel, TRIGUERO MUÑOZ, *La iconografía de las claves de bóveda de la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros de Alange*, 2018, pp. 147 - 166, p.154, en línea: www.Dialnet-LalconografiaDeLosTiemposDeSanPedroDeTrasalba-2016391.pdf [Consultado el 02 de Enero de 2020].

⁵¹² RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, *La Crucifixión*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, en línea: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixion.pdf> Consultado el 25 de Diciembre de 2019.

⁵¹³ LABRADOR GONZÁLEZ, María Isabel y José María MEDIANERO HERNÁNDEZ, “Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz”, en *Revista Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, No. 17, 2004, pp. 73-92, pp.76-77.

cristiano serían en palabras de Labrador y Medianero, “una herencia, una reminiscencia de antiguas formulaciones paganas, ya anteriores, ya contemporáneas al cristianismo, representando por tanto una muestra de sincretismo religioso.”⁵¹⁴ En el arte novohispano estos elementos se reprodujeron en gran medida, ejemplos hay muchos como el de la crucifixión del muro del vestíbulo de Charo o el del claustro alto de Acolman.

Otra de las imágenes que aparecen en la bóveda es un niño Jesús que abraza una cruz y que está sentado en un almohadón, éste se encuentra enmarcado por un cordón, por fuera aparecen dos ángeles en actitud de veneración que lo custodian. La escena representa sin duda la misión de Cristo al llegar a la tierra, mientras asume sumisamente su destino; a decir de Pérez López es una escena de “carácter premonitorio donde se vincula el candor de la infancia con el dramatismo del martirio y la muerte.”⁵¹⁵ **(Imagen 87)**

La imagen referida se encuentra delimitada por falsas nervaduras que dividen las escenas de toda la bóveda, a su vez forma un pequeño triángulo, el cual simboliza la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), en cada una de sus puntas se remata con una especie de flor dorada; en la flor de la cabeza se dibuja además una especie de mandala. Esta es una representación figurativa con un carácter simbólico, espiritual y ritual del macrocosmos y el microcosmos, al que se le asocia principalmente con el hinduismo y el budismo pero que no es exclusivo de ellos. Desde tiempos antiguos este tipo de figuras abstractas han sido usado por diversas culturas, como la cristiana quien las adoptó y adaptó a su concepción desde sus orígenes; de acuerdo a algunas interpretaciones, éstos representan una aspiración de integridad y transformación, con gran sentido espiritual, meditativo y emocional.⁵¹⁶ Grandes ejemplos se presentan en el arte cristiano, sobre todo en el

⁵¹⁴ LABRADOR GONZÁLEZ, “Iconología del sol y la luna”, pp.76-77.

⁵¹⁵ PÉREZ LÓPEZ, Nerea V., “Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz”, en *Boletín de Arte*, No. 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 145-154, p. 145.

⁵¹⁶ ARTE Y HERMETISMO: mandalas cristianos (primera parte) El rosetón occidental de la Catedral de Notre, en línea: <https://cristianraulz.wixsite.com/tupropiocamino/post/2018/01/14/arte-y-hermetismo-mandalas-cristianos-primera-parte-el-roset%C3%B3n-occidental-de-la-catedral> [Consultado el 02 de Enero de 2020].

gótico, manifestándose tanto en la pintura como en la arquitectura, uno de los más claros ejemplos son los rosetones de las grandes construcciones.

En el centro de la bóveda aparece el rompimiento de la gloria en donde se observa al Espíritu Santo en forma de paloma, rodeada por varios círculos; el primero se compone de nubes, el segundo es una guirnalda de hojas y frutos; y el tercero lo forman nuevamente nubes.⁵¹⁷ De la paloma se despliegan pequeñas llamas de fuego que se esparcen hacia el exterior, que representan la iluminación que emana del Espíritu Santo, la tercera persona de la Trinidad, **(Imagen 88)**. En los evangelios se menciona dos acontecimientos importantes que se relacionan con el contexto de la sacristía: el primero tiene que ver con el bautismo de Jesús, del cual nos refiere Marcos:

*“En esos días, Jesús vino de Nazaret, pueblo de Galilea, y se hizo bautizar por Juan en el río Jordán. Cuando salió del agua, los cielos se rasgaron para él y vio al Espíritu Santo que bajaba sobre él como paloma. Y de cielo llegaron estas palabras: Tú eres mi Hijo el Amado; tú eres mi elegido.”*⁵¹⁸

El segundo corresponde al día de pentecostés:

*“Cuando llegó el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De pronto vino del cielo un ruido, como el de una violenta ráfaga de viento, que llenó toda la casa donde estaban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego, que, separándose, se fueron posando sobre cada uno de ellos; y quedaron llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar idiomas distintos, en los cuales el Espíritu les concedía expresarse.”*⁵¹⁹

En su conjunto, estos dos momentos se unen para dar sentido a un mandato divino: ir y bautizar a todo hombre sobre la tierra, en toda región del mundo, acompañados del Espíritu Santo, el dador de sabiduría y entendimiento.

Otro de los elementos representados en la bóveda y que es de interés muy particular es el zodiaco **(Imagen 89)**, que a palabras de Manuel Toussaint, es un

⁵¹⁷ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 73.

⁵¹⁸ MARCOS, 1: 9-11.

⁵¹⁹ HECHOS DE LOS APÓSTOLES, 2: 1-4.

tema muy raro, fundamentalmente si se considera que son contados los ejemplos que de este tipo se tienen en el arte hispanoamericano, y menciona dos: los bajos relieves de las bóvedas del templo dominico de Santo Domingo y los cuadros de la Serie del Zodiaco de la catedral de Cuzco.⁵²⁰

A pesar de sus orígenes paganos, el zodiaco dentro del cristianismo ha tenido presencia, y mucho tiene que ver con la tradición antigua de mirar al cielo y guiarse por las estrellas para medir el tiempo, las temporadas de cosechas y de lluvias. Más allá de predecir el futuro la astrología permitía medir el transcurso del tiempo. En el Medievo fue común la mentalidad de que los signos zodiacales influían en la vida de las personas, se creía incluso que cada signo regia una parte del cuerpo y que desempeñaban así un papel importante en la práctica de la medicina. Como se refería anteriormente, su importancia se centraba en la realidad física, como marcar las estaciones del año, las edades de la vida, los elementos, los vientos, las lluvias, las temperaturas, etc.

Finalmente, la decoración del espacio se complementa con las cenefas, inspiradas en los grutescos romanos. Estas se componen de vegetación, seres híbridos, pequeños ángeles y medallones florales con la figura de santos importantes para la orden. Su estructura es la misma que las que encontramos en el convento de Charo, “medallones formados a base de herbaje y un par de flores de cuatro pétalos, muy parecidas a las utilizadas en la decoración prehispánica, en el centro de estos medallones se encuentra la imagen de personajes importantes tanto femeninos como masculinos, pertenecientes a la misma orden. A los costados de estos medallones se encuentran representados dos seres fantásticos, que simbolizan quizás el pecado, los cuales son sujetados por dos ángeles. Esto puede hacer alusión a las constantes tentaciones a las que estaban expuestos estos misioneros, pero que gracias a la misericordia de Dios, los sacrificios y oraciones podían vencer, día con día.”⁵²¹ **(Imagen 90)**

⁵²⁰ TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México, Universidad Autónoma de México, 1982, p. 261.

⁵²¹ ORTIZ CORTÉS, *El convento de Charo y su pintura mural*.

Como podemos observar, poco es lo que se conserva de la pintura mural en todo el recinto, sin embargo, esto es suficiente para dar testimonio de que el convento agustino de Valladolid, fue parte también de la dinámica religiosa, evangelizadora y artística que se desarrolló durante el periodo novohispano, al plasmar en sus muros las ideas teológicas que daban sustento al pensamiento religioso. En este sentido podemos referir que, si bien no todo el conjunto conventual (por desconocer la temática del resto de las obras que se ejecutaron en los muros en su momento), por lo menos la sacristía es un contexto pasionario que se relaciona de manera muy estrecha con el cosmos y a su vez con la Trinidad. Es sin duda la temática más reproducida en toda la Nueva España y la que mayor impacto y devoción produjo en la sociedad novohispana.

Solo como dato último, cabe señalar que las obras murales en el recinto continuaron ejecutándose en los siglos posteriores, aunque en menor medida y sin las características narrativas de las primeras obras, éstas se limitaron a pequeñas ornamentaciones como las hechas en 1741 por ejemplo, que como parte de las mejoras del interior del templo se pintaron y doraron los arcos, las pilastras y las cornisas de la capilla mayor, además del cimborrio.⁵²²

Todas estas obras al igual que las que veremos a continuación, tuvieron un impacto importante en la sociedad vallisoletana así como una función que cumplir, pero de ello hablaremos más adelante.

HISTORIAS Y DEVOCIONES: LA PINTURA DE CABALLETE



a riqueza pictórica que posee el convento que nos ocupa es el resultado de siglos de esfuerzo, preocupación e interés por manifestar en los maravillosos lienzos las bases del ideal cristiano y la vida ejemplar de los santos venerados por la orden, obras que a lo largo del periodo novohispano ennoblecieron el recinto y decoraron los espacios para los cuales fueron destinadas, con ellas se enriqueció el discurso religioso, y

⁵²² APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.193v.

gracias a ello hoy en día son testimonio de ese pensamiento, de la práctica artística y de la propia sociedad vallisoletana.

A pesar de que, de manera afortunada se conservan un gran número de obras pictóricas, es de entender también que con el paso del tiempo muchas de ellas se deterioraron, y por ello algunas fueron desechadas por su mal estado; otras más probablemente se perdieran como consecuencia de las situaciones a las que se enfrentó el convento con las transformaciones que se suscitaron y de las cuales hemos hecho mención anteriormente, muchas más se conservaron exhibidas en los muros del templo y algunas otras permanecieron guardadas en algún rincón del recinto, tal como lo constata un inventario de 1875, en el que se señala que en la torre había cuadros viejos.⁵²³ Pese a todo ello, un gran número de obras a logrado sobrevivir a los avatares del destino y hoy en día es posible apreciarlas gracias al trabajo de investigadores y de los propios religiosos que preocupados por la recuperación de tan valiosas joyas han hecho cada quien lo necesario para rescatar, restaurar, conservar, proteger y dar a conocer estas maravillosas obras.

En este quehacer histórico en el año de 1993, Nelly Sigaut catalogó para la Dirección de Sitios y Monumentos de CONACULTA, un conjunto de 93 pinturas fechadas entre los siglos XVII y XX. Para este momento la mayoría de las obras se encontraron en un estado de conservación deteriorado.⁵²⁴ Pero para el año 2005, el patronato de *Adopte una Obra de Arte A.C.*, se dio a la tarea de restaurar las obras, así como la antigua sacristía, convirtiéndola en una pinacoteca, en donde hoy en día son exhibidas algunas de ellas. Por ser de interés para este trabajo la obra ejecutada durante el periodo virreinal, nos ocuparemos sólo de las pinturas que datan de esta temporalidad.

Los lienzos del convento fueron ejecutados bajo la técnica del óleo sobre tela, y su temática se centró en los aspectos religiosos como propagadores del ideal cristiano, vidas de santos como modelos a seguir y el reconocimiento de personajes importantes miembros de la orden. Aunque el número de obras es

⁵²³ APAMI, Expedientes, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f.55.

⁵²⁴ SIGAUT, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, p. 13.

bastante amplio, no encontramos alguna que pertenezca al siglo XVI, y no porque no las hubiera habido, muy probablemente las hubo desde los primeros años, en mucho menor media que las realizadas en los periodos posteriores, pero quizá en algún momento su estado de conservación los llevó a desaparecer, y los archivos no han dado cuenta de su existencia.

El mayor número de obras pertenecen a los siglos XVII y XVIII, periodos de gran prosperidad en cuanto a la producción pictórica para el convento, y prueba de ello son los ejemplos de los que hablaremos a lo largo del apartado. Para fines prácticos, por ser una cantidad muy amplia de pinturas hemos optado por agrupar las obras de acuerdo a sus características temáticas, pues muchas de ellas fueron creadas de manera conjunta, es decir, relatan la vida de algún santo o del mismo Cristo.

Las primeras obras que saltan a nuestra vista son aquellas en las que Jesús es la figura central de la pintura, y es que por ser él el fundamento de la fe cristiana, no puede faltar su imagen en cualquier recinto religioso, como nuestro convento. Dentro del amplio repertorio de obras hemos podido identificar dieciocho pinturas de dimensiones considerables que aluden a tres etapas de su vida; las cuatro primeras muestran a Jesús de niño, en ellas podemos ver representada a *La Sagrada Familia (Imagen 91)*, una obra del siglo XVIII que se localiza en el colateral dedicado a esta advocación; *San José y el niño*, firmada por un pintor de apellido Peralta, del siglo XVIII; *El niño Jesús corona a san José*, también perteneciente al XVIII; y *La Virgen María, el niño y san Juan* del siglo XIX, firmada por Adolfo A. de Tremontels. (Imagen 92)

La infancia de Jesús es quizá la etapa más carente de información, lo poco que se sabe proviene de los pequeños datos que refieren los evangelistas Mateo y Lucas en tan solo dos versículos cada uno, éste último da mayores noticias al respecto, mientras que Marcos y Juan, omiten por completo esa parte de su vida. Por otro lado los evangelios apócrifos como el del *Pseudo Tomás*, *el Árabe de la infancia*, *la Historia de José el carpintero* y *el Armenio de la infancia*, dan cuenta en mayor medida de diversos acontecimientos suscitados durante su niñez; gracias a estos

textos y a las interpretaciones teológicas y filosóficas hechas a lo largo de la historia cristiana, los artistas pudieron recrear escenas de la vida infantil de Cristo.

El propósito de representar a Jesús en su infancia, no sólo tuvo la intención de mostrar la humanidad de Cristo, sino también conmover al espectador a través de la ternura e inocencia que se desprende de su imagen infantil, junto con ello se resaltaron aspectos morales que se buscaba infundir en la sociedad como el de la familia, así como el papel desempeñado por cada uno de ello: las madres debían seguir el ejemplo de María como mujer sumisa y pura, pero también como madre amorosa, mientras que san José como padre terrenal, representaba la cabeza y protector de su familia, hombre trabajador, honesto, puro de corazón y obediente a Dios; cabe resaltar que la iconografía cristiana a representado a san José con Jesús sólo en la etapa de su infancia, pues tanto en los textos bíblicos como en los apócrifo sólo se hace mención de él durante los primeros años de su vida, lo que hace suponer que san José debió morir varios años antes de que comenzara la vida pública de Jesús, no sin antes haberle enseñado su oficio y los valores del buen hombre, de ahí la importancia de resaltarlo en la etapa formativa de Jesús.

Las siguientes seis pinturas representan algunos pasajes de la vida pública de Jesús, se trata de: *La multiplicación de los panes*, *Jesús en la casa del fariseo*, dos obras de composiciones distintas de *Las bodas de Caná*, *El hijo pródigo* y *Jesús asistido por ángeles*, todas ellas creadas durante el siglo XVIII, y de autor desconocido. Nelly Sigaut ha podido determinar que al menos estas últimas dos obras y una de *Las bodas de Caná*, fueron elaboradas basándose en los grabados de *Adnotationes et meditationes in evangelia*, de Jerónimo Nadal.⁵²⁵

Se sabe que al menos catorce cuadros grandes fueron creados para decorar los muros del refectorio, pinturas relativas a la reflexión corporal, que muestran diversos pasajes citados en los Evangelios,⁵²⁶ seguramente las obras ya

⁵²⁵ SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. II, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2018, p. 79.

⁵²⁶ APAMI, 126.P35.C6.01.D1, f.2v.

mencionadas formaron parte de este repertorio especial, que han quedado hoy en día como testimonio de su presencia e importancia para el convento vallisoletano.

Los pasajes de la vida de Cristo representan del mismo modo que las anteriores, enseñanzas morales y espirituales que tenían la función de hacer reflexionar de una manera visual lo escrito en los Evangelios, es decir, mostrar esos aspectos fundamentales en donde la divinidad de Cristo y su clara predicación quedaba plenamente manifestada; en este sentido, las obras se puede apreciar por un lado dos de los milagros más representativos proferidos por Jesús durante su paso por este mundo, el primero en *Las bodas de Caná*, de gran relevancia porque marcó el inicio de la vida pública de Jesús a partir de convertir el agua en vino, a través de la intercesión de su madre María; y *La multiplicación de los panes*, en donde con sólo cinco panes y dos pescados logró dar de comer a cinco mil hombres sin contar mujeres y niños. Por otro lado se manifiestan en estas obras, las acciones y enseñanzas de Jesús a través por ejemplo de *La parábola del hijo pródigo* o cuando está *Jesús en la casa del fariseo*, en ambos momentos lo que se promulga es el perdón y el amor, virtudes que la propia doctrina cristiana difundía como medios para poder gozar del reino prometido.

Cabe hacer mención de otro cuadro que refiere Nelly Sigaut, de acuerdo a ella pertenece a esta serie de pinturas y se trata de *Jesús en la casa de Simón de Betania*,⁵²⁷ una obra en la que se representa el momento en que mientras Jesús cena en casa de este hombre, una mujer entra y unge sus pies con un aceite perfumado de nardo muy caro.

Las siguientes siete obras de este primer grupo de pinturas alusivas a Jesús, representan el pasaje más significativo para la comunidad cristiana: la Pasión de Cristo. Las escenas plasmadas en estos lienzos corresponden a: *El juicio de Jesús*, *La flagelación*, *La elevación de la cruz* (Imagen 93), *El monte Calvario* (Imagen 94), *La piedad*, *La Resurrección* (Imagen 95), y un *Jesús Nazareno de Puebla*.

⁵²⁷ SIGAUT, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. II, p. 85.

Todas las obras mencionadas datan del siglo XVIII, dos de ellas se encuentran firmadas por Manuel Xavier de Tapia, mientras las otras son de autor anónimo; aunque Nelly Sigaut tiene motivos para creer que el cuadro de *La Resurrección*, es obra de Juan Correa, hemos considerado que tanto ésta como el resto de las pinturas anónimas podrían pertenecer a Tapia, los motivos que nos llevan a pensar esto es que en 1732, se mandó realizar una serie de catorce lienzos sobre la Pasión de Cristo para cubrir las paredes de la sacristía; para ello se realizó un pago de 301 pesos al pintor por la obra y por aceitar tres lienzos grandes que había ya de hace varios años.⁵²⁸ Aunque en el documento no se da nombre del pintor, es muy probable que se trate de la obra de Manuel Xavier de Tapia, ya lo referíamos, dos de las obras que contienen esta temática están firmadas por él, además de que el cuadro de *El juicio de Jesús*, tiene la fecha de 1739, muy cercana al registro del pago por las obras.

