

7



**Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Estudios Latinoamericanos**

**La Tebaida del Convento Agustino de  
San Nicolás Actopan.  
Estudio formal, iconográfico e iconológico  
de una pintura del siglo XVI.**

**FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS**



**COORDINACION DE ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS**

**T E S I S**  
QUE PARA OPTAR POR  
EL GRADO DE  
LICENCIADA EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS  
P R E S E N T A

**Désirée Moreno Silva**

**Asesor:**

**Dr. Pablo Escalante Gonzalbo**



**FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS**

**Septiembre 2002**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

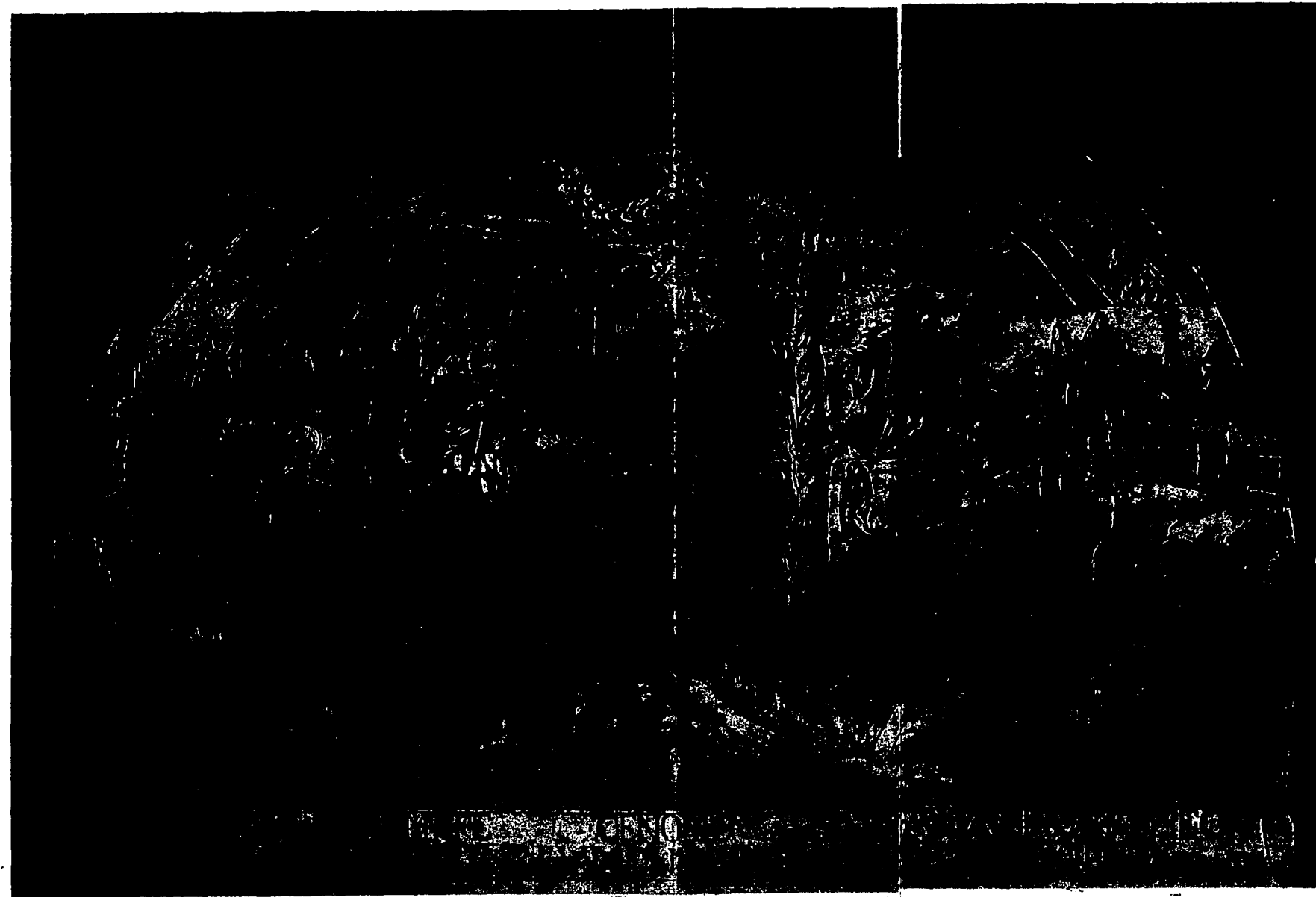


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

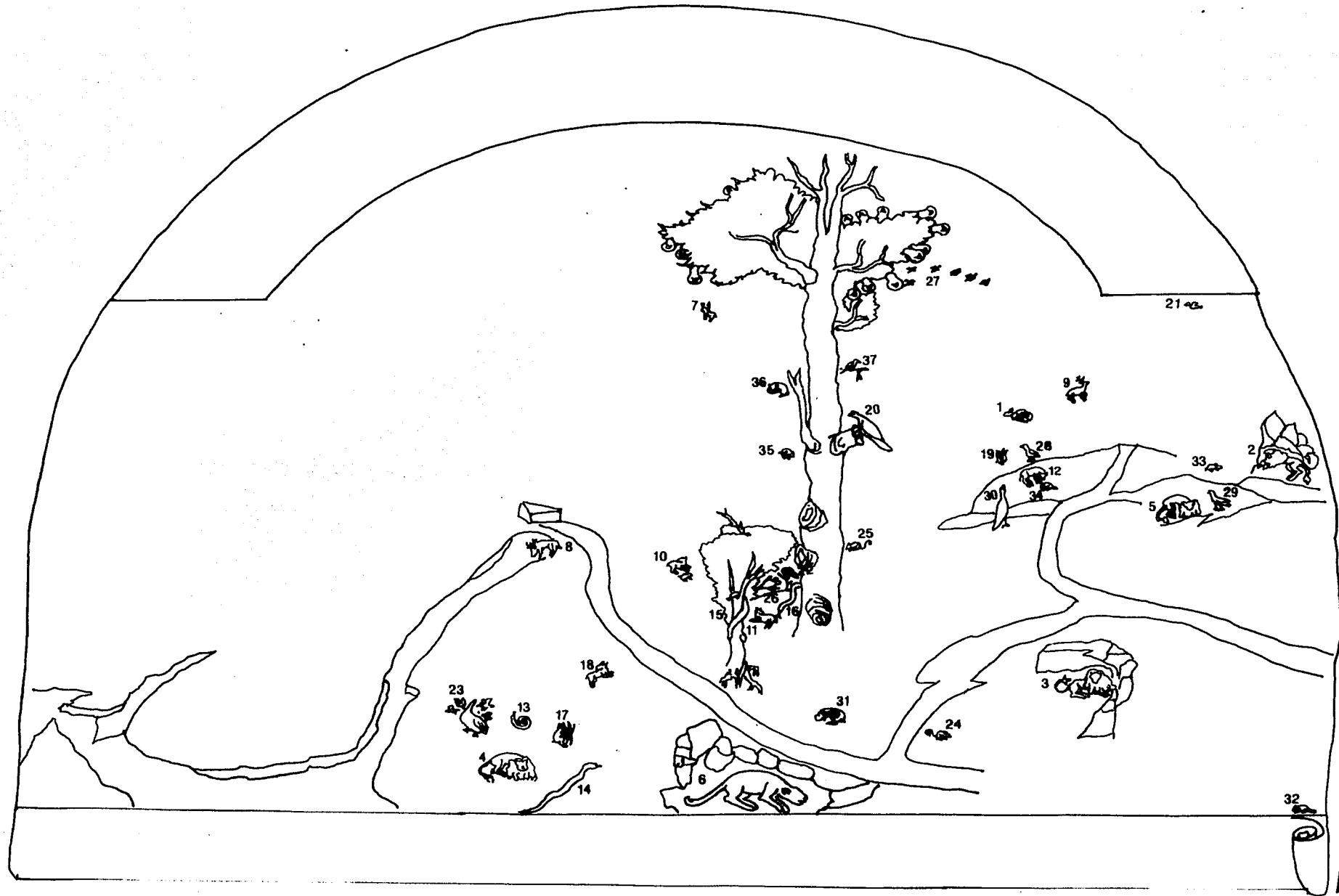
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



Lamina 1



Lamina 2



Lamina 3

# Contenido

Agradecimientos

I

Introducción

1

La orden agustina y la Tebaida americana

7

La vida de san Agustín

25

La vida de los santos ermitaños

42

La fauna

57

La flora

80

La huella de la mano indígena en *La Tebaida*

99

El pintor de la Naturaleza

118

Reflexiones iconológicas finales: *La Tebaida* y el siglo XVI

129

Apéndice

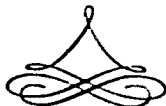
145

Contenido de las láminas

151

Bibliografía

154



## Agradecimientos

Cuando empecé a trabajar el tema de *La Tebaida* en un seminario de investigación impartido por el Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, estaba muy lejos de imaginarme que se convertiría en una tesis de Licenciatura. El trabajo se fue enriqueciendo con la asistencia a diferentes seminarios tanto de licenciatura, como del posgrado en Historia del Arte a los que asistí como oyente.

A todos los participantes en esos cursos les debo parte de lo bueno que pueda tener este trabajo. En particular, quisiera agradecer al Dr. Pablo Escalante no sólo por su inteligente asesoría, sino también por gran parte de mi formación académica.

A los integrantes del sínodo que generosamente leyeron el texto y me proporcionaron agudas reflexiones y sugerencias inestimables: la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, el Dr. Antonio Rubial, el Mtro. Rogelio Ruiz-Gomar y la Mtra. Magdalena Vences.

También deseo extender mi reconocimiento al Mtro. Enrique Escalante, quien tomó excelentes fotografías de la pintura mural, al Dr. Gustavo Curiel, a la Dra. Nelly Sigaut y al Dr. Jaime Cuadriello por su ayuda en este largo proceso.

A todos los amigos que desinteresadamente leyeron sucesivos borradores y me brindaron palabras de aliento: Dafne Espejel, Thalía Iglesias, Rosario Granados, Mireida Velázquez, Lucero Enríquez, Concepción Escudero y a los que no menciono pero saben que estuvieron y están presentes.

Finalmente, tan solo citar la infinita paciencia, ayuda, opiniones y comprensión que he recibido de los de casa: Soc y Susbeth.

## Introducción

---

El convento de san Nicolás Actopan es uno de los monumentos históricos más importantes del siglo XVI que se conservan en nuestro país. Su arquitectura y pintura mural han atrapado la atención de numerosos investigadores del arte virreinal. Uno de los aspectos poco estudiados hasta el momento es la decoración mural de la sala *De Profundis*, en particular la pintura de *La Tebaida*.

En el año de 1955, Luis Macgregor publicó su libro titulado *Actopan*.<sup>1</sup> Esta obra pronto se convirtió en el punto de partida de todas las investigaciones que posteriormente abordaron el tema. Macgregor dedicó su capítulo XXII a comentar la sala *De Profundis* y realizó una descripción completa de la pintura mural, comentando en detalle cada una de las escenas y apuntando la influencia de la técnica indígena en la pintura.

En el libro *Mexico's Fortress Monasteries*, publicado en 1992 por el investigador Richard Perry, también se encuentran noticias sobre *La Tebaida* de Actopan.<sup>2</sup> Perry habló sobre esta alegoría de la vida eremítica y la relacionó con la idea del Nuevo Mundo visto por los agustinos como un "idílico pero peligroso Paraíso". Señaló la presencia de elementos de la orografía, flora y fauna locales, además de identificar algunos personajes. Especialmente fijó su atención en la figura del demonio, a quien

---

<sup>1</sup> LUIS MACGREGOR, *Actopan*, México, INAH-SEP, 1955

<sup>2</sup> RICHARD PERRY, *Mexico's Fortress Monasteries*, Texas, Espadaña Press, 1992

señaló como un pochteca que carga una jarra de agua y plumas como insignia de su oficio.

Dos años mas tarde apareció la obra de Serge Gruzinski titulada *El águila y la sibila: frescos indios de México*.<sup>3</sup> En el primer capítulo "La Tebaida americana" trató el problema de esta pintura mural. Gruzinski intentó explicar el tema de *La Tebaida* en relación con la sociedad novohispana del siglo XVI y también mencionó la intervención de pintores indígenas.<sup>4</sup>

En 1993 apareció publicada la tesis de doctorado de la investigadora Jeanette Favrot Peterson, con el título *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopía and Empire in Sixteenth-Century Mexico*,<sup>5</sup> un brillante trabajo sobre la pintura mural del convento agustino de Malinalco. Al estudiar los murales con tema escatológico dentro de los conventos agustinos incluyó a *La Tebaida*. Peterson resaltó la idea paradisiaca incluida en la pintura y la relacionó con el paisaje circundante.

Mientras me encontraba realizando la investigación de esta tesis se publicó el libro de Víctor Manuel Ballesteros García, titulado *La pintura mural del convento de Actopan*.<sup>6</sup> Parte de su estudio está dedicado a *La Tebaida*, algunas de las conclusiones emitidas por este autor son similares a las de este trabajo, pero otras son totalmente opuestas. El lector podrá confrontar las hipótesis de Ballesteros a pie de página y

---

<sup>3</sup> SERGE GRUZINSKY, *El águila y la sibila: frescos indios de México*, Barcelona, M. Moleiro Editor, 1994.

<sup>4</sup> "La intervención de la mano indígena se manifiesta en las invenciones: un diablo ridículamente ataviado como portador del tlamamo..."GRUZINSKY, *op. cit.*, p. 50.

<sup>5</sup> JEANETTE F. PETERSON, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopía and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin, University Texas Press, 1993.

<sup>6</sup> VÍCTOR MANUEL BALLESTEROS GARCÍA, *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.

optar por la que le parezca más plausible o sugerente. Sólo me gustaría mencionar que la consulta de este trabajo resultó valiosa y enriquecedora.

La historiografía actual sobre *La Tebaida*, si bien no es muy extensa, ha aportado interesantes datos para la comprensión del mural.<sup>7</sup> El propósito de este trabajo, basado en las investigaciones anteriores, es realizar un ejercicio de interpretación que forma parte de un proceso personal de acercamiento, desde mi formación como estudiante de Estudios latinoamericanos, a una disciplina compleja y fascinante como la historia del arte.

Para la aproximación a esta pintura mural, elegí basarme en la interpretación iconológica propuesta por Erwin Panofsky.<sup>8</sup> Dentro del primer capítulo el lector encontrara una primera descripción de la obra, seguido por la identificación iconográfica de diferentes escenas de la vida de san Agustín, de la vida de santos ermitaños, de por lo menos cinco especies diferentes de plantas y más de cuarenta animales; en los capítulos II, III, IV, y V.

El estudio formal del capítulo VI intenta buscar la huella de la mano indígena presente en algunos elementos residuales de la tradición pictográfica prehispánica; pero también palpable en el manejo de convenciones europeas, en la manera de enfrentarse a ciertos modelos y las soluciones dadas, que revelan la tensión entre fragmentos antiguos y nuevos de distintas tradiciones. Relacionado también con la

---

<sup>7</sup> Tengo conocimiento que Benjamín Rodríguez, mientras estudiaba el posgrado en historia del arte, realizó hace quince o dieciséis años un interesante trabajo sobre *La Tebaida* de San Nicolás Actopan, desafortunadamente me ha sido imposible localizarlo. Agradezco esta información a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, al Dr. Antonio Rubial, a la Mtra. Magdalena Vences y a la Dra. Nelly Sigaut.

<sup>8</sup> ERWIN PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

mano de obra indígena, el capítulo siguiente plantea algunas consideraciones sobre la representación de la naturaleza en la pintura mural del siglo XVI.

Finalmente, en el capítulo octavo se encuentran las reflexiones iconológicas finales, donde intenté realizar una síntesis de lo expuesto y presentar una serie de interpretaciones sobre los datos recogidos en los estudios anteriores.

El presente trabajo es una tesis monográfica, con una investigación de tipo histórico, de naturaleza empírica-teórica y de carácter descriptivo. La cual partió de las siguientes hipótesis de trabajo:

- ❖ En la pintura mural con el tema de *La Tebaida*, ubicada en el convento de San Nicolás Actopan, están plasmados los ideales utópicos con que la orden agustina emprendió la evangelización de la Nueva España durante el siglo XVI.
- ❖ Dentro de la pintura se realiza una identificación del desierto de la Tebaida y del Paraíso terrenal con el Nuevo Mundo.
- ❖ Es posible advertir, en la obra mural, una relación del hombre con la naturaleza basada en el pensamiento neoplatónico: cada criatura participa de la divinidad y su contemplación puede elevar al sujeto de un plano inferior, lo terreno, al superior, Dios.
- ❖ A través del trazo realizado por el pintor indígena se evidencia el choque entre dos tradiciones culturales distintas.

La primera etapa de la investigación se realizó directamente frente a la fuente iconográfica, es decir, frente a la pintura mural de *La Tebaida*. Basada en la

experiencia práctica, se realizó una descripción pre-iconográfica de cada una de las figuras incluidas en la pintura, con el objeto de identificarlas.

En una segunda etapa se recurrió al análisis iconográfico para explicar las diferentes historias, alegorías y símbolos representados en el muro. Para lograr este objetivo fue necesario revisar fuentes bibliográficas e iconográficas. Estas últimas fueron básicamente ciclos hagiográficos, localizados en pintura y grabados.

Al estudiar la participación de pintores indígenas fue necesario comparar la pintura con el estilo pictórico imperante en el Valle de México a la llegada de los españoles, me refiero a la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla.<sup>9</sup> Aquí las fuentes utilizadas fueron pictográficas: códices mesoamericanos y códices realizados durante los primeros años del virreinato.

Por último, se interpretaron los datos obtenidos en las indagaciones precedentes y con el apoyo de diversas fuentes bibliográficas, se intentó dar un diagnóstico coherente de las ideas y conceptos imperantes durante el siglo XVI que se manifiestan en *La Tebaida*.

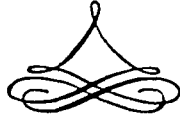
Como todo diagnóstico, éste se basa en indicios o síntomas que pueden ser objeto de múltiples lecturas. Durante la revisión del texto intenté evidenciar que las ideas propuestas eran emitidas al nivel de hipótesis, sin pretender una interpretación definitiva. Coincido con lo escrito por Umberto Eco:

---

<sup>9</sup> En este punto me baso fundamentalmente en las investigaciones del Dr. Pablo Escalante Gonzalbo y Elizabeth Boone. Cfr. PABLO ESCALANTE GONZALBO, *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM, 1996. ELIZABETH H. BOONE, "Towards a More Precise Definition of the Aztec

todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, es decir, la obra de un Demiurgo inepto (que intentó decir que "esto es así" y en cambio causó una cadena ininterrumpida de infinitas remisiones en las que "esto" no es "así")<sup>10</sup>

Al lector corresponderá juzgar la coherencia o incoherencia interpretativa de las siguientes páginas.



---

Painting Style", en Alana Cordy-Collins, ed. *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1982, pp.153-168.

<sup>10</sup> UMBERTO ECO, "Interpretación e historia" en *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press, 1997, p. 50.

## Capítulo Primero

### La orden agustina y la Tebaida americana

---

La orden agustina, con fuertes ideales eremíticos y contemplativos, realizó por Europa Oriental y entre los musulmanes del norte de África un importante trabajo misionero.<sup>1</sup> Los agustinos, auxiliados por esta experiencia previa y apoyados en el pensamiento de su fundador, san Agustín, emprendieron la evangelización del vasto territorio americano.

Para esa época, el "movimiento observante", que defendía un estricto apego a la disciplina regular,<sup>2</sup> había triunfado dentro de la orden gracias al apoyo de los Reyes Católicos y del Cardenal Cisneros. Es importante destacar los dos aspectos anteriores para comprender el pensamiento y la acción de los frailes agustinos en América.

Al arribar los primeros siete agustinos al puerto de Veracruz, un veintidós de mayo del año de 1533, encontraron que la Nueva España comenzaba a dividirse en zonas de evangelización capitaneadas por franciscanos y dominicos. Los agustinos se expandieron en regiones hasta entonces no incursionadas por las otras religiones: al sur rumbo a Tlapa y Chilapa, al poniente hacia Michoacán (donde años más tarde se

---

<sup>1</sup> ANTONIO RUBIAL, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 10.

<sup>2</sup> *Idem.*

formaría la provincia de San Nicolás Tolentino) y finalmente hacia el noreste en la Sierra Alta y la zona otomí.<sup>3</sup>

Esta última me interesa especialmente, pues en ella se ubica el pueblo de Actopan, perteneciente, durante la época colonial, a la Provincia del Santo Nombre de Jesús. La evangelización de la zona otomí y la Sierra Alta fue emprendida por mandato del capítulo celebrado en 1536.<sup>4</sup> Los frailes elegidos para esta titánica labor fueron Alonso de Borja para la zona otomí y Juan de Sevilla, acompañado de Antonio de Roa, para la Sierra Alta.

Fray Alonso de Borja se estableció en la zona de Atotonilco, allí aprendió rápidamente la lengua otomí, considerada una de las más difíciles, y comenzó su misión evangelizadora.<sup>5</sup> Según las descripciones de Grijalva, este pueblo era un grupo bárbaro y extremadamente pobre que vivía en la sierra.

La región otomí estaba ubicada en un terreno agreste de difícil acceso, este elemento, sumado a lo disperso de las comunidades indígenas, seguramente dificultó la misión de los primeros evangelizadores agustinos en la zona. Allí se fundó el curato de San Nicolás Actopan, dentro del actual estado de Hidalgo, en 1546.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> LUIS MACGREGOR, *Actopan, op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>4</sup> En 1536 se realizó un capítulo interino en México, siendo vicario provincial fray Jerónimo de San Esteban. JUAN DE GRIJALVA, *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de Nueva España en cuatro edades, desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa, 1985, Cap. XVIII, p. 75. RUBIAL, *op. cit.*, p. 252; ROBERT RICARD, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, FCE, 1999, p. 153.

<sup>5</sup> JUAN DE GRIJALVA, *op. cit.*, p. 81.

## El pueblo de Actopan y su convento

La palabra Actopan es una corrupción del nombre original Atocpan, del náhuatl *Atoctli* que significa tierra gruesa, fértil, y *pan* que indica sobre. La traducción de Atocpa al castellano sería "sobre la tierra gruesa o fértil".<sup>7</sup>

El poblado, ubicado en el Valle del Mezquital, está muy cerca de la Sierra llamada *Los Frailes* o *Los Órganos*, debido a que tiene unas formaciones rocosas muy semejantes a ambos. La naturaleza local, sin ser exuberante, es amplia y variada; dentro de ella podemos encontrar aún magueyes, huisaches, árboles frutales, conejos, liebres, palomas, lagartijas, venados, víboras de cascabel y coralillos.<sup>8</sup>

Los datos que se tienen acerca de la erección del conjunto conventual son escasos. George Kubler menciona que su construcción puede localizarse entre las décadas de los cuarenta a los setenta del siglo XVI.<sup>9</sup> Macgregor, por su parte, afirma que la construcción comenzó en 1546, fecha en que también se realizó el primer bautizo de españoles en el poblado.<sup>10</sup> Tradicionalmente se ha atribuido la construcción de Actopan a fray Andrés de Mata, pues Grijalva afirma que fray Andrés edificó "...los dos insignes conventos de Actopan e Ixmiquilpan, que sólo por eso merecería ser eterna su fama".<sup>11</sup>

Este convento es uno de los ejemplos más importantes de la arquitectura conventual novohispana del siglo XVI. Su portada, típicamente manierista, está

---

<sup>6</sup> MACGREGOR, *op. cit.*, p. 14

<sup>7</sup> MACGREGOR, *op. cit.*, pp. 7-8

<sup>8</sup> *Idem.*, p. 9.

<sup>9</sup> GEORGE KUBLER, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 68.

acompañada por un peculiar torreón campanario ubicado en la zona derecha. La impresión que da el conjunto conventual de San Nicolás Actopan es de una imponente fortaleza.

Actopan cuenta con los elementos típicos de los conjuntos conventuales del siglo XVI.<sup>12</sup> Conserva vestigios de una barda atrial, tiene iglesia, capilla abierta, portería, claustro bajo (donde se ubicaban las salas de servicio comunitario) y alto (para las celdas de los frailes), además de huerto y caballerizas.

El convento aun muestra una interesante decoración pictórica en algunos de sus muros. En la portería se observan representaciones de diferentes santos, algunas escenas de la vida eremítica<sup>13</sup> y la alegoría de la nave de la evangelización agustina.<sup>14</sup> La capilla abierta destaca por sus magníficas pinturas que representan en recuadros la creación de Eva, la expulsión del Paraíso, el diluvio, el Juicio final e imágenes de pecados y tormentos infernales.<sup>15</sup> Mientras que en el cubo de la escalera del convento fue plasmado un complejo programa, alusivo a los principales santos, obispos y mártires de la orden.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> MACGREGOR, *op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup> GRIJALVA, *op. cit.*, pp. 440-441

<sup>12</sup> MAGDALENA VENCES VIDAL, *Evangelización y arquitectura dominicana en Coixtlahuaca*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2000.

<sup>13</sup> TERESA GISBERT DE MESA, *et. al.*, *Summa Artis: Historia General del Arte*, Vol. XXVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1992-1999, pp. 125-126.

<sup>14</sup> Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero el hacerme notar que esta imagen no representaba una alegoría de la nave de la Iglesia, sino la nave de la evangelización agustina, que ha sido manejada como tal por la orden religiosa en Europa.

<sup>15</sup> CONSTANTINO REYES VALERIO, "La capilla abierta de Actopan y sus murales" en *Cuadernos de Churubusco*, México, 1976.

<sup>16</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la Escalera de Actopan" en *Arte Sevillano*, Sevilla, 1982. *Cfr.* \_\_\_\_\_, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

Otros espacios del mismo recinto también fueron decorados con pintura mural; el claustro alto, por ejemplo, muestra diferentes escenas de la vida de Jesús, algunos santos, una corona con el monograma de Cristo, frisos con motivos fantásticos y el escudo de la orden. Además, se aprovecharon los muros del refectorio, sacristía y el coro.

Existe la hipótesis de que el ya mencionado fray Andrés de Mata pudo ser el director del programa pictórico del conjunto conventual, e incluso que quizá tomó parte activa en la manufactura.<sup>17</sup> Una idea sustentada en la noticia de que Mata fue pintor en Italia.<sup>18</sup>

Para Luis Macgregor el honor de haber impulsado la realización de la pintura mural en Actopan debe recaer en fray Martín de Acevedo,<sup>19</sup> quien fue pintado al lado de dos caciques indios: Juan Inica Atocpa y Pedro Ixcuincuintlapilco, en el cubo de la escalera del recinto.<sup>20</sup>

Otros investigadores inclinan sus preferencias hacia el fraile Alonso de la Veracruz,<sup>21</sup> quien durante el cambio del destacado centro de Tiripitío a la Provincia

<sup>17</sup> DONNA L. PIERCE, *The Sixteenth-Century Nave Frescoes in the Augustinian Mission Church of Ixmiquilpan*, Hidalgo, cit. pos., JEANNETTE F. PETERSON, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, op. cit., pp. 51-52.

<sup>18</sup> GERLERO, "El friso monumental de Ixmiquilpan", en *Actes du XLIIe Congres International des Americanistes*, Paris, 1976, v. X, p. 17.

<sup>19</sup> Fray Martín de Acevedo, ya de edad avanzada, fue prior del convento en 1600, Cfr. JOSÉ VERGARA VERGARA, "Documentos para la historia del Convento de Actopan", en *Estudios de Arte Novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983, pp. 167-168.

<sup>20</sup> MACGREGOR, op. cit., p. Sin embargo, el investigador Serge Gruzinski, basado en rasgos estilísticos, considera que la pintura de los caciques indios acompañados por Martín de Acevedo es posterior al programa del cubo de la escalera, GRUZINSKI, *El águila y la sibila*, op. cit., p. 34.

<sup>21</sup> "Dado que fray Alonso de la Veracruz, el probable mentor de las decoraciones de la escalera de Atotonilco, estuvo en Actopan, no será difícil pensar en él como posible inspirador; parece que tenía a su disposición un equipo de pintores indígenas, lo que confirma una carta que le dirige don Vasco de

del Dulce Nombre de Jesús, se mudó a Atotonilco el Grande acompañado de sus discípulos y de una gran cantidad de libros, después del año de 1545.<sup>22</sup>

Pese a ello, aun no se cuenta con suficientes datos para asegurar cuál de los ilustres personajes que se mencionan pudo ser el autor del programa plástico que decora al conjunto conventual, ni si la cuadrilla de pintores que lo realizó provendría de la escuela agustina de artes y oficios en Tiripitío.

El espacio en que se encuentra ubicada la pintura mural, objeto de la presente investigación, fue identificado por Luis Macgregor como la sala *De profundis*.<sup>23</sup> Al respecto escribió:

La sala "*de profundis*" en el convento de Actopan es el aposento por el cual se llega actualmente al claustro; y más me inclina a esta creencia la fuerza de las decoraciones que ostenta el lugar, decoraciones e inscripciones que acaso fueran inadecuadas en una simple portería.<sup>24</sup>

Sin embargo, en su reciente trabajo, Víctor Manuel Ballesteros considera que el espacio estaba destinado a servir de portería:

La pieza contigua, a la que se accede por la puerta norte, se ha identificado también como sala *De Profundis*. En realidad es la portería, tanto por su ubicación, que coincide con la de los conventos

Quiroga agradeciéndole el envío de artistas indios de la Ciudad de México que pintaban a lo romano. ¿No serían éstos los que habrían realizado conjuntos tan impresionantes como las de Actopan y Atotonilco?" TERESA GIBBERT DE MESA, *et. al.*, *SUMMA ARTIS*, tomo XXVIII, p. 188.

<sup>22</sup> Fray Alonso de la Veracruz "mirando que ya los ministros eran muchos, y que era más acertado que éstos se ocupasen todos en el ministerio, y los estudiantes en sus estudios; y para sacarlos de esta ocasión juzgó que no estaba bien el estudio ni en Tacámbaro ni en Tiripitío, sino en la otra provincia [...] y así renunció al priorato de Tacámbaro, y que se iría con sus estudiantes al pueblo de Atotonilco, a leerles siendo súbdito, no llevó todo lo que había traído, porque como venía de espacio de leer, y por prior, trajo una muy linda librería, mejor y más copiosa que la que puso en Tiripitío". DIEGO DE BASALENQUE, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, *op.cit.*, pp. 114-115.