De este pintor muy poco se conoce; Manuel Toussaint, lo describe como un artista interesante, pero con características populares, pues su obra es ingenua, la encuentra llena de anacronismos y muy anecdótica. De acuerdo a ello y otros aspectos en la composición de sus obras, le da la impresión de que el artista era indio.⁵²⁹ Por su parte, Sigaut ha hecho notar la coincidencia del nombre de éste con el del oficial de pintor Manuel Moreno de Tapia, a quien en 1733, el chantre de la catedral de Valladolid, Luis Calvillo, declaró haber criado en su casa, y a quien heredó la accesoria a la principal, esto la lleva a pensar que probablemente se trate del mismo artista, además de sugerir que de ser así, quizá Juan de Sámano habría sido su maestro.⁵³⁰

De las catorce obras que se mandaron hacer solo se conservan seis lienzos distribuidos en el recinto, de los cuales tres permanecen en el lugar para el cual fueron creadas: la antigua sacristía, *El Monte Calvario*, *La Resurrección* y *El Levantamiento de la Cruz*, ubicadas en el muro opuesto al testero, dos a cada lado de la puerta y la otra en media luna sobre la misma. Mientras tanto *La Piedad* se

⁵²⁸ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.125v.

⁵²⁹ TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*, p. 188.

⁵³⁰ SIGAUT, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, p. 18.

localiza en el área del coro, *La flagelación* en el área de habitaciones, por cierto una obra inspirada en el grabado de Hieronymus Wierix;⁵³¹ y *El juicio de Cristo* en la actual sacristía.

Cabe señalar que esta última es muy interesante porque este pasaje bíblico no suele ser tan representado en el arte occidental como lo fueron el resto de las escenas que componen este ciclo; la iconografía de este tema surgió a partir de la leyenda a finales del siglo XVI, del supuesto descubrimiento de la sentencia que Pilato dictó contra Jesús;⁵³² la invención del modelo iconográfico ha sido atribuido a Martín de Vos, pintor y grabador flamenco de la última etapa del manierismo, a partir de su creación sería repetida por muchos otros grabadores, tal como era la costumbre.⁵³³ *El juicio de Cristo* de nuestro convento tiene grandes similitudes con la obra de la Colección de la Provincia de Nuestra Señora de Gracia, una comunidad de religiosos agustinos en Colombia, en donde se ha podido identificar que el modelo utilizado para ejecutar la obra fue un grabado sobre papel de 1613, de Daniel Alderburg,⁵³⁴ por lo que podemos pensar que el pintor de nuestra obra pudo haberse inspirado en el mismo grabado.

Finalmente, el *Jesús Nazareno de Puebla*, es una pintura que se realizó en base a la escultura del Jesús Nazareno que se venera en la capilla de San José en Puebla desde la época colonial. Fue una imagen muy socorrida por los fieles que extendió su devoción hacia varias partes del virreinato, entre ellos Valladolid, en donde tal parece los religiosos agustinos fueron adeptos a su culto.⁵³⁵

En términos generales y ya referidos anteriormente, la Pasión de Cristo constituye el pasaje más importante del cristianismo por ser el momento clave en donde, por

⁵³¹ ORTIZ, Mónica, “La flagelación”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2011, p. 110.

⁵³² FAJARDO DE RUEDA, Marta, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada, en *Historelo, Revista de Historia Regional y Local*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Vol. 6, No. 11, enero-junio 2014, pp. 68-125, p. 110.

⁵³³ VELARDE CRUZ, Sofía, “El juicio de Cristo”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2011, p. 104.

⁵³⁴ FAJARDO DE RUEDA, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, p. 112.

⁵³⁵ VELARDE CRUZ, Sofía Irene, “Jesús Nazareno de Puebla”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. II, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2018, pp. 119-121.

un lado se cumplían las profecías manifestadas en el Antiguo Testamento, y por el otro la afirmación de Jesús al asumir su misión y actuar ante tal situación conforme a lo que había predicado: el amor, el perdón y la voluntad de Dios.⁵³⁶ Sin duda parte fundamental para ejercer el efecto meditativo y emocionalmente doloroso que buscaba producir el pintor en el espectador fue la composición dramática de las obras, en conjunto con la secuencia del relato visual.

El segundo grupo de obras fueron creadas para exaltar la figura de aquel que es considerado el fundador de la orden, nos referimos a san Agustín. Ya lo veíamos en apartados anteriores, su presencia nunca pudo faltar en los conventos agustinos, fue fundamental mantener su imagen como manifestación de su importancia, la cual no comentaremos por haber dejado claro su papel tanto para la orden como para la Iglesia en capítulos anteriores. De acuerdo al recuento que realizamos de las obras, pudimos identificar veintidós pinturas en las que aparece san Agustín como el personaje principal.

Los primeros diez cuadros pertenecen al siglo XVII, se trata de una serie compuesta por: *La vestición de san Agustín (Imagen 96)*, *La elección de san Agustín como sacerdote (Imagen 97)*, *San Agustín argumentando ante diversas sectas*, *San Agustín dirige la conferencia de Cartago (Imagen 98)*, *San Agustín visita a los ermitaños de Monte Pisano y el Misterio de la Trinidad (Imagen 99)*, *San Agustín lava los pies de Cristo peregrino*, *San Agustín compartiendo la mesa con otros clérigos*, *San Agustín cura a un enfermo*, *La muerte de san Agustín y la visión de san Sigisberto (Imagen 100)*, y finalmente *El traslado de los restos de san Agustín a Pavía (Imagen 101)*. La serie ha sido atribuida a un pintor de apellido Becerra, pues algunas de las obras están firmadas por él, incluso una de ellas lleva el nombre de Juan. Sin embargo, existe duda con respecto a si se trata del mismo autor para toda la serie, o en ella participaron dos o tres pintores con el mismo apellido; Manuel Toussaint a relacionado a este pintor con fray Diego Becerra, un artista franciscano nativo de Puebla que estuvo muy activo a

⁵³⁶ IMAGINARIO, Andrea, *La pasión de Cristo en el arte: obras y significados*, en línea: www.culturagenial.com/es/la-pasion-de-cristo-en-el-arte/ [Consultado el 27 de Enero de 2020].

mediados del siglo XVII, mientras que Nelly Sigaut lo asocia con un taller familiar en el que padre e hijo, Nicolás y Juan respectivamente, pudieron haber trabajado en esta serie.⁵³⁷

Pese a ello sabemos que en el siglo XVII, se mandaron hacer 26 pinturas en las que se representó la vida de san Agustín, para ser colocadas en los muros del claustro bajo del convento; de acuerdo a Escobar, fray Cristóbal Plancarte fue el autor de la obra, es decir, que bajo su priorato se ejecutaron las pinturas, seguramente bajo su determinación iconográfica. Cabe mencionar que Escobar refiere que sobre una cornisa se encontraba una pintura del *Tránsito de san Agustín*, la cual menciona fue hecha por fray Simón Salguero, no sabemos si se refiera a la obra que se conserva de la muerte del santo y que por sus características semejantes ha sido atribuida a Becerra, como lo vimos líneas arriba, o si existió otra cuyo autor fue el padre mencionado.

Parte de la serie se conservó pero del resto no tenemos noticia de su paradero; probablemente se perdieron cuando el convento sufrió los embates de los problemas entre el Estado y la Iglesia en la segunda década del siglo XX, pues muchas de las obras fueron resguardadas en casas privadas, entre ellas éstas de san Agustín, de las que refiere Toussaint haber visto en una casa particular en la ciudad de Morelia, alrededor de 1930.⁵³⁸

Estas obras en su mayoría, fueron creadas en base a los grabados de Schelte Bolswert, grabador holandés de la primera mitad del siglo XVII; otros modelos se basaron en la *Historia Augustini* y la *Vita Aurelii Augustini Ecclesiae doctoris* de Wander Reisen,⁵³⁹ todos ellos a su vez inspirados en las propias obras de san Agustín, como sus *Confesiones*, las biografías del santo como la primera hecha por san Posidio y la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine.

⁵³⁷ SIGAUT, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, p. 16.

⁵³⁸ SIGAUT, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, p. 15.

⁵³⁹ Para mayor detalle de las obras puede consultarse: SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2011.

Cinco obras más de autor anónimo y del siglo XVII, refieren las siguientes escenas: *El bautizo de san Agustín (Imagen 102)*, localizada en el altar lateral dedicado a la Santísima Trinidad, con una composición iconográfica basada en los grabados de Bolswert; *El patrocinio de san Agustín (Imagen 103)*, ubicado en el costado derecho del presbiterio e inspirado en los mismos grabados de Bolswert; *San Agustín nutriéndose con la sangre de Cristo, y con la leche materna de María Virgen (Imagen 104)*, la cual se encuentra en la pinacoteca del templo; de acuerdo a los estudios que Nelly Sigaut a realizado sobre la obra, ésta por ciertas características técnicas podría estar relacionada con el pintor José Juárez,⁵⁴⁰ sin determinar aún si es el autor o no de la pintura. Lo mismo sucede con *La Cátedra de san Agustín*, la cual de acuerdo a Mónica Ortiz, permite establecer algunas coincidencias también con el pincel de José Juárez.⁵⁴¹ Y finalmente *San Agustín con el corazón flameante*, una pintura muy similar a esta composición es obra del pintor francés Philippe de Champaigne, de mediados del siglo XVII. Las obras son de autor desconocido, sin embargo, Escobar menciona que en el claustro había grandes y primorosos lienzos con la vida de san Agustín, obra del insigne Correa,⁵⁴² lo que da luces a pensar que alguno o algunos de estos cuadros correspondan a los que refiere el cronista, por otro lado, Navarrete menciona que Correa realizó 28 lienzos al óleo que fueron colocados en los corredores altos y bajos del convento, sin embargo, ningunas de las obras conservadas cuentan con alguna firma que pudiera sustentar esta afirmación.⁵⁴³

Las siete obras restantes datan del siglo XVIII, de igual forma son de autor anónimo, y se trata de: *El éxtasis de san Agustín mientras recibe el corazón de Cristo*, *San Agustín escucha al ángel que le dice: “toma y lee”*, un *Retrato de san Agustín*, el cual ha sido atribuida por su calidad técnica y compositiva a Juan Rodríguez Juárez,⁵⁴⁴ pintor del barroco reconocido por su talento a principios del

⁵⁴⁰ SIGAUT, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. I, p. 189.

⁵⁴¹ ORTIZ ZAVALA, Mónica, “San Agustín en su cátedra”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. II, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2018, p. 163.

⁵⁴² ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 327.

⁵⁴³ NAVARRETE, *Historia de la Provincia Agustiniana*, p. 681.

⁵⁴⁴ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 134.

siglo XVIII, proveniente de una familia de pintores, hijo de Antonio Rodríguez y nieto de José Juárez.

Las cuatro pinturas restantes repiten pasajes representados en las obras del XVII: se trata de *San Agustín se nutre con la sangre de Cristo y con la leche materna de María Virgen*, *El bautismo de san Agustín*, que a diferencia de la pintura del siglo XVII, ésta se desarrolla en dos planos, el terrenal con una composición similar a la anterior y el celestial en el que aparecen ángeles músicos y querubines, además de ser una obra mucho más colorida. *San Agustín lava los pies de Jesús peregrino*, y *La ordenación de san Agustín como sacerdote*, también composiciones distintas a las obras del siglo XVII, en las que además del plano terrenal aparece el celestial.

Por último, se conserva una obra de forma mixtilínea que denota haber sido parte del retablo barroco que tuvo el convento. Se trata de la imagen de *San Agustín y la Santísima Trinidad (Imagen 105)*, en donde vemos al santo vestido con el hábito negro, el corazón flameante en su mano derecha, mientras con la izquierda sostiene un libro abierto que reposa sobre una mesa junto a la mitra episcopal; en la parte superior aparece la Trinidad entre nubes y querubines. La composición de esta obra es muy semejante a la del cuadro anterior, con la diferencia de que en ésta se añadió el libro y la Santísima Trinidad fue representada de manera antropomorfa, en donde se distingue a Jesús por las llagas en sus manos y pies, además de estar ubicado a la derecha del Padre, el cual se reconoce por estar en el centro y la posición de sus manos en actitud de bendecir, mientras el Espíritu Santo joven imberbe se encuentra en el costado izquierdo.

La relación que se manifiesta entre san Agustín y la Trinidad se fundamenta en los escritos del santo, éste es uno de los temas de mayor relevancia en sus obras, quien mostró gran interés por resolver de manera racional el misterio trinitario;⁵⁴⁵ de acuerdo a la tradición medieval, mientras caminaba por la orilla del mar y reflexionaba sobre cómo tres personas distintas podían constituir un solo Dios,

⁵⁴⁵ BAREA AZCÓN, Patricia, "San Agustín y la Santísima Trinidad", en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2011, p. 161.

encontró a un niño que llevaba agua del mar en una concha a un hoyo; intrigado san Agustín le preguntó lo que pretendía hacer y el niño respondió, que vaciar toda el agua del mar en el hoyo, a lo que el santo replicó que era imposible, y el niño respondió que igual de imposible era comprender el gran misterio de la Trinidad con la mente finita del hombre. Estos conceptos morales e intelectuales fueron representados de manera alegórica desde tiempos muy tempranos en el arte cristiano.⁵⁴⁶

Un aspecto importante que podemos resaltar en torno a todas las obras, es que temáticamente se encuentran todas relacionadas entre sí, con ello se manifiesta el complejo mensaje doctrinal, tal como se observa con la obra señalada y la del niño que se ubica en la antigua sacristía.

Otro de los personajes muy representados en el convento debido a la importancia que simbolizó tanto para la historia de la orden al convertirse en el primer santo agustino, como para la provincia agustiniana de Michoacán por llevar su nombre, fue san Nicolás de Tolentino. De él se conservan en el convento nueve obras, dos de las cuales pertenecen al siglo XVII, en las que se representan a: *Dos ángeles asistiendo a san Nicolás de Tolentino (Imagen 106)*, pasaje que de acuerdo a su biografía vivió pocos meses antes de morir, en donde mientras oraba en su celda vio como descendían del cielo unos ángeles músicos, que lo llenaban de gozo, a partir de ese momento el hecho se repitió de manera constante hasta el día de su muerte.⁵⁴⁷ Y *San Nicolás de Tolentino orando ante un Cristo (Imagen 107)*, en donde se manifiesta la práctica común de la oración hacia Dios. Sigaut propone que la obra puede ser atribuida a Luis Juárez, pues encuentra en ella algunas características técnicas semejantes a sus obras reconocidas.⁵⁴⁸

En octubre de 1740, se mandaron hacer 27 lienzos en los que se representaron los pasajes de la vida de san Nicolás de Tolentino, los cuales fueron colocados en

⁵⁴⁶ CURIEL, Gustavo, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, UNAM, 1988, p. 98.

⁵⁴⁷ SIGAUT, Nelly, "Los ángeles asisten a san Nicolás de Tolentino" *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2011, p. 249.

⁵⁴⁸ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 103.

el claustro alto, cada uno con 4 alcayatas y con marcos pintados en la pared, con un costo de 665 pesos.⁵⁴⁹ Tal parece que no fueron suficientes estas obras, pues en enero de 1743, se mandaron hacer otros 6 lienzos de la vida de san Nicolás, para acabar de llenar los claustros de arriba, así lo señala el escribano. Del mismo modo se le pusieron alcayatas y se les pintaron marcos en la pared, por un costo de 73 pesos.⁵⁵⁰ De los 33 lienzos que se hicieron de san Nicolás, se lograron conservar solamente 7, y se trata de: *San Nicolás salva a un niño a quien el demonio reclama como suyo por no estar bautizado (Imagen 108)*, *San Nicolás penitente*, *San Nicolás detiene un muero y hace brotar agua de un cayado*, *San Nicolás celebrando el misterio de la Eucaristía*, *La manifestación de la estrella de san Nicolás y su revelación ante la población de Tolentino*, *San Nicolás de Tolentino intercede por las ánimas del purgatorio* y *San Nicolás de Tolentino liberando a las ánimas del purgatorio*.

Como podemos observar, se trata de una serie de imágenes que presentan algunos de los milagros producidos por el santo tanto en vida como después de su muerte, con ello se exaltaron sus virtudes morales y espirituales, por las cuales es reconocido de forma admirable no sólo en la orden sino en toda la Iglesia; destaca en él la sencillez, la amabilidad, la contemplación, la penitencia, los ayunos, su devoción a la Eucaristía, su dedicación pastoral a la hora de confesar con paciencia y bondad, por su caridad hacia los más necesitados, su práctica contemplativa, su dedicación a la oración y su sensibilidad ante los problemas humanos; fue austero, místico y exquisito en la vida común, se hizo popular por su cercanía con el pueblo, además fue muy dado a la doctrina del purgatorio,⁵⁵¹ tal como se manifiesta en las pinturas, por ello fue nombrado como gran intercesor de las animas.

Estas pinturas fueron creadas a partir de lo referido en las biografías que de él se hicieron como la de Pedro de Monte Rubbiano de 1326, y la de fray Joseph

⁵⁴⁹ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.202.

⁵⁵⁰ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.125v.

⁵⁵¹ Biografía de SAN NICOLÁS DE TOLENTINO, en línea: www.agustinosrecoletos.com/wp-content/uploads/2016/09/37482058doc_biografia_san_nicolas_tolentino.pdf [Consultado el 29 de Enero de 2020].

Sicardo de 1701, en donde se exaltan las visiones y milagros que el santo realizó. Desafortunadamente desconocemos quien es el autor o autores de las obras. Cabe señalar que aún para el siglo XIX, se reporta la existencia de los treintaitrés cuadros pintados con los pasajes de la vida de este santo ubicadas en los muros del claustro alto del convento.

Por otro lado, la presencia de la madre de Cristo es otra de las imágenes que no podía faltar en ningún centro cristiano; en este recinto aún se conservan once cuadros con la representación de la Virgen María en diferentes advocaciones. Siete de las obras fueron creadas en el siglo XVIII, y se trata de: *La divina pastora* (Imagen 109), *La virgen de Pasavenssis*, una obra de autor anónimo que se ha sugerido por su gran calidad puede pertenecer al círculo del pintor Juan Correa;⁵⁵² dos cuadros de *La Virgen de Guadalupe*, uno de ellos localizado en el altar dedicado a esta advocación, la cual cuenta con la fecha de su ejecución, 1773, de autor no identificado pues la firma no es legible, ambas siguen el modelo tradicional de la copia fiel del original; *La presentación de la virgen al templo* (Imagen 110), *La virgen de los dolores* y *La asunción de María a los cielos*, obra que de acuerdo a los registros, fue aderezada en mayo de 1730, lo que indica que es una obra posterior a estas fechas.⁵⁵³

En algún momento el convento mandó hacer cuatro lienzos en los que se representaba la vida de la virgen para ser colocados en unos altares que se hicieron en las esquinas del claustro bajo del convento, con un costo de 260 pesos, probablemente por la temática referida en los últimos tres cuadros, estos pudieron haber formado parte de esa serie. Escobar nos informa que en las testeras de los ángulos del claustro bajo se encontraban cuatro lienzos con sus medios puntos, guarnecidos en grandes marcos dorados, obras del pintor Antonio Rodríguez, calificado por éste como el mejor pincel de América, el Ticiano de este nuevo mundo.⁵⁵⁴

⁵⁵² BAREA AZCÓN, Patricia, "Virgen de Passaviensis", en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2011, p. 41.

⁵⁵³ APAMI, Libro de gastos, Valladolid, C 03. 04. 05, f. 110v.

⁵⁵⁴ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 332.

Las tres obras restantes pertenecen al siglo XIX, y se trata de: otra *Virgen de Guadalupe*, que sigue el modelo iconográfico tradicional; la *Madre del buen consejo*, una de las principales advocaciones marianas más venerada por los agustinos; y *La anunciación*, pintura que representa la advocación por la que se le dio el nombre al convento de Santa María de Gracia, y que fue colocada en el altar mayor, donde permanece a la fecha. Hemos pensado que quizá esta obra sustituyó a una anterior que probablemente estaba dañada, pues generalmente era común contar con la imagen de la advocación o el santo que le daba nombre al recinto, y al no contar con una obra más antigua con esta devoción pensamos que pudo haber una más antigua. Esta obra se hizo alrededor de 1838.⁵⁵⁵

Exaltar los méritos y virtudes de los miembros de la orden que en algún momento fueron elevados a los altares fue también parte fundamental de la práctica religiosa; para ello, la mejor manera de hacerlo, ya lo hemos señalado anteriormente, fue a través de la imagen, como tal se hicieron cuadros que representaran a estos santos agustinos. Dentro del convento hemos observado que se conservan diez pinturas en las que se representaron a: *Santo Tomás de Villanueva (Imagen 111)*, del siglo XVII, y de autor anónimo; quien fue elevado a los altares gracias a sus virtudes de austeridad, su devoción a la Virgen y por su incansable caridad para con los más pobres, aspecto que lo llevó a ser conocido como “el divino Tomás”, “el santo limosnero” o “el santo de la bolsa”.

También encontramos a: *Santa Rita de Casia orando*, del XVIII de autor anónimo; se trata de un momento de éxtasis en el que recibe la espina de Cristo en la frente como estigma.⁵⁵⁶ Así mismo encontramos *La aparición del ángel a santa Mónica* y *La muerte de santa Mónica*, ambas del siglo XVIII y de autor anónimo.

Además de dos beatos de la orden: *Buenaventura Patavino*, mártir cardenal, doctor y fundador de la universidad de Bolonia que vivió en el siglo XIV, reconocido por su celo de la exaltación de la Iglesia y la libertad e inmunidad

⁵⁵⁵ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, 15.V1.5.C15.06, f.30v.

⁵⁵⁶ FÉLIX, Hugo Armando, “Santa Rita de Casia”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. II*, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2018, p. 193.

eclesiástica.⁵⁵⁷ Y el *Retrato de fray Bartolomé Gutiérrez*, religioso agustino que participó en las misiones de Filipinas y Japón, y que murió mártir quemado en la hoguera a fuego lento hasta que quedó reducido a cenizas.⁵⁵⁸

Entre estas obras encontramos también una pequeña serie en la que aparecen los *Santos Martiniano y Saturino*, mártires del siglo V, que fueron flagelados por no querer renunciar a su fe, durante el reinado de Genserico, rey de los vándalos; los *Santos Rogato y Séptimo*, también mártires del siglo V, pero del reinado de Hunerico; *San Bertoldo mártir*, ermitaño del siglo IX; y el *Beato Federico de Ratisbona*, hermano lego en el convento agustino de Ratisbona, quien se destacó por su piedad, humildad y ardiente fervor a la Eucaristía, lo que lo dotó de su iconografía, pues se dice que en una ocasión al no poder asistir a la celebración un ángel bajó del cielo para darle la comunión.⁵⁵⁹

Estas obras pertenecen al siglo XVIII, y son de autor anónimo. Por sus características compositivas es probable que fueran obras de un mismo autor, junto con los cuadros de *San Eugenio*, obispo mártir del siglo VII, que fue decapitado por no renunciar a su fe; *San Patricio*, obispo misionero que convirtió al cristianismo a gran número de irlandeses; y *San Gaudencio*, obispo de Brescia del siglo V, reconocido por sus obras escritas.

Como podemos notar con estas últimas obras, la devoción a los santos no sólo se fomentó para el santoral agustiniano, pues fueron representados también otros personajes importantes de la Iglesia que pertenecieron a otras órdenes religiosas o bien, a la tradición cristiana en general, tal como se constata con las ocho pinturas localizadas en el recinto, como lo son: *San Francisco de Borja*, religioso jesuita, tercer general de la Compañía, quien reorganizó los métodos de

⁵⁵⁷ DE PORTILLO Y AGUILAR, Sebastián, *Chronica espiritual agustiniana. Vidas de santos, beatos y venerables religiosos y religiosas del orden de su gran padre san Agustín, para todos los días del año*, Madrid, Tomo II, Imprenta del padre fray Alonso de Orozco, 1732, p. 431.

⁵⁵⁸ PÉREZ MORELOS, Juan Manuel, "Fray Bartolomé Gutiérrez", en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2011, p. 225.

⁵⁵⁹ PÉREZ MORELOS, Hugo Juan Manuel, "Mártires agustinos", en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. II*, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2018, pp. 165-171.

enseñanza y propagó la misión, además de ser fundador de la primera provincia de la orden en la Nueva España; la obra es del siglo XVII, y de autor anónimo.

También encontramos a: *San Francisco recibiendo la redoma sagrada*, una obra anónima del siglo XVIII; *San Pedro*, personaje de gran relevancia para la Iglesia, quien lo reconoce como el primer Papa, y quien fuera uno de los doce apóstoles de Jesús; es un lienzo del siglo XVIII, de quien se desconoce su autoría. *San José recibiendo de un ángel la vara de azucena (Imagen 112)*, también anónimo y del XVIII; *San Francisco de Paula*, del siglo XVIII y firmada por un artista de nombre Joseph Carobantes; el cuadro representa al eremita del siglo XV, quien fue fundador de los Mínimos. *Santa Inés*, virgen del siglo III, que fue decapitada por no querer casarse y declararse como cristiana; esta obra es del siglo XVIII, y de autor desconocido. *Santa Catalina de Alejandría*, mártir cristiana del siglo IV, quien fue decapitada por oponerse a la adoración de los ídolos, por no aceptar casarse con el emperador Maximino y por no querer renunciar a su fe; esta obra es de autor anónimo del siglo XVIII, Sigaut considera que puede tratarse del mismo autor de la obra antes mencionada.⁵⁶⁰

Y finalmente *San Hilarión*, obra del siglo XIX, de autor anónimo que representa al monje ermitaño, fundador de la vida monástica en Palestina y compañero de san Antonio Abad; fue nombrado el santo de la abstinencia y del ayuno perpetuo.

Además de las obras referidas, encontramos otras con carácter alegórico, es decir, pinturas con alusiones metafóricas, en las que se representan ideas fundadas en la tradición cristiana y la historia de la orden, bajo conceptos teológicos, filosóficos, morales y espirituales. Entre estas encontramos: *La nave de la Iglesia*, temática en donde aparece san Agustín acompañado de la fe y la caridad, que se posa sobre los herejes. *La aparición de Cristo a la familia agustiniana*, una obra que representa dos planos, en el terrenal se observa un facistol con un libro, y a los costados miembros de la orden tanto femenil como varonil, mientras en el celestial aparece Jesús entre nubes y rodeado de pequeños ángeles. Una *Alegoría agustiniana*, en la que también se presentan dos planos, el

⁵⁶⁰ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 70.

terrenal y el celestial, en el primero aparecen un papa y cardenales, en el segundo sobre una nube un grupo de religiosos de distintas órdenes; Sigaut refiere que puede tratarse de la elección de uno de los Papas agustinos.⁵⁶¹ Y por último *La Santísima Trinidad con san Agustín*, representada bajo el modelo iconográfico más tradicional, acompañado de san Agustín a los pies, como manifestación de la cercanía de este santo con el todo poderoso; el cuadro se localiza en el altar lateral del templo dedicado a este misterio. Todas estas obras del siglo XVIII y de autor anónimo.

Finalmente, dentro de este amplio repertorio de obras pictóricas, aparecen también representaciones de personajes que no son santos, pero que constituyeron para la orden de san Agustín, y en especial para el convento vallisoletano, un papel relevante dentro de su historia; ya sea en forma de retrato o como pasaje de sus vidas, hemos identificado ocho cuadros, mencionados a continuación: *Los milagros de fray Juan Bautista Moya* (Imagen 113), en donde aparece en primer plano “el apóstol de la tierra caliente” como manifestación de sus virtudes, en donde resaltan su humildad, su amor a Cristo y su talento para evangelizar, además fueron plasmados en este lienzo tres de los milagros más conocidos realizados por él en vida: en la parte superior izquierda aparece la escena de cuando el fraile hizo brotar agua en un lugar seco para poder fundar un pueblo; en ese mismo lado pero en la parte inferior se representa el momento en que el fraile acude al auxilio de un enfermo y que por causa de la lluvia la creciente del río Balsas no permitía el paso, él angustiado buscó la manera de hacerlo y consiguió ir y venir parado sobre el lomo de un caimán; y el tercero colocado en el centro lateral derecho donde se representa el momento en que el corregidor Diego Hurtado y su mozo lo vieron levitar mientras oraba.

Sin duda la obra tenía la intención de exaltar la persona de fray Juan Bautista Moya, al promover sus milagros y propagar su devoción como medio para conseguir elevarlo a los altares, situación que no se ha podido lograr, pero que sigue en proceso, incluso su fama permanece viva en la región donde llevó a cabo

⁵⁶¹ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 159.

su misión evangelizadora en el siglo XVI. La obra ha sido atribuida a fray Simón Salguero y fue creada en el siglo XVII.⁵⁶²

De este afamado religioso encontramos dos obras más, ambas del siglo XVIII y de autor anónimo; se trata de un *Retrato de fray Juan Bautista Moya* (**Imagen 114**), que se ubica actualmente justo arriba de la urna que resguarda sus restos mortales; y de un segundo *Retrato de fray Juan Bautista Moya sosteniendo un cesto con flores*, que se encuentra en los pasillos de las habitaciones. Sabemos que en agosto de 1732, el convento mandó realizar un lienzo del padre Moya, cuyo costo fue de 6 pesos con 4 reales;⁵⁶³ sin embargo, no hemos podido precisar a qué obra se refiere.

Tal como lo señala Silva Mandujano, el pintor debió haberse basado en las descripciones y relatos de las crónicas; idealizó sus rasgos faciales, enfatizó su expresión de penuria y sufrimiento, lo dotó de atributos y resaltó su obra evangelizadora, finalmente lo mostró como un cristiano devoto y potencial intercesor celestial, así pudo representar todas las cualidades del fraile en un cuadro.⁵⁶⁴

Dentro de los personajes destacados de la provincia encontramos también un cuadro de *La cátedra de fray Alonso de la Veracruz*, una obra que evoca el modo de impartir la cátedra en los primeros años de la evangelización novohispana y en especial en Michoacán pues resalta entre los personajes la figura de Antonio Huitziméngari, hijo del último irecha de los michoacanos;⁵⁶⁵ fray Mathías de Escobar en su crónica refiere que éste recibió una educación de manos de los agustinos en Tiripetío, en donde destacó por su talento. No es de extrañar que la orden representara de esta manera los estudios, pues fueron muy dados a promover la educación desde los primeros años de la evangelización; destaca sin

⁵⁶² SILVA MANDUJANO, Gabriel, “Los milagros de fray Juan Bautista Moya”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2011, pp. 349-356.

⁵⁶³ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.125v.

⁵⁶⁴ SILVA MANDUJANO, Gabriel, “Retrato de fray Juan Bautista Moya”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2011, p. 323.

⁵⁶⁵ ORTIZ, Mónica, “La cátedra de fray Alonso de la Veracruz”, en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaría de Cultura, 2011, pp. 343-348.

duda la figura del fundador de colegios, cátedras y bibliotecas: fray Alonso de la Veracruz, quien además fue creador de grandes obras, considerado como la figura más importante de la filosofía en México en el siglo XVI. La pintura pertenece al siglo XVIII, y es de autor anónimo, sin embargo, existen algunas referencias bibliográficas, que han hecho pensar a los investigadores que puede ser atribuida a fray Simón Salguero, entre ellas que el cuadro originalmente se encontraba en el convento de Charo, cuando Salguero fue prior de la villa.⁵⁶⁶

Otro de los personajes que fueron immortalizados en estos cuadros es *Agustín de Carvajal*, primer novicio del colegio de Guadalajara, asistente general de la orden agustiniana, prior del convento de Valladolid, obispo de Panamá y después de Guamanga en Perú. Es una obra del siglo XVIII, de autor desconocido.⁵⁶⁷

Fray Diego de Salamanca, es otro de los personajes importantes para el convento que merecieron una obra pictórica, pues se convirtió en el primer prior del convento de Valladolid, fue la cabeza fundamental para la formación tanto espiritual como material de la doctrina, gobernó con grandes aciertos y plantó en él las virtudes que había acumulado en el santo y recoleto convento de Burgos;⁵⁶⁸ posteriormente fue obispo de San Juan de Puerto Rico en el siglo XVI. Es una obra que también pertenece al siglo XVIII y de autor anónimo.

Se conservan además dos pinturas anónimas del siglo XIX, con la representación de un: *Retrato de fray Diego de Basalenque (Imagen 115)*, que fue colocada sobre la urna que conserva sus restos; este fraile destacó por los cargos que ocupó en San Luis Potosí, Valladolid y Charo; por su desempeño en la enseñanza de gramática, filosofía, teología, escolástica, moral, sagradas escrituras, derecho canónico, canto litúrgico y lenguas indígenas; además de sus varios escritos, algunos publicados como su Crónica de la orden, y otros que permanecen inéditos. Y el obispo *Fray Juan de Medina Rincón*, fraile de la orden agustina, quien se convirtió en prior del convento y luego provincial, para finalmente ser

⁵⁶⁶ ORTIZ, Mónica, "La cátedra de fray Alonso de la Veracruz", p. 343.

⁵⁶⁷ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 161.

⁵⁶⁸ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 327.

obispo de Michoacán en el siglo XVI; promotor del cambio de sede episcopal de Pátzcuaro a Valladolid.

Ya para concluir este apartado, queremos mencionar que existe una obra del siglo XX, referente a *Los primeros agustinos llegados a la Nueva España*, la hemos querido mencionar por lo siguiente; para 1732, se hizo un cuadro grande de los siete padres fundadores de la misión agustiniana en la Nueva España, que fue dado por el padre Fonseca, colocado en el antecoro⁵⁶⁹ obra que desafortunadamente no se conserva en el convento; junto con ello Escobar, menciona en su crónica que cuando fray Simón Salguero fue prior del convento de Charo, dejó retratados en el refectorio a los siete primitivos padres. Quizá la obra que refiere Escobar es la que se colocó en el siglo XVIII en el antecoro de nuestro convento, el cual pudo tener una composición muy semejante a la que se conserva; de cualquier manera destaca la importancia de manifestar en una obra la presencia de los primeros religiosos que iniciaron la misión agustiniana en la Nueva España, aspecto que solía hacerse desde el siglo XVI, como se observa en el muro de la sala de profundis del convento de Huejotzingo, en donde fueron inmortalizadas las figuras de los primeros doce franciscanos.

Hecho el recorrido breve por las obras que conserva el recinto, es importante tratar de comprender el papel que éstas desempeñaron tanto para la comunidad conventual como para la sociedad vallisoletana a lo largo del periodo virreinal, y así mismo observar cómo las obras fueron integrándose poco a poco en el contexto del espacio, desde una perspectiva estética, económica y devocional.

⁵⁶⁹ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.127.

LA OBRA PICTÓRICA COMO REFLEJO DE LA RELIGIOSIDAD AGUSTINIANA



El gran número de obras que se crearon para el servicio del convento agustino, habla por sí solo de la importancia que tuvo para la comunidad religiosa durante el periodo novohispano; la presencia de estas imagen en sus diversos espacios, ya fuese directamente pintados en los muros o sobre lienzos, adquirieron gran relevancia, pues se manifestó a través de ellas la historia y los dogmas de la Iglesia, y del mismo modo las virtudes de los santos y personajes destacados de la orden como modelos ejemplares de la vida en Dios.

En este sentido, además de resaltar la importancia que la obra pictórica, tanto mural como de caballete, representó para el convento agustiniano queremos hacer notar algunos otros aspectos que nos ayuden a observar la dinámica que se generó en torno a ellas. Primeramente, reafirmar lo que señalábamos con anterioridad, que todas las pinturas del convento estaban inmersas dentro de los cánones establecidos y aceptado por la Iglesia en el Concilio de Trento, en donde se manifestaron prácticamente tres tipos de imágenes religiosas o como lo señala Alfonso Rodríguez, “arquetipos”; por un lado la imagen de culto como tal, en la que se enfatizó, como repetidamente hemos mencionado, que su veneración residía en la virtud de lo que representaban, en este sentido se refiere a la imagen propia de Dios, en sus tres personas, de forma conjunta o por separado, es decir, Dios Padre, Jesús, el Espíritu santo o la Santísima Trinidad; la Virgen María en sus diversas advocaciones y los santos. Una de las cualidades de este tipo de representaciones está ligada a la idea de que la divinidad actúa o se hace presente en ellas a partir de obrar milagros y portentos a sus devotos.