<sup>23</sup> MACGREGOR, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>24</sup> *Idem.*, p. 113

de Metztlán, Atotonilco el Grande, Zempoala y Epazoyucan, como por las pinturas antiguas que ahí se conservan.<sup>25</sup>

Ambos investigadores coinciden en que se trata de un centro de reunión, comunitario, cuya función esta asociada estrechamente a las pinturas que ostenta en sus muros. En lo personal considero a este espacio más cercano a la sala *De profundis* que a la portería; la decoración pictórica de los muros y las inscripciones que se encuentran en ellos, me hace pensar que estaba destinado a la meditación de los frailes y a rituales litúrgicos como el canto de responsorios.

La Tebaida: el origen de la vida eremítica

“Con la Tebaida, ‘una montaña, una cueva, una palmera y un manantial’, comienza la epopeya del desierto”.<sup>26</sup> Para conocer el nacimiento de la vida eremítica debemos retroceder hasta el siglo III de nuestra era. En aquella época varios poblados de África y Asia estaban en poder del Imperio Romano; uno de esos pueblos fue Egipto. Allí el cristianismo llegó y se instaló al lado de los cultos paganos, originando una fe débil, superficial y con fuertes elementos de sincretismo. En estas circunstancias subió como emperador Decio, en octubre de 249.<sup>27</sup>

Este hombre emprendió una furiosa persecución contra los cristianos. Muchos renegaron de Cristo, pero otros mantuvieron su fe firme. Uno de ellos fue un joven llamado Pablo, quien había nacido en el año 228. Miembro de una familia rica, a la muerte de sus padres pasó a vivir con una hermana casada. Pablo decidió cultivar

<sup>25</sup> BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 100.

<sup>26</sup> ANTONIO RUBIAL, “Tebaidas en el paraiso. Los ermitaños de Nueva España”, en *Historia Mexicana*, vol. 44 núm. 3 (175). México, El Colegio de México, enero- marzo, 1995, p. 365.

<sup>27</sup> Las vidas de San Pablo y San Antonio fueron tomadas de LAMBERTO DE ECHEVERRÍA, *et al.* *Año Cristiano: Semblanzas de Santo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, tomo I, pp. 99-108 y 118-126.

clandestinamente la fe católica, pero al enterarse que su cuñado pensaba denunciarlo ante las autoridades romanas, no le quedó más remedio que huir al desierto.

El emperador Decio murió y en 253 ocupó la silla imperial Valeriano, quien cuatro años más tarde lanzó un edicto en el que decretó la pena de muerte para los cristianos. Pablo viajaba continuamente desde su escondite a poblados cercanos para conseguir provisiones. El peligro aumentaba y en una ocasión, mientras se internaba por el desierto, encontró un monte pedregoso y en él, una cueva cuya entrada estaba resguardada por una piedra enorme. Entró y descubrió que aquella cueva era muy espaciosa; en su interior había un manantial de agua fresca y, además, crecía una palmera cargada de dátiles.

Pablo tomó la decisión de permanecer allí el resto de su vida. El desierto de la Tebaida sería su amigo y protector, lo mantendría a salvo de sus perseguidores y le daría sustento. Su vida la dedicaría a Cristo.

Otro joven, cuya vida también está relacionada con el origen de la vida eremítica es Antonio, el cual fue llamado por Cristo en el año de 269 ó 271. También Antonio era huérfano y vivía con su pequeña hermana. Antes de dirigirse al desierto, repartió todos sus bienes y a la joven la dejó al cuidado de una casa para vírgenes.

Lo primero que hizo Antonio fue aprender de otros solitarios, pero pronto sintió el deseo de retirarse a lugares cada vez más lejanos. Internándose en el desierto, Antonio descubrió una cueva y allí decidió vivir. Para los egipcios el desierto estaba lleno de demonios, tal como pudieron comprobarlo los ermitaños; generalmente estos malignos seres encarnaban en sabandijas, serpientes y fieras salvajes. Antonio fue

brutalmente perseguido por el maligno en múltiples ocasiones. Bajo los más diferentes aspectos, el demonio trataba de tentar al santo varón; a veces le mostraba succulentos manjares, en otras ocasiones se presentaba como una mujer hermosa y lasciva. Pero al ver que nada conmovía la fe de Antonio, legiones demoniacas golpeaban y torturaban enfurecidas al ermitaño. Sin embargo, el desierto formaba parte de la creación y allí no podía faltar la presencia divina. Dios vigilaba a sus siervos protegiéndolos de todo lo que pudiera dañarlos.

Estos hombres son considerados los padres de la vida eremítica. Su ejemplar modo de vida en el desierto de la Tebaida fue admirado por todos los cristianos. Un siglo después otro ermitaño, San Pacomio, estableció los primeros monasterios donde la comunidad apenas si se reunía para comer y rezar. Al extenderse la creación de monasterios hacia el norte de Siria, surgieron dos vertientes de la vida eremítica: la del solitario, capitaneada por Simeón el Estilita; y la de comunidades conventuales. Éstas habrían de esperar la llegada de San Basilio para la creación de la primera regla monástica en oriente, posteriormente Casiano sirvió como puente entre esta región y occidente hasta llegar a San Benito de Montecasinos, a quién se le atribuye la consolidación del monasticismo occidental.<sup>28</sup>

La representación pictórica del desierto de la Tebaida, habitado por múltiples ermitaños, tuvo su origen en el arte bizantino. Rápidamente se difundió a occidente, en donde se continuó pintando a lo largo de la Edad Media. Pero fue en el

---

<sup>28</sup> LESZEK M. ZAWISZA, "Tradicón monástica europea en los conventos mexicanos del siglo XVI", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Venezuela, Universidad de Venezuela, 1969, No. 11, p. 91.

Renacimiento cuando el tema de *La Tebaida* logró consolidar una iconografía característica.<sup>29</sup> Artistas de la talla de Pietro Lorenzetti y Paolo Ucello pintaron Tebaidas. En ellas retrataron la vida de los ermitaños combinada con algunos pasajes ejemplares inscritos en la tradición de las diferentes órdenes religiosas.<sup>30</sup>

### La Tebaida Americana

El Nuevo Mundo, con enormes extensiones de paisajes solitarios, poblados apenas por dispersas comunidades indígenas, paganas e idolátricas, recordaba la dura vida de los primeros eremitas cristianos. El ideal de vida eremítica estaba presente en órdenes mendicantes como los carmelitas, los agustinos e incluso los franciscanos.<sup>31</sup> Los frailes deseaban crear una Tebaida Americana más grandiosa aun que su antecedente.<sup>32</sup> Una comunidad equivalente con un paraíso terrenal<sup>33</sup> en eterna alabanza al Señor.

Los diferentes cronistas de la orden del santo de Hipona afirman que la actitud de los agustinos en América, durante los primeros años posteriores a su llegada, fue de una estricta observancia.<sup>34</sup> Para sus descripciones utilizaron el modelo hagiográfico establecido por los escritos de san Atanasio y san Jerónimo,

---

<sup>29</sup> FRANCO Y STEFANO BORSI, *Paolo Ucello*, tr. Elfreda Powell, New York, H. N. Abrams, 1938, p. 336.

<sup>30</sup> La Tebaida de Lorenzetti se centra en la orden carmelita, mientras la de Ucello combina tradiciones iconográficas de diferentes comunidades: franciscanos, cistercienses y servitas.

<sup>31</sup> ANTONIO RUBIAL, "Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de Nueva España", *op. cit.*, pp. 358-359.

<sup>32</sup> SERGE GRUZINSKI, *El águila y la sibila*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>33</sup> JEANNETTE FAVROT PETERSON, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>34</sup> *Cfr.* FRAY JUAN DE GRIJALVA, *op. cit.* y DIEGO DE BASALENQUE, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán del orden de N.P.S. Agustín*, introducción y notas de J. Bravo Ugarte, México, Jus, 1963.

empleándolo como un argumento de retórica literaria.<sup>35</sup> Según la información de estos autores, los frailes repartían su vida entre la ardua labor misionera, los ayunos hasta el desmayo, las dolorosas autoflagelaciones y la oración constante. Para la concepción utópica del siglo XVI los primeros agustinos vivían en el suelo novohispano como ascetas en el desierto.<sup>36</sup> Cualquier mortificación de la carne les parecía insuficiente, pues era el medio de combatir al demonio y purificarse para lograr entrar en contacto con la divinidad.

Este anhelo también fue ilustrado en la obra del tercer cronista agustino, Mathías de Escobar. Dicho fraile escribió su libro *Americana Thebaida* durante el siglo XVIII, en un momento de crisis al interior de la orden.<sup>37</sup> La disputa interna entre peninsulares y criollos, que se tradujo en el relajamiento de la disciplina primitiva, había llevado a un desprestigio general de la orden durante el siglo XVII. Tras la intervención del rey y del Papa, quienes finalmente lograron apaciguar los ánimos, surgió una tendencia liderada por el provincial Felipe de Figueroa, que intentaba retornar a la estricta observancia.<sup>38</sup>

La historia de la orden agustina narrada por Escobar se encuentra impregnada de estos acontecimientos. Su libro es, sobre todo, un compendio de tipo moral que

---

<sup>35</sup> ANTONIO RUBIAL, "Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de Nueva España", *op. cit.*, pp. 356-357, 360-361.

<sup>36</sup> *Cfr.* ANTONIO RUBIAL, "La edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", en *Primeras Jornadas de Literatura Mexicana (Memoria)*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998, pp. 19-34.

<sup>37</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>38</sup> FELIPE CASTRO GUTIÉRREZ, "Eremitismo y mundanidad en la Americana Thebaida de fray Mathías de Escobar", en *Estudios de Historia Novohispana*, IX, México, Instituto de Investigaciones Históricas/UNAM, 1987, pp. 147-157.

pretende ejemplificar la mejor conducta a seguir. En ella los primeros evangelizadores son comparados con los primeros ermitaños del desierto de Tebas:

Entre grietas y cuevas nacieron los primeros agustinos, y aquí viven entre peñascos tus hijos; no gozan en vano el santo nombre de Ermitaños de San Agustín, porque en realidad lo son los que moran en la Thebaida Mechoacana.<sup>39</sup>

El mismo anhelo por exaltar esta particular forma de vida, llena de mortificaciones, llevó a los agustinos del siglo XVI a plasmar el tema en sus monasterios. El estancamiento de la actividad evangelizadora, la permanencia de prácticas idolátricas entre la población indígena recién convertida, la pérdida de poder de los mendicantes frente al clero secular y el relajamiento de costumbres al interior de las órdenes religiosas; son algunos de los factores que propiciaron el surgimiento de la idea de una edad dorada, asimilando los valores de los primeros misioneros con los de la iglesia primitiva.<sup>40</sup>

Durante el siglo XVI en la Nueva España, varios conventos decoraron sus muros con Tebaidas; entre ellos podemos mencionar los conjuntos conventuales de Charo, Cuitzeo, Culhuacán y Actopan, pertenecientes a la orden agustina y por lo menos uno de los dominicos, el convento de Amecameca.

---

<sup>39</sup> FRAY MATHÍAS DE ESCOBAR, *Americana Thebaida:: vitas patrum de los religiosos hermitaños de N.P.S. Agustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, prólogo de Nicolás P. Navarrete, México, Balsal, 1970, p. XIV.

## La Tebaida de San Nicolás Actopan

La sala donde se encuentra ubicada *La Tebaida* fue techada con una bóveda de cañón corrido decorada con una pintura que simula nervaduras y ornamentada con graciosos querubines y algunos cráneos. En el muro sur aún puede observarse parte de un calvario formado por tres cruces y diferentes elementos pasionarios; la factura es muy similar al calvario ubicado en el testero sur de la sala capitular del mismo convento.

Este calvario ostenta en la zona superior una cartela en latín, perdida en su mayoría, de la que aún podemos leer: "...*EC...ORTA DOMINI IUSTI*".<sup>41</sup> Fragmento que relaciono con el versículo *Haec porta Domini Iusti intrabunt in eam* (Esta es la puerta de Yavé: Entran por ella los justos), del salmo 118:20 (117:20 Vulgata).<sup>42</sup>

Existe una relación muy estrecha entre la representación del calvario y los símbolos de la pasión con el salmo 117 de la Vulgata. Considerado el himno por excelencia durante la liturgia pascual; generalmente es entonado para celebrar la Resurrección. Mateo, Marcos y Lucas afirman en sus evangelios que Jesús se aplicó

<sup>40</sup> ANTONIO RUBIAL, "La edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", *op.cit.*, pp. 20-27

<sup>41</sup> El investigador Víctor Manuel Ballesteros considera que las inscripciones de los cuatro muros fueron tomadas de dos salmos: "Una cenefa epigráfica a la altura del arranque de la bóveda contiene fragmentos de los salmos 65 y 16", BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 100.

<sup>42</sup> En su comentario sobre este versículo san Agustín compara la entrada por la puerta de la justicia, con la entrada a Jerusalén: 15. [v 20.] Osserva ancora come si entri nelle porte della giustizia. Dice: *Son queste le porte del Signore, e [solo] i giusti vi entreranno*. Per queste porte (finalmente!) non entrerà alcun ingiusto, come non ne entreranno in quella Gerusalemme dove non è ammesso alcun incircosciso e dove risuona la voce: *Fuori i cani!* È stato già troppo che durante il mio lungo pellegrinaggio *abbia soggiornato insieme con le tende di Cedar e sia stato pacifico verso coloro che odiavano la pace*. Fino all'ultimo dei giorni ho tollerato pazientemente di stare mescolato con i cattivi; ecco finalmente *le porte del Signore, e [solo] i giusti vi entreranno*. SANT AGOSTINO, *Esposizioni sui salmi*, Traduz, rev. E note T Mariucci-V. toroli, Roma, Nuova Biblioteca Agostiniana, 1976, consultado en la página web: <http://www.augustinus.it/>

a sí mismo este texto sálmico, al terminar la parábola de los viñadores: "La piedra que rechazaron los constructores ha sido puesta por cabecera angular."<sup>43</sup> Jesús, piedra rechazada por el pueblo judío, se iba a convertir en la base del edificio espiritual de la nueva iglesia, que llegará a formar una ciudad santa habitada por Dios y por el hombre.

Todo el salmo es un canto mesiánico que anuncia la alianza de la vida eterna, la victoria de Cristo sobre la muerte, el día en que la diestra de Dios se muestra poderosa. La humanidad perdida por el pecado, vuelve a tener esperanza en el paraíso de la gracia. El domingo de resurrección anuncia para la Iglesia una nueva era, celebrada en la vigilia pascual con el canto de este salmo.

Resulta interesante mencionar la utilización actual de este fragmento dentro de la Iglesia católica. Durante el jubileo del año 2000, al abrir la puerta santa de San Pablo, el Sumo Pontífice se detuvo frente a ella y cantó el versículo *Haec porta Domini*, mientras que todos los participantes en el rito respondieron: *Iusti intrabunt in eam*.<sup>44</sup> Este suceso me hace pensar si quizá la inscripción en el muro, formaría parte de un canto de este tipo, entonado por los frailes dentro del Oficio eclesiástico.

Las paredes oriente y poniente del mismo recinto exhiben frisos profusamente ornamentados y con letreros en latín. En el muro este puede leerse: "*NOMINI*

<sup>43</sup> Sal. 118:22, Mat. 21:42, Mar. 12:10 y Luc. 20:17.

<sup>44</sup> "Il santo Padre si avvia quindi in silenzio verso la porta santa. Giunto davanti alla porta canta il versetto: *Haec porta Domini*, e tutti rispondono *Iusti intrabunt in eam* (Ps. 117,20)." PIERO MARINI,

*SANCTO TUO...*" (tu santo nombre...), una de sus posible fuentes es un canto que dio David a Asaf para cantar alabanzas al Señor: *Et dicite salva nos Deus salvator noster et congrega nos et erue de gentibus ut confiteamur nomini sancto tuo et exultemus in carminibus tuis* ( Decíd: Sálvanos, ¡oh Dios!, salud nuestra; reúnenos y líbranos de las gentes para que confesemos tu santo nombre y nos gloriemos alabándote).<sup>45</sup>

Mientras en el oeste aparece: "*E... MUM: ISTAM: QUAM: AEDIFICAVI*, fragmento de un canto responsorial: *Benedic, Domine, domum istam quam aedificavi nomini tuo; venientium in loco isto exaudi proces in excelso solio gloriae tuae*.<sup>46</sup> Responsorio que posiblemente se basó en otro versículo bíblico, también tomado de las Crónicas, en donde se refiere la plegaria que el rey Salomón dijo en la dedicación del templo:

*Ergone credibile est ut habitet Deus cum hominibus super terram si caelum et caeli caelorum non te capiunt quanto magis domus ista quam aedificavi* ( Pero ¿en verdad habitará Dios con el hombre en la tierra? Los cielos y los cielos de los cielos no pueden contenerte, ¡cuánto menos esta casa que yo he edificado!).<sup>47</sup>

---

*Aperiti mihi portas iustitiae*, consultado en la página web: <http://www.vatican.va/jubilee-2000/documents/>

<sup>45</sup> 1Cron 16: 35

<sup>46</sup> "6235 CEMV HRDFS. Benedic Domine domum istam quam aedificavi nomini tuo venientium in loco isto exaudi proces in excelso solio gloriae tuae V A (CEDFS) Beati qui habitant in domo tua Domine in saecula saeculorum laudabunt te - Exaudi (CDS) Venientium (F) Venientes (E) V B (MHR) Domum tuam Domine decet sanctitudo in longitudine dierum - Venientium (MHR) V C (Cl.) Audi Domine preces quas fundit famulus tuus coram te ut aperias oculos tuos super domum istam - Quam (C) Exaudi (L) V D (V) Domine si conversus fuerit populus tuus et oraverit ad sanctuarium tuum - Exaudi." RENÉ-JEAN HESBERT, ed. *Corpus Antiphonalium Officii*, vol. 4., Roma, Herder, 1963-79, en: [http://www.uniregensburg.de/Fakultaeten/phil\\_Fak\\_1/Musikwissenschaft/cantus/resp-tst/resp-no.txt](http://www.uniregensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_1/Musikwissenschaft/cantus/resp-tst/resp-no.txt)

<sup>47</sup> 2Cron 6: 18. El párrafo continúa: "Pero atiende, ¡oh Yavé, mi Dios!, a la oración de tu siervo y a su súplica; oye el clamor y la oración con que tu siervo ora delante de ti, y que tus ojos estén siempre abiertos sobre esta casa día y noche, sobre este lugar de que has dicho: Allí estará mi nombre; y que

En el muro norte de la sala, abarcando casi toda la pared, encontramos a *La Tebaida*. Una arquivolta con inscripción en latín enmarca la parte superior de la pintura; debido a la excesiva ornamentación de las letras resulta difícil descifrarla, mi interpretación es: "*MICHIVIVERE: CHRISTOS*" (Para vivir: Cristo). Se puede admirar la pintura en excelente estado de conservación. Aunque predomina el color negro, pues éste se utilizó para dibujar y diluido para crear el claroscuro, también permanecen restos de color azul, en el cielo y los ríos; rojo, en la capa de Dios Padre, san Agustín y san Ambrosio; verde, en las plantas y árboles; amarillo, en algunos animales; y café, en la barba de los frailes y en otros animales.

A grandes rasgos hay un paisaje rocoso con múltiples cuevas, atravesado por varios ríos y caminos. Dispersos, se adivinan poblados indicados por pequeñas construcciones, una exuberancia de vida animal y vegetal da movimiento a la pintura. Sobre este fondo se desarrollan varias escenas de la vida eremítica: algunos frailes leen, otros rezan, caminan, se encuentran. En lo alto Dios Padre vigila su creación, mientras abajo un demonio asciende con dificultad por el camino.

La zona inferior exhibe otro letrero en latín desafortunadamente incompleto:

“...*EREMITE... CENOBIO... NTANACHORITHECV...*  
 .... *AVG'TIN LVMEN MISERITAS ANTONIO'*  
 (...eremita... cenobita... anacoreta...  
 ... Agustín comparte la iluminación de Antonio)

---

oigas la oración que en este lugar ora tu siervo. Oye asimismo el ruego de tu siervo y de tu pueblo, Israel, cuando oren en este lugar; oye tu desde lo alto de los cielos, desde el lugar de tu morada; oye y perdona.”

El cual hace referencia a la conversión de san Agustín tras escuchar la historia de san Antonio. Es notable que las palabras eremita y anacoreta hagan alusión al ideal del ermitaño solitario, mientras que cenobita habla de otra norma de vida en la que la soledad era menor, pues implicaba cierto grado de convivencia con otros hombres.<sup>48</sup> En la orden agustina novohispana “las Tebaidas cenobíticas dentro de los cauces institucionales encontraron una mejor acogida que la anacoresis individual.”<sup>49</sup>

Habitando este paisaje mural hay diferentes animales que fueron colocados allí no como elementos decorativos, sino que cada uno tiene un profundo simbolismo. Ellos conviven en perfecta armonía con la vegetación y el hombre. Los personajes humanos que fueron elegidos para poblar el tradicional yermo, aquí transformado en bosque paradisiaco, fueron frailes de la Orden de Ermitaños de San Agustín, a juzgar por el hábito y el cingulo con que están ataviados. Cada uno de ellos evoca una historia, algunas de la vida de san Agustín, otras de diversos frailes ermitaños.

Una pintura compleja cuya posible fuente, tanto iconográfica como formal, puede ser que se encuentre en uno de los libros de lectura obligada para los miembros de la orden y recomendada por fray Alonso de la Veracruz: el *Vitas Patrum* de san Jerónimo. En particular la edición de 1491 editada por Lucantonio Giunta e ilustrada con más de 400 xilografías que guardan una fuerte relación con las figuras de *La Tebaida*.<sup>50</sup> Desafortunadamente no me fue posible consultar esta obra,

---

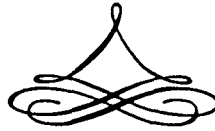
<sup>48</sup> ANTONIO RUBIAL, “Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de Nueva España”, *op. cit.*, p. 356-357.

<sup>49</sup> *Idem.*, p.362.

<sup>50</sup> Agradezco a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero el haberme hecho notar la importancia de esta obra y el proporcionarme la referencia bibliográfica. SAN JERÓNIMO, *Vitas Patrum*, por Ragazzo para

tan solo me permito asentar que podría proporcionar claves muy útiles para lograr una adecuada interpretación de la pintura.

En el siguiente capítulo intentaré realizar la identificación iconográfica de las escenas relacionadas con la vida de san Agustín.



## Capítulo segundo

### La vida de San Agustín\*

---

En el libro octavo de las *Confesiones*, san Agustín escribe que el relato de Ponticiano sobre san Antonio y los monjes fueron definitivos para liberarlo de la esclavitud de los negocios seculares. A este hecho alude la cartela que, como ya mencioné, se encuentra ubicada en la parte baja de *La Tebaida*: "...Eremitas... cenobitas... anacoretas..... Agustín comparte la iluminación de Antonio." Agustín en efecto compartió la iluminación de Antonio, pero mediante un duro y violento proceso, pues según sus propias palabras:

Miraba y me horrorizaba, y no había adonde huir de mi mismo. Y si intentaba apartar de mí la vista, narraba Ponticiano su relato y me volvías a enfrentar conmigo mismo y proyectabas mi imagen ante mis ojos para que descubriese mi iniquidad y la aborrecía.<sup>1</sup>

Considero que la narración de Ponticiano y los efectos que causó en la vida de san Agustín están representados en el mural. Mi interpretación es que *La Tebaida* se encuentra dividida en dos zonas. La primera avanza de izquierda a derecha y narra la vida de san Agustín, mientras la segunda va de diestra a siniestra e incluye diferentes escenas de santos ermitaños, entre los que se encuentra san Antonio. La división de

---

\* Para localizar las escenas dentro de la pintura mural puede verse la lámina 1.

<sup>1</sup> SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, México, Porrúa, 1998, p. 126.

ambas secciones estaría indicada por el frondoso árbol de peras.

Es importante destacar que la "lectura" de la imagen en izquierda y derecha la hago siguiendo la convención aceptada para describir un cuadro, es decir, tomando la perspectiva del espectador. Por lo tanto, como en este capítulo me dedicaré a interpretar la iconografía de las escenas que se refieren a la vida del obispo de Hipona, es necesario centrar la atención en el lado izquierdo de la obra.<sup>2</sup> Sin embargo, deseo recalcar que si bien para el espectador es a la izquierda que se encuentra san Agustín, dentro de la pintura está ubicado a la diestra de Dios Padre, zona que encierra una mayor jerarquía a nivel simbólico.

El efecto de espejo que para san Agustín tenía el relato de Ponticiano, en el cual se veía reflejado a sí mismo, puede ser paralelo a la relación que se establece entre el espectador y la imagen. Si bien no contamos con ningún testimonio de la manera en que los frailes del siglo XVI vieron la pintura, existe la posibilidad de que la percibieran como un medio para enfrentarse a sí mismos, al comparar sus acciones con la vida del fundador de la orden.

Una pintura que quizá fue utilizada como ejemplo para los jóvenes novicios del convento de san Nicolás.<sup>3</sup> Pues estar familiarizado con las ideas, la vida e incluso

---

<sup>2</sup> Jean Chevalier en su *Diccionario de símbolos*, dice sobre el significado de la diestra y la siniestra: "En la tradición cristiana de Occidente la diestra posee un sentido activo y la siniestra es pasiva. También la derecha significa el porvenir y la izquierda el pasado, sobre la cual el hombre no puede influir.

Comentando el *Cantar de los Cantares*, "su brazo izquierdo esta sobre mi cabeza y su diestra me estrecha", Guillermo de Saint Thierry precisa que la derecha expresa la sagacidad de la razón y se ejerce en el esfuerzo. La izquierda, amiga del reposo designa la vía contemplativa y la sabiduría; y se realiza en la paz y el silencio." JEAN CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silver y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1995, p. 410.

<sup>3</sup> El convento de San Nicolás Actopan fue casa de estudio de artes entre 1575 y 1606-7. Para 1605 tenía

las leyendas de san Agustín resultaba indispensable para todo miembro de la orden. El gran padre de la iglesia representaba la fe, inteligencia, caridad y fortaleza de espíritu necesarias dentro de la vida monacal.

El ciclo sobre la vida del obispo de Hipona plasmado en *La Tebaida* de Actopan, es muy similar al que se encuentra en el convento de San Agustín de Atotonilco el Grande. En ambos aparecen escenas de juventud, la revelación y el bautismo, estas coincidencias hacen pensar en la unidad del mensaje que plasmaron los agustinos en sus muros. Para comenzar la identificación iconográfica de los pasajes he elegido la figura de Dios Padre que, tanto por el color de su atuendo, cómo por el lugar que ocupa en el espacio plástico, tiene un papel preponderante en la narración.

### Dios Padre con las flechas de la caridad

En lo alto, dominando desde el cielo todo el paisaje, aparece la imagen de Dios Padre en un rompimiento de gloria (figura II-1). Cubre sus hombros una capa roja, está coronado con la tiara papal y sostiene en la mano izquierda el globo, símbolo del universo y del poder. La mano diestra porta una flecha que apunta hacia un grupo de religiosos. Esta imagen corresponde a un párrafo de las *Confesiones* de san Agustín, precisamente en donde se inspiró el escudo de la orden: un corazón atravesado por tres flechas.<sup>4</sup>

---

entre veinte y veinticinco estudiantes. Cfr. ANTONIO RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad novohispana, op. cit.*, p. 137-139, 300.

<sup>4</sup> "Nuestra resolución estaba tomada ante ti, pero no ante los hombres, excepto ante los nuestros. Y se

En el mismo fragmento san Agustín hace alusión a la vida de algunos santos ermitaños, cuyo ejemplo lo motivó a convertirse a la religión cristiana. Las acciones de estos personajes, plasmadas con firmeza en la mente de Agustín, fueron una luz que iluminó la difícil senda de la conversión y lo ayudó a no caer en tentaciones mundanas. Palabras que parecen reforzar la idea de la división del muro en dos secciones, una de ellas destinada a la vida de Agustín y la otra a la vida de los eremitas.

### Visita de san Agustín a san Ambrosio en Milán

En la parte superior izquierda de la pintura hay un sendero que desemboca en una iglesia (figura II-2); un hombre asciende por el camino y otro parece esperarlo. Es posible que en esta pequeña escena se represente la visita de san Agustín a san Ambrosio.<sup>5</sup> Agustín enseñaba retórica en la ciudad de Cartago, sin embargo, un día del año 383 decidió viajar a Milán y desempeñar allí su labor como maestro. El nombramiento en esta ciudad lo obtuvo en el año 385, gracias a la protección de sus

---

había convenido entre nosotros, que no se comunicase inconsideradamente a nadie; aunque tú, a nosotros, que subíamos del valle de lágrimas cantando el cántico de las gradas, nos habías dado agudas flechas y carbones devastadores contra la lengua capciosa que, so capa de consejo, aporta la contradicción y, como hace con un manjar, devora a fuerza de amar.

Habías atravesado nuestro corazón con las flechas de tu caridad y llevábamos tus palabras atravesadas en las entrañas. Los ejemplos de aquellos siervos tuyos, quienes de tenebrosos habías convertido en luminosos y de muertos en vivos, depositados en el seno de nuestro pensamiento, quemaban y consumían nuestro torpor para que no tornásemos a lo bajo y nos encendían poderosamente..." SAN AGUSTÍN, *op. cit.* p. 135.

<sup>5</sup> "Y llegué a Milan, al obispo Ambrosio, uno de los hombres más eminentes y de universal notoriedad, piadoso orador tuyo, cuya elocuencia suministraba entonces celosamente a tu pueblo la flor de tu trigo, la alegría del óleo y la sobria embriaguez del vino. A él era conducido por ti inconscientemente para ser por él conducido a ti conscientemente.

Acogióme con el gesto paternal aquel hombre de Dios y se felicitó de mi peregrinación por el extranjero con una caridad muy digna del obispo." SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 76.

poderosas amistades maniqueas, principalmente la del prefecto de Roma, Quintín Aurelio Símaco.<sup>6</sup> Probablemente el hecho no fue del agrado de las autoridades cristianas en Milán. Como gesto conciliatorio, o bien siguiendo una costumbre de la época, san Agustín hizo al obispo una visita oficial.<sup>7</sup>

Este encuentro fue decisivo en la vida del santo, pues tras escuchar la predicación del obispo Ambrosio, Agustín incrementó sus dudas sobre la doctrina maniquea,<sup>8</sup> secta a la cual pertenecía, y deseó la lectura de las Sagradas Escrituras, rechazadas en su juventud por parecerle sumamente ingenuas. Para conocerlas más a fondo decidió permanecer como catecúmeno de la Iglesia católica.

### Alipio y San Agustín meditan en el huerto

La conversión de san Agustín a la fe cristiana fue larga y penosa, pues luchó largo tiempo contra los placeres sensuales que lo atraían enormemente. Antes de la crisis final, Agustín entró en un estado de intensa angustia; no hacía más que reprocharse su cobardía por no querer entregarse en cuerpo y alma a Dios. Se retiró a pensar al jardín y su fiel amigo Alipio, adivinando el tormentoso estado de su alma, lo

<sup>6</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalmau y Jover, 1951, tomo I, p.286.