El otro tipo de imagen se refiere al que “no se tributaba propiamente” sino que tenía una función didáctica, es decir, aquella que servía para la enseñanza y la instrucción del pueblo cristiano; y finalmente la imagen “que suscita poderosos sentimientos y afectos personales encaminados a imitar la vida, acciones y

actitudes de aquéllos que las imágenes representan,”⁵⁷⁰ como bien puede ser el retrato de fray Juan Bautista Moya, en el que se ven manifestadas sus virtudes y algunos de los milagros que de acuerdo a la tradición, obró durante su vida.

Queda claro entonces como lo podemos observar, que nuestro convento gozó de poseer estos tipos de imágenes, las cuales desde su propia función particular cumplieron con el objetivo final que fue generar en el fiel la devoción hacia Dios, exaltar los valores cristianos y al mismo tiempo los de la propia orden.

Inmerso en el mar de devociones cristianas, en ningún recinto podían faltar las distintas representaciones de Cristo y de la Virgen María; a éstas se aunaban las de índole particular de acuerdo con la comunidad religiosa que las veneraba, para nuestro convento las representaciones de santos que vemos en las obras pictóricas que resguarda (y también en la esculturas) responden al santoral agustiniano, es decir, a las diversas devociones que como comunidad religiosa profesaron y promovieron durante todo el periodo virreinal en la sociedad vallisoletana y que incluso continúan vigentes hasta nuestros días.

Generalmente en todos los conventos agustinos (como en Valladolid) se contaba con la imagen del patrón o patrona del convento; para el nuestro se trata de Santa María de Gracia, manifestada en la figura la virgen María, a quien la Iglesia reconoce como mediadora de todas las Gracias, como madre de la Gracia, que es Cristo.

Junto con la imagen titular también era importante contar con la Santísima Trinidad, san Agustín y santa Mónica, los cuales solían colocarse en el altar mayor; aunque no siempre se ubicaron en ese espacio, ya que dependió mucho de la época y los modelos de retablo. Ya lo hemos mencionado muchas veces, la figura de san Agustín representaba no sólo la base de la orden por haberla fundado bajo las reglas que él creó, sino también el fundamento teológico para la Iglesia, por dar sustento al pensamiento y dogma cristianos como el de la Trinidad,

⁵⁷⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 89 y 90.

misterio de relevancia en las obras escritas de san Agustín, reflejadas en la pintura como lo vemos en varias de las obras ya señaladas en el apartado anterior. Con él, la figura de su madre se volvió fundamental pues por sus virtudes de perseverancia y oración logró la conversión de su hijo.

Mientras tanto en los colaterales de los cruceros, solían colocar el Santo Entierro (que se conserva en escultura), el Señor de la Ascensión, santa Máxima y santa Catarina mártires, Nuestra Señora del Tránsito y Nuestra Señora de la Asunción; en los demás laterales, convenientemente distribuidas, la Sagrada Familia de Jesús, María y José, con San Joaquín y Santa Ana; sin duda enfatizar la importancia de la familia para la orden fue fundamental, quien basada en los textos de san Agustín la reconoce como la base de la sociedad; en este sentido, promover los valores familiares repercutía en contar con una sociedad de principios, y al mismo tiempo de buenos cristianos.

Tampoco podía faltar un Cristo Crucificado, con la Mater Dolorosa, San Juan y Santa María Magdalena, un Jesús Nazareno solo, como lo tiene el templo; san Nicolás de Bari, san Expedito, san Antonio de Padua (estos los tiene el templo en escultura), San Nicolás de Tolentino, Santo Tomás de Villanueva, Santa Rita de Casia, de los que se repite su imagen en escultura y en pintura; y sólo en algunos templos, san Liberato y santa Clara de Montefalco, así como beatos de la orden;⁵⁷¹ ya lo veíamos con Federico de Ratisbona y Buenaventura. Aunado a estas devociones propagadas por la orden en general, fue común también la devoción particular difundida por los religiosos del propio convento, y la popular lugareña, tal como lo hemos visto en nuestro objeto de estudio, que aunque no son santos, las figuras de fray Juan Bautista Moya y fray Diego de Basalenque fueron muy difundidas como taumaturgos, incluso la del primero desde que estaba con vida. El número de casos de devotos favorecidos por la intercesión de estos religiosos es considerable, y da muestra del fenómeno devocional que se ha propagado desde el siglo XVI, y que se manifiesta en la necesidad de mostrar sus virtudes en la pintura para exaltar así al personaje.

⁵⁷¹ NAVARRETE, *Historia de la Provincia agustiniana* p. 142.

Todas estas devociones fueron representadas para dar fundamento a los ideales cristianos; sin duda, el uso y sentido de las imágenes permaneció firme durante todo el virreinato, cumplieron cabalmente, o al menos intentaron cumplir con ello, lo que de manera clara refirió el papa Gregorio Magno en uno de sus dictamen, en el que “reconoce la finalidad didáctica de las imágenes: *Para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes sí saben leer.*”⁵⁷² En este sentido, todas y cada una de las pinturas que se crearon para el convento se convirtieron en transmisoras de todo un discurso histórico-eclesiástico, dogmático y filosófico, que resultaba más sencillo de comprender que solo con palabras.

Para lograr este cometido fue de gran importancia también el espacio para el cual fueron destinadas, ya lo refería Navarrete, había ciertas devociones que se colocaban en espacios específicos para crear un discurso coherente de acuerdo a lo que se pretendía transmitir y/o a las prácticas ejecutadas en esos espacios, ello determinaba también el contenido de las mismas; si bien hemos dicho que su fin último era acercar al fiel a Dios, lo que se representaba en ellas debía ir acorde con lo que se llevaba a cabo en estos lugares.

En relación a lo señalado, queremos hacer mención de algunas obras que fueron creadas para ser colocadas en espacios específicos, como las mencionadas en el apartado anterior; sin embargo, las que referiremos a continuación no hemos podido relacionarlas con las pinturas que se conservan o bien, pertenecen a obras que no llegaron hasta nuestros días, pues como lo hemos dicho anteriormente, muchas de las pinturas se perdieron por el deterioro natural al pasar de los años, mientras que otras tantas fueron vendidas y unas más llevadas a Yuriria, cuando el convento pasó por situaciones complicadas durante las últimas décadas del siglo XIX,⁵⁷³ o a casas particulares en el siglo XX, y aunque no poseemos mayores datos, ciertos documentos nos han dado referencia de algunos de los lienzos que en algún momento ocuparon los espacios del recinto, aspecto que da testimonio de la gran producción pictórica que se ejecutó a lo largo de las tres centurias

⁵⁷² GOMBRICH, E.H., *Los usos de las imágenes, estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 2003, p. 25.

⁵⁷³ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 15.V1.5.C15.06, 1881, f.55v.

novohispanas, así como de la importancia que adquirió la pintura para la comunidad conventual, por ser medios de manifestación espiritual, del valor histórico, místico, religioso y moral de la fe cristiana.

Junto con esto, y en la medida de lo posible, se pretende mostrar otro factor de suma importancia que se vio inmersa en la pintura y tiene que ver con el costo de las obras; esto nos permite observar dos aspectos a considerar, por un lado, la solvencia económica de la que gozó el convento, y por el otro la participación de la sociedad vallisoletana en la creación de obras a través de las donaciones, ya fuera en moneda o en producto, es decir la obra ya hecha, y de manera parcial o total, quiere decir el pago completo de la pintura o una porción del costo total. Esto refleja en gran medida el grado de propaganda que la orden difundió en la sociedad de Valladolid de las diversas devociones como una práctica religiosa constante y que veremos más adelante

Entre estas obras se reporta para 1682, que en la celda prioral había dos lienzos, uno de san Agustín y la otra de san Francisco;⁵⁷⁴ personajes que representan la base fundamental de sus congregaciones, que como tal eran la inspiración del prior en su papel como cabeza del convento, ejemplos para ejercer de manera virtuosa su labor. La presencia de san Agustín nos queda clara, sin embargo, puede ser que nos cuestionemos con respecto a la de san Francisco; pues bien, la respuesta puede que se encuentre en la relación fraternal que existía entre ambas órdenes; por ejemplo se sabe que para las celebraciones de las fiestas importantes del convento como la de san Agustín, se invitaba a los hermanos de san Francisco, a quienes se les encomendaba el sermón, al término de la celebración eucarística se le ofrecía una cama al padre Guardián en la celda prioral, y otras más a los ministros y acólitos, donde tomaban una siesta y se les brindaba chocolate, panecillos y dulces. Quizá este tipo de relaciones haya influido en la presencia de santos franciscanos en el convento, no dudamos incluso que

⁵⁷⁴ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.01.

alguna de las obras haya podido ver sido un regalo por parte de los franciscanos hacia los agustinos.⁵⁷⁵

Por otro lado, el coro fue otro de los espacios que gozó de poseer un gran número de obras; para 1682 también, contaba con un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de dos varas de largo con marco grande dorado, acompañada de dos lienzos más a cada lado, uno de san Agustín y el otro de san Nicolás de Tolentino, ambos también de dos varas, colocados en bastidores porque no hubo tiempo de hacerles sus marcos. Estos costaron 24 pesos. Además en las dos testeras del coro sobre la sillería, se encontraban repartidos 36 lienzos, con la representación de dos pontífices, ocho cardenales, y el resto arzobispos, obispos y reyes pertenecientes a la orden, todo ello con un costo de 250 pesos.⁵⁷⁶

Para estas mismas fechas entre otras mejoras que se hicieron en el templo, se volvieron a hacer las imágenes de los cuatro Doctores de la Iglesia para las pechinas, bajo la técnica del óleo,⁵⁷⁷ esto quiere decir que la presencia de estos personajes yacía en este espacio desde mucho tiempo atrás, sin especificar cuando fueron colocadas. Éstas permanecieron ahí hasta 1926, cuando nuevamente por mejoras, fueron removidos los lienzos desgastados para colocar en su lugar cuatro de los pasajes más significativos de san Agustín: la *Conversión*, el *Éxtasis en el puerto Ostia*, la *Fundación de la orden* y su *Muerte*, bajo la mano de don José Ontiveros, el mismo que decoró el interior del templo para esas fechas.⁵⁷⁸

Cabe resalta que el contenido de estas imágenes representaban a san Ambrosio, san Jerónimo, san Agustín y san Gregorio, personajes de suma importancia para la Iglesia cristiana por haber sentado las bases de la doctrina, por lo tanto constituían los pilares de la Institución eclesiástica, como tal, de forma alegórica fueron colocados en las pechinas, que son la base de la cúpula. Generalmente suele colocarse en estos espacios a los evangelistas que de igual forma evocan

⁵⁷⁵ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 089.V29.C9.07, fs. 7v y 8.

⁵⁷⁶ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, fs.1 y 2.

⁵⁷⁷ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.3.

⁵⁷⁸ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1933, 166.P8.C3.03.D3.

las bases del cristianismo a través de sus textos canónicos. Algo similar con respecto a la presencia de los Doctores de la Iglesia Latina encontramos en el templo de Acolman, en donde además de otros personajes fueron perpetuados los cuatro doctores de la Iglesia en los muros laterales del presbiterio, un lugar que si bien no son las pechinas, representa el espacio principal del templo por llevarse a cabo ahí la Eucaristía.

También alrededor de 1682, se hizo un lienzo de san Agustín que fue colocado en el altar mayor, que para ese entonces debió de ver sido de estilo barroco.⁵⁷⁹ Desconocemos más detalles de la obra, lo que impide inferir si se trata de una de las que se conservan actualmente en el recinto, sin embargo, podemos mencionar como una probabilidad en base a lo referido por Nelly Sigaut, la posibilidad de que pueda tratarse del *El bautizo de san Agustín*, que actualmente se ubica en el retablo dedicado a la Santísima Trinidad, pues de acuerdo a la investigadora la forma que presenta la pintura permite suponer que formó parte de un retablo anterior al que hoy ocupa, pues originalmente la pintura fue un medio punto agregándole posteriormente un fondo de arquitectura para completar la forma actual del retablo.⁵⁸⁰ Con esto no pretendemos asegurar que así sea, pero si hacer referencia para una futura investigación, además de mostrar que aunque los diversos retablos con los que contó el convento fueron destruidos, las obras no se desecharon sino se reutilizaron para la formación de unos nuevos o para colocarlas en otros espacios, como sucede también con la pintura de *San Agustín y la Santísima Trinidad*, que se encuentra en la pinacoteca, la cual seguramente por su forma mixtilínea poco convencional, formó parte de uno de los retablos barrocos con los que contó el templo, pero que al ser cambiado por uno más moderno y debido probablemente a que se encontraba en buen estado, fue conservado en algún lugar del recinto.

Por otro lado, tal parece que para finales del siglo XVII, la devoción hacia la virgen de Guadalupe fue muy difundida, pues en el inventario se registra la presencia de

⁵⁷⁹ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.03.

⁵⁸⁰ DIRECCIÓN DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Cédula: 16.

varias imágenes de esta advocación mariana; por ejemplo, se menciona que se mando pintar una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe con aplicaciones para ser colocada en el interior del templo, con un costo de 19 pesos, y una más de dos varas, sin marco para colocarse en la puerta de la antesacristía, con un costo de 10 pesos.⁵⁸¹ Del mismo modo se mencionan otras pinturas sin especificar su ubicación, lo que se sabe es que fueron hechas para colocarse en el interior del templo; nuevamente aparece otro lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, de dos varas con marco dorado, que costó 35 pesos; además de una pintura de san José de la misma medida con su marco también dorado, que costó 18 pesos.⁵⁸²

En septiembre de 1732, se hicieron dos lienzos para la Capilla de Nuestra Señora del Tránsito, una de san Agustín y la otra de san Javier, donación que fue hecha por don Joseph Romero.⁵⁸³ Probablemente por las fechas, fueron obra del taller del mismo pintor que hizo la serie de la pasión de Cristo.

Mientras que para octubre de 1750, se mandaron hacer siete lienzos de los clérigos del convento que habían sido obispos hasta el momento, a los cuales se les colocó sus marcos de madera, con un costo de 58 pesos.⁵⁸⁴ Estos miembros de la orden que en algún momento se convirtieron en obispos, al menos hasta la fecha en que se hicieron los cuadros son: Juan de Medina Rincón (1574-1588), Baltasar de Covarrubias (1608-1622), Payo Enríquez de Rivera Manrique (enero-septiembre de 1668) y Francisco Antonio Sarmiento y Luna (1668-1674); obispos también de la orden pero de otras regiones fueron: Diego de Salamanca obispo de Puerto Rico (1577-1587) y Agustín de Carvajal, obispo de Panamá y Huamanga (1605-1618); actualmente se conservan tres retratos de los obispos: el de Diego de Salamanca, Agustín de Carvajal y Juan de Medina Rincón, este último del siglo XIX.

⁵⁸¹ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.03v.

⁵⁸² APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.04.

⁵⁸³ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.125v.

⁵⁸⁴ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.01, Se inició en 1745, f.23v.

En agosto de 1762, se hizo un lienzo por costo de 11 pesos, de uno de los tres santos nuevamente beatificados,⁵⁸⁵ sin especificar de quien se trata. Algo que es de considerar es que en la escalera principal se encontraban colocados muchos y primorosos retratos, de acuerdo a lo señalado por Escobar.

Un aspecto interesante de mencionar es que en muchas ocasiones fueron retratados los frailes en las obras donde se relata la historia de la orden o la vida de algunos de los santos aún y cuando era atemporal, Escobar menciona por ejemplo que en una obra donde se representa a *san Agustín dando la regla* fueron inmortalizados, el venerable fray Bernardo Montiel y los lectores fray Cristóbal de Medrano y fray Diego Rodríguez. Mientras que en el lienzo donde *san Agustín cura la pierna llagada de un enfermo*, aparece el venerable Maestro fray Cristóbal Plancarte; y en el *Entierro de san Agustín*, fue retratado el prior fray Juan Tello. Estos lienzos a su vez fueron explicados por versos hechos por los padres fray Diego Rodríguez y fray Domingo de Ayala, los cuales fueron renovados posteriormente por fray Juan Alonso de Castro.⁵⁸⁶

Por otra parte la construcción de los retablos constituye una manifestación más de las devociones practicadas durante el virreinato, obras que si bien involucran aspectos arquitectónicos y escultóricos, también fue fundamental la presencia de pinturas que complementaron el discurso visual de estos colaterales.

Dentro de los diversos retablos con los que contó el convento a lo largo de su historia, encontramos el altar de reliquias, para el cual se mandaron hacer tres lienzos de tamaño considerable, uno de Nuestra Señora de la Consolación, figura de suma importancia para los agustinos por haber sido reconocida como la patrona de la familia agustiniana y de las advocaciones más veneradas por ellos, y de quien fue muy devoto san Nicolás de Tolentino; otro de san Miguel, jefe de los ejércitos de Dios; y uno más de san Pablo, fundador de comunidades cristianas quien escribió varios textos y cartas de gran contenido teológico y doctrinal que

⁵⁸⁵ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.01, Se inició en 1745, f.81.

⁵⁸⁶ ESCOBAR, *Americana Thebaida*, p. 332.

componen parte de los textos del Nuevo Testamento.⁵⁸⁷ De las tres obras tal parece que no se conservó ninguna.

Así mismo cuando se terminó el altar de san José, hacia finales del siglo XVII, se hicieron siete lienzos exclusivos para este colateral, sin especificar lo que se representó en ellos.⁵⁸⁸ El padre terrenal de Jesús, fue una de las devociones de mayor difusión no sólo para el convento agustino, quien lo nombró patrono contra los rayos, sino para toda la ciudad de Valladolid, su gran popularidad fue tal grado que se le dedicó la portada poniente de la catedral, y más tarde se construyó su templo. Las celebraciones realizadas en torno a su festividad dan testimonio de la devoción profesada al santo, efectuada con solemnidad en la que participaba toda la sociedad, tal como lo constatan los registros de la participación en la ceremonia del padre prior y la comunidad agustiniana:

“el sábado después de la octava de Corpus, se trae en procesión al Señor san José, desde su capilla hasta la Catedral, después de maitines; y si acaso llueve y no repican traen sin solemnidad a S. Patriarca a la iglesia de la Cruz, y otro día al segundo repique para la misa, va de camino a la Catedral, en donde se ordena la procesión y en ella dan también lugar a los prelados desde el altar hasta la puerta de la iglesia y ahí lo toman los prelados hasta la puerta del cementerio; y al llegar al cementerio de la Catedral lo vuelven a tomar hasta la puerta que lo reciben los mismos ss. y Nuestro Padre Prior, aplica el hombro a las andas más delante al lado izquierdo porque al derecho va el guardián. El último día del novenario asisten los prelados, al sermón y toda la misa y convida uno de los altares porque hace la fiesta el cabildo secular y a la tarde vuelven al Santo a su iglesia con la misma solemnidad y orden que se trae; aunque esta procesión suele diferirse si llueve y así la señal es cuando repican después de maitines, y cuando llega el santo a su iglesia se queda todo el concurso en la calle y sólo entra el cabildo y los prelados que van en él; allí se termina la procesión con las preces; y aunque siempre se ha esperado la comunidad hasta que salga el prelado pero porque

⁵⁸⁷ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.03v.