<sup>7</sup> Cfr. nota número veintiuno de Francisco Montes de Oca en SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p.76.

<sup>8</sup> "Manes nació en Babilonia a comienzos del siglo III, y predicó su fe por Persia y casi toda Asia, hasta la India y la China. Vuelto a Persia, fue preso y murió en suplicio. Pero su influencia se extendió por Occidente también, y fue un grave problema para el cristianismo hasta muy entrada la Edad Media. El maniqueísmo contiene muchos elementos cristianos y de las diversas herejías, algún recuerdo budista, influencias gnósticas y, sobre todo, ideas capitales del mazdeísmo, de la religión persa de Zoroastro. Su punto de partida es el dualismo irreductible del bien y del mal, de la luz y de las tinieblas, de Dios y del Diablo, en suma, la vida entera es una lucha de los dos principios inconciliables. Al maniqueísmo acudió San Agustín lleno de entusiasmo." JULIÁN MARIAS, *Historia de la filosofía*, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente, 1966, p. 110.

acompañó en silencio.<sup>9</sup>

Los dos personajes que aparecen sentados en actitud contemplativa, ataviados con un largo manto blanco, bien podrían ser san Agustín y Alipio, quienes meditan uno al lado del otro (figura II-3).<sup>10</sup> Aunque también podría tratarse de otro momento en la vida de ambos personajes, repetido constantemente en los ciclos hagiográficos del santo de Hipona, cuando Ponticiano narró a Agustín y Alipio la vida de san Antonio, el santo de Hipona quedó profundamente consternado y en un momento de desesperación preguntó a Alipio cómo era posible que los indoctos les arrebataran el reino de los cielos, mientras ellos, hombres de ciencia, no hacían más que vivir entre vicios.<sup>11</sup>

### Escena en el jardín de Milán: La Revelación

Si bien los momentos anteriores a la conversión son muy dramáticos, el más importante para la vida de san Agustín es la Revelación. En la pintura se puede ver una escena en la que un ángel desciende del cielo y extiende su dedo índice para señalar algo a un hombre recostado en la tierra, envuelto en una capa blanca quien, además, lee un libro. De la boca de ambos personajes surge una filacteria cuyas inscripciones se han borrado (figura II-4 y II-5). En un clima de profunda desesperación y angustia moral sucedió esta escena. El lugar fue el famoso jardín de

<sup>9</sup> Vid. *infra.*, Apéndice, Fragmento sobre la meditación en el huerto, pp. 144-146.

<sup>10</sup> Cfr. Ballesteros: "En el detalle (...) aparecen dos personajes sentados dentro de una cueva. Según Román, después de su bautismo san Agustín salió de Milán junto con sus amigos, llegó al Monte Pisano, en la Toscana, donde varios religiosos hacían vida eremítica y Agustín vivió con ellos un año." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 102.

<sup>11</sup> Vid. *Infra.*, Apéndice, p. 144.

Milán; allí Agustín, recostado bajo una higuera, cuestionó a Dios:

Y tú Señor, ¿hasta cuándo? ¿Hasta cuándo, Señor, has de estar siempre enojado? (...) ¿En cuánto tiempo? ¿En cuánto tiempo? Mañana, siempre mañana. ¿Por qué no ahora? ¿Por qué no poner en esta hora fin a todas mis torpezas?<sup>12</sup>

Escuchó de pronto una voz infantil que repetía: "Toma y lee, toma y lee", en un principio atribuyó las palabras a un juego infantil cantado por algún niño en el jardín vecino, pero entonces recordó la conversión de san Antonio y se dirigió rápidamente al libro más próximo: las *Epístolas* de San Pablo. Las primeras palabras observadas fueron:

No en comilonas y fiestas ni en borracheras, no en amancebamientos y libertinaje, no en querellas y envidias antes *vestíos del Señor Jesucristo*, y no os deis a la carne para satisfacer sus concupiscencias.<sup>13</sup>

Este incidente ocurrió hacia finales de agosto o principios de septiembre del año 386.

Las filacterias e incluso el libro, probablemente recordaban estos momentos y quizá estaban escritas en latín. Las palabras de san Agustín pudieron ser: "*Quam diu, quam diu, cras et cras*" (¿En cuánto tiempo? ¿En cuánto tiempo? Mañana, siempre mañana). Mientras el ángel respondía a su súplica: "*Tolle lege, tolle lege*" (¡Toma, lee! ¡Toma, lee!), y en el libro aparecía: "*Induimini dominum Ihesum Cristum*" (Vestíos del Señor Jesucristo).

---

<sup>12</sup> SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 131.

## El bautizo de San Agustín

Después de la Revelación fue bautizado san Agustín el 23 de abril de 387, cuando contaba con treinta y tres años de edad. También esta escena se encuentra dentro de *La Tebaida*: al lado de un riachuelo san Ambrosio, ataviado con mitra y capa, bautiza al santo vertiendo agua sobre su cabeza. Al fondo, un grupo de hombres, hincados respetuosamente, observan el hecho (figura II-6). Entre ellos estaban Alipio y Adeodato, amigo e hijo del santo, respectivamente, quienes se bautizaron aquel mismo día. De nuevo encontramos filacterias, que esta vez muy probablemente hagan referencia a una leyenda compilada por Santiago de la Vorágine.<sup>13</sup> Finalizado el bautismo, san Ambrosio exclamó: "*Te Deum laudamus!*" (Como Dios que eres, te alabamos) y san Agustín respondió: "*Te Dominum confitemur!*" (Te reconocemos como señor). Y así continuaron intercambiando frases entre los dos, hasta que lograron crear, en ese momento, los conceptos y palabras del cántico litúrgico *Te Deum*.

## San Agustín lava los pies del Cristo peregrino

Muchas leyendas de la vida de san Agustín fueron tan populares, que se incluyeron en la mayoría de los ciclos sobre la vida del santo. Una de ellas alude a la caridad de san Agustín, a quien vemos arrodillado con humildad frente a un hombre, lavándole los pies en una bandeja. Este hombre es el propio Cristo, nimbado y vestido como

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 132.

<sup>14</sup> SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macias, Madrid,

peregrino. Agustín levanta su vista hacia el rostro del Señor y lo reconoce. De la boca de Jesucristo sale una filacteria, que probablemente decía: "*Hospes fui et suscepistis me*" (Hospedé y recibo hospitalidad). Estas palabras de Jesús, según Jourdain de Saxe, inspiraron a las órdenes religiosas a ser hospitalarias y acoger a los peregrinos con muestras de humildad y respeto (figura II-7).<sup>15</sup>

### San Agustín y el niño Jesús en la playa

Otra famosa leyenda es la de san Agustín y el niño Jesús en la playa. En ella, Agustín transitaba por una playa meditando sobre el secreto de la Trinidad. De pronto un suceso distrajo su reflexión; un niño (representado en *La Tebaida* como un joven) jugaba con una cuchara: iba sacando agua del mar y la depositaba en la arena; san Agustín se acercó y le preguntó qué hacía, el niño respondió que con la ayuda de una cuchara pretendía verter todo el mar en el pequeño agujero que previamente había cavado en la arena. El Santo Padre le hizo ver lo absurdo de su intento, a lo que el pequeño replicó: ¿No es más absurdo el que tu pretendas desentrañar el misterio de la Trinidad divina? (figura II-8).<sup>16</sup>

---

Alianza, 1982, tomo II, p.535.

<sup>15</sup> Jourdain de Saxe, *cit. pos.*, PIERRE y JEANNE COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. XVe siècle*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1969, p.141.

<sup>16</sup> Según Pierre y Jeanne Courcelle esta famosa leyenda tiene su origen en una carta apócrifa de San Agustín a Cirilo, donde narra la Revelación, en dicho texto las palabras escuchadas por el santo fueron "*Augustine, Augustine, quid quaeris? Putasne brevi immiltere vasculu mare totum?*". Louis Réau, afirma que la leyenda apareció por primera vez en la obra de Cesario de Heisterbach titulada *Exempla* durante el siglo XIII, pero el protagonista no era San Agustín, sino un teólogo anónimo. Fue Tomás de Cantimpré quien la atribuyó a San Agustín debido a su tratado sobre la Trinidad. *Cf.* PIERRE y JEANNE COURCELLE, *op. cit.*, p. 100, LOUIS RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Serbal, 1997, tomo 3, Vol. 1, p. 37 y SAN AGUSTÍN, *De Trinitate. Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

## San Agustín como fundador de monasterios y donador de su regla

Durante su estancia en Milán, san Agustín observó de cerca cómo funcionaban los monasterios y cuando regresó a la ciudad de Tagaste, decidió crear uno en su propia casa, hecho que repitió en Hipona al convertirse en obispo. En la misma ciudad, su hermana se encargó de la dirección de un monasterio para mujeres y san Agustín le escribió una epístola que fue tomada como una regla. Con algunas pequeñas modificaciones, esta regla fue aplicada también por las comunidades de varones.<sup>17</sup>

A partir del siglo XIII comenzaron a surgir leyendas sobre san Agustín como fundador de su orden.<sup>18</sup> Los frailes parecían no conformarse con la historia narrada en las *Confesiones* y pronto añadieron nuevos episodios, muchos de ellos pretendían estrechar los vínculos entre san Agustín y sus discípulos, por eso lo representaron en el momento de dar su regla (figura II-9) y en el de fundar monasterios (figura II-10).<sup>19</sup> En la imagen que ocupa el centro de la composición en la pintura mural, encontramos el momento más importante para la orden agustina. Los dos episodios están significativamente unidos: san Agustín, ataviado como obispo, expone su regla a un grupo de religiosos, quienes lo observan atentamente. Un camino conduce al magnífico templo que se alza imponente sobre la montaña (figuras II-11 y II-12).

<sup>17</sup> *Enciclopedia de la religión...*, tomo I, pp.301-302.

<sup>18</sup> "El nacimiento de la orden, sin embargo, no fue obra de una personalidad carismática, como lo fueron las de los frailes menores y predicadores, sino iniciativa del Pontificado.

Dos bulas en 1243, dadas por Inocencio IV, dieron nacimiento a la Orden Eremitica de San Agustín aunque no fue sino hasta 1256, con la Gran Unión, cuando ésta quedó configurada al formar un solo cuerpo las varias comunidades que seguían el ideal de vida del gran doctor de la Iglesia" ANTONIO RUBIAL GARCÍA, *El convento agustino y la sociedad novohispana, op.cit.*, p. 9.

<sup>19</sup> PIERRE y JEANNE COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XIVe siècle.*, Paris,

## San Agustín y el demonio con el libro de los pecados

Un día en que san Agustín leía un libro, vio pasar al demonio, quien cargaba algo muy pesado en la espalda. El santo lo detuvo y le preguntó qué era aquello. El demonio le explicó que traía el libro donde estaban consignados todos los pecados de los hombres. Agustín pidió ver la página donde aparecían sus pecados; abrieron el libro y en efecto, allí estaba el único pecado del santo varón: en una ocasión había olvidado rezar completas.<sup>20</sup> San Agustín salió a toda prisa y fue a orar. Cuando regresó, volvió a mirar aquella hoja y el pecado había desaparecido. El demonio se sintió engañado y en ese momento se esfumó.<sup>21</sup>

Creo que se puede relacionar este episodio con algunas figuras de *La Tebaida*. San Agustín lee un libro en una de ellas, desde allí ve pasar por el camino al demonio, quien carga el libro de los vicios. Y por último, la imagen con un fraile flagelándose sería san Agustín cumpliendo la penitencia necesaria para el perdón de sus pecados (figura II-13).

### *El demonio*

El diablo de *La Tebaida* merece una mención especial debido a sus características: es gastrocéfalo, tiene las extremidades inferiores de cabra, garras de águila, cola de serpiente, lengua bífida, hace el ademán de carga de la tradición pictográfica

---

Etudes Augustiniennes, 1965, pp. 14-16.

<sup>20</sup> *Completas* es la última parte del rezo divino con que se terminaban las horas canónicas del día, se rezaba a las seis de la tarde.

<sup>21</sup> SANTIAGO DE LA VORAGINE, *op. cit.*, p.544.

prehispánica y lleva unos atavíos muy singulares (figura II-14).<sup>22</sup>

La mayoría de los demonios en los grabados europeos del siglo XV son multicéfalos.<sup>23</sup> Su origen se remonta hasta los dioses sin cabeza de Creta y Egipto.<sup>24</sup> Bajo la forma de diablos con rostros en diferentes partes del cuerpo se propagan desde Inglaterra hacia toda Europa.<sup>25</sup> Las cabezas sobre el vientre indican cómo la inteligencia puede ser puesta al servicio de los apetitos más bajos. Al portarla un demonio, recuerda el descenso del ángel Lucifer, caído al nivel de las bestias (figura II-15).<sup>26</sup>

Los demonios con forma de cabra son mencionados en dos ocasiones dentro de la Biblia:

Así es que ellos ya no deben sacrificar sus sacrificios a los demonios de forma de cabra con los cuales están teniendo ayuntamiento inmoral.<sup>27</sup>

...Y allí tienen que residir los avestruces, y demonios mismos de forma de cabra irán brincando por ahí.<sup>28</sup>

Tanto las patas de cabra como los cuernos del demonio parece ser que

---

<sup>22</sup> Cf. con la interpretación de Victor Manuel Ballesteros: "Ahí está la representación del demonio; su figura es antropomorfa y deforme. Lleva cargando un pesado fardo y su cara no tiene el gesto sádico como los demonios de la capilla abierta, sino triste y compungido. De su cuello cuelgan un cuchillo de obsidiana y un incensario. Con un *mecapal*, lleva cargando un *teponaztli*, instrumento prehispánico de percusión utilizado para las danzas y cantos; todos son objetos para el culto a los dioses indígenas.

El demonio baja y se retira vencido de la Sierra Alta; los frailes lo han echado de ahí, tal como lo aseguran las crónicas agustinas. Ha quedado reducido a la condición de *tameme*, la más baja en la escala social novohispana." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 109.

<sup>23</sup> ENRICO CASTELLI, *Il demoniaco nell'arte: Il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Milan, Electa, 1952, p.12.

<sup>24</sup> JURGIS BALTRÚSAITIS, *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exostismos en el arte gótico*, trad. José Luis Checa, Madrid, Cátedra, 1983, p.21.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p.35.

<sup>26</sup> EMILE MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France: Etudes sur l'iconographie du moyen age et sur sesces de inspiration*, París, A. Colin, 1931, p.383

<sup>27</sup> Le 17:7

tuvieron origen en los sátiros de la Grecia clásica y confieren al diablo un simbolismo de lujuria.

Con frecuencia, la naturaleza bestial del diablo es enfatizada por las múltiples combinaciones de formas animales en su cuerpo. El uso de garras de águila es tan antiguo, que se remonta a la civilización asiria (figura II-16).<sup>29</sup> La cola en forma de serpiente y la lengua bífida no pude localizarlas en ningún grabado europeo, sin embargo, sí las encontramos en otros ejemplos de pintura novohispana del siglo XVI, como por ejemplo en el *Códice Florentino* (figura II-17), y en la bóveda de Tecamachalco, pintada por Juan Gerson (figura II-18).

En cuanto al ademán de carga que utiliza el demonio para llevar a la espalda el libro de los vicios, baste decir, por el momento, que es una reminiscencia de una convención pictográfica utilizada en el Valle de México antes de la llegada de los conquistadores españoles (figura II-19). Asunto que trataré en el capítulo seis, dedicado a la huella de la mano indígena presente en la pintura.

Con relación a los objetos que porta el demonio, ya algunos investigadores los habían asociado con atavíos prehispánicos.<sup>30</sup> Sin embargo, me inclino a pensar que son un tintero y un portaplumas, elementos en relación directa con la ocupación del demonio en la leyenda, es decir, escribir en su libro todos los pecados de los hombres. Ejemplos de tinteros y portaplumas en la pintura mural del siglo XVI se encuentran

---

<sup>28</sup> Isa 13:21

<sup>29</sup> ERNST y JOHANNA LEHNER, *Devils, demons, death and damnation*, New York, Dover, 1971, p.1.

<sup>30</sup> RICHARD PERRY en el libro *Mexico's Fortress Monasteries*, apunta: "He is disguised as a pochteca -one of the Aztec merchants who often and acted as imperial spies. Carrying his feathered badge of

en la escalera del convento de Actopan y en la bóveda de Tecamachalco, acompañando a los animales del tetramorfos (figura II-20); y ambos son muy semejantes a los del demonio de *La Tebaida*.

### San Agustín con la túnica de la virgen Sapida

Una escena muy peculiar es aquella en la que san Agustín está sentado a la orilla de un riachuelo y parece tomar su hábito con ambas manos.<sup>31</sup> ¿Cuál es el mensaje que pretende dar la imagen al destacar la importancia del manto? (figura II-21). Después de múltiples dudas, mi interpretación es que probablemente el pasaje remita a una carta de san Agustín escrita a la virgen Sapida.<sup>32</sup> En dicho manuscrito, Agustín agradece a la virgen el regalo de una túnica; la prenda había sido elaborada por Sapida para su hermano, quien infortunadamente murió sin poderla usar. El obispo de Hipona da a Sapida una serie de consejos para poder afrontar la muerte de un ser tan querido. San Agustín le recuerda la fe cristiana en una vida eterna, esperanza incompatible con la tristeza por la muerte; el dolor debe terminar ante la posibilidad de la inmortalidad.<sup>33</sup>

Existe la posibilidad de que esta escena fuera representada en *La Tebaida*, por su relación con las funciones de la sala *De Profundis*, una de ellos era el de rezar el

---

*office and water jar.*" (las cursivas son mías), p. 59 y BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 109.

<sup>31</sup> Para Ballesteros García, San Agustín manipula un trozo de tela en esta escena porque la tradición afirmaba que el hábito negro con la cinta de cuero de los religiosos agustinos, se remontaba a los tiempos del Obispo de Hipona. *Cfr.* BALLESTEROS, *op. cit.* p. 103.

<sup>32</sup> *Vid. infra.*, Apéndice, Carta de San Agustín a la virgen Sapida, pp. 146- 149.

<sup>33</sup> LOUIS BERTRAND, *Páginas selectas de San Agustín*, trad. Juan Manuel Izaguirre, París, Garnier, 1924, pp.142-144.

sufragio de los difuntos de la comunidad.<sup>34</sup> Entre el dolor y las lágrimas, los hermanos supervivientes tendrían la oportunidad de levantar sus ojos hacia la pintura y recordar el consuelo de las palabras de san Agustín.

### San Agustín orando frente a la cruz

En dos representaciones san Agustín está orando frente a una cruz. En la primera de ellas el santo, dentro de una cueva, reza hincado frente a una cruz; lo acompaña la calavera y el libro abierto, símbolos de la vida contemplativa y de la revelación de la palabra divina (figura II-22). Otra de las escenas es muy similar, aunque en ésta no lo acompaña ningún cráneo y la cruz que adora es una cruz patriarcal o de Lorena (figura II-23).

### San Agustín herido de amor por Cristo

En otra parte de la pintura, de nuevo está san Agustín orando frente a una cruz, acompañado de un cráneo y un libro abierto, sin embargo, resulta extraña la posición del santo: muestra las palmas de las manos, una postura muy utilizada en las representaciones de san Francisco recibiendo los estigmas (figura II-24). En el siglo XV nuevas escenas fueron incorporadas a la vida de san Agustín; una de ellas, procedente del manuscrito *Vita S. Augustini*,<sup>35</sup> lo dibujaba exactamente igual a

<sup>34</sup> "La antecámara al refectorio, en la que se recitaba el *De Profundis* (salmo 129) antes de las comidas (...) y donde algunas veces los frailes eran sepultados..." GEORGE KUBLER, *La arquitectura mexicana del siglo XVI*, op. cit., p. 396. IGNACIO CABRAL en su obra *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995.

informa que en la sala *De Profundis* se rezaban los sufragios de los difuntos, p.69.

<sup>35</sup> R. ARBESMANN, The edition of the "Vita S. Augustini" in Boston Public Library, ms. 1483, dans *Revue des études augustiniennes*, t. XI, 1965. Reproducido por Jeanne y Pierre Courcelle.

nuestra pintura mural, se trataba de san Agustín herido de amor por Cristo (figura II-25).

La mayoría de las imágenes estudiadas en este apartado pueden inscribirse dentro de los tradicionales ciclos pictóricos sobre la vida de san Agustín. Sin embargo, es posible que algunas de ellas fueron elegidas por la posibilidad de ser resignificadas en el contexto de la Nueva España durante el siglo XVI.

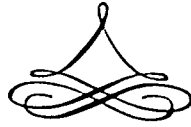
Algunos episodios pueden ser interpretados a la luz de la actividad misionera y evangelizadora de los frailes agustinos. A tan pocos años de distancia es posible que los moradores de Actopan vieran la primera etapa de la evangelización como una edad dorada que deseaban exaltar, para hacer frente al poder de otras corporaciones eclesiásticas. Por ejemplo, el bautizo de San Agustín recordaba el bautizo administrado a la comunidad de indígenas, y la fundación de monasterios recordaba la creación de numerosos conventos, incluso del mismo Actopan.

Aún más interesante es la posible elección de un episodio insólito, tomado de la correspondencia del Obispo de Hipona: la carta a la virgen Sapida. Creo que esta escena pudo ser elegida especialmente por adaptarse a la función de un espacio arquitectónico dentro del conjunto conventual: la sala *De Profundis*.

Una pintura como *La Tebaida* bien pudo haber respondido a las necesidades de la religiosidad novohispana tras el estancamiento de la utopía evangelizadora:

En esta etapa de pesimismo se comenzó a construir la idea de una edad dorada, de un periodo de paz y armonía en el que un puñado de virtuosos frailes itinerantes recorrían solitarios la

inmensidad del territorio; en su andar, predicaban, bautizaban y fundaban pueblos y comunidades cristianas.<sup>36</sup>



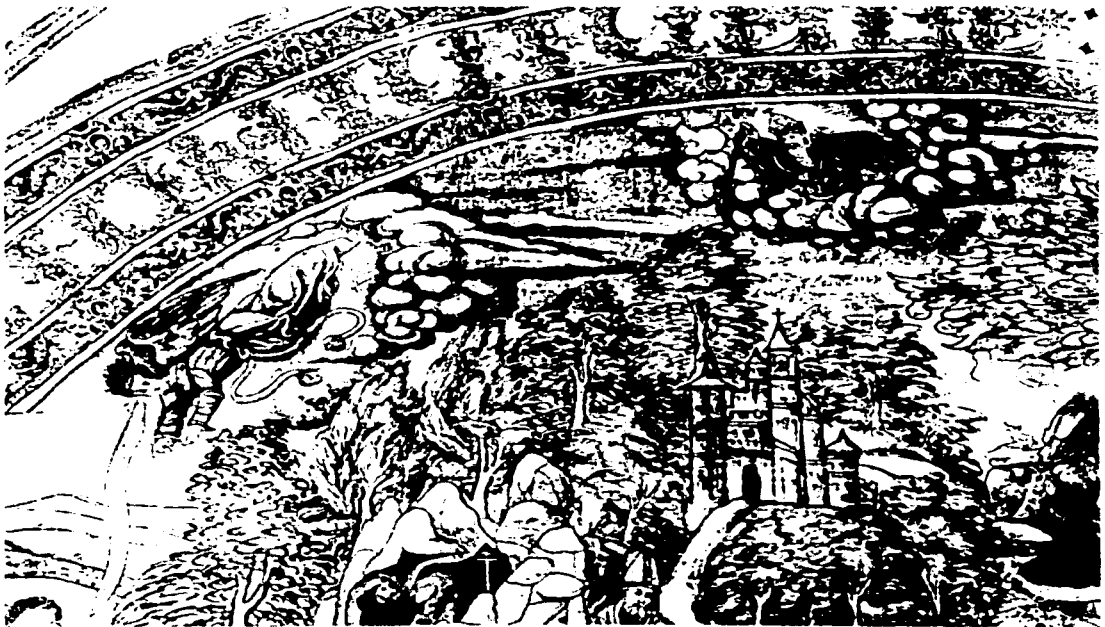
---

<sup>36</sup> ANTONIO RUBIAL GARCÍA, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 30





3



4



5



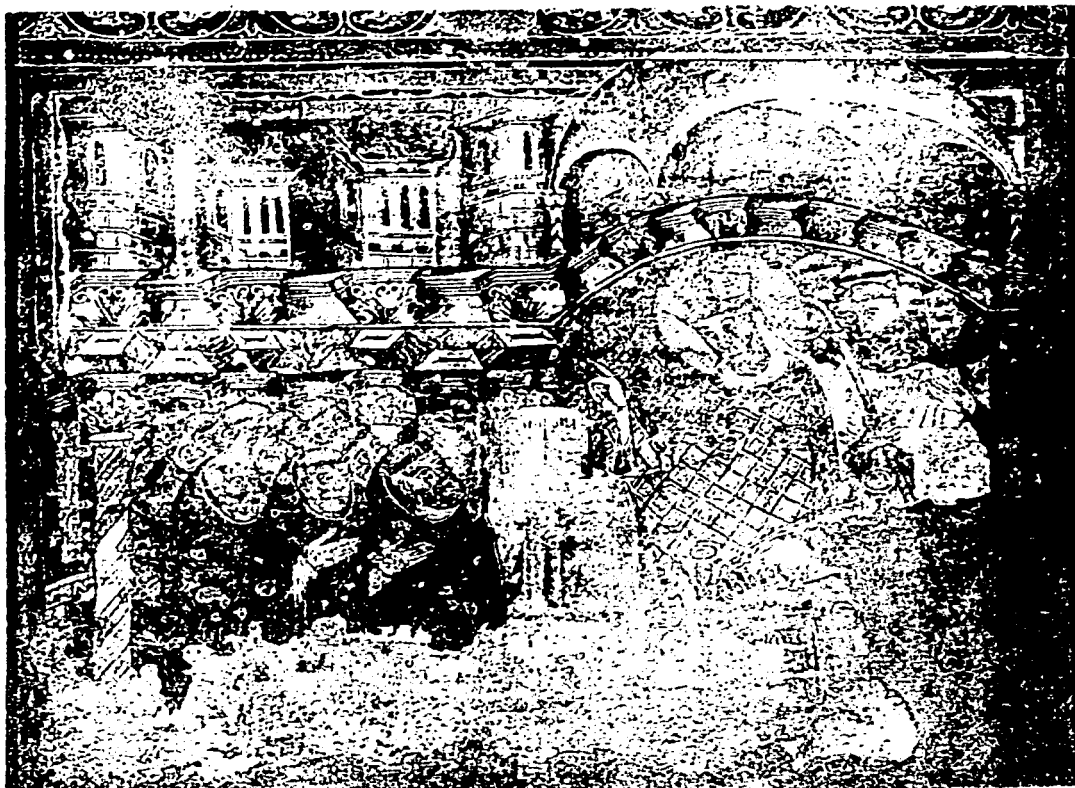
6



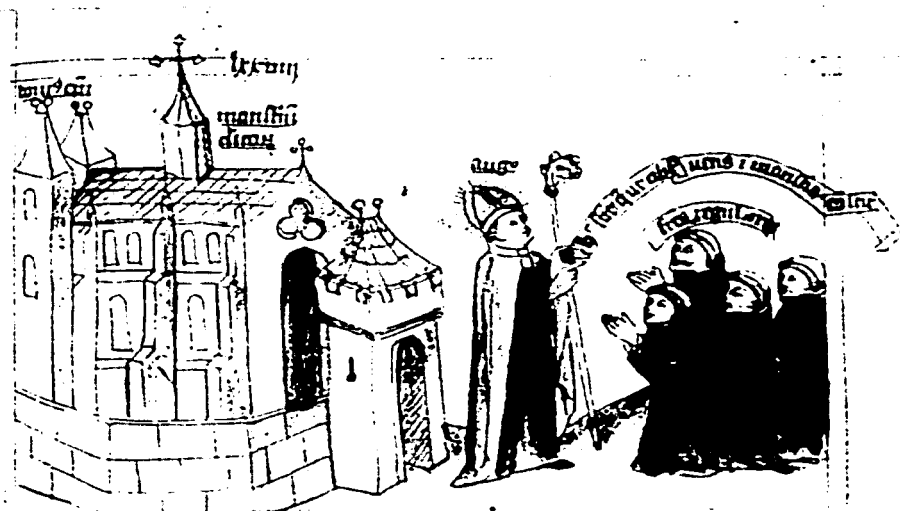
7



8



9



10



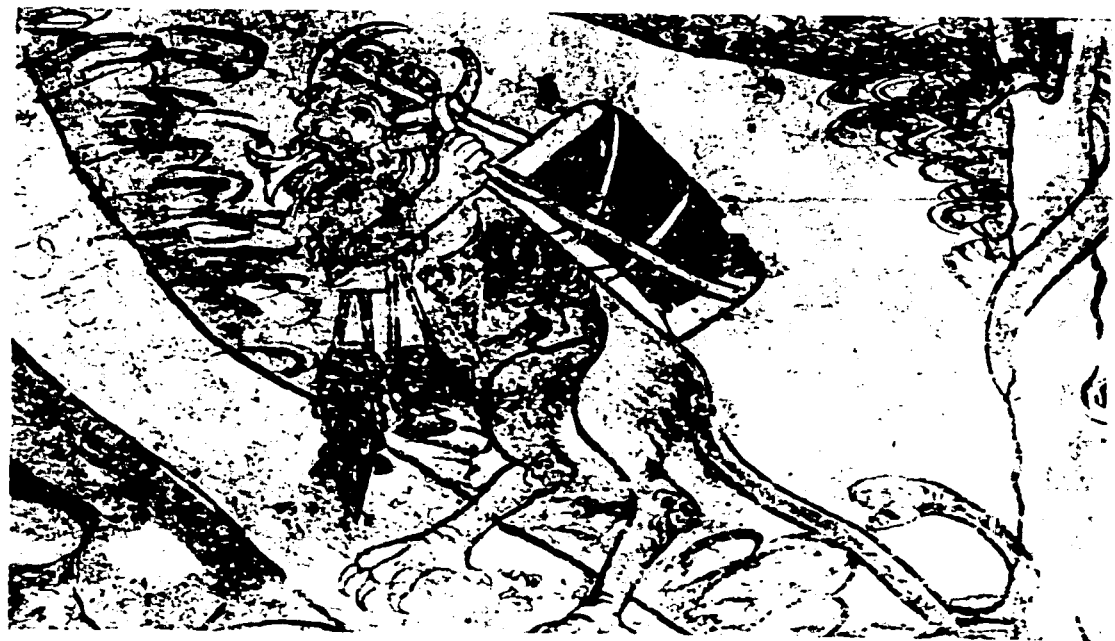
11



12



13



14



De hieremia al 25

Io perdero la  
noce del gaudio  
de loro



De Job al 13 ca

Saranno satiati  
de le pene mie

III



16



17



18



19





21



22



23



24



## Capítulo Tercero

### La vida de los santos ermitaños\*

---

Muchos fueron los hombres que decidieron abandonar el mundo y vivir en soledad, es decir, convertirse en ermitaños.<sup>1</sup> Como mencioné en el capítulo anterior, considero que la zona derecha de *La Tebaida* se encuentra ocupada por diferentes escenas de la vida eremítica. Entre los peñascos aparecen múltiples frailes ataviados con el manto agustino realizando diferentes actividades. Pese a que la identificación de estos personajes aún se encuentra incompleta, es posible advertir los sólidos ideales eremíticos de la orden agustina y su preferencia por determinadas virtudes de las que fueran ejemplo estos santos varones. El ermitaño con el cual comenzaré este breve recorrido será san Elías.

---

\* Ver la lámina número 1.

<sup>1</sup> "...un santo ermitaño, uno de esos singulares seres que pretendieron la adquisición de la virtud y la perfección espiritual, mediante una conducta arreglada por la austeridad y la penitencia. Fueron los ermitaños hombres que, con un profundo desprecio del mundo y desapego a la familia, buscaron la soledad y se entregaron a una vida de continua mortificación. Hombres convencidos de la falsedad de las ambiciones mundanas que se preocuparon más por los progresos de la vida espiritual y contrapusieron al bienestar material la meta que significaban los goces de la vida eterna.

La santidad en dichas almas no consistía ni en sus acciones extraordinarias ni en sus milagros, sino en la voluntad de ofrecer a Dios cada instante de su vida, lo que manifestó en su gusto por la penitencia y en la perfección de su caridad, de su paciencia y de su fe absoluta en él.

Entregados al ejercicio de la mortificación y la oración, libraron una permanente lucha contra los deseos de su propio cuerpo, acompañados de un salterio o rosario, de una cruz rústica, de flagelos o de disciplinas y de un cráneo, símbolo de la caducidad de las glorias humanas. En una palabra, no sólo dejaron el mundo, sino que lo olvidaron. Para ello, gustaron de una vida en sitios que resultaban inhóspitos al común de los mortales, rodeados de peñascos o precipicios, en tierra seca y áspera, así como de comer solo lo necesario para subsistir y de vestir túnicas rudimentarias o burdos trajes tejidos por ellos mismos de palma u otra fibra vegetal." ROGELIO RUÍZ GOMAR, *Arte y mística del barroco*, Colegio de San Ildelfonso marzo-junio de 1994, México, CONACULTA/ UNAM/DDF, 1994, p. 202.

## San Elías

El profeta Elías es considerado, tradicionalmente, el primer ermitaño. Cuenta la Biblia cómo Elías fue a ver a Acab, quien en ese momento era el rey de Israel; cuando estuvo ante su presencia, el santo informó que no volvería a llover en años y que el agua sólo caería del cielo cuando él lo dijera. Este castigo era ordenado por Jehová, pues el pueblo de Israel había olvidado sus tradiciones y adoraba a dioses falsos.<sup>2</sup>

Elías, obediente de las instrucciones del Señor, marchó rumbo al arroyo Querit, al oriente del río Jordán; allí los cuervos se encargaron de su manutención, le llevaban alimento por la mañana y por la noche. Después fue a la ciudad de Sarepta, en Sidón, lugar donde una viuda le dio de comer y beber por tres años. Un día, el hijo de aquella mujer enfermó y murió; entonces Elías, como muestra de agradecimiento, intercedió ante Dios, y éste devolvió la vida al pequeño.

Al término de aquellos tres años, el profeta volvió a presentarse ante Acab. En esta ocasión reunió a todos los israelitas junto a los profetas de Baal, un dios pagano, en la cima del monte Carmelo. Allí demostró que Jehová era el verdadero Dios y castigó a los falsos profetas degollándolos.

Nuevamente emprendió un viaje, esta vez se dirigió a Jezreel, allí Jezabel juró vengarse del santo por la muerte de los sacerdotes de Baal. El profeta huyó a Beerseba donde dejó a su criado. Fue entonces cuando Elías se adentró en el árido desierto y caminó durante un día entero. Exhausto, detuvo su marcha para descansar bajo una

---

<sup>2</sup> 1 Rey 17:1 - 19:18.

retama, desilusionado dijo: "¡Basta ya, Señor! ¡Quítame la vida, pues yo no soy mejor que mis padres!"<sup>3</sup> Y se quedó dormido; en aquel momento un ángel lo despertó diciendo: "Levántate y come", el profeta vio que cerca de su cabeza había un pan cocido y una jarra de agua. Elías comió y bebió un poco, pero volvió a acostarse y otra vez le habló el ángel del Señor: "Levántate y come, porque si no el viaje será demasiado largo para ti". Elías continuó alimentándose y esta comida divina lo mantuvo durante cuarenta días hasta que llegó a Horeb, el monte de Dios.

Es posible que el sueño de Elías esté presente en *La Tebaída*. La figura, ubicada en la zona inferior izquierda, muestra al profeta sentado a la vera del camino (figura III-1A).<sup>4</sup> Sus ojos están cerrados, apoya el codo izquierdo sobre una piedra para así lograr sostener la cabeza vencida por el cansancio. Justo arriba del santo hay un pájaro que parece libar de una flor. Esta ave podría representar uno de los cuervos que le llevaron alimento y la planta podría ser la retama bajo la cual se sentó a descansar.

## San Antonio y san Pablo

En el primer capítulo había comentado algunos pasajes relacionados con la vida de estos ermitaños, considerados los padres de la vida eremítica.<sup>5</sup> Sin embargo, no mencioné en detalle la conversión de san Antonio que es muy semejante a la de san Agustín, ni el encuentro de Pablo y Antonio en el desierto.

<sup>3</sup> 1 Rey. 19:4.

<sup>4</sup> "... un fraile da la impresión de estar agobiado. Pudiera ser Antonio de Roa, que abandonó temporalmente la empresa." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 107.

<sup>5</sup> *Vid. supra.*, Capítulo primero, pp. 13-15.

Al morir sus padres, Antonio se hizo cargo de su pequeña hermana; un día mientras se dirigía a la iglesia reflexionó sobre como los apóstoles renunciaron a todos sus bienes y siguieron a Cristo. Meditando sobre estos asuntos entró a la iglesia, en ese momento se estaba leyendo un pasaje del Evangelio de san Mateo, donde Jesús dijo a un joven rico: "Si quieres ser perfecto, ve, vende cuanto tienes, dalo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos, y ven y sígueme".<sup>6</sup> Como si estas palabras hubieran sido dichas especialmente para él, Antonio vendió todos sus bienes dejando apenas una pequeña cantidad para beneficio de su hermana.

Pero de nuevo, entró en la iglesia y escuchó otras palabras del Señor en el Evangelio: "No os inquietéis, pues, por el mañana".<sup>7</sup> Entonces distribuyó a los pobres también esto último; colocó a su hermana en una casa especial de vírgenes para que allí la educaran. Y dedicó todo su tiempo a la vida ascética, alejándose de su aldea. Este momento, crucial para la historia de la vida eremítica podría ser el que vemos en la Tebaida, ubicado a la derecha del frondoso árbol de peras (figura III-5).<sup>8</sup> Un joven imberbe, vestido con túnica talar y manto blanco, parece alejarse de una construcción

---

<sup>6</sup> Mt 19:21.

<sup>7</sup> Mt 6:34.

<sup>8</sup> "La escena (...) subvierte el orden de lectura en el mural. En ella aparece un joven imberbe y rubio, con túnica y manto blancos y descalzo. Detrás de él se pintaron construcciones civiles; da la impresión de que el personaje saliera de ellas y caminara hacia la izquierda para quedar frente al tronco del árbol que divide a la pintura verticalmente en dos secciones, entre cuyo follaje hay frutos en forma de pera. Es el momento en que san Agustín, siendo todavía un joven, dejó su patria y se dirigió Roma. La túnica blanca corresponde a la que lleva el santo en las escenas 7.2, 7.3 y 7.4. Y el árbol de peras recuerda las que Agustín robaba por el mero gusto de hacerlo, allá en su nativa Tagaste. La ausencia de fauna nociva alrededor de esta escena la aísla del contexto." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 104.

que se encuentra a su lado derecho, la cual bien podría representar la aldea del joven Antonio.<sup>9</sup>

Este santo ermitaño tenía noventa años de edad cuando tuvo una visión de Dios, quien le informó sobre la existencia de un hombre que habitaba en el desierto y lo superaba en santidad. El Señor ordenó a san Antonio que realizara un largo viaje para buscarlo, ese hombre no era otro más que San Pablo.

Antonio emprendió aquel penoso viaje; durante el camino fue tentado por el demonio con oro y plata, pero estas riquezas materiales no pudieron apartar al santo ermitaño del buen sendero. Mientras avanzaba por el desierto se encontró con seres fantásticos de la mitología griega, ellos le indicaron la ruta correcta.

El sitio exacto donde habitaba Pablo le fue señalado por una loba sedienta. En el momento en que intentaba penetrar a la cueva que servía de morada al santo varón, Antonio resbaló. Al oír el estrépito que provocó el tropezón de Antonio, Pablo cerró la entrada con una roca, pues creyó que quizá se trataba de alguna bestia salvaje.

San Antonio estaba desconcertado por la actitud de san Pablo y le dijo:

Sabes quien soy y de donde vengo. Bien sé que no soy digno de aparecer ante tu presencia, pero no volveré hasta haberte visto. Tú que recibes a las bestias del campo, ¿por qué rehusas conceder audiencia a un hombre? Busqué anhelosamente tu morada y di con ella; ahora llamo para que me llames. Si no alcanzo lo que deseo moriré en el umbral de tu mansión y tendrás que sacarme de aquí cadáver.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Macgregor identificaba esta figura como una joven que parecía flotar en el vacío. LUIS MACGREGOR, *Actopan, op.cit.*, p. 118.

En ese momento abrió san Pablo la cueva y feliz corrió a abrazar a san Antonio, diciendo: "He aquí lo que buscaste con tantos afanes, estropeado por los años y en vísperas de que sus carnes sean pasto de gusanos".<sup>11</sup> Ambos se conocían aún sin haberse visto antes y entonces sostuvieron una larga y sagrada conversación.

Las ideas intercambiadas por aquellos santos hombres fueron tan interesantes y tan nutritivas para el espíritu, que los dos ermitaños olvidaron comer. Dios no los podía desamparar y mientras platicaban animadamente llegó hasta ellos un cuervo, quien depositó a sus pies un pan entero. san Antonio lo miró con curiosidad y su amigo Pablo explicó: "He aquí que el misericordioso Dios nos envía la comida. Por espacio de sesenta y más años me enviaba por el mismo recadero medio pan, pero con tu llegada se ha duplicado la ración".<sup>12</sup>

Tras agradecer a Dios por su infinita misericordia, ambos se sentaron junto a un manantial de aguas cristalinas. Allí se desató una amistosa discusión entre los dos santos sobre quién habría de partir el pan, san Antonio pensaba que Pablo, pues tenía más edad y merecía mayor respeto; por su parte, san Pablo opinaba lo contrario y argumentaba que Antonio era el huésped. Para finalizar la discusión, decidieron que cada uno tiraría de un lado y el pan se partió exactamente por la mitad.

Al terminar la comida, san Pablo dijo a san Antonio que presentía el fin de sus días y pidió a su amigo una túnica, regalo del emperador para Pablo que era guardado celosamente por Antonio. Este último, a pesar de su avanzada edad y de lo

---

<sup>10</sup> LAMBERTO DE ECHEVERRÍA, *op.cit.*, tomo I, p. 105.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*, p. 106.

largo y penoso del camino, no dudó un momento y emprendió la marcha para complacer a san Pablo.

Pablo había hecho esta petición no por vanidad, sino para ahorrar a san Antonio el penoso momento de verlo morir. Mientras regresaba Antonio con la túnica, pudo ver en el cielo cómo los ángeles se llevaban el alma de Pablo. Al llegar junto a san Pablo lo encontró hincado en actitud de orar, pero sin vida. Entonces Antonio se puso a llorar de dolor y desesperación; este último sentimiento lo embargaba por las dificultades que tenía, debido a lo frágil de su estado, para enterrar a Pablo.

Mientras se lamentaba llegaron junto a él dos leones, que después de dar vueltas alrededor del cadáver de san Pablo y dar muestras de dolor, procedieron a hacer una fosa ayudados de sus fuertes garras. Cuando terminaron se pusieron enfrente de Antonio para invocar su bendición. De esta manera san Antonio logró enterrar a san Pablo.

En *La Tebaida* aparece esta historia narrada en diferentes escenas ubicadas en la parte inferior izquierda del muro. En una de ellas se ve a san Antonio ataviado como peregrino, apoyado en un bastón y cargando una jícara para el agua, así emprende el camino para encontrarse con san Pablo (figura III-1B).<sup>13</sup> Más adelante está plasmado el abrazo fraternal entre los dos ermitaños (figura III-1C)<sup>14</sup> y en otra escena, aparece el momento en que san Pablo dirige las primeras palabras a san Antonio (figura III-1D).

<sup>13</sup> "E viendo el alva començo su camino el viejo honrado para yr a buscar a San Pablo, sustentando sus miembros flacos sobre un palo" PEDRO DE VEGA, *Flos Sanctorum: la vida de Nuestro Señor Jesu Cristo, de su Santísima Madre y de los otros santos, según el orden de sus fiestas*, fo. XXIII.

<sup>14</sup> "Entre Roa y Sevilla hubo una gran amistad, y en la porteria de Atotonilco el Grande se les pintó abrazados como ejemplo de fraternidad. En la escena (...) están dos frailes abrazados, y remiten inmediatamente a la imagen de Roa y Sevilla." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 107.

También se encuentra a los dos santos, sentados junto a un manantial, enfrascados en una interesante conversación (figura III-1E).

Otras dos escenas, en las cuales es posible observar a un fraile que señala con la mano a un león, podrían hacer referencia al momento en que san Antonio bendice a estos animales por la ayuda recibida (figura III-1F y III-1G).<sup>15</sup>

## San Jerónimo

La figura que identifiqué como san Jerónimo está ubicada en la parte superior a la derecha del árbol de peras. Este santo es uno de los cuatro padres de la iglesia y su fama se sustenta en una erudita labor como teólogo. Además de sus obras, su vida también es muy interesante, nació en el año 347 y mantuvo una nutrida correspondencia con san Agustín; precisamente a san Jerónimo, además es autor de uno de los textos que narra la vida de San Pablo.

Durante cuatro años san Jerónimo habitó en el desierto, en ese tiempo se impuso terribles penitencias. En la pintura, el santo aparece hincado rezando frente a un crucifijo (figura III-2).<sup>16</sup> A la entrada de su cueva puede observarse un manso león que parece tomar una siesta. La presencia del rey de las bestias está ligada a una leyenda muy famosa sobre Jerónimo. Se cuenta que un día llegó al monasterio en el

<sup>15</sup> "Y assi como si demandaran galardón de su trabajo, abajaron las cervizes meneando las cabeças y las orejas y llegandose a San Antonio que le demandavan la bendición alço su corazón a loar al señor, porque aun los animales sin razón conocían su poderío, y dixo: Señor no se cae una sola hoja de árbol sin tu voluntad, ni se mueve un paxarito sin tu querer, tu da a estos leones lo que sabes que les conviene. Y hizoles señal con la mano que se fuessen". DE VEGA, *op. cit.*, fo. XXIII.

<sup>16</sup> "El fraile orante del detalle (...) tiene ante sí a la única representación de Cristo crucificado que hay en el mural. Grijalva dice que la sierra estaba llena de demonios que huían de los llanos donde ya se había plantado la cruz. Pero quedaban del todo desterrados donde una vez se decía misa. Esto lo sabía

que habitaba san Jerónimo, un león. Mientras todos los demás frailes corrían despavoridos, Jerónimo salió al encuentro del animal y lo recibió con todos los honores dignos de los huéspedes. Por si esto fuera poco, le brindó ayuda y cuidados, pues el león estaba lastimado: retiró de la pata del felino una larga espina que tenía enterrada.

Desde ese día el león permaneció en el monasterio<sup>17</sup> y fue utilizado como guardián y pastor de un asno que pertenecía a la comunidad. En una ocasión el felino y el burro fueron a pastar, pero la fiera se quedó tan profundamente dormida que no se dio cuenta del robo del asno, perpetrado por unos comerciantes. El león despertó y no tuvo más remedio que regresar solo al convento. Al verlo llegar sin su compañero, los frailes pensaron que se había comido al borrico. Los monjes quisieron echarlo, pero San Jerónimo decidió que ahora el león debía realizar el trabajo del animal perdido, es decir, cargar leña. Día tras día el león trabajó obedientemente, hasta que una tarde pudo dar con el rastro del burro robado y consiguió traerlo de regreso al monasterio, acompañado por unos camellos cargados con las ricas mercancías de los comerciantes deshonestos.<sup>18</sup>

---

bien fray Antonio de Roa, quien posiblemente sea el que oficia misa en la escena." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 108.

<sup>17</sup> " Del hecho de que el león, una vez curado, no se marchara a la selva, infirió Jerónimo que Dios lo había enviado no sólo para que lo curaran, sino para que fuese útil al monasterio" SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *op.cit.*, p. 633.

## San Gil

San Gil fue un monje benedictino nacido en Atenas. Su nombre *Aegidios*, deriva del griego *aix* que significa ciervo. Parece ser que desde su nacimiento el santo estaba destinado a unir su vida a la de este animal, pues a Gil también se le conoce como "el santo de la cierva".<sup>19</sup>

En *La Tebaida* san Gil se encuentra en el lado superior izquierdo, afuera de una cueva, y con su brazo parece bendecir a la cierva que lo acompaña (figura III-3). La historia de este santo narra cómo un día decidió alejarse de todo y huyó hacia las montañas con el firme deseo de convertirse en ermitaño. Había andado bastante camino cuando encontró una fuente, en donde decidió detenerse para descansar. En ese momento apareció junto a él una cierva; san Gil entendió que se trataba de una señal del Señor, quién así le indicaba su deseo de que permaneciera en ese lugar y le ofrecía a la cierva para que le proporcionara alimento.

De este modo san Gil pasó gran parte de su existencia. Pero en una ocasión, los cazadores del rey llegaron a la montaña de san Gil y concentraron sus esfuerzos en cazar a la cierva amiga del ermitaño. El pobre animalillo, huyendo asustado, llegó a refugiarse en la cueva del santo varón, la cual estaba cubierta por unos espesos matorrales. Entonces sucedió un hecho prodigioso: los perros que perseguían a la cierva no podían acercarse a la cueva, llegaban hasta cierto punto y regresaban temerosos al lado de sus dueños.

---

<sup>19</sup> DE LA VORÁGINE, *op.cit.*, pp. 630-635; LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1955-1959, tomo III, v. 2, pp. 740-743.

Al día siguiente los cazadores regresaron y volvió a suceder lo mismo, sólo que en esta ocasión los acompañaba el rey. Necios en su empeño, lanzaron una flecha hacia los matorrales, pues pensaron que así matarían a la cierva. Sin embargo, cuando llegaron hasta la cueva, lo que encontraron fue una escena sorprendente: dentro de la misma estaba san Gil, viejo y cano, herido por la flecha. El ermitaño oraba hincado y suplicaba al señor que protegiera a su querida amiga del odio de los cazadores; a sus pies, la pequeña cierva encontraba refugio. Al verlo, los cazadores y el rey se maravillaron, le preguntaron quién era y por qué estaba allí; san Gil, con paciencia, respondió a todas sus preguntas. El rey ofreció los servicios de los mejores médicos del reino para curar la herida del ermitaño, pero él no quiso aceptarlos, pues afirmó que Dios le brindaría la ayuda necesaria. Y así fue, ya que un día después, la herida de Gil había sanado milagrosamente.

Cuando llegó el día de su muerte, en el año 700, muchos testigos afirmaron que su alma fue llevada al cielo por los ángeles.<sup>20</sup> San Gil es considerado el patrono de los pecadores, los tiradores del arco, de las madres que amamantan a sus hijos, de los heridos y también se le invoca contra el temor.

### El monje iracundo y la historia de san Agatón, abad.

Otro de los personajes que posiblemente esté representado en la parte inferior derecha del mural es un monje iracundo relacionado con san Agatón. Su presencia en la pintura pudo haber servido como ejemplo a la comunidad agustina.

---

<sup>19</sup> RÉAU, *op. cit.* p. 593.

<sup>20</sup> SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *op. cit.*, pp. 563-565. RÉAU, *op. cit.*, pp. 593-595.

En *La leyenda dorada*, Santiago de la Vorágine alaba la sabiduría de san Agatón y nos cuenta que en una ocasión dijo a sus monjes: "El iracundo, si no se esfuerza por dominar su irascibilidad, aunque hiciere milagros e incluso aunque resucitase a los muertos, causaría multitud de enojos al prójimo y a Dios."<sup>21</sup>

Uno de los monjes que lo escuchó, continuamente era presa de la ira. Este hombre reflexionó sobre las palabras dichas por san Agatón, y pensó que quizá debería estar solo para refrenar sus arrebatos. Decidió abandonar el monasterio y se dirigió al desierto para evitar cualquier contacto con los seres humanos.

Un día fue al arroyo para llenar su escudilla con agua, pero ésta se volteó y derramó todo su contenido. Volvió a llenar la escudilla y también en esta ocasión se volcó. Encolerizado, el monje no pudo controlarse y estrelló la escudilla en el piso hasta romperla. Cuando por fin logró calmarse, entendió que el demonio de la ira era capaz de atacarlo en cualquier lugar, la lucha contra él debía ser continua y la mejor arma que podía utilizar era la virtud de la paciencia. Con esto en mente, emprendió el camino rumbo al monasterio para vivir en comunidad.

Louis Réau comenta, por su parte, la historia de san Agatón, a quien llama "el silencioso". Este mote procede de que estuvo tres años en el desierto con una piedra en la boca para crearse el hábito de no hablar. Réau también menciona la historia del cántaro roto por efecto de la cólera.<sup>22</sup>

Este pasaje posiblemente fue dibujado en *La Tebaida*: en la parte inferior izquierda aparece un fraile que toma agua de un manantial con una escudilla (figura

---

<sup>21</sup> VORÁGINE, *op. cit.*, tomo II, p. 788.

III-1H). Un poco más arriba puede verse al mismo personaje con un cántaro en el hombro, que sube por un camino (figura III-1i). Quizá este fraile regresa a su convento consciente de la importancia de la vida comunal y decide hacer frente a las múltiples tentaciones del demonio.

## San Gregorio

En la parte superior derecha del muro es posible observar un fraile hincado orando frente a una cruz, sobre él hay un ave volando (figura III-4).<sup>23</sup> Esta figura podría representar a san Gregorio.

Tras la muerte de Gregorio, una cruel hambruna azotó a Italia. Los envidiosos pronto alzaron sus voces, los cuales proclamaban que dicha situación se debía a los malos manejos que, de los bienes de la Iglesia, había hecho san Gregorio. Pronto se enardecieron los ánimos y una turba furiosa estuvo a punto de quemar los libros escritos por el santo. En ese momento Pedro Diácono, cardenal, habló a favor de Gregorio. Dijo que no era suficiente para acabar con la memoria de tan ejemplar hombre el quemar sus libros y que esta acción constituía un sacrilegio, porque estos escritos habían sido inspirados por obra del Espíritu Santo. Confesó cómo en múltiples ocasiones había visto sobre la cabeza de san Gregorio al Espíritu Santo en forma de una paloma blanquísima. Para convencer a los alborotadores, Pedro afirmó

---

<sup>22</sup> RÉAU, *op. cit.*, trad. Daniel Alcoba, Madrid, Serbal, 1997, tomo V, p. 29.

<sup>23</sup> "La escena (...) presenta a un fraile arrodillado mirando a lo lejos un empinado risco con una cruz en la cima. El pintor subrayó la apariencia de lejanía y dibujó sobre la cruz un ave volando. Grijalva explica que la cruz debió levantarla algún investigador que llegó a estas tierras en tiempo de los apóstoles, pero luego el demonio puso la luna junto para opacar al símbolo cristiano." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 108.

que si sus palabras eran verdaderas, moriría en el acto; pero que si esto no sucedía, él mismo ayudaría a arrojar los libros en el fuego. Después de dar testimonio sobre el milagro y la santidad de san Gregorio, Pedro Diácono colocó su mano sobre los evangelios e hizo juramento público. Al decir la última palabra y sin experimentar ningún dolor expiró.<sup>24</sup>

San Gregorio es uno de los cuatro padres de la Iglesia y generalmente se le representa sin barba, lo que está en contradicción con el dibujo del fraile en *La Tebaida*. Sin embargo, debemos tomar en cuenta algo sobre la forma en que pinta el tlacuilo indígena en el siglo XVI, me refiero a la creación de estereotipos.<sup>25</sup> El pintor de las figuras humanas de *La Tebaida* crea el estereotipo de fraile, a quien siempre representa con hábito, tonsura y barba.<sup>26</sup> Para distinguir un personaje de otro utiliza diversos objetos, los atributos de cada santo son los que confieren individualidad a cada uno de los frailes. Por esta razón sostengo la posibilidad de que este fraile quizá represente a san Gregorio.

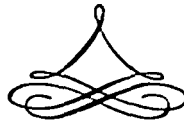
---

<sup>24</sup> VORÁGINE, *op. cit.*, tomo I, pp. 195-196

<sup>25</sup> Los artistas indígenas del siglo XVI, en las escuelas de artes y oficios conventuales, fueron aprendiendo una nueva forma de pintar acorde con el mundo occidental. En este complejo proceso, el tlacuilo utilizó diferentes armas de su antiguo aprendizaje, el lenguaje pictográfico, para realizar las nuevas exigencias de representar la realidad. Una de las estrategias utilizadas fue la creación de nuevos estereotipos, como el fraile, el caballo, etc.

<sup>26</sup> La regla agustina no menciona nada sobre el uso de barba y tonsura. Para el siglo XVI, la única referencia que pude encontrar son las constituciones de los hermanos menores capuchinos, elaboradas y aprobadas en el capítulo celebrado dentro del convento de santa Eufemia, Roma, desarrollado en dos sesiones entre 1553 y 1554. La redacción definitiva dice lo siguiente: "La tonsura se haga de 20 en 20 días, o una vez por mes, con las tijeras. No se posean palanganas, sino solamente un recipiente para las

En cuanto a los demás frailes de la pintura que no he mencionado, lamento comentar que no logré identificarlos, pues carecen de algún atributo o elemento iconográfico. Así que dos escenas: un ermitaño solitario que ora afuera de una cueva<sup>27</sup> (figura III-6) y un grupo de ermitaños en la entrada de una gruta (figura III-7),<sup>28</sup> permanecerán en espera de algún investigador que logre desentrañar su misterio.




---

ventosas, Llévase la barba, a ejemplo de Cristo santísimo y de nuestros antiguos santos, dado que es cosa viril, natural, grave, despreciable y austera."

*Cfr. <http://franciscanos.net/teólogos/document/eufemia1.htm>*

<sup>27</sup> "La escena (...) ilustra la soledad en que vivían los frailes." BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 108.

<sup>28</sup> "Los frailes en la sierra no tenían dónde guarecerse, por eso se pintaron dentro de una cueva..." *Idem.*







4



5



6



7

## Capítulo Cuarto

### La Fauna\*

---

En el Paraíso, Adán dio nombre a cada uno de los animales que allí habitaban.

Para la tradición cristiana este fue el primer encuentro del ser humano con la naturaleza. Mediante la fuerza de la palabra el hombre participó de la creación divina.

A través de la historia, la humanidad se ha aproximado de diferentes maneras a la naturaleza. La época clásica fue rica en descripciones, Aristóteles y Plinio reunieron el conocimiento de su tiempo sobre las características y hábitos de los diferentes animales.<sup>1</sup> En la era cristiana se rescató esta sabiduría anterior gracias a la obra de autores como Alberto Magno<sup>2</sup> y San Isidoro de Sevilla.<sup>3</sup>

El hombre medieval buscó en la naturaleza manifestaciones de lo divino. Cada planta y cada animal observados podían ayudar a la conciencia a elevarse del plano material al espiritual. Y el alma, mediante esta actitud contemplativa, lograba alcanzar el conocimiento trascendente.

---

\* Si el lector desea ubicar a los animales pintados en el mural, puede consultar las láminas 1 y 2.

<sup>1</sup> ARISTÓTELES, *Historia de los animales*, Madrid, AKAL, 1990. PLINIO CAYO SEGUNDO, *Historia Natural*, traducción y notas de Francisco Hernández, México, UNAM, 1996.

<sup>2</sup> MICHAEL R. BEST y FRANK H. BRIGHTMAN, edit., *The Book of Secrets of Albertus Magnus of the virtues of herbs, stones, and certain beasts also A Book of the Marvels of the World*, USA, Oxford University Press, 1973.

<sup>3</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición bilingüe, trad. José Orozreta y Manuel A. Casqueros, 2 tomos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982-83.

El mundo natural, además de la Biblia, fue considerado por el pensamiento cristiano como una fuente de sabiduría. Para desentrañar los secretos de este mundo se requería de un conocimiento previo, pues era necesario aprender a traducir el libro de la naturaleza. Como guía de lectura surgieron los bestiarios, escritos de corte didáctico que reunían los atributos reales o supuestos de los animales, además de incluir la interpretación moral o religiosa de los mismos.

Muchos bestiarios aparecieron a partir del siglo XII. El antecedente más lejano fue el *Fisiólogo griego*, manuscrito creado entre los siglos III y V de nuestra era. Otros importantes documentos son, por ejemplo, *El Fisiólogo* atribuido a San Epifanio, único libro que alcanzó la popularidad de la Biblia durante la Edad Media;<sup>4</sup> el *Bestiario de Cambridge*, el *Bestiario* de Pierre de Beauvois<sup>5</sup> y *El libro del tesoro* de Brunetto Latini.<sup>6</sup>

Para la interpretación de los misterios que encierra la naturaleza de *La Tebaida* recurrí al estudio de los bestiarios.<sup>7</sup> Sin embargo, no me fue posible develar plenamente los

<sup>4</sup> *El fisiólogo atribuido a San Epifanio*, traducción, introducción y notas de Santiago Sebastián, y *El Bestiario Toscano*, trad. De Alfred Serrano y Joseph Sanchiz Carbonell, Madrid, Tuero, 1986, p. VI

<sup>5</sup> PIERRE DE BEAUVOIS, *Le Bestiaire* (Versión courte), edit. Guy R. Mermier, París, A. G. Nizet, 1977.