⁵⁸⁸ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.03.

*no parece muy decente que esté la comunidad en pie en la calle, se queda un compañero con la comunidad luego que entra el santo en su iglesia...*⁵⁸⁹

Para octubre de 1728, se mandó dorar y adornar con lienzos y láminas el colateral de santa Rita, por un costo de 340 pesos, de los cuales el convento solo puso 140 pesos porque los doscientos pesos restantes fueron dados de limosna por un devoto o devota.⁵⁹⁰ En este caso observamos lo que se refería líneas arriba, de como la religiosidad al difundirse se manifestaba con la voluntad de contribuir a la devoción de un santo en particular con donaciones hechas de manera específica para la creación de una obra o de un conjunto de obras.

Por su parte, el noviciado también requirió de obras pictóricas para complementar el colateral que fue hecho, por ello en junio de 1730, se mandaron realizar cinco lienzos,⁵⁹¹ de los que se desconoce su contenido y ubicación. Años más tarde, en junio de 1742, se hicieron cinco lienzos para el altar de Nuestra Señora del Socorro, que en ese entonces se hizo bajo el estilo del barroco estípite.⁵⁹²

Mandar hacer una obra pictórica implicó además decidir qué se representaría, para qué área se haría, el pago al pintor y la compra de materiales necesario para llevar a cabo el trabajo, por ejemplo, para los cuadros de la Pasión que se elaboraron para la sacristía además de pagar los 301 pesos al pintor, se pagaron 26 pesos al carpintero por los bastidores, 66 pesos por 96 varas de corteza de 5 ½ para los lienzos, y 30 pesos por las alcayatas, los clavos, la goma y los tirantes,⁵⁹³ con ello observamos todos los factores que intervinieron en la creación de una pintura, que no consistía sólo en las cuestiones técnicas y representativas, sino también en los elementos de su conformación y elaboración.

Otro aspecto a resaltar en torno a la importancia y necesidad de los frailes por contar con dichas obras se manifestó en las acciones extraordinarias que se

⁵⁸⁹ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 089.V29.C9.07, f. 6 y 7.

⁵⁹⁰ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.102v.

⁵⁹¹ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.110v.

⁵⁹² APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.200v.

⁵⁹³ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.125v.

ejecutaron y en las que incluso hubo modificaciones en la arquitectura para poder colocar las pinturas en los muros, tal como sucedió en la Consulta del 09 de julio de 1681, en la que el padre maestro y prior del convento fray Cristóbal Plancarte, quien con asistencia del maestro mayor de la Catedral Vicencio Barroso, consultó a los padres la posibilidad de tapear una puerta pequeña que iba del noviciado a la sacristía para poder colocar en esa parte del claustro uno de los cuatro lienzos que había traído de la Ciudad de México y que por sus grandes dimensiones y por la obra del marco de madera que había que colocarle era necesario cubrirla,⁵⁹⁴ la propuesta fue aceptada y se adaptó así el espacio del recinto para otorgarle un lugar propicio a la obra que se había adquirido y que cumpliría específicamente sus funciones didácticas en esa área. Vemos también que las adaptaciones y/o modificaciones hechas al recinto siempre se hicieron bajo las consideraciones de los profesionales, sin duda Barroso de la Escayola, tuvo mucha participación en varias de las obras del convento, como lo hemos visto en capítulos anteriores.

Como hemos podido notar, se ponía mucho cuidado y preocupación en la conservación de las obras, no sólo por que representaban un gasto para el convento sino por el valor de quien o lo que representaban, ante ello se les daba mantenimiento, lo que implicaba un constante contacto con los artistas, no cabe duda que los conventos fueron los clientes frecuentes para los pintores, pues regularmente eran llamados por estos para hacer uso de sus servicios, ya fuera por el contrato de una obra o bien, por la restauración de alguna de las obras ya poseídas; por ejemplo a finales del siglo XVII, se renovaron los lienzos antiguos que había en la sacristía, por ello se pagó 10 pesos; en julio de 1723, se pagó dos pesos por limpiar y componer un lienzo de nuestra Señora que se encontraba en el dormitorio, además se mandó aderezar otro de nuestra Señora de Guadalupe en septiembre de 1730,⁵⁹⁵ y por componer el lienzo de nuestra Señora de Belem.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ APAMI, Libro de Consultas (Actas), Valladolid, C 03 01 03, f.34.

⁵⁹⁵ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05., Inicia en 1715, f.102v y f.110v.

⁵⁹⁶ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.136.

En muchas ocasiones el presupuesto no permitió que el cuadro se colocara en marcos de madera, por lo que se optó por una solución más económica y práctica: hacer uso de marcos pintados sobre el muro bajo la técnica del óleo, poco utilizada como lo referíamos en el segundo apartado de este capítulo pero que se aplicó. Prueba de ello se manifestó en octubre de 1740, cuando se limpiaron todos los lienzos que había en el claustro bajo, y se les pintaron marcos fingidos,⁵⁹⁷ que posteriormente fueron sustituidos por marcos de madera. Esta situación se presentó en varios momentos, antes y después, como en 1682, cuando se mandó dorar y jaspear un marco para ser colocado en el lienzo de santo Tomás de Villanueva, el cual tuvo un costo de 18 pesos.⁵⁹⁸

Además de todo el cuidado que se puso en las obras, muchas de ellas fueron adornadas con cortinas de velillo con listones, algo que parece ser fue muy común en el convento, pues en el inventario de 1682, se reporta que les fueron colocadas a todos los lienzos grandes y pequeños existentes hasta el momento en el templo, por un costo de 80 pesos.⁵⁹⁹

Sin duda, la presencia de cada uno de los santos tuvo la intención de resaltar los valores y virtudes de los personajes representados, para que sirvieran de modelos para la sociedad y del mismo modo fomentaran la devoción a los mismos, con ello se motivó a la participación de la sociedad en las diversas celebraciones en donde mayormente se exaltaba la figura del santo. Cada uno tenía la función de destacar algún aspecto que se relacionaba con ciertas actividades, por ejemplo santa catalina de Alejandría, de quien se conserva una pintura, tuvo gran presencia en el arte novohispano, constituye una de las santidades devocionales de la orden, pues se encuentra entre el grupo de los catorce santos auxiliares, nombrada como patrona del profesorado, los filósofos, los escolares, las universidades y las bibliotecas,⁶⁰⁰ al ser nuestro convento un espacio de estudios era menester contar con su figura. De esta manera, cada uno de los santos o miembros de la orden

⁵⁹⁷ APAMI, Libro de cuentas, Valladolid, C03.04.05, Se inició en 1715, f.190v.

⁵⁹⁸ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.04.

⁵⁹⁹ APAMI, Bienes de la Provincia, Valladolid, Inventario, 1682, 022.P6.C1.13.D9, f.04.

⁶⁰⁰ SILVA MANDUJANO, Gabriel, "Santa Catalina de Alejandría", en SIGAUT, Nelly, *Pintura virreinal en Michoacán, Vol. I*, México, COLMICH, Secretaria de Cultura, 2011, p. 282.

representados en la pintura tuvo un papel fundamental que se relaciona con lo promovido por la orden tanto en la comunidad conventual como en la sociedad vallisoletana.

Finalmente, podemos referir que tanto la pintura mural como la de caballete, representan un testimonio plástico del proceso religioso llevado a cabo durante el periodo virreinal, en el que la manera de manifestar los ideales cristianos se fortaleció con la evolución de las técnicas pictóricas, si bien como lo señala Estrada de Gerlero, “gracias a la enorme importancia dada a la pintura mural durante la Colonia, la Iglesia novohispana logró ilustrar su voz para difundir sus enseñanzas mediante el empleo de las imágenes,”⁶⁰¹ con la pintura de caballete se fortaleció el sentimiento religioso sembrado desde la fundación del convento en la ciudad, que llegó a generar la ardiente devoción de los fieles hacia las veneraciones difundidas por la orden. En esta función didáctica, sirvieron para que, aquellos que no sabían leer fueran capaces de captar el mensaje, sin embargo, no se puede dudar de qué tanto los clérigos como los laicos sentían por igual la importancia de tanto oro y solemnidad,⁶⁰² pese a ello, las pinturas fueron medios por los cuales se exaltaron los valores de la Iglesia y la orden.

Para concluir solo queremos señalar que el número de lienzos que a lo largo del virreinato se crearon es complicado de calcular, diversas circunstancias generaron que muchas de las obras hoy en día no se encuentren en el recinto, entre otras situaciones ya referidas, en 1926, con la guerra cristera, con el objeto de proteger las obras religiosas para que no cayeran en manos de los vándalos, los frailes sacaron del templo todas las imágenes, así como las reliquias de fray Juan Bautista Moya y fray Diego de Basalenque, hacia casas particulares, no sería extraño que en medio de este caos muchas obras se hayan perdido,⁶⁰³ o por la necesidad se vendieran, de cualquier manera lo que se conserva en el recinto es el testimonio de una etapa de cristianización, consolidación y permanencia de la religiosidad y de la labor evangélica realizada por la orden agustina en Valladolid.

⁶⁰¹ ESTRADA DE GERLERO, “La pintura mural durante el virreinato”, p.1027.

⁶⁰² GOMBRICH, *Los usos de las imágenes*, p. 27.

⁶⁰³ APAMI, Expedientes, Valladolid, 166.P8.C3.03.D3, 1934.

CONCLUSIONES



o expuesto a lo largo de los cuatro capítulos que componen este trabajo nos ha permitido observar la importancia que tuvo la orden agustina y su convento dentro de la sociedad vallisoletana, y cómo a lo largo del periodo virreinal lograron mantener su presencia en la ciudad como una institución conformadora y formadora de la vida novohispana.

Queda claro que la presencia de los agustinos en la ciudad de Valladolid, fue de gran relevancia gracias a la labor misional que desarrollaron, sobre todo entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, un trabajo arduo que implicó la cristianización de la población indígena, éxito que se logró en gran medida a que su proceder se dio acorde a los principios morales y espirituales bajo los cuales estaban formados, influenciados también por las ideas y prácticas humanistas promovidas por grandes pensadores del siglo XVI, como Tomás de Villanueva, fraile agustino que como vimos fue ejemplo de bondad, humildad, obediencia, piedad, de espíritu misionero que sentía gran amor por los pobres, huérfanos y enfermos, y quien llevaba una vida ascética y mística; modelo a seguir para la religiosos llegados a estas nuevas tierras.

Pero en este quehacer misional los agustinos intervinieron en otros aspectos de la vida cotidiana, no sólo lograron cristianizar a los indígenas, sino involucrarlos en un proceso de aculturación en el que se generó un cambio de vida y de costumbres bajo la influencia de la tradición europea, que implicó entre muchas otras cosas, la incorporación de alimentos, herramientas y técnicas, así mismo se aprovecharon todas aquellas de origen local, con ello se dio pie a la conformación de una sociedad heterogénea que además estaba regida por la religiosidad y la moralidad, en donde la orden desempeñó un papel importante como promotor y vigilante de los valores cristianos en la comunidad vallisoletana a su cargo.

Del mismo modo, la orden contribuyó en la estructuración y urbanización de la naciente ciudad vallisoletana, como uno de los primeros asentamientos y por ende de las primeras construcciones efectuadas en el lugar, lo que originó la necesidad

de mano de obra y eso a su vez fue un modo de presión para las autoridades para que se permitiera la congregación de indios y la fundación de barrios tanto para el servicio constructivo y de los avecindados españoles, como para poder llevar a cabo la evangelización, tal como sucedió con los de San Miguel y Santa Catarina, que estuvieron bajo el cuidado espiritual del convento. En este sentido también fue importante en la consolidación de la ciudad, cuya existencia pendía de un hilo.

Así mismo, la orden representó un factor importante para el desarrollo económico de la ciudad, pues gracias a las propiedades que logró poseer a lo largo del periodo virreinal, como lo fueron las haciendas de Itzicuaró y la de Quinceo, así como a las diversas herencias y donaciones que recibía constantemente, le permitieron acumular una considerable riqueza, factor que propició se convirtiera en la principal institución de préstamos para la ciudad, algo que sin duda los posicionó en un lugar importante dentro del contexto social novohispano.

El posicionamiento que los agustinos lograron tener en la ciudad, repercutió también de manera considerable en la obra artística del conjunto conventual, en donde se manifestó del mismo modo la labor misional que llevaron a cabo en la ciudad. En el convento por ejemplo, lograron materializar los ideales cristianos propagados por la orden agustina en Valladolid, y que hoy en día representan una síntesis de la larga etapa novohispana durante la cual se implantó, consolidó y fortaleció el credo entre los fieles. Sus espacios y dependencias fueron creados en función de la evangelización, acorde a las características medievales, pero adaptado a la labor misional y en donde se integraron también elementos de gran importancia para este cometido, que fueron tomados de la tradición indígena, como el amplio atrio, que aunque hoy en día reducido se sabe fue fundamental para las prácticas evangelizadoras y rituales de la época novohispana.

Por su parte, la escultura encarnó un medio por el cual representar y promover la devoción a los santos, principalmente a los de la familia agustiniana, como san Agustín, santa Mónica, santa Rita de Casia, san Nicolás de Tolentino y santo Tomás de Villanueva, quienes fueron exaltados con la divulgación de los milagros proferidos. El fervor inculcado a estas devociones se vio manifestado a través de

diversas prácticas religiosas, como lo fueron las procesiones con la imagen del santo, una costumbre que se arraigó fuertemente en la mentalidad de la sociedad vallisoletana, como lo vimos con la petición de los vecinos de la ciudad y sus alrededores al Obispo Don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle en 1769, para que les permitiera sacar en procesión a la imagen de Nuestra Señora del Socorro, pues en la conciencia colectiva se creía que a causa de sus culpas eran castigados por Dios con la escasez de lluvias, y la única solución era pedir la intercesión a través de la advocación de María Madre del Socorro, llevándola a hacer un recorrido por toda la ciudad con la mayor solemnidad posible, para implorar la piedad del todo poderoso.

Esta práctica devocional en la que se sacaba a las imágenes en procesión llevó a los frailes a fabricar obras más propicias para el acto, pero sin perder las características propias de la iconografía permitida, y en vista de las cualidades de la técnica prehispánica de la pasta de caña de maíz, se hicieron algunas réplicas como la de *Nuestra Señora del Socorro* en 1778, que tuvo un costo de 40 pesos. Esta situación es reflejo también de la valoración e inmersión que hubo tanto de técnicas como de elementos de origen indígena dentro de la religiosidad y la cotidianidad de la sociedad novohispana.

Dentro de estas prácticas devocionales también se difundieron y formaron las cofradías de *San Nicolás de Tolentino* y de *Nuestra Señora del Tránsito*, la primera de indios y la segunda al parecer de españoles, asociaciones de carácter piadoso y religioso de gran relevancia pues, además de proporcionar cierto estatus contribuyeron en gran medida en la cohesión social; algunas de sus obligaciones como miembros era el aportar limosna para los gastos del culto y las festividades de su congregación. Contaron además con un altar dentro del templo dedicado a su patrono, en el que colocaron una imagen de bulto del santo que les daba identidad y del cual se hacían cargo para el arreglo y reparación del mismo.

Por otro lado, la pintura en sus dos manifestaciones tanto mural como al óleo, son el testimonio plástico y visual de la historia de la orden, de sus principios religiosos, de sus dogmas, de su fe, de las virtudes de sus miembros destacados,

de su necesidad por hacer presente el pasado que les daba sustento, de los ejemplos de vida y sobre todo, al igual que con la escultura, del trabajo misional que la orden ejerció en la ciudad.

Sin duda la obra pictórica del convento estuvo íntimamente relacionada con la labor de la orden que tenía como fin la evangelización y conservación de la fe cristiana, por tal motivo ésta debía ir en concordia con lo que se predicaba, amén de que sirviera como modelo didáctico para poder transmitir los ideales de la Iglesia, las cuales estuvieron determinadas por los precepto religioso, sujetas a la teología cristiana que creó los programas iconográficos en base a las sagradas escrituras, a las leyendas que manifestaban e incluso exageraban las virtudes de los santos promovidos, y en muchos casos también a los textos apócrifos. Estas obras aunque fueron hechas por las manos de especialistas en su rama y bajo su técnica, no fueron el resultado de su propia creación compositiva, pues siempre estuvieron atados a los modelos preestablecidos aprobados por la Iglesia.

Es digno de mencionar también que aunque no pudimos identificar a la mayoría de los autores que realizaron las obras del convento, la participación de estos artistas y oficiales, en su mayoría anónimos, quedó manifestada en los grandes proyectos que se efectuaron a lo largo de las tres centurias en y para el convento, obras que dieron sentido a un mismo discurso religioso, cuyo fin último fue el de hacer presente en todo momento la magnificencia de Dios a través de la arquitectura, la escultura y la pintura principalmente. Estos productos fueron creados con un objetivo definido para el servicio de la Iglesia, usados como medio didáctico para la educación espiritual y moral de la sociedad vallisoletana, como un medio para exaltar los valores religiosos y como fomentador de la devoción del santoral cristiano. Este lenguaje artístico iluminó los relatos bíblicos, y resultó casi indispensable por ser una manera formativa e informativa fácil de digerir que otorgó resultados favorables para la misión.