<sup>6</sup> BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Tresor*, ed. F.J. Carmody, Los Angeles, University of California Press, 1948.

<sup>7</sup> Para ver una lista completa de los bestiarios en los que se basa esta investigación, consúltese la bibliografía. Una guía muy útil para localizar fuentes fue el erudito trabajo de XOSÉ RAMÓN MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Editorial Encuentro, 1996 y ALBERTO M. SALAS, *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada, 1968.

significados de cada una de las figuras representadas; frente a lo cual resulta útil recordar la actitud que los frailes medievales tenían ante la Biblia:

...cuando quería emplear su inteligencia [el monje] se volvía hacia la Escritura, el Libro, donde encontraba la respuesta especial a las particularidades de su vocación, porque en ella las verdades sobrenaturales aparecían, como los árboles y las flores del Edén en un divino desorden, como en un jardín o paraíso imponente, embrollado, del que se podía gozar tanto más cuanto que no era posible catalogar sus maravillas...<sup>8</sup>

## Leones

La mayoría de los bestiarios comienza la descripción del reino animal con el que es considerado su soberano. Este hecho se relaciona con la asociación simbólica entre el rey de los animales, el león, y el rey de los hombres, Cristo. Deseo continuar con esta tradición y el recorrido que haré por la fauna de *La Tebaida* comenzará con esta fiera.

El argumento más sólido para asociar a Cristo con el león se encuentra en la Biblia. Allí se narra la bendición de Jacob a sus hijos, entre ellos a Judá, quien daría lugar a la tribu judía más importante: “¡Tú, Judá, hijo mío! Eres como un cachorro de león cuando deja de devorar a su víctima: se agacha, se echa en el suelo, como si fuera un león grande. ¿Y quién se atreverá a molestarlo?”.<sup>9</sup> De nuevo en el Apocalipsis se le llama a Cristo el león de Judá: “Pero uno de los ancianos me dijo:

---

<sup>8</sup> JOHN-HENRY NEWWMAN, “El mensaje de San Benito” en *La civilización de los monasterios medievales*, p. 97.

<sup>9</sup> Gén 49:9.

‘No llores más, pues el León de la tribu de Judá, que es descendiente del rey David, ha vencido y puede abrir el rollo y romper sus siete sellos.’”<sup>10</sup>

En algunos bestiarios se ilustró el pasaje de la bendición de Judá, como en el *Bestiario de Cambridge* (figura IV-1). Al comparar esta imagen con una escena de *La Tebaida* (figura IV-2), en la zona superior derecha, se nota que son muy similares. En ambas imágenes está la acción de bendecir a un león, ejecutada en una por Jacob, y en la otra por un fraile ermitaño. Considero que la escena de *La Tebaida* intenta aludir a la bendición de Judá con el propósito de evocar la presencia de Cristo. La intención de relacionar al león con Cristo en la pintura mural, adquiere un matiz muy sugerente al tomar en cuenta la predicción bíblica: “Tras de Jehová andarán. Como un león él rugirá; porque él mismo rugirá, e hijos vendrán temblando desde el oeste.”<sup>11</sup> Este pasaje relaciona al león con el Verbo divino y augura la difusión de la palabra de Dios a los lugares más alejados del mundo.<sup>12</sup>

En los bestiarios también se cuenta que el león, a pesar de su gran valentía, experimentaba mucho temor ante la presencia del gallo blanco. La explicación a este hecho se encuentra en la interpretación simbólica: el gallo blanco representaba a los profetas que predijeron la muerte de Cristo, y el león a Jesús, quién debido a

---

<sup>10</sup> Ap 5:5.

<sup>11</sup> Os 11:10.

<sup>12</sup> *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, comentario de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p.5.

su humanidad, temía a la muerte (figura IV-3).<sup>13</sup> La representación plástica de esta historia puede ser localizada en *La Tebaida*, arriba de la escena del abrazo entre san Antonio y san Pablo (figura IV-4). Allí aparece la figura de un león sobre la que se dibujaron unas líneas que intentan representar pasto y plantas. Esta imagen da la impresión de que el león se esconde atrás de un matorral. Muy cerca de él, a su derecha, hay un pájaro con el pico abierto y la cabeza levantada, el cual, orgulloso, pareciera estar cantando.

Un león más puede representar al fiel compañero de san Jerónimo, ubicado en la zona superior del mural (figura IV-5). La historia de ambos ya la narré en el capítulo anterior.<sup>14</sup> Allí también hice notar el gesto apacible de la bestia, que parece descansar a la entrada de la cueva.

Otro león, que aún conserva un color naranja, fue pintado bajo la escena en que aparece san Agustín flagelándose (figura IV-6). Su presencia en la pintura quizá aludía a las virtudes representadas por este animal, que también eran necesarias dentro de la vida monacal, como la prudencia,<sup>15</sup> clemencia<sup>16</sup> y vigilancia.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> MARIÑO FERRO, *op. cit.*, p. 281; PHILIPPE DE THAÛN, *Le Bestiaire, cit. pos.* IGNACIO MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1980, pp. 26-27; BERYL ROWLAND, *Animals with human face: a guide to animal symbolism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1973, p. 119.

<sup>14</sup> *Vid. supra.*, Capítulo tercero, pp. 48-49.

<sup>15</sup> Una de las virtudes que simboliza el león es la prudencia, pues cuando se sabe perseguido por los cazadores huye y, mientras lo hace, va borrando sus huellas con la cola. En esto también se parece a Cristo, quien borró sus huellas de divinidad y así el diablo no logró encontrarlo. SAN ISIDORO, *op. cit.*, t. II, p. 71; PIERRE DE BEAUVOIS, *op. cit.*, p. 37, 59; *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, *op. cit.*, p. 3; *El Bestiario Toscano*, *op. cit.*, p. 21; PHILIPPE DE THAÛN, *op. cit.*, p. 25; LOUIS RÉAU, *Iconographie cristiane*, *op. cit.*, p. 92; BERYL ROWLAND, *Animals with human face*, *op. cit.*, p. 119; MARIÑO FERRO, *Simbolismo Animal*, *op. cit.*, pp. 282-283.

Por último, deseo señalar la presencia de un león dentro de otra cueva, el cual también parece estar recibiendo la bendición de un fraile (figura IV-7). Considero que este personaje podría identificarse como san Antonio, quien estaría dando la bendición al león que lo ayudó a cavar la tumba de san Pablo.<sup>16</sup>

### *¿León raso o pantera?*

Ahora detengo mi atención en la parte inferior de la pintura; casi en el centro, ubicada en una cueva, está la figura de un animal parecido a un puma, pintado de color naranja (figura IV-8). Los pumas, originarios de América, eran desconocidos en Europa y por lo tanto no aparecen en las descripciones de los bestiarios. Aunque sí se sabe, gracias a los cronistas de Indias, que este animal fue asimilado a la fauna del Viejo Mundo. Los conquistadores lo llamaron "león raso", es decir, león sin melena. Algunos españoles lo consideraron como inferior en valentía y majestad que el león europeo, pero otros coincidieron en darle los mismos atributos.<sup>19</sup>

Existe la posibilidad de que este dibujo intente representar a un "león raso", sobre todo al compararlo con una imagen del león vigilante que ilustró el *Bestiario de Cambridge* (figura IV-9). Sin embargo, considero más probable que pretenda

<sup>16</sup> Otra virtud del león es la clemencia, gracias la cual perdona al caído. Si un hombre pide misericordia al león, éste lo perdona y no lo ataca. La misma clemencia utiliza Dios para con los pecadores arrepentidos. PLINIO, *op. cit.*, p. 371; SAN ISIDORO, *op. cit.*, t. II, p. 71; *El Bestiario Toscano*, *op. cit.*, pp. 21-22; BEAUVOIS, *op. cit.*; pp. 37-38, 60; ROWLAND, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>17</sup> El león representa la vigilancia porque, según afirman los bestiarios, siempre duerme con los ojos abiertos. SAN ISIDORO, *op. cit.*, t. II, pp. 69-71; BEAUVOIS, *op. cit.*, p. 37; THAÛN, *cit. pos.* MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, p. 27; ROWLAND, *op. cit.*, pp. 118-119; MARIÑO, *op. cit.*, p. 282.

<sup>18</sup> *Vid. supra*. Capítulo tercero, p. 47.

representar a una pantera. Cuentan de este hermoso animal que dormía durante tres días seguidos y al término de ellos despertaba hambrienta. Para cazar se valía de su aliento, pues si rugía, de su boca exhalaba un perfume tan dulce que atraía a todos los animales, con excepción de la serpiente. Cuando todas las especies estaban ante su presencia, la pantera escogía a un animal y se alimentaba. Después continuaba con su sueño por otros tres días.<sup>20</sup>

La pantera simbolizaba a Cristo y a los predicadores de su palabra; ellos, con sus dulces palabras, atraían a todo aquel que los escuchaba.<sup>21</sup> A todos a excepción de la serpiente, símbolo del demonio. Los tres días de reposo de la pantera, además de hacer una clara referencia a la resurrección de Cristo, son similares a los días de recogimiento de los frailes, quienes en ese tiempo se dedicaban a leer las Sagradas Escrituras y a reposar, para volver con nuevos y

---

<sup>19</sup> SALAS, *op. cit.*, pp. 189-198.

<sup>20</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, IX, 6 (612 a); PLINIO, *op. cit.*, VIII, p. 71; BRUNETO LATINI, *Li livres du Tresor*, *op. cit.*, p. 168; *Bestiario toscano*, *op. cit.*, pp. 29-30; BEAUVOIS, *op. cit.*, pp. 48-49, 76; RÉAU, *op. cit.*, I, p. 130; *Fisiólogo armenio*, 128, no. XVIII; *El Bestiario de Cambridge*, 17; *Bestiario moralizado de Gubbio*, 65, no. XV; *Bestiarius*, 90-92 (Ms. A), 117 (Ms. G), los últimos cuatro bestiarios fueron consultados en la recopilación de MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, pp. 28-34.

<sup>21</sup> "Li oingnement de Crist sont laituaies, ce sont li comandement de Dieu qui sont seur touz aromatismenz odorable, car le paroles de Dieu esleecent le cuer de ceus qui l'oent et e ensuivent. Sicomme la presente odors des aromatismenz raemplist les nerines de ceus qui le recoivent. Sire, tes nons est douz sour touz aromatismenz et pour ce nos covient jouvenceles corre apres tes commandemenz, c'est les ames renovelees par bapteme, que li rois nos enmaint en Jerusalem, cité de Dieu et monz de touz sainz." BEAUVOIS, *op. cit.*, p. 78.

"Los ungüentos de Cristo son bálsamos: son los mandamientos de Dios, que son más perfumados que todas las esencias, pues las palabras de Cristo alegran el corazón de quienes lo oyen y le siguen, del mismo modo que, cuando se manifiesta la fragancia de las esencias, colma el olfato de quienes la perciben. 'Señor, tu nombre es más dulce que todas las esencias, y por eso nos vemos arrastrados a seguir tus mandamientos, nosotras, doncellas', es decir, las almas renovadas por el bautismo, a fin de que el Rey de reyes nos lleve a Jerusalén, ciudad de Dios y montaña de todos los santos." Beauvois, traducción de MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, p. 32.

mejorados bríos a su misión evangelizadora.<sup>22</sup> En este caso la pantera podría representar a los frailes agustinos.

## Ciervos

Los ciervos que aparecen en el paisaje de *La Tebaida* son seis. En primer lugar hay uno ubicado en lo alto de un risco en la parte superior de la pintura; pareciera que desde tal altitud observara el horizonte (figura IV-10). El gusto de los ciervos por los lugares apartados y solitarios de la montaña fue legendario. Los bestiarios vieron en esta característica una virtud semejante a la del ermitaño, quién buscaba la soledad de los terrenos inhóspitos para, desde allí, acercarse a Dios.<sup>23</sup> Pero en otra interpretación, que ve en las rocas y las montañas una representación de los profetas y los evangelistas, el anhelo del ciervo por los terrenos agrestes lo lleva a simbolizar a los creyentes, quienes buscan consuelo y apoyo en las palabras de los santos varones.<sup>24</sup> Creo que estas dos interpretaciones son válidas para nuestro ciervo, quien representa a los ermitaños que, al mismo tiempo, son fieles seguidores de la palabra sagrada.

El siguiente ciervo que analizaré fue pintado al lado derecho de la escena en que san Agustín aparece ataviado con la túnica de la virgen Sapida (figura IV-11). Este ciervo calma su sed en el caudaloso río que tiene enfrente. La imagen plástica de un ciervo tomando agua se puede encontrar en diferentes representaciones del

<sup>22</sup> *Bestiariis I*, 90-92 (MS A), *cit. pos.* MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, p. 33.

<sup>23</sup> MARINO FERRO, *op. cit.*, p. 94.

<sup>24</sup> BEAUVOIS, *op. cit.*, pp. 51-52, 83.

jardín del Edén; allí el ciervo bebe de uno de los cuatro ríos paradisiacos. La imagen literaria de un ciervo sediento se remonta a la Biblia: "Cómo la cierva que ansía las corrientes de agua, así mi alma te ansía, ¡Oh Dios!".<sup>25</sup> Gracias a este pasaje, el ciervo se convirtió en el símbolo por excelencia del alma humana.

Los autores de los bestiarios decidieron explicar el suceso que provocaba la sed del ciervo y el motivo quedó registrado en sus manuscritos. En ellos se cuenta que el ciervo tenía un enemigo mortal: la serpiente. Este reptil se dedicaba a matar a los cervatillos, por lo que los ciervos buscaban venganza. Acudían a la madriguera de la serpiente y la obligaban a salir con dos métodos diferentes: vertiendo un buche de agua en el interior, o bien aspirándolas con la nariz.<sup>26</sup> Una vez que se encontraban de frente, el cuadrúpedo las mataba pisándolas, o las devoraba.<sup>27</sup> Pero esta última acción del ciervo tenía consecuencias, ya que al engullir el cuerpo de la serpiente, también tragaba su veneno. El pernicioso veneno de la serpiente provocaba una sed muy intensa en el venado, quien, para apaciguar su sed, corría hasta encontrar agua fresca. Se creía que si el ciervo no lograba beber

---

<sup>25</sup> Sal. 42:1.

<sup>26</sup> Algunos bestiarios afirman que el ciervo obliga a salir de su nido a la serpiente con agua: BEAUVOIS, *op.cit.*, pp. 51-52, 83; *Fisiólogo griego, cit. pos.* MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, pp. 42-43. Otros aspirándola: PLINIO, *op. cit.*, libro VIII, p. 61; *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, op. cit.*, pp. 52-53; *El Bestiario de Gervaise y el de Cambridge, cit. pos.*, MALAXECHEVERRÍA, pp. 43-45. Y otros de ambas formas, ver: LATINI, *op. cit.*, p. 160, RÉAU, *op. cit.*, tomo I, pp. 82-83.

<sup>27</sup> El ciervo mata a golpes a la serpiente según BEAUVOIS, *op. cit.*, libro VIII, p. 61; *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, op. cit.*, pp. 52-53; el *Bestiario de Cambridge* y el *Fisiólogo griego*, ambos en MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, pp. 42-44. Por su parte, Brunneto Latini considera que los ciervos las matan primero a golpes y finalmente las devoran, LATINI, *op. cit.* p. 160.

agua antes de tres horas moriría; pero si alcanzaba su objetivo, era capaz de rejuvenecer y vivir cincuenta años más.<sup>28</sup>

En esta historia, la serpiente devorada por el ciervo simboliza el pecado que infecta con su veneno el alma humana. El alma pecadora y arrepentida puede purificarse al beber la doctrina de la religión católica. Dentro del contexto de la pintura mural, la imagen podría representar a los eremitas del desierto, quienes llevan una vida de penuria. Cuando sienten sed espiritual, los eremitas corren al manantial de las escrituras y logran su purificación ayudados por la penitencia.<sup>29</sup>

Queda manifiesto el interés de este programa pictórico por representar la enemistad entre el venado y la serpiente, pues en el lado inferior izquierdo del árbol de peras, hay un ciervo que huye de una irritada víbora (figura IV-12). Llama la atención que una imagen muy similar fuera pintada en los muros de otro convento agustino; me refiero a Malinalco (figura IV-13). Esta última figura fue investigada por la doctora Jeanette Favrot Peterson, quien la interpreta cómo un símbolo de la lucha entre las virtudes y los vicios.<sup>30</sup> En apoyo a la sugerente idea de Peterson citaré unas palabras de Eduardo Báez:

Daniel Rops ha señalado el desierto como un lugar de extrema tensión espiritual que no permite optar sino entre

<sup>28</sup> *El fisiólogo atribuido a San Epifanio, op. cit.*, pp. 33-37; *Fisiólogo griego, cit. pos. MALAXECHEVERRÍA, op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>29</sup> Interpretación del *Fisiólogo griego, cit. pos.*, MARIÑO FERRO, *op. cit.*, p. 94.

<sup>30</sup> "As Crist's representative a stag or deer was often depicted at the foot of the biblical tree of knowledge. Like the sparrow in the tree, a stag represents virtue in direct conflict with vice, symbolized by the serpent. The stag or deer stood for the best in a person, the human soul longing for the divine." JEANETTE F. PETERSON, *The paradise garden murals of Malinalco*, p. 131.

dos absolutos opuestos, dios o el demonio, el bien o el mal; una psicomaquia que aquí no admite componendas.<sup>31</sup>

He hablado acerca de la presencia de ciervos en este paisaje edénico, pero el paraíso original era habitado por parejas de animales. Todo parece señalar que dentro de *La Tebaida*, además de ciervos machos, también se representaron hembras. La primera cierva que podría identificarse es la tímida compañera de san Gil (figura IV-14), de la cual tuve la oportunidad de platicar en el capítulo anterior.<sup>32</sup> La relación de san Gil con la cierva ejemplifica la situación vivida por otros ermitaños, quienes refugiados en lugares inhóspitos, alejados de los hombres, convertían a los animales en sus mejores amigos. No podía ser de otra manera, pues estos animales eran los mensajeros de Dios; por mandato divino se encargaban del sustento y la protección de los santos varones.

La segunda cierva ostenta su condición de madre al estar acompañada de su pequeño cervatillo, ambos colocados en la parte central inferior de la pintura (figura IV-15). Es interesante la postura de la cierva, con la cabeza girada 180 grados. La misma actitud aparece en el ciervo, descrito anteriormente, que escapa del ataque de una serpiente. Este hecho me lleva a pensar que quizá esta cierva también esté huyendo. La hipótesis no parece tan descabellada si se toman en cuenta las palabras de Plinio: "Cuando huyen detienen y vuelven a mirar a quien

---

<sup>31</sup> EDUARDO BÁEZ MACÍAS, *El Santo Desierto: Jardín de contemplación de los carmelitas descalzos en la Nueva España*, México, UNAM/ Coordinación de Humanidades, 1981, p. 7.

<sup>32</sup> *Vid. supra.*, Capítulo tercero, pp.50-51.

los sigue...".<sup>33</sup> El por qué la cierva se encuentra acompañada de su hijo también podría relacionarse con la huida. Según cuentan los bestiarios, los ciervos enseñaban a sus crías cómo escapar a través de las montañas;<sup>34</sup> advirtiéndoles del peligro mediante señas<sup>35</sup> o con un fuerte pisotón.<sup>36</sup>

Para terminar con la descripción de los ciervos analizaré a un pequeño animal, pintado en la zona superior derecha (figura IV-16), que he considerado como miembro de esta especie. Mi identificación está basada en que la figura fue pintada con pezuñas, tal y como el pintor representó a otros ciervos. Dentro de la pintura se ve a este cuadrúpedo en una postura inusual, pues parece olisquear con curiosidad a un pequeño animal que permanece a su lado derecho. La lectura de los bestiarios no me proporcionó ningún indicio sobre el significado de esta imagen. Sin embargo, Francisco Hernández, en su estudio sobre la naturaleza americana, registró la existencia de venados que carecían de timidez.<sup>37</sup> Por lo que no sería extraño que este ciervo mostrara interés y se acercara a un animalillo aparentemente inofensivo.

## Serpientes.

Uno de los animales más importantes dentro de la iconografía cristiana es la serpiente. Generalmente representa al mal, ya que causó la expulsión de nuestros

<sup>33</sup> PLINIO, *op. cit.*, p. 396.

<sup>34</sup> *Idem.*, libro VIII, p. 39.

<sup>35</sup> SAN ISIDORO, *op. cit.*, t. II, p. 61.

<sup>36</sup> *El Bestiario de Cambridge*, 37-39, *cit. pos.*, MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>37</sup> FRANCISCO HERNÁNDEZ, *Historia Natural de la Nueva España*, en *Obras completas de Francisco Hernández*, 3 v., México, UNAM, 1959, p. 307.

primeros padres de su hogar original, el Paraíso. Sin embargo, la interpretación simbólica que se hace de ella en los bestiarios tiene aspectos positivos, relacionados con Cristo y su iglesia.

En la célebre crónica que describe la historia de la orden agustina en la Provincia de Michoacán, escrita por el Padre Mathías de Escobar, se puede leer: "...Pues no hay Paraíso sin serpientes y siéndolo Tacámbaro, ¿cómo podían faltarle sabandijas?"<sup>38</sup> Así que tampoco podían faltar en esta pintura mural, que muestra un ambiente relacionado con el jardín del Edén.

En primer lugar me ocuparé de un reptil que aparece enroscado en sí mismo, ubicado en la zona inferior de la pintura, justo bajo la escena de san Agustín penitente (figura IV-17). ¿Por qué fue representado de esta manera? Los bestiarios cuentan que las serpientes tenían una gran fama de ser prudentes;<sup>39</sup> por lo tanto, cuando se sabían en peligro, procuraban enroscarse para crear un ovillo impenetrable dentro del cual protegían su cabeza.<sup>40</sup> Se creía que si una serpiente, tras un ataque, lograba conservar intacta su cabeza y por lo menos el largo de dos dedos de su cuerpo, no importando lo intensas y graves que fueran sus heridas, podría continuar con vida.<sup>41</sup>

Esta historia era utilizada como una metáfora por la religión cristiana; desde los bestiarios y los púlpitos se predicó la comparación de la serpiente enroscada

<sup>38</sup> MATHÍAS DE ESCOBAR, *Americana Thebaida*, op. cit., p. 184.

<sup>39</sup> "¡Miren! Los estoy enviando como ovejas en medio de lobos, por lo tanto, demuestren ser cautelosos como serpientes, y, sin embargo, inocentes como palomas". Mt. 10:16.

<sup>40</sup> *El Fisiólogo atribuido a San Epitacio*, op. cit., p. 89; LATINI, op. cit., pp. 132-133.

con los mártires. Pues así como la serpiente ofrecía su cuerpo a la destrucción para conservar a salvo su cabeza, también los mártires ofrecían su cuerpo al dolor y el sufrimiento para conservar intacta la cabeza de la Iglesia, Cristo.<sup>42</sup>

Al observar detenidamente advierto que, en efecto, la serpiente está enroscada; sin embargo, no parece que su intención sea esconder la cabeza. Incluso se puede ver claramente que de su boca asoma la lengua bífida.<sup>43</sup> Considero que el significado de esta imagen está relacionado con la historia e interpretación que ya he narrado, y que quizá el pintor tuvo una intención particular al mostrar a esta serpiente enroscada con la cabeza visible.

En algunos bestiarios el texto era acompañado por una imagen iluminada para ilustrar lo escrito, la cual con frecuencia dio pie a grabados posteriores. La imagen correspondiente a esta leyenda que ilustró el *Fisiólogo* atribuido a san Epifanio, muestra a una serpiente enroscada cuyo dibujo se simplificó hasta crear una línea en espiral (figura IV-18). Me aventuro a pensar en la posibilidad que existiera para la realización del mural un modelo similar, y que el programador o el pintor indígena creyeran que esta representación era poco clara, y por ello se

---

<sup>41</sup> SAN ISIDORO, *op. cit.*, t. II, p. 184.

<sup>42</sup> En un sermón dicho por San Agustín, seguramente en la conmemoración de algún mártir, el Obispo de Hipona habló sobre cómo los mártires imitaron la astucia de la serpiente: "Por mucha ferocidad que despliegue un verdugo sobre los miembros del cuerpo, por mucha crueldad con que ate los costados y desgarre las entrañas y llegue a lo interior de la carne, no podrá llegar a nuestra cabeza." SAN AGUSTÍN, *Obras completas*, "Homilias", tomo X, p. 189. Acerca de las serpientes que guardan la cabeza ver también el sermón 64, p. 183.

<sup>43</sup> Aristóteles ya mencionaba la curiosa lengua bífida de las serpientes, también notaba que nunca permanecía quieta en su sitio y que salía de la boca hasta muy lejos. ARISTÓTELES, *op. cit.*, libro II, (508 a) p. 129. Isidoro de Sevilla considera que la lengua de las serpientes se mueve con tanta celeridad que parece que tuvieran tres y no solamente una. SAN ISIDORO, *op. cit.*, t. II, p. 89.

enfaticó que era una serpiente, dibujando su cabeza con lengua bífida y anillos córneos al final de su cuerpo. Aunque esta hipótesis puede no ser verdadera, tanto la lengua bífida cómo los anillos no dejan lugar a dudas: se trata de una víbora de cascabel, americana, de tres años de edad.<sup>44</sup>

Otra serpiente interesante es aquella que parece deslizarse entre los peñascos de la misma zona (figura IV-20). Desde tiempos remotos los hombres notaron, con admiración, que este tipo de reptiles mudaba de piel. Esta característica fue asociada con el rejuvenecimiento. Se pensaba que cuando las serpientes envejecían iniciaban un ayuno que soportaban durante cuarenta días, con el propósito de que su piel se ablandara. Entonces, según cuentan los bestiarios, la serpiente "...busca una roca, por una de cuyas hendiduras, reptando con gran esfuerzo y en declive, intenta pasar y arrancar su piel. Tras quitársela, se llena de alegría y de nuevo rejuvenece."<sup>45</sup>

Creo posible que esta serpiente esté rejuveneciendo. El sentido que tiene su imagen en la pintura es más claro al analizar el simbolismo de la representación. Para el cristianismo, el fiel que desee abandonar la decadencia del mundo debe

<sup>44</sup> En su *Historia Natural de la Nueva España*, Francisco Hernández comenta acerca de la *Teuhtlacoauhqui* o serpiente de cascabel: "Si se la irrita o se la toca se enrosca formando bolas, tuerce la cabeza haciéndola irregular y se resguarda de tal modo que no se la puede atacar por ninguna parte." También menciona más adelante; "Cuantos son los años de su edad, tantos ruidosos cascabeles tiene en el extremo de su cola unidos entre sí a manera de vértebras". Si seguimos esta lógica científica, es posible afirmar la edad de la serpiente. El protomédico nos proporciona, además, dos dibujos de la *Teuhtlacoauhqui* similares a los de nuestra pintura mural (figura IV-19). ¿Es posible que los pintores de *La Tebaida* tuvieran algún contacto con los pintores de Hernández? ¿O fue la observación directa de la naturaleza la que llevó a los pintores a dibujar, en la representación simbólica de la serpiente enroscada, a la víbora de cascabel? HERNÁNDEZ, *op. cit.*, tratado III, cap. XXIV, pp. 374-375.

<sup>45</sup> *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, *op. cit.*, p. 81.

mortificar su cuerpo con la penitencia: el ayuno. Pues al igual que la serpiente, que pasa por los huecos de las rocas, el hombre debe entrar por la puerta estrecha y la difícil senda que conduce al reino de los cielos. Para san Agustín, esta era una característica de la serpiente que los hombres debían imitar.<sup>46</sup>

Otra de las serpientes de *La Tebaida* está enroscada en un árbol y recuerda mucho a la serpiente del Paraíso, aquella que tentó a Eva y Adán (figura IV-21). La representante de lo diabólico no podía tener una ubicación más precisa en la pintura, pues se encuentra justo al lado derecho del diablo. El pecado original produjo la caída de nuestros primeros padres, del cual sólo podíamos ser redimidos a través de Jesucristo, quien al salir triunfante de las tentaciones del demonio en el desierto, anticipó la salvación de la humanidad entera.

Y finalmente está la serpiente que ataca a un venado en la parte baja del árbol *Peredixión* (figura IV-22), en párrafos anteriores hablé sobre su tradicional enemistad. Como ya mencioné su significado simbólico, únicamente contaré que muchos de los cronistas de Indias afirmaron que existían en el Nuevo Mundo serpientes tan grandes y hambrientas que devoraban ciervos enteros. Inspirados en Plinio, narraban escalofriantes historias sobre la naturaleza monstruosa de estos reptiles. Dichos textos seguramente se redactaban con la intención de advertir sobre el peligro representado por estas fuertes y voraces boas; aunque, en

---

<sup>46</sup> SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 183.

ocasiones, ellas mismas fueron las víctimas de un depredador que las superaba en apetito: el conquistador español.<sup>47</sup>

## Conejos

En la pintura de *La Tebaida* también pude encontrar la presencia de conejos. Dentro de la iconografía cristiana estos animales eran asociados con la fertilidad y por extensión, en su aspecto negativo, representaban a la lujuria; mientras que en el positivo, sobre todo si acompañaban a la virgen, eran el símbolo de la pureza.<sup>48</sup> Sin embargo, considero que los conejos de *La Tebaida* no tienen un simbolismo cristiano específico, sino que fueron colocados en el programa con la intención de representar un hábitat paradisiaco.

Para apoyar esta hipótesis recurriré a la comparación de dos imágenes, una perteneciente al mural y otra a un grabado del siglo XVII. La primera de ellas fue colocada en la zona superior derecha del muro y muestra la simpática figura de dos conejos abrazados (figura IV-23). En la segunda, se puede ver a otros dos conejos en una postura muy similar (figura IV-24). Esta última imagen pertenece a

---

<sup>47</sup> "Y quiero decir una cosa y contarla por cierta, aunque no la ví, pero sé haberse hallado presentes hombres dignos de crédito y es que, yendo por este camino el teniente Juan Greciano, por mandado del licenciado Juan de Vadillo, y llevando consigo ciertos españoles [...] hallaron una culebra o serpiente tan grande que tenía más de veinte pies y de muy grande anchor. Tenía la cabeza rosilla, los ojos verdes, sobresaltados, u como los vió, quiso encarar para ellos, y el Pero Jimón le dio tal lanzada que, haciendo grandes bascas, murió, y le hallaron en el vientre un venado chico, entero como estaba cuando lo comió, y oí decir que ciertos españoles, con el hambre que llevaban, comieron el venado y aun parte de la culebra." PEDRO CIEZA DE LEÓN, *La crónica del Perú*, Lima, Peisa, 1993, cap. IX, p. 55.

<sup>48</sup> BERYL ROWLAND, *op. cit.*, p. 133-135.

un grabado que representa el jardín del Edén. Los conejos abrazados de nuestra pintura darían una idea de la alegría y fraternidad imperantes en el Paraíso.<sup>49</sup>

Los otros dos conejos están en la misma situación. Uno de ellos salta al lado derecho de san Agustín en penitencia (figura IV-25). Mientras que su compañero, dibujado a escasos centímetros, disfruta devorando unas hierbas (figura IV-26). Estos dos animalillos parecen estar totalmente alejados de cualquier interpretación teológica.

## Palomas

El ave más noble dentro de la iconografía cristiana es la paloma. El prestigio de esta ave se remonta al bautizo de Cristo en el río Jordán. En ese momento, sobre la cabeza del Mesías se apareció el Espíritu Santo en la forma corpórea de una paloma. Y precisamente representando al Espíritu Santo es como creo que aparece en la escena donde una paloma brinda la inspiración necesaria a san Gregorio para redactar sus escritos (figura IV-27).<sup>50</sup>

La siguiente ave que considero puede ser una paloma está posada en la única rama ubicada en el lado derecho del árbol de peras (figura IV-28). Para entender su simbolismo debo adelantarme y explicar un poco la historia de un árbol llamado *Peredixión*. Cuentan de este fabuloso árbol que tenía frutos muy

---

<sup>49</sup> La Dra. Nelly Sigaut en una ponencia presentada en el Colegio de Michoacán, apuntó que la mayoría de los grabados con el tema del jardín del Edén tienen como característica que los únicos animales representados en pareja son los conejos, NELLY SIGAUT, *Los animales del Génesis*, ponencia presentada en el III Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, el 2 de marzo de 2001, en prensa. Por otra parte en algunas miniaturas medievales aparecen dos conejos que se abrazan como símbolo de timidez. *Cfr.* ROWLAND, *op. cit.*, pp. 134-135.

dulces que gustaban mucho a las palomas. Si deseaban comerlos, las aves tenían que ser muy cuidadosas y posarse sólo en las ramas del lado derecho, donde daba sombra; pues si se alejaban de ese lado eran devoradas por un dragón, ubicado a la siniestra. Las palomas del árbol *Peredixión*, al igual que la solitaria de *La Tebaida*, representan a los fieles que se acercan a las dulces palabras de Dios; siempre protegidos por Jesús y la Iglesia.<sup>51</sup>

### Búho.

El búho no podría tener un hogar más acertado que en el desierto de *La Tebaida* (figura IV-29). Espacio agreste origen de la vida eremítica, el desierto albergó a esta ave desde los tiempos bíblicos, como se puede leer en el salmo 102: "Me parezco al búho del yermo, igual que la lechuza entre las ruinas".<sup>52</sup> Este pasaje, alusivo a la soledad en que vive el búho, lo llevó a convertirse en el símbolo por excelencia del ermitaño.

Pero quizá el ave de la pintura mural no represente simplemente a un ermitaño, sino a un eremita virtuoso que, semejante al búho, es capaz de mantenerse en vela constante. Esta vigilancia sería la única que le permitiría al ermitaño mantenerse alerta contra el mal e impedirle que se filtrara en su alma.

---

<sup>50</sup> *Vid. supra.*, Capítulo tercero, pp. 53-54.

## Pato

Al igual que el búho, el pato también fue considerado como un símbolo de la vigilancia.<sup>53</sup> Pero en este mural el ave no fue representada sola, sino que aparece acompañada por ocho pajarillos que se mueven a su alrededor (figura IV-30). Mi interpretación considera al pato como la madre de las pequeñas aves, a las cuales protege en su cercanía; del mismo modo, la iglesia protege a sus fieles. Pero en un programa pictórico como este, dirigido a una comunidad religiosa, esta figura podría también interpretarse como una alegoría de la vida conventual, en la que el pato vigilante representaría al prior del convento y las pequeñas ánades a los frailes agustinos bajo su dirección.<sup>54</sup>

## Ardilla.

Anteriormente había mencionado que una de las serpientes de *La Tebaida* estaba destinada a exaltar la virtud de la prudencia. De nuevo encuentro en el mural a otro animal que posiblemente la representa; en este caso se trata de una ardilla. Este pequeño mamífero fue pintado al lado izquierdo del fraile ubicado junto al manantial de la zona inferior derecha (figura IV-31). Para los autores de los bestiarios la ardilla era símbolo de la prudencia porque precavidamente almacenaba comida para el invierno. Y también porque cuando se aproximaba una

---

<sup>51</sup> BEAUVOIS, *op. cit.*, pp. 52-53, 85-86.

<sup>52</sup> Sal. 102:7-8.

<sup>53</sup> MARIÑO FERRO, *op. cit.*, p. 357.

tempestad, cambiaba la puerta de su madriguera al lado contrario de las corrientes de aire. De esta forma, la ardilla lograba sobrevivir el invierno cómodamente.<sup>55</sup>

### *Tapayaxin*

El siguiente animal que analizaré es interesante porque considero que se trata de una especie de lagartija, llamada *tapayaxin*, exclusiva del Nuevo Mundo. Se puede localizar en la pintura al lado izquierdo del búho (figura IV-32). Información sobre este reptil aparece en las obras de Francisco Hernández y fray Bernardino de Sahagún. El protomédico comenta que este animalillo era circular, aplanado, parecido a la raya y pequeño, pues medía un poco menos de cuatro pulgadas (figura IV-33). Parece ser que era muy amistoso y gustaba de que lo acariciaran, por lo que los indios le llamaban "amigo del hombre". Pero si su cabeza era presionada, de sus ojos salían unas gotas rojas como sangre. Asado en el fuego y convertido en polvo, podía mezclarse con agua y curaba el mal gálico; provocaba la orina, que aparecía mezclada con pituita y otros filamentos largos y gruesos. El *tapayaxin* vivía en los montes de las regiones frías.<sup>56</sup>

Por su parte, fray Bernardino de Sahagún informa que el *Tapaxi*, como él lo llama, deambulaba por los caminos y tenía una forma de aparearse similar a la humana. Cuando la hembra daba a luz, se le reventaba la panza y las crías salían por ese orificio. Inmediatamente los pequeños buscaban una hierba nombrada

<sup>54</sup> La imagen del ave que protege a otras de menor tamaño en su cercanía, puede relacionarse con la representación del patrocinio, en la cual un santo protege a una comunidad bajo su manto.

<sup>55</sup> LOUIS RÉAU, *op. cit.*, tomo I, p. 129.

*Memeia*, de la que se alimentaban hasta que llegaban a la edad adulta, entonces comían moscas.<sup>57</sup>

Es muy relevante el hecho de que en esta pintura puedan existir la representación de fauna local. Tanto la víbora de cascabel como el *Tapayaxin*, cuya identificación se ha sugerido, formaban parte de las especies desconocidas en Europa hasta el descubrimiento de América. La posibilidad de que quizá fueran incorporadas a un programa pictórico conventual podría relacionarse con la intención de los frailes agustinos por plasmar en la pintura una "Tebaida americana", utilizando la acertada frase de Escobar.

### Otras aves.

Existen algunas aves pintadas en el mural que aún no he podido identificar. En primer lugar, hay un grupo de aves volando en la zona superior derecha de *La Tebaida* (figura IV-34). Este diseño fue repetido también en algunos fragmentos de paisaje dentro del programa pictórico del cubo de la escalera de Actopan (figura IV-35). Seguramente el motivo fue copiado de alguna fuente grabada, pues es muy común verlo en grabados contemporáneos (figura IV-36).

Hay otros pájaros que simplemente parecen observar lo que sucede a su alrededor; tal es el caso del ave ubicada cerca de los conejos abrazados (figura IV-37) y de aquella posada en una rama del área superior derecha (figura IV-38).

---

<sup>56</sup> HERNÁNDEZ, *op. cit.*, tratado III, cap. XLIV, pp. 380-381.

<sup>57</sup> SAHAGÚN, *Códice Florentino*, libro XI, f. 97 r- 97v.

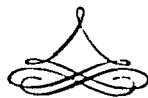
Mientras que otra, colocada en la zona superior izquierda, se deleita con el néctar de una flor (figura IV-39).

## Otros animales

Desafortunadamente, las aves no son las únicas que para mi aún plantean problemas de identificación. Existen seis cuadrúpedos que se encuentran en la misma situación. Estos animales podrían pertenecer a cualquier especie: tejones, osos, armadillos, topos. Ninguno de ellos tiene alguna característica que permita una identificación clara (figuras IV-40, IV-41, IV-42, IV-43, IV-44, IV-45).

Sin embargo, uno de ellos guarda cierto parecido con una criatura dibujada en la pintura mural del convento agustino de Malinalco (figura IV-46), que Peterson considera una figura híbrida, compuesta por partes de diferentes animales con un rostro humanizado.<sup>58</sup>

Otro de estos animales misteriosos, ubicado en la zona bajo el árbol *Peredixión*, tiene dibujadas dos líneas negras en su cuerpo (figura IV-47). Quizá se trate de un zorrillo, en particular del *Mephitis Macroura Lichtenstein*, la especie más común de zorrillos que habita por todo México, exceptuando sólo el actual estado de Baja California.

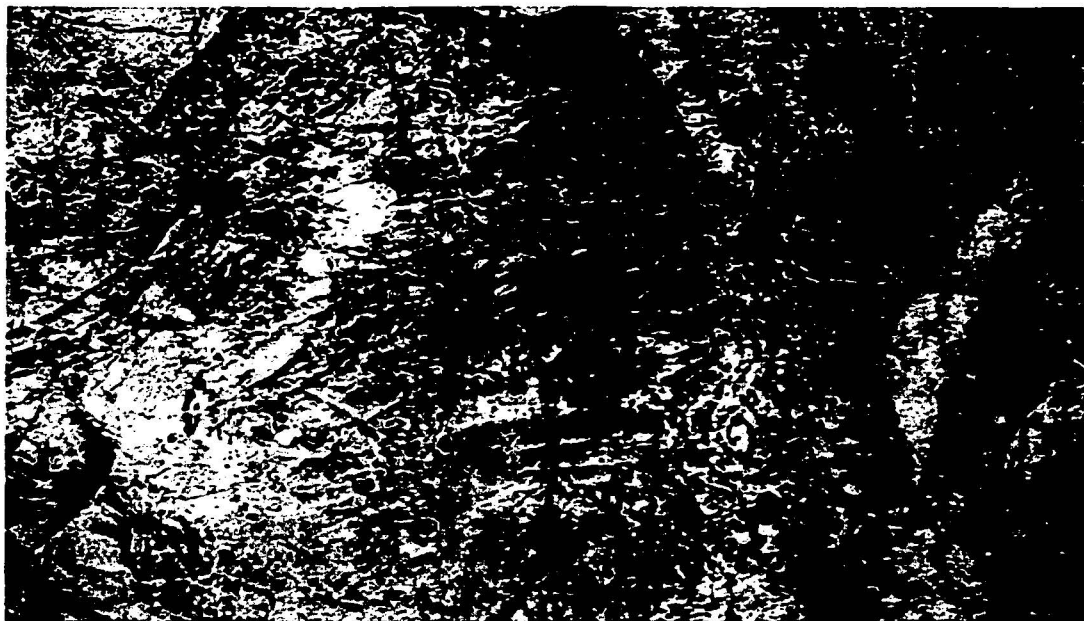



---

<sup>58</sup> PETERSON, *op. cit.*, p. 105.







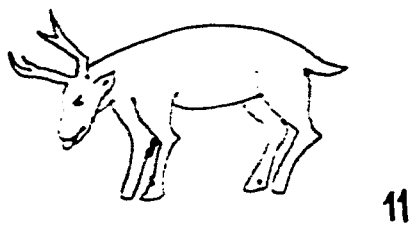
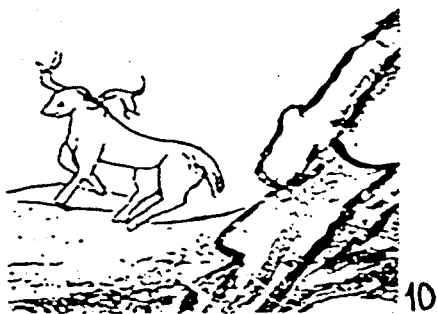
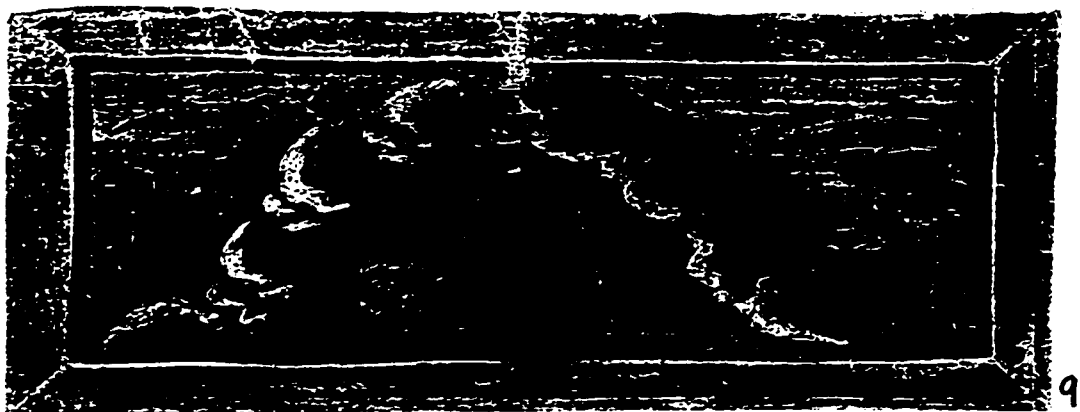
6



5



7





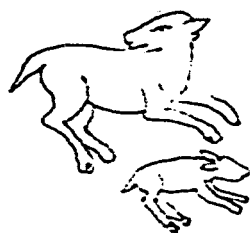
12



13



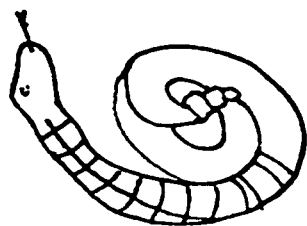
14



15



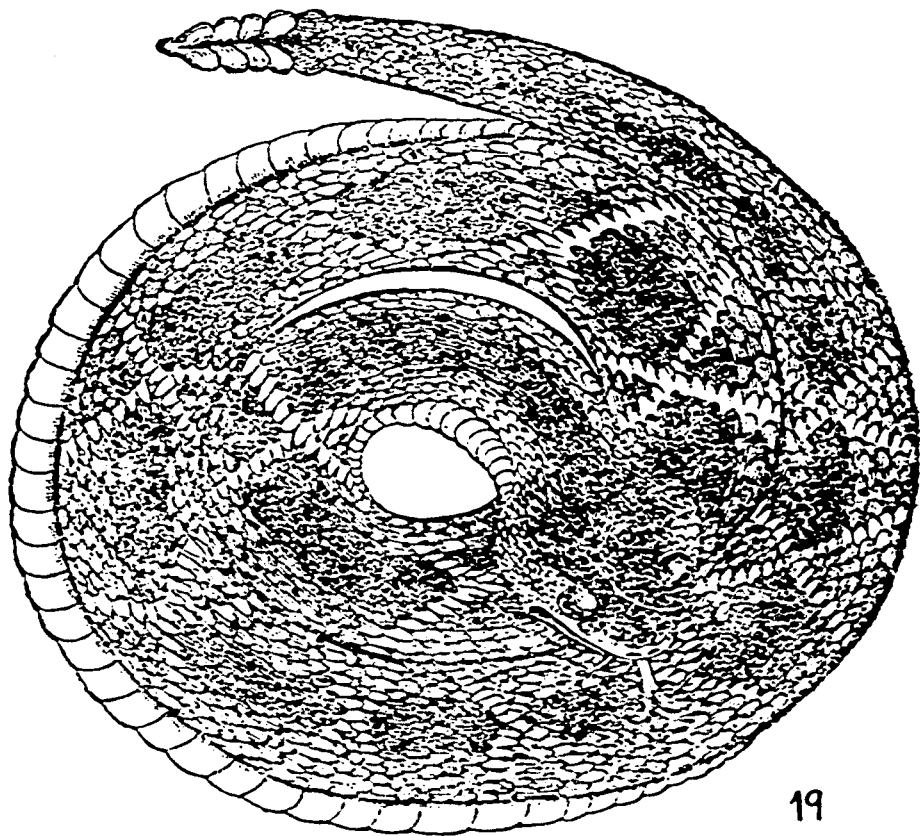
16



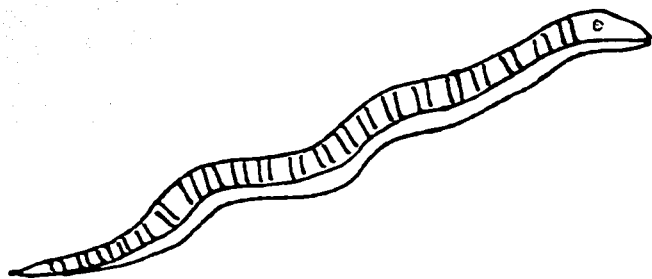
17



18



19



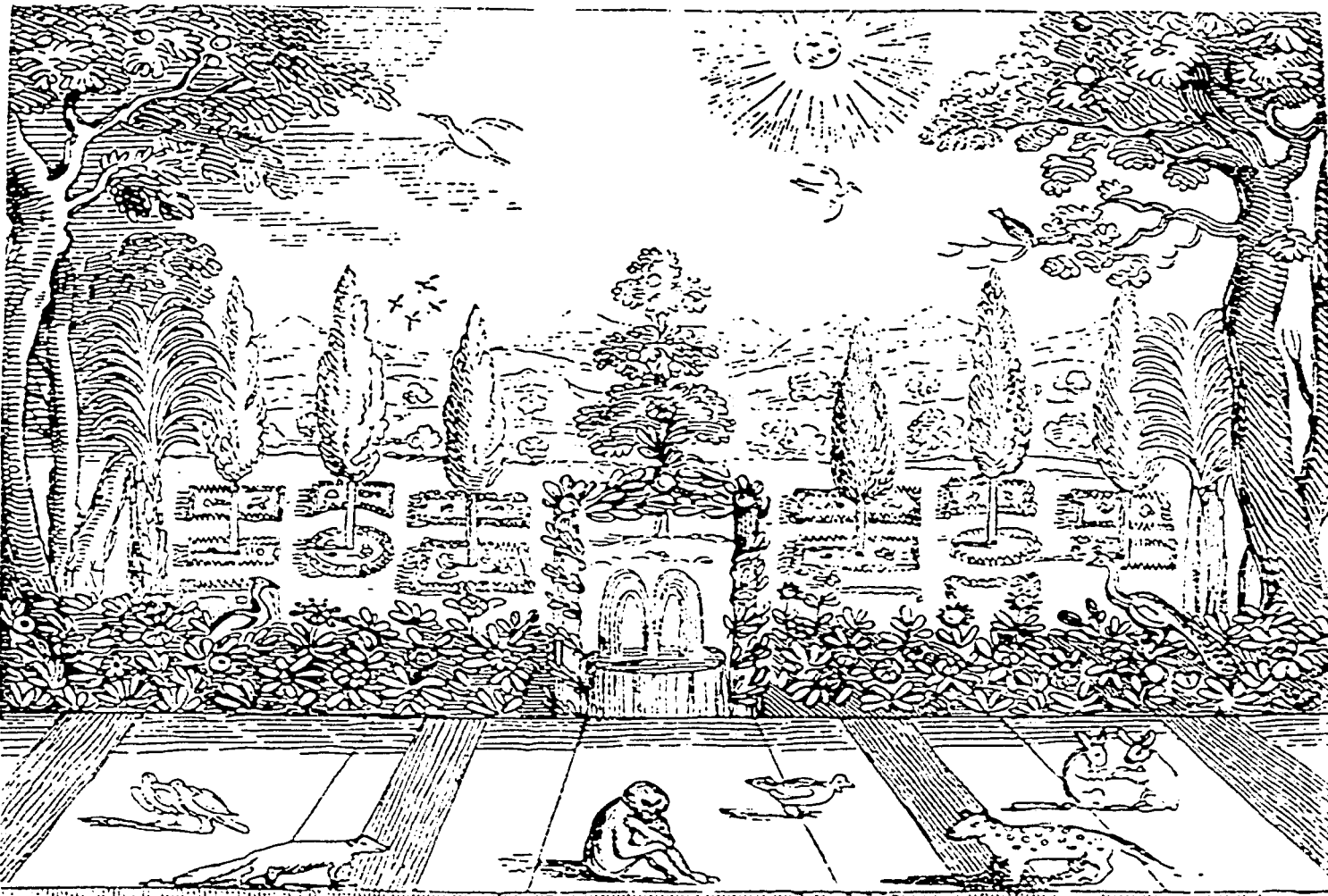
20

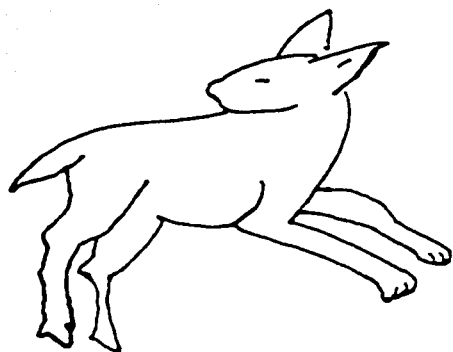


21



22

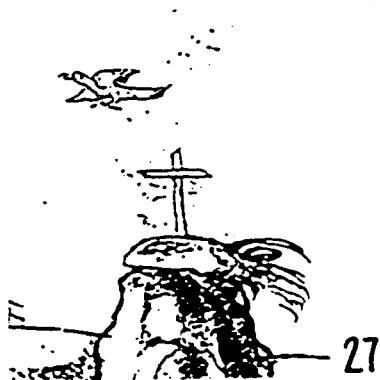




25



26



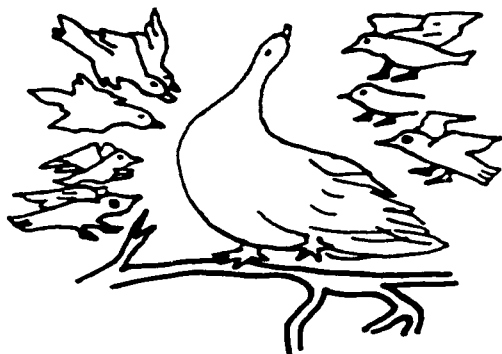
27



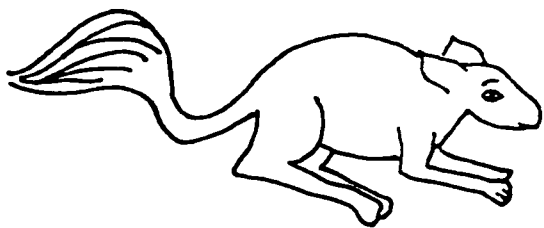
28



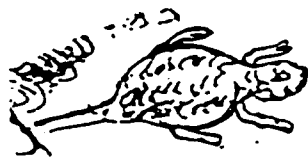
29



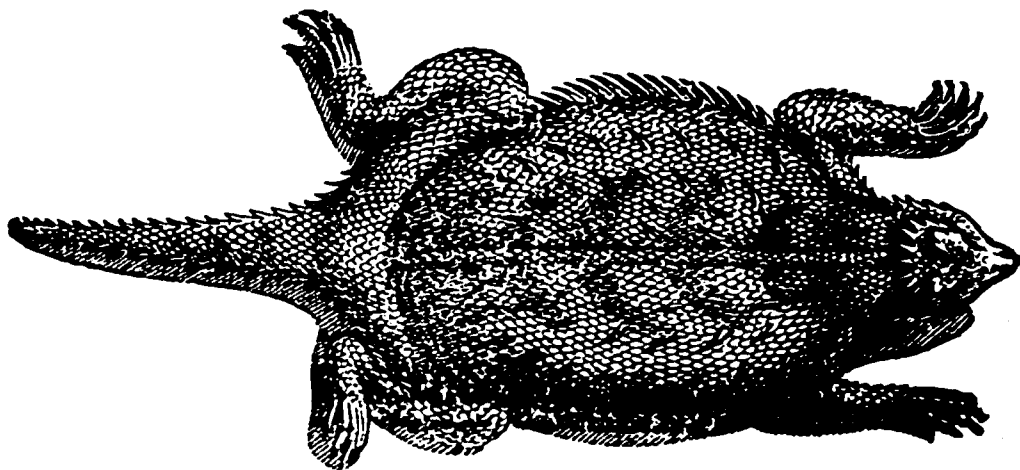
30



31



32



33



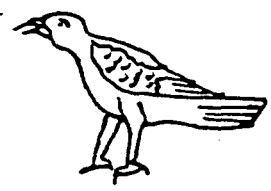
34



35



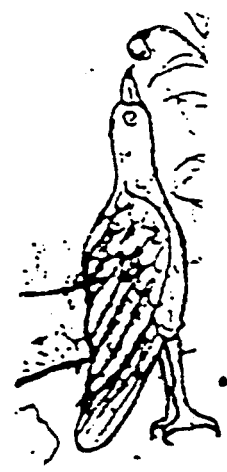
36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47

## Capítulo Quinto

### La Flora\*

---

Uno de los elementos del Nuevo Mundo que más asombró a los conquistadores fue la vegetación. Es posible imaginar la sensación de los primeros exploradores que llegaron a costas caribeñas y se enfrentaron con un paisaje tan exuberante y ajeno que seguramente les resultó perturbador. Por fortuna algunos de ellos escribieron testimonios de esa impresión, como Cristóbal Colón, quien desde sus primeras cartas dejó constancia de lo extraño y variado de la flora americana.<sup>1</sup>

Las reacciones de los españoles ante la novedad y grandeza de la naturaleza americana dependieron en gran medida de la actividad desempeñada por cada uno de ellos en el proceso de reconocimiento, conquista y colonización del territorio. Los que pudieron enfrentarse al paisaje americano en una forma más serena y reflexiva pertenecieron a dos grupos: colonizadores y evangelizadores.

---

\* Para una fácil localización de la flora estudiada en *La Tebaida*. Compárese las láminas 1 y 3.

<sup>1</sup> "Y vide muchos árboles muy deformes de los nuestros [...] y un ramito es de esta manera y otro de otra; y tan disforme, que es la mayor maravilla del mundo cuánta es la diversidad de una manera a la otra..." CRISTÓBAL COLÓN, *Textos y documentos completos: Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1984, pp. 36-37. "...en ese tiempo anduve así por aquellos árboles, que era la cosa más fermosa de ver que otra se aya visto, veyendo tanta verdura en tanto grado visto como el mes de Mayo en Andalucía, y los árboles todos están tan disformes de los nuestros, como el día de la noche, y así las frutas y así las yerbas y así todas las cosas." *Idem.*, p. 38.

La *Historia Natural de la Nueva España* surgió por iniciativa del rey Felipe II, quién envió a este territorio al protomédico Francisco Hernández con la misión de inventariar las plantas utilizadas por los indios y escribir un informe de las propiedades y usos de aquellas que considerara útiles. Entre 1570 y 1577, Hernández viajó por la Nueva España obteniendo los datos y las imágenes que más tarde consignaría en sus tratados.<sup>6</sup> A través de los años y debido a la pérdida de interés por el manuscrito de Hernández, muchas ilustraciones se extraviaron; sin embargo, pudo rescatarse las descripciones y algunos de los dibujos originales.

El *Códice Florentino* fue el resultado de una gran labor de investigación realizada por fray Bernardino de Sahagún con la intención de crear "una enciclopedia del saber azteca y de la lengua náhuatl".<sup>7</sup> Auxiliado por un grupo numeroso de indígenas, Sahagún emprendió la redacción de los doce libros de la *Historia General de la Nueva España*. El texto a dos columnas, una escrita en náhuatl y la otra en castellano, quedó plasmado en 1239 hojas adornadas con más de 1800 ilustraciones.<sup>8</sup> Para esta investigación consulté sobre todo el libro once, donde está registrado un extenso inventario de la naturaleza novohispana.

Sobre estas bases realicé el análisis de algunas de las especies vegetales que aparecen en la pintura mural.

---

<sup>6</sup> XAVIER LOZOYA, *El preguntador del rey: Francisco Hernández*, México, CONACULTA/Pangea, Colección Viajeros del Conocimiento) 1991, p. 17.

<sup>7</sup> SIMÓN VALCARCEL, *op. cit.*, p. 308.

<sup>8</sup> JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *El "Códice Florentino" y la "Historia General" de Sahagún*, México, Archivo General de la Nación, 1995, pp. 13-14.

## Un árbol

Una de las figuras más destacadas en la pintura, es el colosal árbol que divide el espacio en dos secciones (figura V-1). Surge de un pequeño cúmulo boscoso y desde allí se yergue imponente hasta alcanzar el cielo, sensación apoyada por las sombras en espiral ascendente que parecen rodear al tronco. Me recuerda un *axis mundi* abarcando los tres mundos: el subterráneo, el terrestre y el celeste.

La atracción que ejerce esta imagen en el ojo del espectador no es gratuita: por una parte está enfatizada a partir del tamaño, pues su escala no guarda relación con las demás figuras de árboles que hay en el mural; y por otra, se encuentra ubicado estratégicamente en la zona áurea de la pintura. Debido a ello, me atrevo a suponer que el mensaje iconográfico de esta figura era considerado especial por los creadores del programa pictórico. En un intento de acercarme a su posible significado propongo tres interpretaciones distintas, aunque no necesariamente excluyentes, para la misma imagen. La primera de ellas se basa en la observación de las características formales del árbol para suponer a que especie pertenece y a partir de allí, explicar cuál es su sentido. La segunda intenta relacionarlo con algunas de las figuras que lo rodean y la tercera pretende asociarlo con el tema general de la obra.

### *El árbol como peral*

Uno de los rasgos que diferencian a este árbol de los demás representados en *La Tebaida*, es que se trata del único que tiene frutos. En la tradición cristiana

generalmente se asocia a los árboles con la vida, sobre todo cuando aparecen cargados de frutos que, en ocasiones, representan los dones del espíritu.<sup>9</sup>

Este fruto es alargado y posee un contorno ligeramente abultado en la parte superior que se curva hacia adentro en la parte media, para finalmente salir y crear una base más ancha. Haciendo una comparación sencilla entre la forma que le dio el pintor a este fruto y las frutas que conozco, creo que puede tratarse de la representación de una pera y, en ese sentido, el árbol sería un peral

Pero ¿tenía algún significado especial para los frailes agustinos del siglo XVI un árbol de peras? No dudo que sus frutos fueran apreciados en la época, por ejemplo, el cronista Fernández de Oviedo elogia a los perales del Nuevo Mundo, aunque en realidad los confundió con árboles de aguacate.<sup>10</sup> Por otra parte, se

---

<sup>9</sup> Los doce dones del espíritu son: amor, alegría, paz, paciencia, gentileza, bondad, fe, mansedumbre, tolerancia, modestia, templanza y castidad. IGNACIO CABRAL PÉREZ, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, p. 32.