Una cosa más, el gran número de obras efectuadas así como las diversas intervenciones de remodelación y reparación nos permiten corroborar lo que muchos investigadores han señalado en torno a la orden agustina: su gran

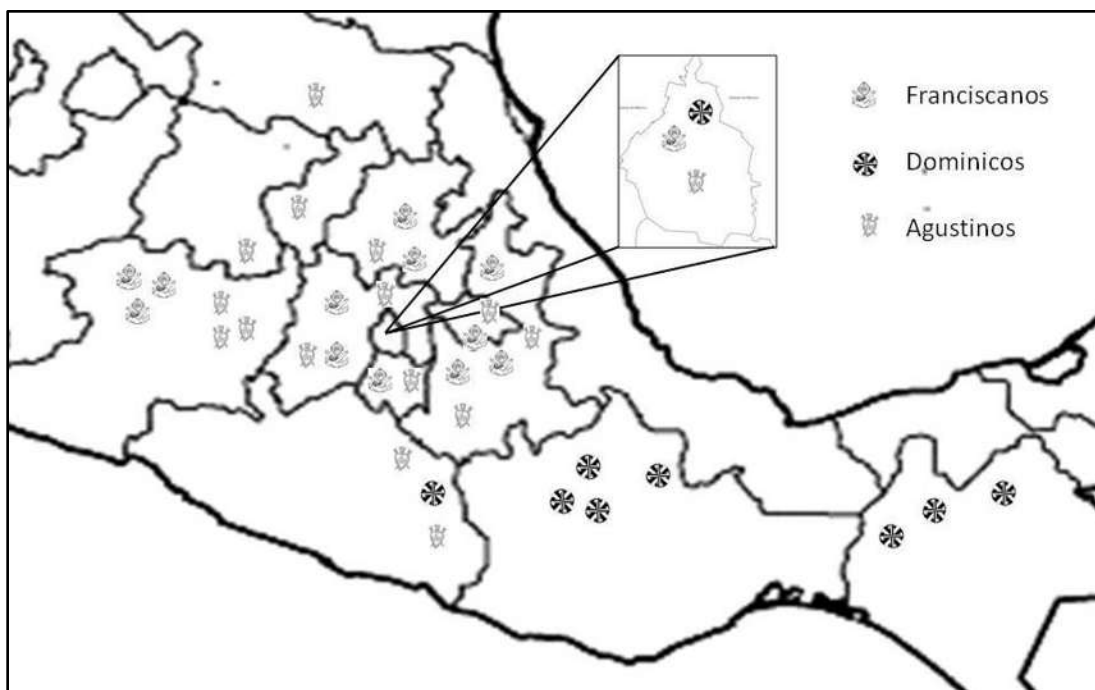
solvencia económica y la suntuosidad de sus construcciones; y es que en efecto, como pudimos ver en los cuatro capítulos, las cantidades invertidas en cada una de las esculturas, pinturas o la misma construcción arquitectónica implicó un gasto considerable que aunque recibieron el apoyo de muchos bienhechores la suma fue muy elevada, gasto que se veía como una necesidad fundamental porque finalmente era visto como un medio, si didáctico pero también por el cual exaltar a Dios. Esto a su vez los deja ver como promotores y consumidores de la obra artística en la ciudad, clientes frecuentes de maestros arquitectos, escultores o imagineros, doradores, ensambladores, carpinteros y pintores, tanto locales como de otras ciudades como pudo ver sido Puebla o la Ciudad de México. Esto demuestra también la importancia que tenían para ellos las obras, valoradas por su belleza estética al ser la representación de las virtudes de Cristo y de los diversos santos venerados por la comunidad conventual y por la sociedad de Valladolid.

No queda duda de que la orden agustina logró penetrar en la conciencia de la sociedad vallisoletana, en su vida espiritual y moral, en sus prácticas culturales y en general en su vida cotidiana, a través de la semilla de la fe implantada de forma creativa mediante el arte, herramienta fundamental para poder transmitir y perpetuar el discurso evangelizador gracias al cual se crearon grandes devotos a los santos de la familia agustiniana como a Nuestra Señora del Socorro, santa Mónica, san Nicolás de Tolentino y san Agustín, incluso a aquellos que aunque no portan la aureola de la santidad otorgada por el Papa fueron personajes venerados por la fama de sus virtudes como fray Juan Bautista Moya y fray Diego de Basalenque. En esta propaganda la escultura y la pintura sirvieron como objetos de representación de los santos, un arte que ocupó un lugar privilegiado dentro de la práctica devocional, que contribuyó al origen de una identidad religiosa propia de la sociedad vallisoletana en donde las procesiones y las festividades fueron muestra de la gran influencia y labor de los frailes, así como de la integración de elementos de carácter indígena como la música y las danzas.

Finalmente podemos señalar que el convento de San Agustín, representa un documento digno del devenir histórico y de su relación con la sociedad vallisoletana, muestra de la superposición de estilos, de épocas y de los elementos que a través de los siglos lo conformaron como un monumento mediante el cual se manifestaron ideales religiosos, devociones profesadas, oficios y trabajos, situaciones económicas, vida cotidiana y política entre otras. Y así mismo sus imágenes dan testimonio también del grado de religiosidad que logró implantar la orden en la sociedad de Valladolid.

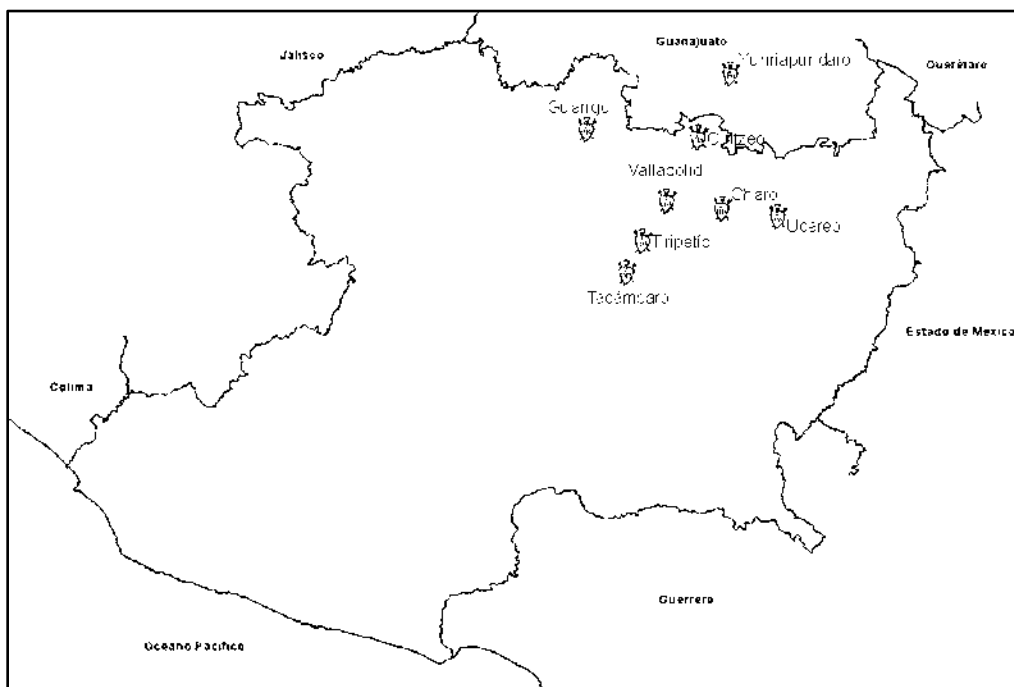
Y aunque quedan muchas cosas pendientes por profundizar y analizar, se considera que se ha cumplido con el objetivo de este trabajo, reunir los diversos elementos del conjunto para comprender la labor de los agustinos en la sociedad vallisoletana a través de su obra, la cual es un compendio que de manera plena hizo eco en la vida espiritual, moral y social de Valladolid.

ANEXO DE IMÁGENES



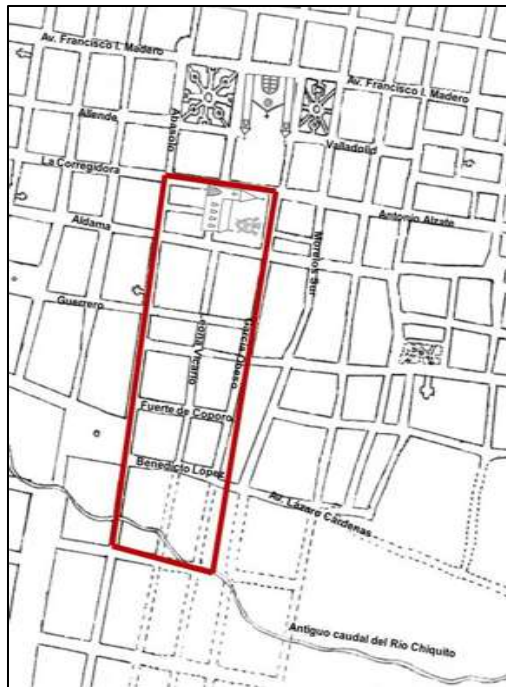
Mapa general de la distribución de las órdenes mendicantes en la Nueva España en el siglo XVI, en base al reparto geográfico de las fundaciones monásticas referido por autores como Robert Ricard.

(Imagen 1)

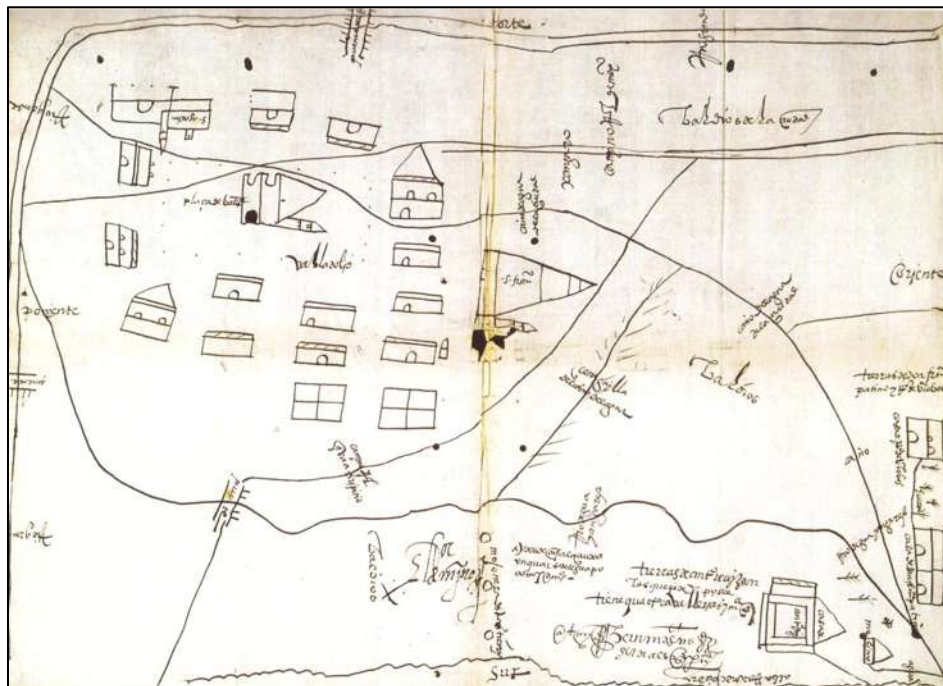


Primeras fundaciones agustinas en Michoacán durante el siglo XVI, en base a lo referido por los cronistas fray Diego de Basalencque y fray Mathyas de Escobar.

(Imagen 2)



Cróquis que muestra la extensión aproximada de los terrenos que poseyeron los agustinos en Guayangareo-Valladolid
(Imagen 3)

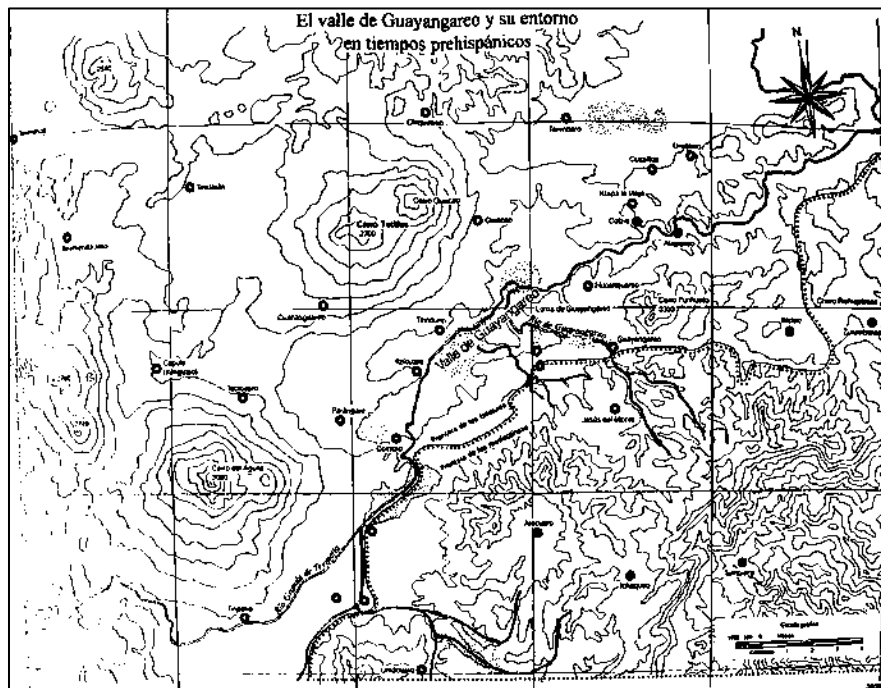


Tomado de: *Desarrollo Urbano de Valladolid 1541-2001*, Carmen Alicia Dávila Munguía y Enrique Cervantes Sánchez (Coord.), México, UMSNH, 2001. (1579, Plano de Ciudad de Valladolid; Autor Hernán Gómez Ordiales; AGN, Ramo: Tierras, Catálogo de Ilustraciones 4, Núm. 1775, pg. 89, vol. 2710, exp. 4, fj. 44.)

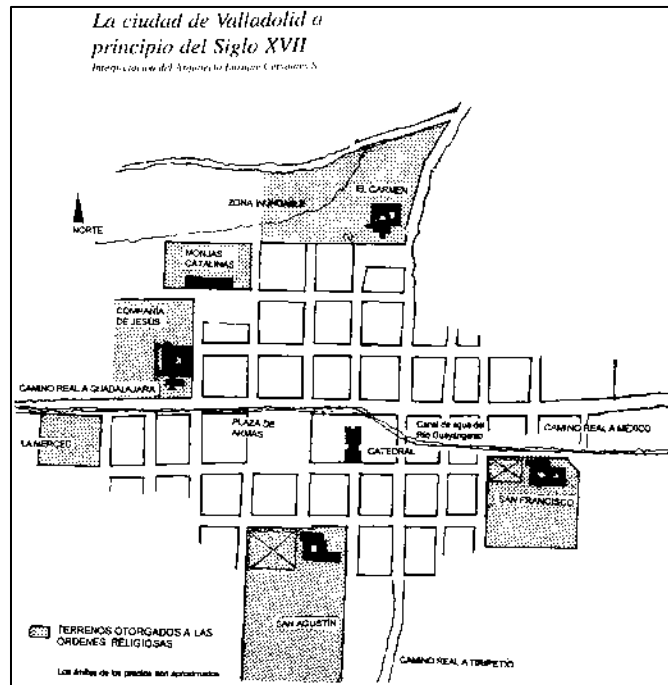
(Imagen 4)



Reliquia resguardada en retablo lateral
(Imagen 5)

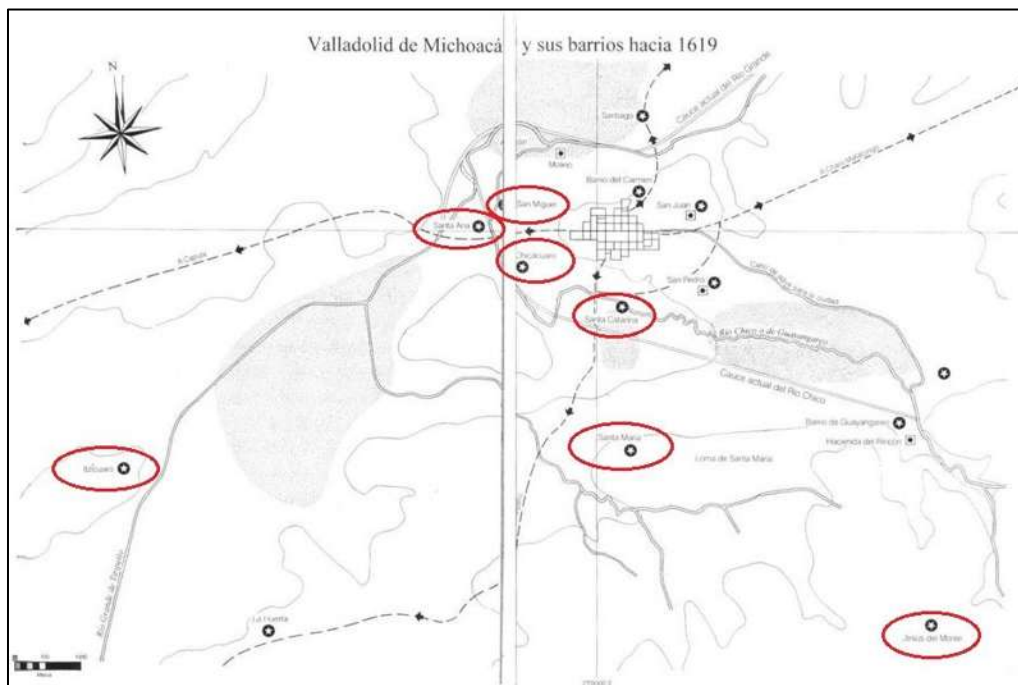


Mapa tomado de: Herrejón Peredo, Carlos, *Los orígenes de Morelia, Guayangareo-Valladolid*, Zamora, Mich., Colegio de Michoacán, 2001. Hemos señalado en el mapa los barrios y visitas a cargo de los agustinos de Valladolid de Michoacán.
(Imagen 6)



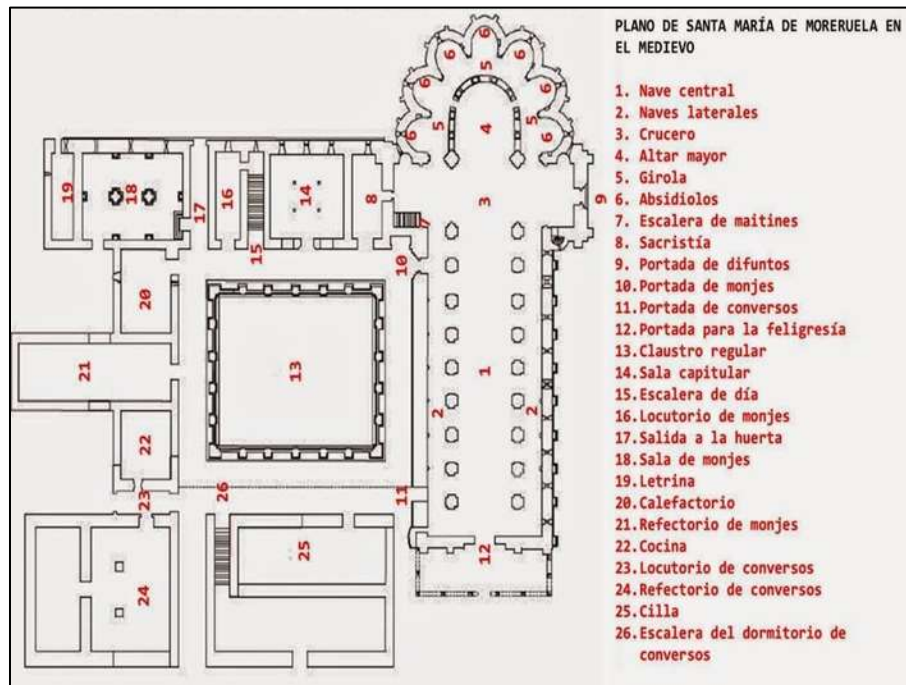
Tomado de: Dávila Munguía, Carmen Alicia y Enrique Cervantes Sánchez (Coords.), *Desarrollo urbano de Valladolid 1541-2001*, México, UMSNH, 2001.