<sup>10</sup> En este párrafo Oviedo cree describir un peral, aunque en realidad está hablando sobre un árbol de aguacate, sin embargo, proporciona algunos datos interesantes, por ejemplo: considera a este fruto como superior a las peras de Castilla y menciona que el árbol es alto y copado, similar al peral de *La Tebaida*. "En la Gobernación de Castilla del Oro, en las sierras de Capira e en Tierra del cacique de Juanaga, e en otras partes de la lengua de Cueva, hay unos árboles hermosos e grandes que los cristianos llaman perales. Y de hecho, la fructa que llevan son peras en el talle y en el color, e no en más, porque el cuero es tan gordo como el borceguí de cordobán, e la carnosidad de dentro no es más gruesa que una pluma de escrebir de un ansarón, o cuando más como la de un cisne; e el cuesco es grande, que ocupa todo lo demás; y no cuesco, sino una pepita, cubierta, cubierta de una telica delgada que proveyó Natura, porque lo que se come de esta fruta no tocase a la pepita, que es amarguísima. Son tan grandes estas peras como las peras grandes vinosas de España, o como aquellas de la isla de la Palma, que pienso yo son las mejores e más hermosas del mundo. En fin, estas que digo de Tierra Firme, muchas dellas pesan una libra, e algunas más e otras menos, e no son dignas de desestimar, porque en el árbol nunca maduran, más, después que han crecido, toman las mayores dellas e pónenlas en un rincón de la casa, sobre un poco de hierba o de paja seca, e allí se maduran, como hacen las serbas en España. E desque están maduras, fácilmente se dejan cortar aquella corteza que tiene, e se despide por sí misma la pepita de en medio con su telilla, e la corteza asimismo, e lo que queda de comer, parece manteca e es un gentil manjar, e yo le tengo por mejor que las peras de Castilla. Estos son árboles altos e copados e frescos, e la hoja semejante a la del laurel, más es mayor y mondana. Verdad es que, aunque yo puse aquí estos árboles por salvajes y los he visto en los montes, como he dicho, e donde los indios ni los cristianos no ponen industria

podría argumentar que en la iconografía cristiana la pera llega a representar el amor de Cristo hacia la humanidad traducido en su encarnación.<sup>11</sup>

Sin embargo, considero que hay un vínculo más simple y directo entre los agustinos y el peral: la fruta de este árbol se relaciona con un episodio fundamental de la vida de san Agustín narrado en las *Confesiones*. Durante su residencia en la ciudad de Madaura, el joven Agustín cometió todo tipo de bellaquerías y ociosidades por influencia de malas compañías.<sup>12</sup>

Una de las faltas en que incurrió fue el robo. Cerca de la viña en que vivía se encontraba un peral cargado de frutos de apariencia no muy tentadora; sin embargo, una noche el santo y sus amigos decidieron despojar al árbol de todas sus peras. El Obispo de Hipóna enfatiza en su libro que este robo no fue producto de la necesidad -pues finalmente arrojaron la mayoría a los puercos-, sino que el motivo principal fue el deseo de deleitarse en el pecado y lo prohibido.

---

ni trabajo alguno en los criar, e solamente el hortelano es Dios, y así lo dije en aquel repertorio que escribí en Toledo, dirigido a la Majestad Cesárea, el año de mil e quinientos e veinte y seis, después, algunos años pasados, vi muchos destos perales en la Povia de Nicaragua, puestos a mano en las heredades e plazas o asentos de los indios, e por ellos cultivados. E son tan grandes árboles como nogales, algunos dellos, más las peras son menores que las de Cueva. Con queso saben muy bien estas peras, y cuando están sazoadas para las comer, piérdense, si las delatan e dejan pasar aquella sazón; porque se acedan e pudren, e no valen nada si con tiempo no las conceden al gusto. Este árbol o perales también se pudiera poner en el libro precedente, con los fructíferos; pero no es inconveniente: que primero fueron todos los salvajes que la industria de los hombres en curar dellos se ocupase. GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias*, ed. y estudio preliminar de Juan Pérez Tudela, Biblioteca de Autores Españoles, tomos 117-121, Madrid, Ediciones Atlas, 1959, p. 297.

<sup>11</sup> GEORGE W. FERGUSON, *Signos y símbolos del arte cristiano*, trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, EMECE, 1956, p. 41.

<sup>12</sup> SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, *op. cit.*, libro II, cap. III, pp. 20-23.

Este pequeño episodio dio pauta a san Agustín para una larga reflexión sobre el pecado, la influencia de las malas compañías y, sobre todo, del poder y la gracia divinas, mediante las cuales es posible el perdón de los pecados.<sup>13</sup>

### *El peral como árbol Peredixión*

En páginas anteriores hablé sobre el árbol *Peredixión*, cuyo nombre significa cerca de la derecha. El único bestiario de los consultados que lo menciona es el de Pierre de Beauvois, quien redactó su obra en el año de 1217.

Cuenta Beauvois que el árbol *Peredixión* crecía en la India, sus frutos sabían deliciosos y dulces, por lo que gustaban mucho a las palomas. Ellas acudían con frecuencia a comerlos, pero debían tener mucho cuidado, pues en el lado izquierdo del árbol, opuesto siempre a la sombra del mismo, habitaba un dragón o serpiente; quien odiaba profundamente a estas aves. Las palomas, que por su parte también despreciaban al dragón, disfrutaban de los frutos colocadas bajo la sombra del árbol, la cual siempre cobijaba el lado derecho. Cuando algún ave abandonaba la sombra, el dragón se apresuraba a devorarla.

Según la lectura que el cristianismo realizaba de este peculiar hecho, el significado moral y religioso del árbol *Peredixión*, común en la India -recordemos que América fue llamada hasta muy entrado el siglo XVII "Indias Occidentales"- era: la derecha del árbol representaría a Jesucristo, hijo de Dios, quién está sentado a la derecha del Padre; la sombra del árbol que protege a las palomas sería el

---

<sup>13</sup> *Idem.*, libro II, cap. IV-X, p. IV-X, pp. 23-28.

Espíritu Santo, quien ampara a todos los fieles que permanecen cerca de la religión; la izquierda, el dragón y la serpiente estarían asociados a Satanás, quien siempre acecha a aquellos que dudan por un momento de su fe para devorarlos.<sup>14</sup>

Una posible interpretación del árbol que aparece en *La Tebaida* es que podría tratarse de la representación del árbol *Peredixión*. En la figura del peral, la sombra fue colocada en la derecha, en ese mismo lado se puede ver un ave, quizá una paloma, posada sobre una rama y finalmente, hay una serpiente ubicada a la izquierda del árbol.

### *El árbol del bien y del mal*

Este peral también me recuerda a los dos famosos árboles del Paraíso: el de la vida y el del conocimiento del bien y del mal. Este último era custodiado por una serpiente enroscada en su tronco, su representación es parecida al pequeño árbol ubicado a la izquierda del peral. La presencia de ambos, sugiere una identificación entre el paisaje de *La Tebaida* y el jardín del Edén.

Para la tradición cristiana el árbol de la ciencia estaba cargado de frutos, que no aparecen en el árbol con la serpiente enroscada de *La Tebaida*. Durante mucho tiempo los teólogos discutieron sobre cuál era el fruto que probaron nuestros primeros padres en el jardín del Edén. Quizá el peral intente representar no sólo el árbol de la vida, sino también el del conocimiento del bien y el mal; pero en esta ocasión el pecado puede estar simbolizado no por la manzana, sino por la pera. La

---

<sup>14</sup> PIERRE DE BEAUVOIS, *op. cit.*, pp. 52-53, 85-86.

asociación parece tener sentido al recordar el pasaje de las peras y el pecado escrito en las *Confesiones*. Aquí me gustaría exponer brevemente el significado que san Agustín dio al mal y al pecado en relación con este árbol paradisiaco.

Muchas de las obras de san Agustín fueron inspiradas por el deseo de combatir y refutar los principales errores del maniqueísmo. Uno de esos libros fue el tratado *De la naturaleza del bien*,<sup>15</sup> escrito en el cual me basé para ofrecer esta pequeña explicación.

Para Agustín el pecado no es el producto de una naturaleza mala, simplemente es el abandono de una mejor, la oposición entre el bien y el mal carece de sentido. Basado en las Escrituras, el santo considera que toda criatura es buena y por lo tanto, sería insensato creer que Dios plantó en el Edén un árbol que contuviera el mal. El santo afirma rotundamente que todos los árboles del Paraíso eran buenos. La prohibición de tocar sus frutos era con el fin de demostrar al hombre que su naturaleza no era ser independiente, sino que debía estar sometido a Dios, su creador, y conservar su salvación mediante la obediencia a los mandatos divinos.

Adán, por lo tanto, no cometió un pecado al probar el fruto prohibido, su acción fue mala porque con ella abandonó un estado mejor: el de la obediencia. El mandato de Dios no debió ser quebrantado por gustar de lo prohibido. Aunque el

---

<sup>15</sup> SAN AGUSTÍN, *De la naturaleza del bien. Contra los maniqueos*, versión, traducción y notas del P. Mateo Lanseros en *Obras completas de San Agustín*, edición bilingüe, v. III, Madrid, BAC, 1963. Cfr. con SAN AGUSTÍN, *Del génesis a la letra*, libro VIII, cap. III-VI, pp. 953-963, en *Obras completas de San Agustín*, edición bilingüe, v. XV, Madrid, BAC, 1962.

fruto era bueno, al ser probado contra la voluntad del Creador, tomó una connotación negativa y esta acción tuvo que ser castigada.

Sin embargo, para san Agustín la Creación es tan perfecta que aún el castigo ayuda a restablecer la armonía perdida por el pecado. Por ello no existe una naturaleza mala en sí misma, pues aún del mal Dios puede sacar un bien, al lograr que los pecadores se reintegren en el orden universal.

Considero que este árbol contenía una serie de lecciones y enseñanzas morales para los espectadores de la pintura: al mismo tiempo que indicaba a los frailes el tipo de comportamiento a seguir, también les proporcionaba un mensaje optimista sobre la salvación futura. Pero este árbol no es el único de las especies vegetales dibujadas que podría encerrar un simbolismo, otro ejemplo de ello es la planta que describiré a continuación.

### Una enredadera

De lo más interesante es una enredadera que crece alrededor de un árbol en la zona media, a la izquierda de la pintura. Creciendo a la orilla de un riachuelo esta planta tiene hojas similares a las de la vid y unas flores acampanadas (figura V-2).

En varios grabados de los siglos XV y XVI aparece una figura similar de una vid que se enrosca en un árbol de olivo (figura V-3). Esta imagen pertenece a un emblema sobre la amistad que dura aún después de la muerte y era acompañada

fruto era bueno, al ser probado contra la voluntad del Creador, tomó una connotación negativa y esta acción tuvo que ser castigada.

Sin embargo, para san Agustín la Creación es tan perfecta que aún el castigo ayuda a restablecer la armonía perdida por el pecado. Por ello no existe una naturaleza mala en sí misma, pues aún del mal Dios puede sacar un bien, al lograr que los pecadores se reintegren en el orden universal.

Considero que este árbol contenía una serie de lecciones y enseñanzas morales para los espectadores de la pintura: al mismo tiempo que indicaba a los frailes el tipo de comportamiento a seguir, también les proporcionaba un mensaje optimista sobre la salvación futura. Pero este árbol no es el único de las especies vegetales dibujadas que podría encerrar un simbolismo, otro ejemplo de ello es la planta que describiré a continuación.

### Una enredadera

De lo más interesante es una enredadera que crece alrededor de un árbol en la zona media, a la izquierda de la pintura. Creciendo a la orilla de un riachuelo esta planta tiene hojas similares a las de la vid y unas flores acampanadas (figura V-2).

En varios grabados de los siglos XV y XVI aparece una figura similar de una vid que se enrosca en un árbol de olivo (figura V-3). Esta imagen pertenece a un emblema sobre la amistad que dura aún después de la muerte y era acompañada

con el mote *Amicitia etiam post mortem*<sup>16</sup> o *Amicvs post mortem*<sup>17</sup>. El epigrama de Alciato comentaba:

Al olmo viejo, seco y sin verdura,  
La parra fresca y verde entretexida  
Es encubierto exemplo en tal figura  
Que al amistad durable nos conbida  
Pues no es perfetto amor el que no dura.<sup>18</sup>

Este emblema, de tradición clásica, fue retomado por el cristianismo para simbolizar el matrimonio de la iglesia con Cristo, en una unión divina que compromete a ambos a prestarse apoyo y vida.

Quizá el autor del programa de *La Tebaida* tuvo en mente dicho emblema. Pudo ser que mostrara a los pintores indígenas un grabado que lo representara y ellos lo dibujaron asimilándolo a una enredadera vista por ellos en la naturaleza de Actopan. Pero aunque esta hipótesis fuera cierta, aun queda pendiente el problema de identificar cuál es la enredadera novohispana que aparece en la pintura mural, a intentar esclarecerlo dedicaré los siguientes párrafos.

En el *Códice Florentino*, específicamente en el libro XI, encontré dos dibujos casi idénticos a la enredadera del mural, el único problema es que cada uno de ellos tiene un nombre distinto para la planta. El primero de ellos es *Caxtlatalpan* y lo proporciona Sahagún al describir las flores de la tierra. Las flores de la

---

<sup>16</sup>ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, trad. actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Ediciones AKAL, 1985 (Colección Arte y Estética , 2), pp. 201-202.

<sup>17</sup> BORJA JUAN DE, CONDE DE MAYALDE Y DE FICALLO, *Empresas Morales*, Edición facsimilar, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, p. 114-115. En la *Emblemata* de Nicolai Revsneri también encontramos esta imagen con el significado *Concordia nutrit amore, vid. The Illustrated Bartsch*, v. IX, parte 2, p. 557.

*Caxtlatalpan* carecían de olor, salían de un mismo pie y eran de colores diferentes: amarillas, rojas y "ametaladas" (figura V-4).<sup>19</sup>

En el apartado sobre las plantas medicinales del *Códice Florentino*, aparece el otro dibujo que he mencionado. Se trata de la *Oquichpatli*, también llamada *Ayoxuchquiltic*, clasificada con el número 139 (figura V-5). De esta planta era utilizada la raíz, la cual se raspaba para sacar el *xomalli*, un zacate que mezclado con hule era introducido por la uretra de los hombres, curándolos de enfermedades venéreas e infecciones urinarias. Agregándole al *xomalli*, además de hule, *xoxocoyólyic* ayudaba a las mujeres a concebir. También curaba a los hombres y mujeres que tenían una extraña enfermedad debido a la cual "se secaban"<sup>20</sup>.

Sin embargo, pienso que si bien las plantas antes mencionadas son muy similares, es más probable que la especie vegetal representada en *La Tebaida* sea el *Totoícxitl* o pie de pájaro, descrita por Francisco Hernández. Según el protomédico, en el pueblo de Atotonilco -muy cercano al poblado de Actopan- esta planta era confundida con el *Caxtlatalpan*, debido al gran parecido entre ambas y también porque las dos eran enredaderas. Las hojas del *Totoícxitl* tenían forma de patas de pájaro y la flor era de color púrpura. La raíz se utilizaba por sus propiedades

---

<sup>18</sup> ALCIATO, *op. cit.*, p. 201.

<sup>19</sup> FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *op. cit.*, libro XI, f. 186 r.

<sup>20</sup> *Idem.*, f. 175 r.

purgantes. Esta enredadera crecía en ambientes templados y fríos, y florecía en los meses de agosto y septiembre (figura V-6).<sup>21</sup>

Considero factible que la figura de la enredadera plasmada en *La Tebaida*, haya tenido como modelo a una planta real. ¿Por qué tomar este modelo? La respuesta no es sencilla, aunque se puede especular que la pintura mural fue realizada en los meses en que la enredadera florecía y quizá, el pintor estuvo influido por el paisaje circundante.

## Magüeyes

Dentro de las especies identificadas también se encuentra el magüey (figura V-7 y V-8), nombre aplicado a las plantas carnosas y gruesas que crecen en pencas, de las cuales la mayor parte pertenece al género del ágave. En nuestro país existen casi doscientas especies (figuras V-9, V-10 y V-11)

Los magüeyes abundaban en la zona otomí desde el siglo XVI. Los usos de las pencas eran numerosos: enteras servían como leña y para cercar los campos; las hojas podían utilizarse como tejas para los techos y como recipientes o platos; de las mismas también se producía papel e hilo para fabricar vestidos. Por su parte, las púas tenían un significado especial, con ellas se hacían los punzones utilizados en el autosacrificio, punzones que, además, eran utilizados como alfileres y agujas.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> FRANCISCO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, libro VII, cap. III, pp. 335-336.

<sup>22</sup> Grijalva, al referirse a la evangelización de la zona otomí cuenta que las casas de los indios estaban hechas de pencas de magüey y que "...solo se sustentaban los indios de unos magüeyes que servían para todo." JUAN DE GRIJALVA, *op. cit.*, cap. XX, p. 112.

Del maguey se extraía el aguamiel, que ya fermentado se transformaba en pulque, la bebida alcohólica por excelencia del México precortesiano. Las propiedades curativas del maguey también son destacables: las hojas asadas cerraban las heridas recientes, curaban de convulsiones y calmaban dolores. El pulque ablandaba el vientre, limpiaba los riñones de cálculos, lavaba la vejiga y las vías urinarias, provocando la orina y la menstruación. Otro de sus atributos medicinales se obtenía al arrancar de una forma especial la punta del maguey, pues de una sola vez se contaba con hilo y aguja útiles para las suturas médicas, muy eficaces gracias a la sustancia antiséptica que contiene la fibra del maguey.<sup>23</sup>

### Una flor

En el mural hay una flor peculiar ubicada en la zona superior derecha. Lo especial de dicha planta es que resulta muy parecida a dos especies importantes, tanto para la tradición católica como para la tradición prehispánica, me refiero a la rosa y al *cempoalxóchitl* (figura V-12 y V-13).

La rosa es una flor que aparentemente era desconocida en el México prehispánico. Dentro del cristianismo esta flor tiene múltiples significados: blanca es símbolo de pureza y la Virgen María es llamada "rosa mística"; de color rojo recuerda, simbólicamente, a los mártires y sus espinas a la corona de espinas de Jesucristo (figura V-14).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 242-253 y XAVIER LOZOYA, *op. cit.*, pp. 92-97.

<sup>24</sup> GEORGE FERGUSON, *op. cit.*, p. 42.

El rosal de *La Tebaida* está acompañado de un pájaro. El tallo da origen a las flores, que tienen dibujados varios pétalos sobrepuestos; mientras que las hojas son elípticas y aserradas, tal y como son las hojas de los rosales. Las rosas no pueden faltar en una representación del Paraíso, pues se cuenta que estas flores embellecían el jardín del Edén y no tenían espinas, éstas les salieron debido al pecado de Adán.<sup>25</sup>

Sin embargo, en ninguno de los herbarios novohispanos del siglo XVI que fueron consultados, aparece la rosa. Pero sí es posible encontrar una flor parecida a la pintada en *La Tebaida*, se trata de una flor americana muy conocida en la actualidad: el *cempoalxóchitl*. Dos son las fuentes que nos proporcionan información, el *Códice Florentino* y la *Historia natural* de Hernández.

Sahagún la llama *Cempoalsuchitl* y comenta que es una flor muy hermosa, amarilla y de buen olor; divide las especies entre macho y hembra. Además de proporcionar valiosas ilustraciones (figura V-15 y V-16).<sup>26</sup>

Por su parte, Francisco Hernández es mucho más prolífico en su descripción,<sup>27</sup> informa haber encontrado hasta siete especies distintas de *Cempoalxóchitl*, llamada así por su gran cantidad de pétalos. Parece ser que los españoles la nombraban, durante el siglo XVI, "clavel de Indias". A través de las palabras de Hernández uno puede notar su aprecio por estas "alegres flores" capaces de brotar por todo México en cualquier época del año, incluso fueron

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *op. cit.*, cap. XI, f. 186 v. Y 198 r.

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 218-221.

llevadas a España y a otras naciones, donde también florecieron (figura V-17 y V-18).

Con un sabor acre, la planta no carecía de virtudes medicinales, el jugo de las hojas se tomaba mezclado con agua y vino, servía para provocar sudor, orina o la menstruación. También quitaba la flatulencia, el exceso de apetito venéreo, la debilidad del hígado, la hidropesía, las vías obstruidas y los miembros contraídos.<sup>28</sup>

La flor que más entusiasma al protomédico es la primer especie de *Cempoalxóchitl* que describe como amarilla, de gran tamaño y con una agrupación singular de sus numerosos pétalos. Hernández la compara, por su forma y disposición, con la rosa blanca española. Por lo que no sería difícil pensar que la representación de esta flor evoque al mismo tiempo a la rosa española y al *cempoalxóchitl* americano.

## Retama

La planta que considero una retama es la que se encuentra justo sobre la cabeza del ermitaño identificado, en el capítulo tercero, como el profeta Elías (figura V-19). Cuenta la Biblia que Elías, cuando se adentró en el desierto, descansó bajo una retama.<sup>29</sup>

La retama es una planta papilionácea de flores amarillas, pequeñas, común en España. Actualmente se conoce como retama en México a la *Tecoma stans* y a la

---

<sup>28</sup> *Idem.*, p. 220.

*Cassia laevigata*. La primera se utilizó antiguamente para hacer arcos y la infusión de sus hojas aún es usada en la actualidad para facilitar la digestión. La *Cassia laevigata* era llamada en náhuatl *ecapatli* o *totoncaxihuitl* y curaraba la fiebre y la sífilis.<sup>30</sup>

Las hojas que aparecen en el dibujo no son iguales a la planta real de la retama, además, en la pintura las flores no tienen color y parecen botones, por lo que no es posible apreciar si tienen la forma de mariposa propia de la retama real. Lo único que puede ayudar a identificarla es su ubicación dentro de la pintura.<sup>31</sup>

## Segundo *Quauhchilpan*

Otra planta especial dentro de la pintura está ubicada en la parte media derecha (figura V-20). Es una flor en cuyo tallo se encuentran distribuidas simétricamente las hojas, algo alargadas y torcidas. Considero que esta planta guarda una gran semejanza con el *Segundo Quauhchilpan* registrado por el protomédico Hernández (figura V-21). Según su descripción este *Quauhchilpan* tenía hojas parecidas a las del sauce y opuestas a intervalos; las flores surgían en el extremo superior de los tallos con un color púrpura tan hermoso, que se utilizaban exclusivamente como ornato.

---

<sup>29</sup> "Luego él se fue hacia el desierto, y caminó durante un día, hasta que finalmente se sentó bajo una retama." 1 Rey. 19:4. "Y se acostó allí, bajo la retama, y se quedó dormido." 1 Rey. 19:5.

<sup>30</sup> HELEN O'GORMAN, *Plantas y flores de México*, trad. Judith Márquez, México, UNAM, 1963, pp. 50-51 y 80-81.

<sup>31</sup> Louis Réau, en su estudio sobre iconografía, menciona la retama de Elías; consciente de la dudosa identificación de una planta bíblica con una planta real, me interesa destacar que iconográficamente, se representa al profeta Elías descansando bajo un pequeño arbusto, de forma similar a como lo encontramos en *La Tebaida*. LOUIS RÉAU, *op. cit.*, tomo I, volumen 1, p. 406.

Quizá fue la belleza de esta planta lo que sedujo al fraile que dirigió el programa de la pintura mural o bien al pintor indígena, quienquiera que haya sido el que decidió representarla. Lo interesante es que la función de esta figura, aparentemente no es simbólica; pareciera que fue dibujada simplemente como un elemento del paisaje.

### Flores no identificadas

Gran parte de la vegetación representada en *La Tebaida* no pudo ser identificada. Esto se debe a la manera en que la flora fue pintada: la mayoría de los árboles y arbustos parece ser que no fueron hechos con la intención de representar un árbol específico y real. Creo importante destacar que la vegetación, al igual que las veredas y los ríos, dividen el espacio pictórico en forma especial: enfatizan escenas y guían la mirada para efectuar la lectura del programa.<sup>32</sup>

En este capítulo he sugerido la probable representación en *La Tebaida* de especies vegetales que existieron en la región de Actopan. Para dibujarlas existe la posibilidad de que los pintores indígenas se basaran en la observación directa de la naturaleza. Sin embargo, en este punto me parece importante no olvidar la afirmación de Ernst Gombrich sobre que en el arte muchas veces la representación plástica depende más de otras pinturas que de su referente con la realidad.

En este sentido quiero enfatizar una de las plantas que en la pintura fue realizada con mayor esmero: aparece al lado derecho de san Agustín en la escena

---

<sup>32</sup> Agradezco al Dr. Antonio Rubial esta observación.

en que el santo encuentra al niño Jesús en la playa (figura V-22). Al revisar grabados del siglo XV y XVI localicé algunas plantas similares, por lo que sería factible pensar que un grabado fue el modelo en el que se basaron los tlacuilos de *La Tebaida* (figura V-23).

Algunos de los elementos descritos en los últimos dos capítulos, dedicados a la flora y la fauna representados en *La Tebaida*, me hacen considerar la posibilidad de que en esta pintura mural esté el germen de una retórica visual dedicada a la exaltación del territorio novohispano,<sup>33</sup> la cual sería resaltada sobre todo por el interés criollo de los autores barrocos años más tarde.<sup>34</sup>

Con este capítulo termina la interpretación iconográfica de la pintura, intentaré el estudio formal de la misma centrándome en el problema del estilo en el arte indocristiano del siglo XVI.



---

<sup>33</sup> "La primera apropiación básica, la del espacio, se inició con una exaltación retórica de la belleza y fertilidad de la Nueva España, verdadero paraíso terrenal pródigo en frutos..." ANTONIO RUBIAL, *La santidad controvertida*, op. cit., p. 61.

<sup>34</sup> *Idem.*, pp. 61-64.





2



3

slor ringeno.

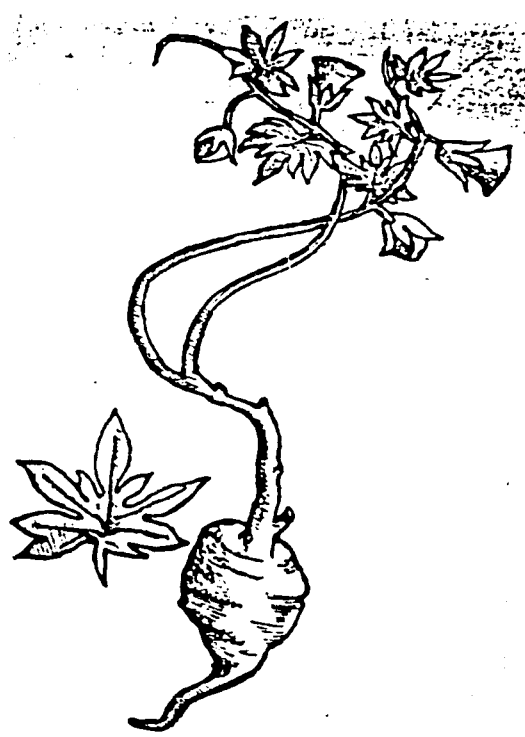


F... .. 4

...per...  
montes



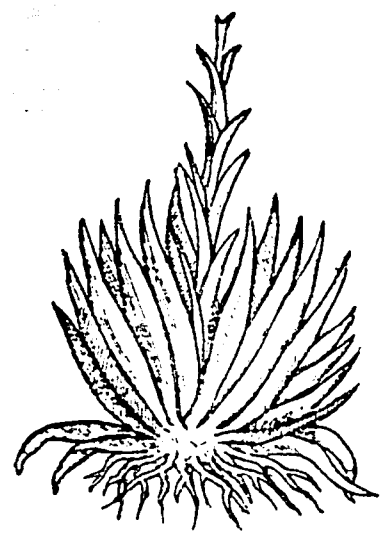
5



6



7



9



8



10



11



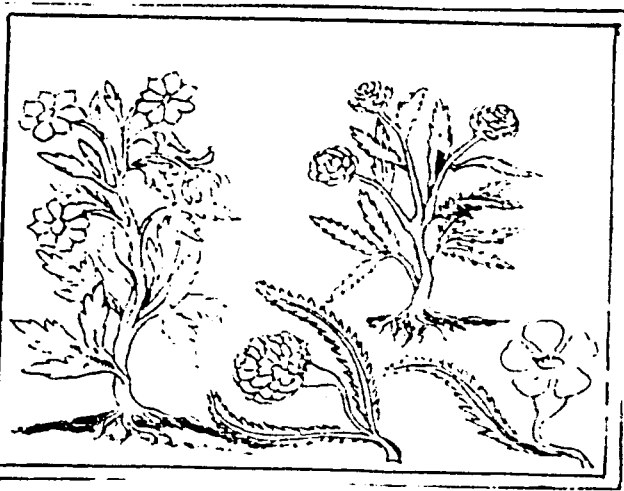
12



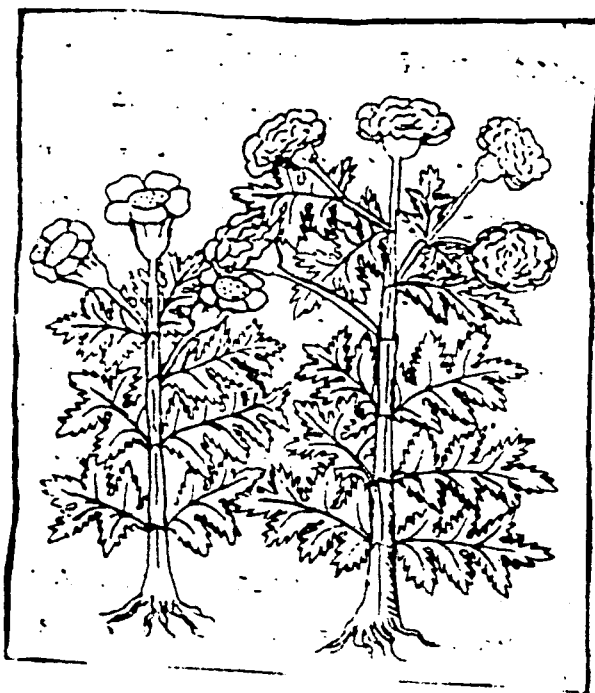
14



13



15



16



17



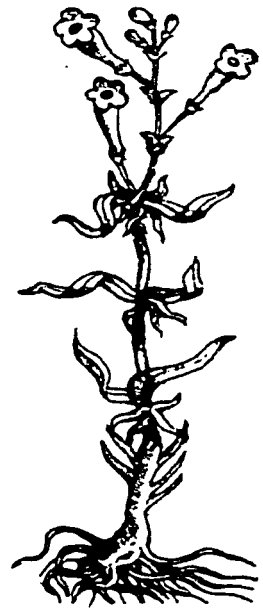
18



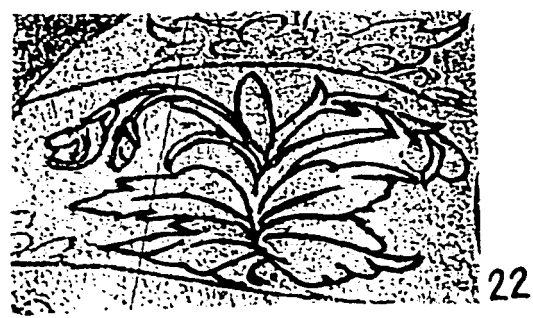
19



20



21



22



23

## Capítulo Sexto

### La huella de la mano indígena en *La Tebaida*

---

Las escuelas de artes y oficios en la Nueva España, durante el siglo XVI, fueron el instrumento mediante el que los frailes enseñaron a los indígenas nuevas formas de representación, ajenas a la tradicional prehispánica. En el valle de México, la forma de pintar imperante antes de la llegada de las huestes españolas era la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla,<sup>1</sup> y era mucho más que una forma de pintar.