(Imagen 7)



Mapa tomado de: Herrejón Peredo, Carlos, *Los orígenes de Morelia, Guayangareo-Valladolid*, Zamora, Mich., Colegio de Michoacán, 2001. Hemos señalado en el mapa los barrios y visitas a cargo de los agustinos de Valladolid de Michoacán.

(Imagen 8)



Plano del monasterio de la orden cisterciense de Santa María de Moreruela en Zamora, España, del siglo XII.

(Imagen 9)



Maqueta que reconstruye cómo fue el monasterio de Santa María de Moreruela en Zamora, España, del siglo XII.

(Imagen 10)



Conjunto conventual agustino de Santa María de Gracia, Morelia, Mich., fundado en 1548
(Imagen 11)



Fachada del templo
(Imagen 12)



Primer cuerpo de la fachada del templo
(Imagen 13)



Segundo cuerpo de la fachada del templo
(Imagen 14)



Imafronte de la portada del templo
(Imagen 15)



Torre antigua del siglo XVI
(Imagen 16)



Torre norte
(Imagen 17)



Fachada lateral norte del templo
(Imagen 18)



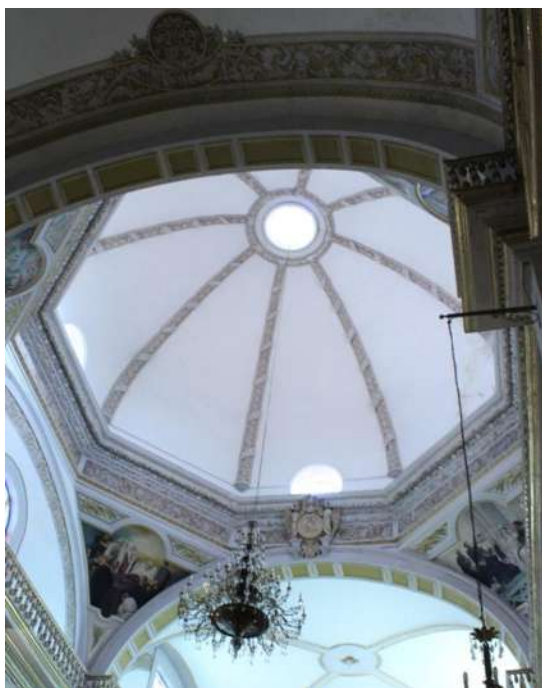
Bóveda de cañón corrido del templo
(Imagen 19)



Coro y antecoro
(Imagen 20)



Sillería de nogal, Siglo XVIII
(Imagen 21)



Cúpula ochavada
(Imagen 22)



Altar mayor de estilo Neoclásico
(Imagen 23)



Fachada del convento
(Imagen 24)



Entrada al vestíbulo
(Imagen 25)



Puerta de madera labrada
(Imagen 26)



Claustro bajo y alto del convento
(Imagen 27)



Bóveda de cañón corrido de los pasillos del claustro bajo
(Imagen 28)



Bóveda de crucería con decoración de pinjante
(Imagen 29)



Escaleras para subir al claustro alto
(Imagen 30)



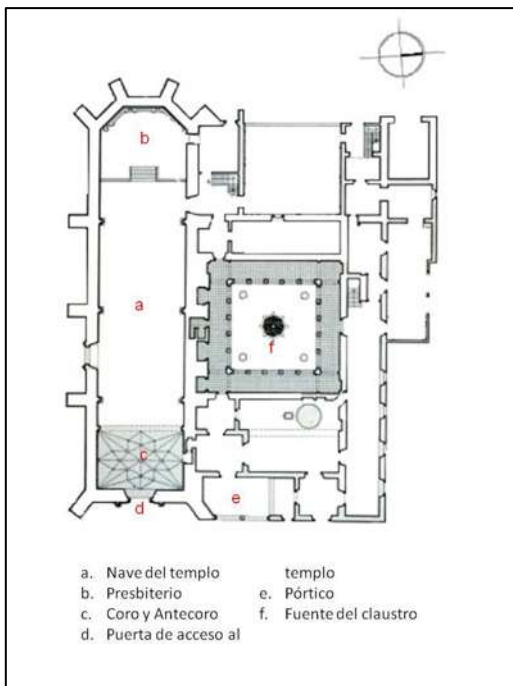
Columna del claustro alto
(Imagen 31)



Pasillo de las celdas con bóveda de cañón corrido
(Imagen 32)



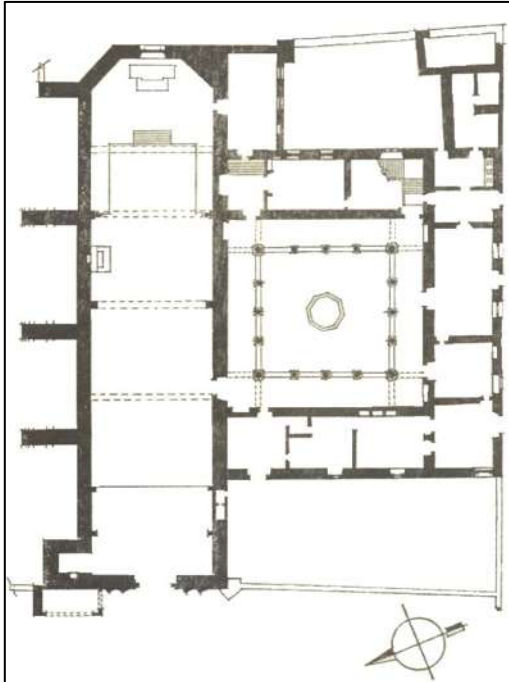
Fuente mixtilínea barroca ubicada en el centro del claustro
(Imagen 33)



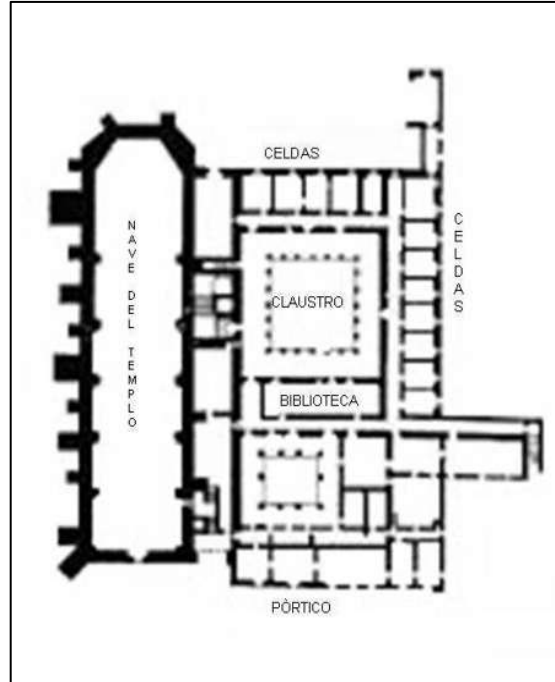
Plano basado en: Ramírez Romero, Esperanza, *Catálogo de construcciones artísticas, civiles y religiosas de Morelia, México*, UMSNH, FONAPAS, 1981.
(Imagen 34)



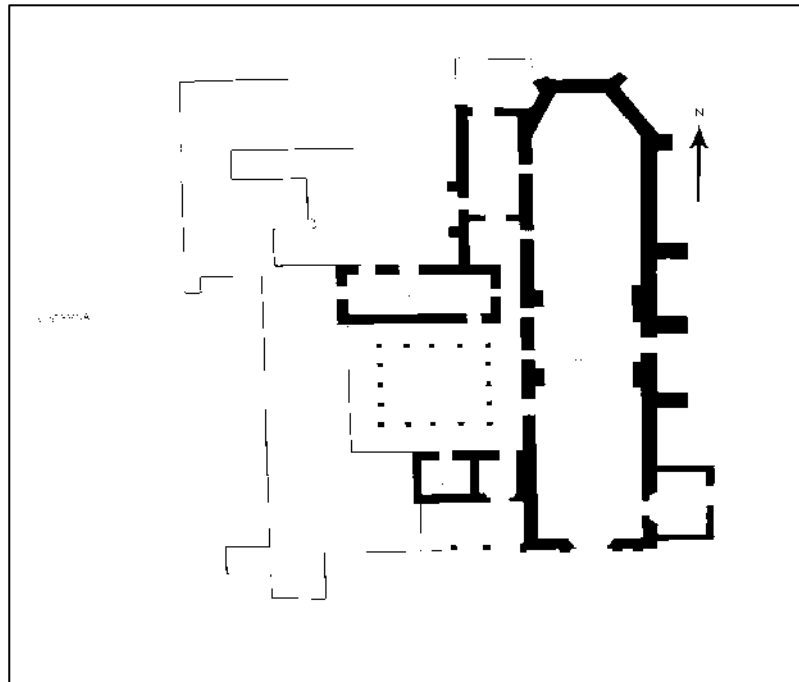
Conjunto conventual de Huejotzingo, Siglo XVI
(Imagen 35)



Planta conventual de Epazoyucan, Hidalgo, Siglo XVI
(Imagen 36)



Planta del convento de Acolman, Edo. de México, Siglo XVI
(Imagen 37)



Planta del conjunto conventual de San Miguel Arcángel, Charo Michoacán, fundado en 1550
(Imagen 38)



Flautas policromadas del antiguo órgano
(Imagen 39)



Retablo lateral neoclásico que conserva las urnas mortuorias de
fray Juan Bautista Moya y fray Diego de Basalenque
(Imagen 40)



Escudo de la orden en la clave del arco de la entrada al templo
(Imagen 41)



Pila bautismal del siglo XVI
(Imagen 42)



Nuestra Señora del Socorro, obra del siglo XVI
(Imagen 43)



Santa Mónica
(Imagen 44)



San Agustín
(Imagen 45)



San José
(Imagen 46)



Santa Elena de la Cruz
(Imagen 47)



San Nicolás de Bari
(Imagen 48)



Santa Rita de Casia
(Imagen 49)



San Antonio de Padua
(Imagen 50)



San Expedito
(Imagen 51)



Nuestra Señora del Tránsito
(Imagen 52)



Nuestra Señora de la
de la Consolación
(Imagen 53)



San Nicolás de
Tolentino
(Imagen 54)



Santo Tomás de
Villanueva
(Imagen 55)



Nuestro Señor de la Vergüenza
(Imagen 56)



Nuestra Señora de los Dolores
(Imagen 57)



San Facundo
(Imagen 58)



Jesús Nazareno, obra del siglo XVII
(Imagen 59)



San Miguel Arcángel
(Imagen 60)



San Agustín
(Imagen 61)



Antigua Sacristía (Actual Pinacoteca)
(Imagen 62)



Guardapolvos de la Antigua Sacristía
(Imagen 63)



San Agustín como escritor
(Imagen 64)



Cruz con los clavos
(Imagen 65)



Ábside de la Antigua Sacristía
(Imagen 66)



Ángel con flagelo
(Imagen 67)



Ángel con columna y el gallo
(Imagen 68)



Ángel con la escalera
(Imagen 69)



Ángel con la esponja
(Imagen 70)



Ángel con la cuerda
(Imagen 71)



Ángel con el martillo
(Imagen 72)



Ángel con los tres clavos
(Imagen 73)



Ángel con la cruz
(Imagen 74)



Ángel con las pinzas
(Imagen 75)



Ángel con la lanza
(Imagen 76)



Ángel con la inscripción de la cruz
(Imagen 77)



Ángel con la palma
(Imagen 78)



Ángel con la lámpara
(Imagen 79)



Ángel con la corona de espinas
(Imagen 80)



Ángel con el espejo
(Imagen 81)



Ángel con la jarra y la bandeja
(Imagen 82)



Ángel con la trompeta
(Imagen 83)



Ángel con el paño de la Verónica
(Imagen 84)



Ángel con el manto
(Imagen 85)



Cruz con el sol y la luna
(Imagen 86)



Niño Jesús custodiado por dos ángeles
(Imagen 87)



Espíritu Santo en Pentecostés
(Imagen 88)



Zodiaco
(Imagen 89)



Cenefa que decora toda la Antigua Sacristía
(Imagen 90)



La Sagrada Familia
(Imagen 91)



La Virgen María, el niño Jesús y san Juan
(Imagen 92)



Elevación de la cruz
(Imagen 93)



El Monte Calvario
(Imagen 94)



La Resurrección
(Imagen 95)



La Vestición de san Agustín
(Imagen 96)



La elección de san Agustín como sacerdote
(Imagen 97)



San Agustín en dirige la Conferencia de Cartago
(Imagen 98)



San Agustín visita a los ermitaños del Monte Pisano
y el Misterio de la Trinidad
(Imagen 99)



La muerte de San Agustín
(Imagen 100)



El traslado de los restos de san Agustín a Pavía
(Imagen 101)



El bautizo de san Agustín
(Imagen 102)



El patrocinio de san Agustín
(Imagen 103)



San Agustín nutriéndose de la sangre
de Cristo y la leche materna de la Virgen
(Imagen 104)



La Santísima Trinidad
(Imagen 105)



San Nicolás de Tolentino asistido
asistido por dos ángeles
(Imagen 106)



San Nicolás de Tolentino orando
(Imagen 107)



San Nicolás de Tolentino salva a un niño a quien
El demonio reclama como suyo por no está bautizado
(Imagen 108)



La Divina Pastora
(Imagen 109)



La presentación de
la Virgen al templo
(Imagen 110)



Santo Tomás
de Aquino
(Imagen 111)



San José recibe de un ángel la azucena
(Imagen 112)



Los milagros de fray Juan Bautista Moya
(Imagen 113)



Retrato de fray Juan
Bautista Moya
(Imagen 114)



Retrato de fray Diego
De Basalenque
(Imagen 115)

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA:

- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, Colección, filosofía y teoría social, Libro en red, 1ª ed. en español, versión digital, 2007.
- ALARCÓN CEDILLO, Roberto y ALONSO LUTTEROTH, Armida *Tecnología de la obra de arte en la época colonial, pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.
- ARVIZU GARCÍA, Carlos, *Primer Seminario, Arquitectura, territorio y población en el antiguo obispado de Michoacán, época virreinal, (Memoria)*, UMSNH, México, 2003.
- _____, *Urbanismo novohispano en el siglo XVI*, México, Fondo Editorial de Querétaro, 1993.
- AZEVEDO SALOMAO, Eugenia María, (Coord.), *Michoacán: Arquitectura y Urbanismo*, Morelia, México, Fac. Arquitectura, UMSNH, 1999, p. 166. *Michoacán: Arquitectura y Urbanismo*, Eugenia María, Azevedo Salomao, (Coord.), Morelia, México, Fac. Arquitectura, UMSNH, 1999.
- BAEZ RUBÍ, Linda, *Mnemosine Novohispánica; retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM, 2005.
- BALLESTEROS GARCÍA, Víctor Manuel, *La pintura mural del convento de Actopan*, México, UAEH, 1999.
- _____, *Los conventos del Estado de Hidalgo*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000, p. 37.
- BASALENQUE, Diego, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, Introducción del Mtro. Gerardo Sánchez Díaz, México, Balsas Editores, 1989.
- _____, *Los Agustinos Misioneros Hacendados*, introducción, selección y notas de Heriberto Moreno, México, Sep Cultura, 1985.
- BORRAMEO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM, 1985.
- BUTLER, Alban, *Vida de los Santos*, Traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea, S.J., México, Kingsport Press, Inc, 1969.
- CAMPEREZ, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., Tomo Primero, Segunda Edición, 1930, p. 102.
- CAMPOS, Francisco Javier, (Coord.), *La Iglesia y el mundo hispánico en tiempos de santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*, Madrid, Colección del Instituto de Investigaciones Históricas, #60, 2018.

- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, España, Istmo, 2003.
- CARRERA STAMPA, Carlos, *Los gremios mexicanos*, México, Colección de Estudios Histórico-Económicos Mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de Transformación, EDIAPSA, 1954.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto, (Edición, estudio introductorio, notas, versión paleográfica y traducción de textos latinos), *Manuscritos del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*, México, El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de México, Tomo IV, Vol. I, 2006.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Campanas de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.
- CAZENAVE-TAPIE, Christiane, *La pintura mural del siglo XVI*, México, Círculo de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- CERDA FARIAS, Igor, *El siglo XVI en el pueblo de Tiripetío*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000.
- CEREZO DE DIEGO, Prometeo, *Alonso de Veracruz y el derecho de gentes*, México, Editorial Porrúa, 1985.
- CHANFÓN OLMOS, Carlos, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Vol. II, Periodo Virreinal, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____, *Temas escogidos: Arquitectura del siglo XVI*, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1994.
- COLOQUIO INTERNACIONAL EXTRAORDINARIO, *Manuel Toussaint, su proyección en la historia del arte mexicano, Coloquio Internacional Extraordinario*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1992.
- CURIEL, Gustavo, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, UNAM, 1988.
- DÁVILA MUNGUÍA, Carmen Alicia y CERVANTES SÁNCHEZ, Enrique (Coord.), *Desarrollo Urbano de Valladolid 1541-2001*, México, UMSNH, 2001.
- _____, *Los Carmelitas Descalzos en Valladolid de Michoacán, Siglo XVII*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 3ª Edición, 2010.
- _____, *Una ciudad conventual: Valladolid de Michoacán en el siglo XVII*, México, H. Ayuntamiento de Morelia, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, Secretaria de Urbanismo y Medio Ambiente del Estado de Michoacán, Morevallado Ediciones, 2010.
- DE ALCALÁ, Jerónimo, *La relación de Michoacán*, notas de Francisco Miranda, Morelia, Mich., México, Fimax Publicistas, 1980.

- DE ANDA ALANÍS, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., México, 1995
- DE LA MAZA, Francisco, (Coordinación), *40 Siglos de Arte Mexicano*, México, Editorial Herrero S.A., 2ª Ed., Vol. III, 1981.
- DE PORTILLO Y AGUILAR, Sebastián, *Chronica espiritual agustiniana. Vidas de los santos, beatos y venerables religiosos y religiosas del orden de su gran padre San Agustín, para todos los días del año*, Madrid, Tomo II, Imprenta del fraile Alonso de Orozco, 1732.
- DE SANTOS OTERO, Aurelio, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- ESCOBAR, Mathías de, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos ermitaños de nuestro padre San Agustín de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, México, Fondo Editorial Morevallado, 2008.
- FERNÁNDEZ, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- FIGUEROA ZAMUDIO, Silvia, *Morelia: patrimonio cultural de la humanidad*, México, UMSNH, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995.
- GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes, estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 2003.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Fortalezas mendicantes*, México, Universidad Iberoamericana, 1997.
- GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, *Arte virreinal en Michoacán*, México, Frente de Afirmación Hispánica, A.C., 1978.
- GRIJALVA, Juan de, *Crónica de la orden de Nuestro Padre san Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1985.
- GUERRERO RAMÍREZ, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán, Aspectos documentales*, Morelia, Mich., México, Fimax Publicistas, 2013.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, España, Ediciones Cátedra, 1983
- HERREJÓN PEREDO, Carlos, *Los orígenes de Guayangareo-Valladolid*, Colegio de Michoacán, México, 2ª Edición, 2000.
- IGLESIAS, Severo, *El pensamiento filosófico de San Agustín*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000.
- JARAMILLO ESCUTIA, Roberto, *Los Agustinos de Michoacán, 1602-1652*, México, Imprimatur, 1991.

- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México, 2012.
- LA BIBLIA, Latinoamericana, España, San Pablo, Editorial Verbo Divino, 94ª Reimpresión, 2005.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., Segunda Edición, III Tomos, 1930.
- LATRE, Mariano, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, Imprenta de don Ramón Martín Indár, 1847.
- LEMOINE, Ernesto, *Valladolid-Morelia, 450 años, Documentos para su historia (1537-1528)*, México, Editorial Morevallado, 1993.
- LEÓN ALANÍS, Ricardo, *Los orígenes del clero y de la Iglesia en Michoacán 1525-1640*, México.
- LOBERA Y ABIO, Antonio, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Barcelona, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, 1781.
- LÓPEZ LARA, Ramón, *Apuntes de historia de la Iglesia en México, siglo XVI*, México, Fimax Publicistas, 1990.
- MÁLE, Emile, *El arte de la Contrarreforma*, traducción de Ana Guasch, España, Ediciones Encuentro, 2001.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (Coord. Gral.), *Historia del arte mexicano*, “Arte Colonial”, tomo 5 y 7, México, 2ª edición, Salvat, 1986.
- MAQUÍVAR MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginario novohispano y su obra, las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH, Primera Reimpresión, 1999.
- _____, *La escultura religiosa en la Nueva España*, México, CONACULTA, 2001.
- _____, *Visión general de la escultura novohispana a través de una muestra de la colección de estofados del Museo Nacional del Virreinato*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1988.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 3ª Edición, 2007.
- MORELIA, PATRIMONIO DE TODOS, México, H. Ayuntamiento de Morelia, Impresora Gospa, 1998, p. 27.
- MORENO NEGRETE, Sarbelio, *Esplendor de la Arquitectura Novohispana*, Templos y conventos, Tomo III, México, Gráficas Monte Albán, 2004.
- NAVARRETE, Nicolás, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, México, Tomo I, Editorial Porrúa, 1978.

- NAVARRO Y RODRIGO, Carlos, *Agustín de Iturbide: vida y memorias*, México, A. Pola Editor, Calle de Tacubaya Núm. 25, 1906.
- ORTIZ MACEDO, Luis, *El arte del México virreinal*, México, SEP, 1972.
- PAREDES MARTÍNEZ, Carlos S., *Al tañer de las campanas, Los pueblos indígenas del antiguo Michoacán en la época colonial*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2017.
- _____, (Director General), *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Keio, Japón, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.
- _____, *Morelia y su historia, primer foro sobre el centro histórico de Morelia*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Coordinación de la Investigación Científica, 2001.
- PITA MOREDA, María Teresa, *Los predicadores novohispanos del siglo XVI*, España, Editorial San Esteban, 1991.
- RAMÍREZ ROMERO, Esperanza, *Arquitectura religiosa en Morelia*, Instituto Michoacano de Cultura, México, 1994.
- _____, *Catálogo de construcciones artísticas, civiles y religiosas de Morelia*, México, FONAPAS, UMSNH, 1981.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos*, España, Ediciones del Serval, 1999.
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- RIPA, Cesare, *Iconología* Tomo I y II, España, Akal Arte y Estética, 2002.
- RODRÍGUEZ G, DE CEBALLOS, Alfonso, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- ROIG, Juan Fernando, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *El arte en México durante el virreinato*, México, Editorial Porrúa, 1951.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989.

- SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael, (Coord.), *Oña. Un milenio, Actas del Congreso Internacional sobre el monasterio de Oña (1011-2011)*, Burgos, Fundación Milenario san Salvador de Oña, Excmo. Ayuntamiento de Oña, junta de Casilla y LeÓN-Iberdrola, 2012.
- SANTANA VELA, Joaquín y URQUIJO TORRES, Pedro S., (Coordinadores), *Proyectos de educación en México: perspectivas históricas*, México, UNAM, ENES Unidad Morelia, 2014, pp. 61-76.
- SANTIAGO CRUZ, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Editorial Jus, S.A., 1960.
- SIGAUT, Nelly (Editora), *Pintura Virreinal en Michoacán, Vol. I*, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Morelia, Mich., México, 2011.
- _____, *Pintura Virreinal en Michoacán, Vol. II*, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Morelia, Mich., México, 2018.
- SOHN RAEER, Ana Luisa, *Entre el humanismo y la fe: el convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.
- SOLÍS CHÁVEZ, Laura Eugenia, *Las propiedades rurales de los agustinos en el obispado de Michoacán, siglo XVIII*, México, Facultad de Historia, UMSNH, 2002.
- STAPLES LEWIS, Clives, *Mero Cristianismo*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1942.
- TONNA-BARTHET, Antonio M., *Vida de san Nicolás de Tolentino*, Madrid, Librería de don Gregorio del Amo, 1901.
- TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 3ª edición, México, Instituto de Investigaciones estéticas UNAM, 1974.
- _____, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Índice documental relativo a Juan Correa, maestro de pintor, existentes en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México*. México, Ediciones de Equilibristas, 1988.
- _____, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992.
- URQUIZA, Gabriela, *Convento Huexotla: reflejo de mística franciscana*, México, Plaza y Valdés Editores, 1993.
- VARGAS URIBE, Guillermo, *Urbanización y configuración territorial en la región de Valladolid-Morelia, 1541-1991*, México, Morevallado Editores, 2008.

VELARDE C., Sofía Irene, *Imaginaria Michoacana en caña de maíz*, México, Ediciones michoacanas, 2003.

WARREN, Benedict J., *Estudios sobre el Michoacán Colonial, los inicios*, México, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, Fimax Publicistas, 2005.

_____, *La conquista de Michoacán 1521 – 1530*, México, Fimax Publicistas, 1977.

REVISTAS:

ARANDA JUÁREZ, Blanca Estela, “La educación en los religiosos agustinos del siglo XVII”, en *Destiempos*, año 3, núm. 18, ene – feb 2009, pp. 144-176.

FAJARDO DE RUEDA, Marta, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, en *Historelo, Revista de Historia Regional y Local*, Vol. VI, No. 2, enero-junio 2014, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, pp. 68-125.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Joaquín, “Sumaria relación de las bibliotecas de Michoacán”, en *Historia Mexicana*, vol. II, núm. 1, jul-ago 1993, Colmex, México, pp. 134-156.

GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, México, “El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen IX, Número 35, 1966, UNAM, pp. 69-102.

GUZMÁN PÉREZ, Moisés, “Arquitectos, patronos y obras de Michoacán, siglo XVI-XVII”, en *Tempus: Revista de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*, No. 2, 1994, UNAM, pp. 57-81.

JARAMILLO ESCUTIA, Roberto y BARAJAS GARCÍA, Jaime, “El apostolado agustino en la Nueva España”, (1ª parte), en *Boletín Guadalupano*, año 11, núm. 35, noviembre 2003, México.

LABRADOR GONZÁLEZ, María Isabel y MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María, “Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz”, en *Revista Laboratorio de Arte*, No. 17, 2004, Universidad de Sevilla, pp. 73-92.

LAZCANO, Rafael, “El amor a la verdad según san Agustín”, en *Revista española de filosofía medieval*, No. 17, Año 2020, España, pp.11-19.

PÉREZ LÓPEZ, Nerea V., “Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz”, en *Boletín de Arte*, No. 36, 2015, Departamento de Historia de Arte, Universidad de Malaga, pp. 145-154.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Cuerpos milagrosos, creación y culto de las reliquias novohispanas”, en *Estudios de Historia Novohispana*, Vol. 18, N. 018, México, UNAM, IIH, pp. 13-30.

- _____, "Pobreza, castidad y obediencia; la vida cotidiana en los conventos agustinos del siglo XVII", en *Historias; Revista de la dirección de estudios históricos del INAH*, Vol. 34, 1995, México, pp. 39-49.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, "Iconografía de la dormición de la virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias" en, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 21, 2011, Universidad Complutense, Madrid, pp. 9-52.
- VALTIERRA LACALLE, Ana Lucía, "La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía," en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. IX, No. 17, 2017, Universidad Complutense de Madrid, pp. 105-124.
- VARGAS LUGO, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, No. 50, Agosto de 1982, México, UNAM, pp. 61-67.

TESIS:

- MÉNDEZ GONZÁLEZ, Lucía *El convento agustino de Valladolid de Michoacán en el siglo XVII, la conformación de su poderío económico, 1590-1666*, [Tesis de Licenciatura], Facultad de Historia, UMSNH, 2007.
- OLMEDO MUÑOZ, Martín, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural en los conventos de la orden de ermitaños en Nueva España*, México, [Tesis de Doctorado], Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Agosto de 2012.
- ORTIZ CORTÉS, Claudia Nohemi *El Convento de Charo y su pintura mural (1550-1653)*, [Tesis de Licenciatura], Facultad de Historia, UMSNH, Febrero 2016.
- RUBIO LOYA, Flor María y ÁLVAREZ MACÍAS, Diana Lucía, *Imágenes religiosas: usos, significados y gratificaciones en el México rural y urbano*, [Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva], UNAM ACATLAN, 1994.

EN LÍNEA:

- "EL SIMBOLISMO DEL ARCO EN LA ARQUITECTURA", *Símbolos, mitos y arquetipos*, en: abajocomoarriba.blog.com/2017/01/el-simbolismo-del-arco-en-la.html
- ARTE SACRO: *El estudio del desnudo en la pintura sacra; obras pictóricas en torno a Jesús*, en: www.historia-del-arte-erotico.com/arte_sacro/
- ARTE Y HERMETISMO: mandalas cristianos (primera parte), *El rosetón occidental de la Catedral de Notre*, en: cristianraulz.wixsite.com/tupropiocamino/post/2018/01/14/arte-y-

[hermetismo-mandalas-cristianos-primera-parte-el-roset%c3%B3n-occidental-de-la-catedral](#)

BARQUERO DÍAZ BARRIGA, Rafael, *Espacios Conventuales*, en: www.quepuebla.com/que-turismo/que-arqueologia/210-espacios-conventuales

BIOGRAFÍA DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO, en: www.agustinosrecoletos.com/wp-content/uploads/2016/09/37482058doc_biografia-san-nicolas-tolentino.pdf

CARMONA BARRERO, Juan Diego, CALERO CARRETERO, José Ángel y TRIGUERO MUÑOZ, Ángel, *La iconografía de las claves de la bóveda de la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros de Alange*, 2018, pp. 147-166, en: www.Dialnet-LaIconografiaDeLosTiemposDeSanPedroTrasalba_2016391.pdf

CONSTITUCIONES DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, en: https://agustinos.es/wp-content/uploads/PDF/const07_es.pdf

CORTÉS SOLER, Jesús, *La flagelación en el arte*, en: www.cofradiacolumnazgz.com/wp-content/uploads/pdf/confraternidad/ponenciaprijsder.pdf

COSES, Enrique, *La oración en el Huerto de Getsemaní*, en: www.es.catholic.net/op/articulos/17757/cat/709/la-oracion-en-el-huerto-de-getsemani.html#modat

DELGADO GÓMEZ, Jaime, *La iconografía de los tiempos de san Pedro de Trasalba*, 1992, pp. 17-44, en: www.Dialnet-LaIconografiaDeLosTiemposDeSanPedroDeTrasalba-20/6391.pdf

DÍAZ DÍAZ, Teresa, *Aspectos iconográficos de la sagrada cena del Museo de san Gil en Atienza*, 2003 pp. 909-922, en: www.Dialnet-AspectosIconograficosDeLaSagradaCenaDelMuseoDeSanG-2800983.pdf

EL LETRERO DE LA CRUZ, Apuntes teológicos, en: www.apuntesteologicos78.blogspot.com/2017/02/el-letrero-de-la-cruz.html

ELEMENTOS DEL SÍMBOLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS, en *Misterio Cristiano*, en: www.misteriocristiano.blogspot.com/2018/06/elementos-del-simbolo-del-sagrado.html

FRANCO FLORES, Edgar, “Arquitectura conventual (1524-1580)”, en *Arquitectura colonial, siglo XVI*, Historia del arte y arquitectura mexicana, México, UAEH, en: www.uaeh.edu.mx/docencia/p_Lectura/icbi/asignatura/HistoriaMex22y23.pdf

GÓMEZ CHACÓN, Diana Lucía, *Las armas cristi*, Base de datos digitales de Historia del Arte Medieval, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de Arte Medieval, en: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi

- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo, (Traductor), *El evangelio del pseudo-Mateo, autor desconocido*, Fundación del libro total, pp. 21-26, en: ellibrototal.com/total/?t=&d=992
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Los Ángeles*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Medieval, en: www.ucm.es/data/ont/docs/621-2013-II-B-Angeles.pdf
- IMAGINARIO, Andrea, *La pasión de Cristo en el arte: obras y significados*, en: www.culturagenial.com/es/la-pasion-de-cristo-en-el-arte
- LA FLAGELACIÓN: la condena y su iconografía en las cofradías de Estepa, en: www.cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-flagelaci-n-la-condena-y-su-iconograf-a-en-las-cofrad-ias-de
- LA REGLA DE SAN AGUSTÍN en: <https://oala.villanova.edu/agustin/regla.html>
- MARTÍNEZ CUESTA, A., *Biografía de Liberato y compañeros mártires*, 2008, en: www.agustinosrecoletos.com/2008/03/biografia-de-san-liberato-y-companeros-martires
- MARTÍNEZ CUESTA, Ángel, OAR, “Bibliografía de san Nicolás de Tolentino” en, *Agustinos Recoletos*, en línea: https://www.agustinosrecoletos.com/wp-content/uploads/2016/09/37482058doc_biografia_san_nicolas_tolentino.pdf
- NUESTRA SEÑORA MADRE DE LA CONSOLACIÓN, orden de San Agustín, en línea: https://augustinians.net/index.php?page=consolation_es
- PÉREZ BERTRUY, Ramona, *Proyecto de recuperación de los jardines y huertos del placer, ex convento de Churubusco, siglo XVII*, en: www.doaks.org/research/support-for-reseccion/project-grants/reports/2005-2006/onofre
- PINTURA RELIGIOSA CONVENTUAL en: <http://www.fundego.com/cultural/artcult/pintura/barroco/conventual/caracteri.htm>
- PLAZA BELTRÁN, Marta, *Origen, vías de penetración y expansión de cruces y cruceros en la península ibérica*, en *Hispania Sacra*, LXV, 131, enero-jun 2013, en: hispaniasacra.revista.csic.es/indec.php/hispaniasacra/article/viewFile/330/331
- REGLA DE SAN ISIDORO, en: www.hispanomozarabe.es/monacato/regl-isi.thm#monasterio
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, *La crucifixión*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte Medieval, en: www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixion.pdf
- SALOMÓN SALAZAR, Mercedes Isabel, “Agustinos”, *Catálogo Colectivo de Marcas de Fuego*, en línea:

www.marcasdefuego.buap.mx:8180/xmlLibris/projects/firebrand/ordenes_reigiosas.html

SAN EXPEDITO, en línea: es.catholic.net/op/articulos/34972/expedito-santo.html#modal

ACERVOS DOCUMENTALES:

ARCHIVO DE BIENES NACIONALES E INTERVENIDOS DE LA SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO – INAHV (antes: SEDESOL), Templo de San Agustín y Anexos, ubicado en Morelia, Caja 89, Expediente 3.

ARCHIVO DE LA PROVINCIA AGUSTINIANA DE MICHOACÁN (APAMI).

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN).

ARCHIVO GENERAL DE NOTARIAS DE MICHOACÁN (AGNM).

ARCHIVO HISTÓRICO CASA MORELOS (AHCM).

ARCHIVO HISTÓRICO DOCUMENTAL DR. GERARDO SÁNCHEZ DÍAZ, UMSNH.

DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL, Secretaría de Cultura, Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural, Iglesia de San Agustín, Morelia, Michoacán, 1993