Los habitantes del México prehispánico utilizaban una forma muy eficaz de registro escrito. Un sistema mixto en el que imperaba el registro pictográfico, apoyado con algunos elementos ideográficos y otros fonéticos. "El lenguaje pictográfico es un lenguaje de formas pintadas o esculpidas que no busca solamente la belleza, el equilibrio o la armonía, aunque tampoco prescinde de ellas, un lenguaje que cumple algunas de las funciones de la escritura pero que no es escritura."<sup>2</sup> Tiene como objetivo central la claridad del significado. El lenguaje pictográfico utiliza un reducido número de elementos para lograr comunicar su

---

<sup>1</sup> La base para analizar la huella de la mano indígena en *La Tebaida*, así como para comprender la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, fue el estudio de PABLO ESCALANTE GONZALBO, *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM, 1996.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 23.

mensaje eficazmente. En busca de claridad, simplifica la realidad y la reduce a esquemas, creando estereotipos invariables y figuras casi idénticas.

Dicho lenguaje era registrado en códices, especie de manuscritos cuyo soporte material podía ser piel de diversos animales o papel realizado con diferentes fibras vegetales; esta base era dispuesta en forma de biombo o bien como hojas sueltas.<sup>3</sup> Los códices servían para anotar en ellos la historia, los mitos, las fechas fundacionales, las guerras, los límites de tierras; es decir, eran la memoria de los pueblos mesoamericanos.

Tras la conquista, calmados los ánimos destructores del conquistador y el fraile, los códices siguieron produciéndose. De hecho, la mayoría de los que se conservan en la actualidad son coloniales. Algunos se utilizaron como medio de información para las investigaciones etnográficas de los religiosos, otros como medio de legitimación territorial, o bien para solicitar la ayuda de la autoridad real frente a los abusos de los encomenderos.

Además de ser una importante fuente para la historia prehispánica y colonial, es posible observar en ellos la transformación sufrida por el estilo y la iconografía Mixteca-Puebla durante el siglo XVI. La creación de códices coloniales provocó alteraciones estilísticas y enfrentó a los pintores indios con el problema de representar una realidad distinta a la de sus antepasados. El pintor de códices coloniales ya había sido adiestrado por los frailes en la nueva forma occidental de

---

<sup>3</sup> PABLO ESCALANTE, *Los códices*, México, CONACULTA, (Tercer Milenio), 1997, p. 10.

representación; y con el paso de sucesivas generaciones, el trazo prehispánico fue lentamente olvidado y abandonado.

A la par que nuevas formas de representación, la conquista trajo nuevos temas y también nuevos soportes y materiales. Durante el siglo XVI, los frailes mendicantes tuvieron una especial predilección por la pintura mural que utilizaron para decorar el interior de iglesias y conventos; existiendo la posibilidad de que los pintores de códices fueran también pintores de muros.<sup>4</sup> Los tlacuilos coloniales estuvieron familiarizados con el antiguo canon de representación del códice y también con representaciones más acordes al ideal europeo. Fue así como en los muros conventuales se plasmaron programas mixtos estilística y conceptualmente, que tuvieron un profundo significado para los evangelizadores de la Nueva España y para los indígenas de estas tierras.

### La tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla y *La Tebaida*

Quizá la primera coincidencia entre los códices prehispánicos y la pintura mural objeto del presente estudio, estriba en que ambos necesitaban del arte de la memoria para alcanzar eficacia comunicativa. Para la interpretación y lectura de un códice mesoamericano era requerido un amplio uso de la memoria; fechas, nombres y acontecimientos eran transmitidos por medio del códice de generación en generación. Las figuras pintadas servían sólo como recordatorio de una historia

---

<sup>4</sup> ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO, "El friso monumental de Itzmiquilpan" en *Actes du XLIIe Congrés International des Americanistes, op. cit.*, p. 17. ESCALANTE, "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM/IIE, 1977.

ya conocida que, gracias a la memoria, podía ser narrada oralmente por una persona.<sup>5</sup> De la misma forma, una pintura como *La Tebaida* requería que el espectador hiciera uso de su memoria. Cada una de las escenas servía como apoyo para recordar historias leídas o escuchadas previamente.

Si bien este capítulo se centra en el estudio formal, dará cuenta no sólo de los rasgos estilísticos, sino también de lo que podría ser una variación de elementos iconográficos pertenecientes a la tradición Mixteca-Puebla, presentes en *La Tebaida*.

En los siguientes párrafos procederé a comparar algunos aspectos estilísticos generales de la tradición Mixteca-Puebla con *La Tebaida*, para posteriormente dar paso al estudio de los elementos iconográficos y después centrar la atención en dos aspectos del lenguaje pictográfico que considero presentes en la pintura mural: la creación de estereotipos y las posturas del cuerpo humano.

### *Espacio*

Es muy interesante observar la forma en que los pintores indígenas trabajaron el espacio en esta obra. Lo primero que llama la atención es la adecuación de la pintura al espacio arquitectónico, la pintura está enmarcada en la zona superior por un friso en arquivolta y en la zona inferior por una cartela fabricada como *trompe l'oeil*, para dar la ilusión de haber sido superpuesta a la pared.

---

<sup>5</sup> ESCALANTE, *El trazo, el cuerpo y el gesto, op. cit.*, pp. 17-24.

El mural presenta dos registros, el de la tierra, inferior, abarca más de las dos terceras partes, aunque el cielo también fue indicado. Domina la composición una vertical formada por un gran árbol de peras. El espacio se encuentra atravesado por varios caminos que fueron representados como si se vieran a vuelo de pájaro. No sucede lo mismo con la representación de montes, formaciones rocosas, construcciones arquitectónicas, árboles y plantas, que fueron dibujados como si se vieran de frente. La misma contradicción está presente en otros objetos, como en las cruces de los frailes orantes, que se ven de frente, y los libros, vistos desde arriba. Este hecho puede relacionarse con la representación del espacio utilizada en los códices prehispánicos y con la poca familiaridad de los artistas indígenas con el paisaje en perspectiva occidental; aunque también puede relacionarse con grabados europeos en madera de los siglos XIV y XV. Este paisaje se proyecta en el espacio plástico utilizando otro tipo de perspectiva: desplegándose hacia arriba

Los pintores intentaron crear profundidad a partir de múltiples planos indicados con líneas de apoyo que simulan ser depresiones y colinas. La sensación de profundidad también se ve reforzada por el tamaño de algunas figuras que, al ser más pequeñas, parecen estar más alejadas.

Cuando el pintor indígena plasmaba en el códice una escena que formaba parte de una narración, no pretendía reproducir el espacio real en el que sucedió la acción. Por esta razón no se encuentra en ellos ni línea de apoyo ni línea del

horizonte.<sup>6</sup> En cambio, si es posible localizar estos elementos en *La Tebaida*. Sin embargo, hay un personaje de la pintura que al carecer de línea de apoyo, parece flotar en el vacío. Me refiero a la figura que anteriormente identifique como san Antonio en el momento de alejarse de su aldea para entregarse a la vida eremítica(figura VI-1).

### *Línea*

Una de las características más representativas del estilo Mixteca-Puebla es el tipo de línea utilizada, denominada por el investigador Donald Robertson "línea marco".<sup>7</sup> Ésta es una gruesa línea de color negro que es bidimensional y sirve como marco para áreas de color. La *línea marco* delimita exteriores, divide simultáneamente dos formas y separa zonas de color. Como podemos observar, en *La Tebaida* el uso de la *línea marco* ha desaparecido. En su lugar aparece otra con diferente grosor, una línea de contorno que al mismo tiempo delinea figuras y pretende sugerir volumen.

### *Color, luces y sombras*

La paleta utilizada en los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla es variada e incluye al negro, rojo, azul, ocre, café, naranja, amarillo y blanco. Algunos de estos colores también están presentes en *La Tebaida*, como el azul, negro, blanco, rojo, café y naranja. Para Robertson el color es el factor estilístico más importante de los

---

<sup>6</sup> *Idem.*, pp. 31-32.

<sup>7</sup> DONALD ROBERTSON, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.

códices mixtecos.<sup>8</sup> En ellos, los pigmentos fueron aplicados en una forma especial: las áreas de color, delimitadas por la línea marco, son planas, sin ninguna variación en la intensidad. Es decir, que no existe la gradación de color que podría indicar luces y sombras. En algunas ocasiones estas áreas de color fueron avivadas con líneas o manchas en color negro, o en otros tonos del mismo color.

En cambio, *La Tebaida* esta llena de múltiples indicaciones de luces y sombras. Para las áreas más luminosas el pintor decidió aprovechar el blanco del muro, al que dejó intacto. Las sombras se perfilaron con diferentes tonos que van del gris claro al negro intenso. La luminosidad da volúmenes y textura en algunas zonas. El foco de luz predominante se ubica fuera de la pintura y penetra de izquierda a derecha, aunque no fue respetado en todas las figuras del mural.

Lo que resulta particular es que este interés por la luz y la sombra se manifiesta exclusivamente en las áreas trabajadas con tinta, es decir, en blanco y negro. Mientras que en las zonas coloreadas, éste fue aplicado con la misma intensidad, sin variación. El que en algunos casos se perciba volumen dado con sombras, como en la bandeja en que Agustín lava los pies de Cristo, se debe a que primero fue creado con tinta. Sobre la bandeja sombreada en blanco y negro se aplicó una capa uniforme de color azul. Este hecho se debe a que los indígenas tuvieron como fuentes principales para el aprendizaje de pintura europea a los grabados. Estas láminas, realizadas en blanco y negro, constitufan la fuente directa para el tratamiento de luces y sombras. Mientras que en el caso de la aplicación de

---

<sup>8</sup> *Idem.*

color, eran tan escasas las referencias europeas, que el artista decidió utilizar el mismo recurso que se aplicaba en los códices prehispánicos.

### *Proporciones y escalas*

Las proporciones y escala de las figuras humanas también son otro problema interesante. En los códices mesoamericanos, generalmente los hombres sentados son de mayores dimensiones que aquellos representados de pie.<sup>9</sup> El tamaño de las figuras también tiene una relación estrecha con la jerarquía del personaje representado, un personaje de mayor rango siempre será dibujado más grande que otro de menor jerarquía, convención compartida por la pintura medieval europea.<sup>10</sup> En *La Tebaida* se puede ver la escena donde san Agustín da su regla a los miembros de su orden, el Obispo de Hipona, sentado en una roca, es de mucho mayor tamaño que el resto de los frailes, quienes se encuentran de pie frente a él (figura VI-2).

Dentro de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla los objetos y las figuras humanas son dibujados en escalas diferentes, debido a que la relación entre ellos es conceptual. Por ejemplo, si hay joyas, éstas tienen un tamaño igual o aún más grande que una figura humana. Otro ejemplo es que los hombres son de mucho mayor tamaño que la arquitectura.<sup>11</sup> Este detalle se repite en *La Tebaida*,

---

<sup>9</sup> ESCALANTE, *El trazo, el cuerpo y el gesto, op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>10</sup> Agradezco al Dr. Antonio Rubial y a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, el haberme hecho notar esta coincidencia.

<sup>11</sup> "...los hombres están hechos en una escala mayor que la arquitectura y las montañas tienen la escala más pequeña, de tal suerte que un hombre puede ser más grande que la montaña sobre la

pues el personaje identificado como el joven san Antonio, jamás podría entrar en la construcción que probablemente simbolice su aldea (figura VI-1).

### Elementos iconográficos de la tradición Mixteca-Puebla en *La Tebaida*

Dentro de la tradición Mixteca-Puebla existió un repertorio iconográfico definido. Estos elementos, que aparecen repetidos en múltiples ocasiones, tienen una estrecha relación con las élites gobernantes de los grupos nahuas y mixtecos, quienes compartían una cultura común. La iconografía Mixteca-Puebla tenía una fuerte carga simbólica vinculada con prácticas de sacrificio humano y de guerra.

Ninguno de estos elementos iconográficos se encuentra dibujado con precisión y claridad dentro de *La Tebaida*. Sin embargo, me atrevo a destacar dos figuras que parecen ser un pálido recuerdo de aquellos antiguos rasgos iconográficos.

#### *Atl o agua*

El tradicional glifo agua, representado como un chorro del líquido coronado con crestas de caracoles y chalchihuites, fue uno de los elementos más reticentes a desaparecer en los manuscritos del siglo XVI (figura VI-3).<sup>12</sup> En algunas ocasiones, para representar *Atl*, solo se utilizaban chalchihuites, prescindiendo de los caracoles. La corriente de agua estaba indicada por varias líneas de color negro y el espacio entre ellas se rellenaba de color azul.

---

cual aparece y desde luego, puede no caber en su propio palacio." ESCALANTE, *El trazo, el cuerpo y el gesto, op. cit.*, p. 32.

<sup>12</sup> *Idem.*, pp.441-446.

En la parte inferior derecha de *La Tebaida*, hay un personaje que he identificado en el capítulo tercero como el monje iracundo.<sup>13</sup> Éste toma agua de un manantial, cuya corriente parece surgir del lado derecho y dirigirse hacia la izquierda, en donde abruptamente es detenida por cuatro piedras que parecen estar a punto de atropellar a otro fraile. Es indudable que son piedras, sin embargo, su forma es muy redonda, casi tanto como chalchihuites y debido a ello, recuerda el antiguo glifo para representar agua (VI-4). Esta semejanza se refuerza al observar que la corriente de agua también está indicada por varias líneas de color negro, dibujadas sobre un fondo azul.

#### *Chalchihuite o piedra preciosa*

Gracias al estudio de Santiago Sebastián<sup>14</sup> se logró aclarar el programa pictórico que decora la escalera de Actopan. La clave de dicho programa fue una obra realizada por Alonso de Orozco, publicada en Sevilla durante 1551, con el título de: *Crónica del glorioso padre y doctor de la Yglesia Sant Agustín*. De este libro también fueron tomados algunos grabados como modelos para la pintura.

Debido a ciertas similitudes formales, afirmo que algunos elementos del programa pictórico de la escalera de Actopan, fueron ejecutados por un pintor de la misma cuadrilla que decoró la sala *De Profundis*.<sup>15</sup> Esto podría significar que

<sup>13</sup> *Vid. supra.*, capítulo tercero, pp. 51-52.

<sup>14</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, p. 66, 69.

<sup>15</sup> El lector puede encontrar los argumentos que fundamentan esta afirmación en el capítulo VII, pp.

cuando pintaron *La Tebaida*, los tlacuilos indígenas tuvieron a la mano un repertorio de grabados, dentro del cual se encontraba la obra de Orozco.

Precisamente de este libro quiero destacar un grabado de san Agustín, identificado por Santiago Sebastián como modelo para algunos santos de la escalera (figura VI-5). Su postura es similar a la que tiene san Agustín en la escena donde entrega su regla a un grupo de religiosos; en ambas figuras la capa se pliega de manera muy parecida. Aunque en la imagen de *La Tebaida* el santo sostiene un libro y tiene el dedo índice desplegado (figura VI-6).

Hay un detalle importante en ambas figuras: un broche sostiene la capa de san Agustín. Al comparar las dos alhajas puede notarse algo interesante. En el caso de la pintura mural la figura es semejante al glifo utilizado en la tradición Mixteca-Puebla para representar una joya preciosa, si bien el *chalchihuite* tiende a la forma romboidal, existe la posibilidad de que se trate de este glifo (figuras VI-7). ¿Es probable que el pintor tuviera a la mano este grabado u otro similar y modificara la imagen? No sería extraño, pues fue un proceso muy común durante el siglo XVI. El pintor indígena copiaba las figuras de un grabado, pero no de una manera fiel, sino que reinterpretaba las imágenes asimilándolas a otras ya conocidas y cargadas de significado.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Exactamente la misma interpretación de la joya preciosa sosteniendo una capa, podemos encontrarla en la escalera del convento agustino de Atotonilco el Grande. De nuevo Santiago Sebastián fue quien logró identificar el grabado tomado como modelo. Al comparar la portada del libro que sirvió como modelo, en especial la figura de Pitágoras, y la pintura mural, es fácil advertir que en el grabado se trata simplemente de un broche redondo, mientras en la pintura hay un chalchihuite rodeado de otros círculos más pequeños (figuras VI-8 y VI-9).

## El viejo y el nuevo estereotipo

El estereotipo y la convención son una parte fundamental del lenguaje pictográfico.<sup>17</sup> Durante el siglo XVI los pintores indígenas no solo retomaron los estereotipos de la antigua tradición prehispánica, sino que redujeron los nuevos elementos de la realidad, tales como el caballo, el conquistador y el fraile, a nuevos estereotipos.<sup>18</sup>

Sin embargo, la disciplina de la antigua escuela ya no era la misma, el pintor indígena titubeaba, y al dudar, introducía ligeras variaciones en las figuras, las cuales, si bien reducidas a estereotipos, eran dotadas de cierta singularidad.<sup>19</sup>

*La Tebaida*, como una pintura producida en el último cuarto del siglo XVI, es resultado de esta oscilación y proceso de estereotipación de las figuras.

### *El fraile*

La necesidad de dibujar muchos santos, todos con apariencia de frailes, llevó al pintor de las figuras humanas a crear varios estereotipos. Considero que hay una coincidencia estilística con la antigua tradición en la figura del fraile. En el estilo Mixteca- Puebla imperaba lo modular en las figuras, es decir, aparentaban que

---

El *chalchihuite* de forma romboidal utilizado como adorno, puede observarse en las llaves del San Pedro pintado en el aposento de la torre del convento de Actopan (figura VI-10) y también en las pinturas murales de los conventos de Tepetlaoztoc y Tlayacapan.

<sup>17</sup> "El lenguaje pictográfico se rige por un principio fundamental: la primacía del significado. En pos de la claridad del significado el lenguaje pictográfico sacrifica atributos naturales de los objetos, abrevia la realidad, busca siempre las formas más características. Y una vez que ha captado los contenidos esenciales, el lenguaje pictográfico los hace cristalizar, los convierte en estereotipos que no admitirán más variación que los matices y detalles introducidos por esta o aquella escuela, este o aquel artista" ESCALANTE, *El trazo el cuerpo y el gesto, op. cit.*, p. 25.

<sup>18</sup> *Idem.*, pp. 254-255. Cfr. con el *Códice Osuna* (figura VI-11)

podían ser divididas como si sus partes (la cabeza, el torso, piernas , manos , pies) pertenecieran a un rompecabezas (figura VI-12). Esta relación modular entre las partes que formaban una figura también puede observarse en los frailes pintados en *La Tebaida*.

En el caso particular de la figura fraile se observa que la cabeza tiene tonsura, a la cual podemos dividir en el cráneo, abombado en algunos casos y en otros plano, y el flequillo de cabello. En muchos de los cráneos pintados aun permanece la huella de las correcciones del pintor. Considero que la tonsura y la barba fueron utilizados para crear el estereotipo del fraile, aunque no puedo afirmar si estos elementos fueron tomados de un grabado o de la observación directa de los agustinos que habitaban el convento de Actopan durante el siglo XVI; pues hasta el momento no he podido localizar algún documento que mencione la utilización de estos rasgos por los miembros de la orden agustina en esa época.

La cabeza del fraile y de las demás figuras humanas requiere una atención especial. Dentro de la tradición Mixteca-Puebla la cabeza era representada muy grande en relación con el resto del cuerpo. Esto responde a una necesidad de claridad: entre más grande sea la cabeza pueden caber en ella más datos que permitan identificar al personaje de una manera simple y clara.<sup>20</sup> Las cabezas se abren en una especie de abanico cuyo eje estaría en la nuca del sujeto.<sup>21</sup> Las cabezas

---

<sup>19</sup> ESCALANTE, *El trazo, el cuerpo y el gesto, op. cit.*, p. 299.

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 277.

<sup>21</sup> *Idem.*, p. 390.

de las figuras humanas de *La Tebaida*, además de ser grandes, también parecen abrirse en abanico (figura VI-13).

En la cara se pueden ver otros estereotipos: la nariz se forma con una sola línea, ésta sale de una sien, convirtiéndose primero en ceja, después el trazo dobla la línea hacia abajo, para formar la raíz, el dorso y lóbulo de la nariz vista de perfil (figura VI-14).

La boca también es general, se forma únicamente con dos líneas: una representa la cavidad oral y la otra simula el labio inferior. Esta indicación de boca resulta muy eficaz cuando el personaje tiene bigote y barba, pues simula que debido a lo espeso del vello solo es posible ver el labio inferior. Pero cuando el personaje es imberbe el pintor decide representar la boca exactamente igual, ignorando por completo la existencia del labio superior (figuras VI-15 y VI-16).

Inmediatamente después de la cabeza está el dorso, pues el cuello es nulo.<sup>22</sup> La totalidad del cuerpo de los frailes se halla cubierto con el hábito negro, de capucha, propio de la orden agustina. El torso está separado de la cadera y las piernas por el tradicional cinturón agustino. El fraile puede representarse de pie (figura VI-17) o hincado (figura VI-18), en este último caso el hábito se acorta y expande en la parte baja. Las manos son muy grandes y varían de postura para clarificar la acción desempeñada por el personaje. Los pies sólo están presentes en los frailes que aparecen de pie y en algunos pocos que aparecen sentados, mientras que en los que se encuentran hincados no existen.

### *Pie calzado y pie descalzo*

Considero que el pintor también creó el estereotipo de pie calzado: visto de perfil, el pie es cubierto con un delgado zapato de color café (figura VI-12). Pero el pie descalzo lo representa de manera muy diferente, en primer lugar el pie es dibujado como si fuera visto desde arriba, todos los dedos están dibujados y es clara la diferencia entre el pie derecho y el izquierdo. Aunque aquí también puede verse las dudas del pintor indígena, pues en la figura de san Antonio abandonando su aldea, el pie izquierdo no cuenta con cinco dedos, sino únicamente con cuatro (figura VI-1).

Otro dato importante es que en los pies descalzos hay una pequeña línea curva, que indica el hueso del tobillo, maleolo interno y externo (figura VI-19). Esta indicación no sólo es visible en *La Tebaida*, también está presente en muchos códices coloniales, pues parece que fue muy popular durante el siglo XVI (figura VI-20).<sup>23</sup>

### Posturas

Las posturas dentro del estilo Mixteca-Puebla son limitadas. Dentro de dicho repertorio, he localizado algunas que posiblemente fueron utilizadas en algunos personajes de *La Tebaida*. Su presencia es quizá una muestra de que el lenguaje pictográfico aún no había sido borrado totalmente de la mente del pintor indígena.

---

<sup>22</sup> En la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla: "El cuello es mínimo, si acaso existe." *Idem.*, p. 277.

<sup>23</sup> *Idem.*, p. 294

### *Formas de sentarse*

Una postura muy común dentro de los códices mesoamericanos es una forma peculiar de sentarse: en un taburete aparecen apoyados los glúteos mientras las piernas son flexionadas acercando las rodillas al pecho. Los talones y las plantas de los pies quedan apoyadas a la misma altura que los glúteos. Esta actitud también está presente en los códices coloniales, solo que en estos últimos, los personajes así representados aparecen cubiertos completamente con un manto largo (figuras VI-21 y 22).<sup>24</sup>

En la escena donde san Agustín medita al lado de su fiel amigo Alipio, ambos personajes están sentados de la manera antes descrita y cubiertos enteramente por un largo manto. En la figura de la izquierda los pies se asoman bajo el manto, mientras en la otra se ve claramente cómo un brazo se apoya en el suelo y sostiene una parte de la capa (figura VI-23).

### *Ademán de carga*

El ademán de carga también está presente en *La Tebaida*. Este ademán es muy común en los códices mesoamericanos y coloniales, para simbolizarlo se utiliza el mecapal, un trozo de cuero apoyado en la frente, utilizado para llevar la carga a cuestas (figura VI-24). El demonio asciende por el camino, en su espalda carga el pesado libro de los vicios, con una mano sostiene el mecapal, pero curiosamente éste no se apoya en la frente del demonio, sino en sus cuernos (figura VI-25).

Las siguientes posturas que mencionaré son ejemplos de otro problema de la pintura novohispana durante el siglo XVI. Existen posturas que es posible encontrar en las dos tradiciones, es decir, tanto en la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, como en grabados del siglo XV y XVI.

### *Formas de andar*

Dentro de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, los personajes representados nunca están de pie, quietos, sino que están andando (figura 26).<sup>25</sup> Caminan con las piernas de perfil, una delante de otra, sin embargo, lo mismo pasa en muchos grabados europeos del siglo XVI. La mayoría de las figuras humanas de *La Tebaida* que están de pie también parecen caminar.<sup>26</sup>

### *Índice desplegado*

Los personajes con el dedo índice desplegado en actitud de señalar aparecen en los grabados de los siglos XIV, XV y XVI. Pero dentro de la tradición Mixteca-Puebla, este ademán tiene múltiples significados,<sup>27</sup> de nuevo se está frente a un caso de coincidencia de ambas tradiciones.

a) Indicar o señalar: como es el caso del fraile que señala a un león o el del ángel en la Revelación, indicando a san Agustín que lea un libro (figura VI-27).

---

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 301-303.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 306-307.

<sup>26</sup> Puede verse la lámina 1.

<sup>27</sup> ESCALANTE, *El trazo, el cuerpo y el gesto, op. cit.*, pp. 351, 366-368, 371-376.

- b) Énfasis en la conversación: para aclarar el hecho de que dos personas conversen entre sí, tal y como vemos en el caso de los frailes que conversan en el camino, o en el Cristo peregrino que habla con san Agustín (figura VI-28).
- c) Pregunta: el índice desplegado también puede significar una interrogación hecha por uno de los sujetos que conversan. Este ademán puede notarse en el pasaje de san Agustín y el niño Jesús en la playa, allí el santo pregunta al niño qué es lo que hace con esa cuchara (figura VI-29).
- d) El último significado es el de orden o mando, por lo general este ademán es complementado con el de acatamiento.<sup>28</sup> En la imagen en la cual san Agustín dona su regla a los religiosos, el obispo señala con el índice, parece ordenar a los frailes el cumplimiento de la misma. Dentro del grupo de religiosos, cada uno toma diversas posturas, pero uno de ellos parece cruzar los brazos en una típica postura de sumisión y acatamiento (figuras VI-30 y VI-31).

### *Ademán de pesar*

Identificar el ademán de pesar dentro de la pintura también es problemático. En la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla una de las formas para ejemplificar el pesar consistía en dibujar a un personaje llevándose la mano hacia la frente (figura VI-32).

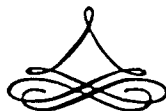
---

<sup>28</sup> *Idem.*, pp. 315-319.

Durante el siglo XVI, en los códices coloniales, esta postura fue modificada por la occidental de sostener la cabeza con una mano en la mejilla y la barbilla, típica postura de melancolía (figura VI-33).<sup>29</sup>

Dentro de *La Tebaida*, en la escena del sueño de Elías, vemos esta misma postura (figura VI-34). En algunos grabados con diferentes temas, como por ejemplo la oración del huerto, donde hay personajes dormidos, éstos guardan una actitud muy similar.

A lo largo de este capítulo hemos podido observar como el estilo del arte indocristiano de finales del siglo XVI, incorpora algunos elementos de la antigua tradición prehispánica. Estos elementos son mínimos en comparación con aquéllos que fueron tomados de la tradición occidental a través del grabado. Pero también está presente el problema de la convergencia: dos tradiciones estilísticas e iconográficas diferentes, que coexistieron durante el desarrollo de la pintura del siglo XVI, contaron con estereotipos de representación semejantes.

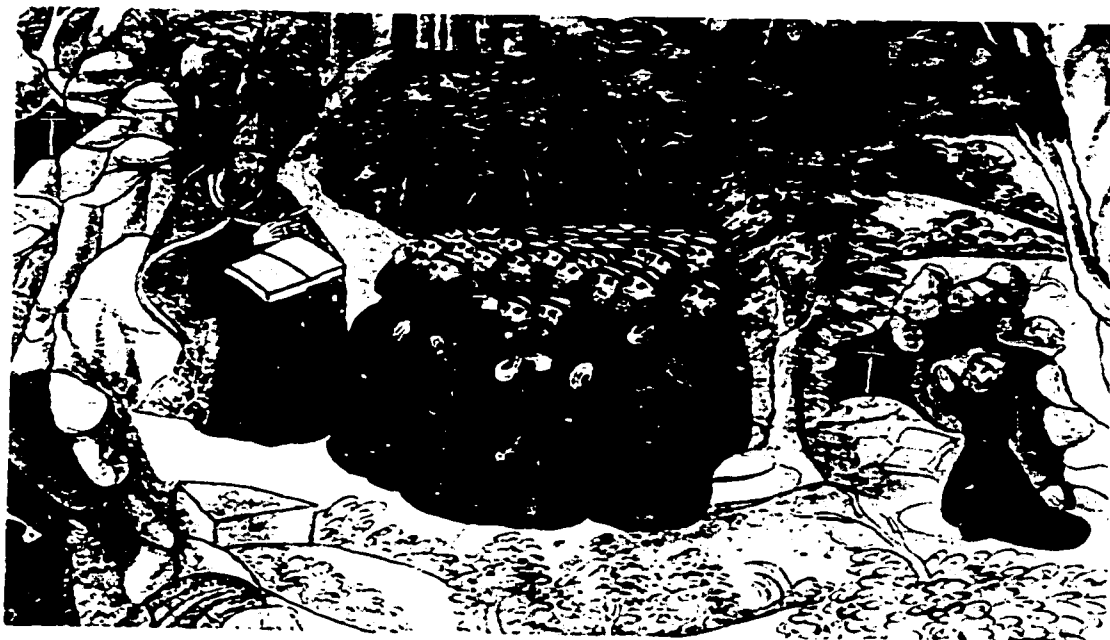


---

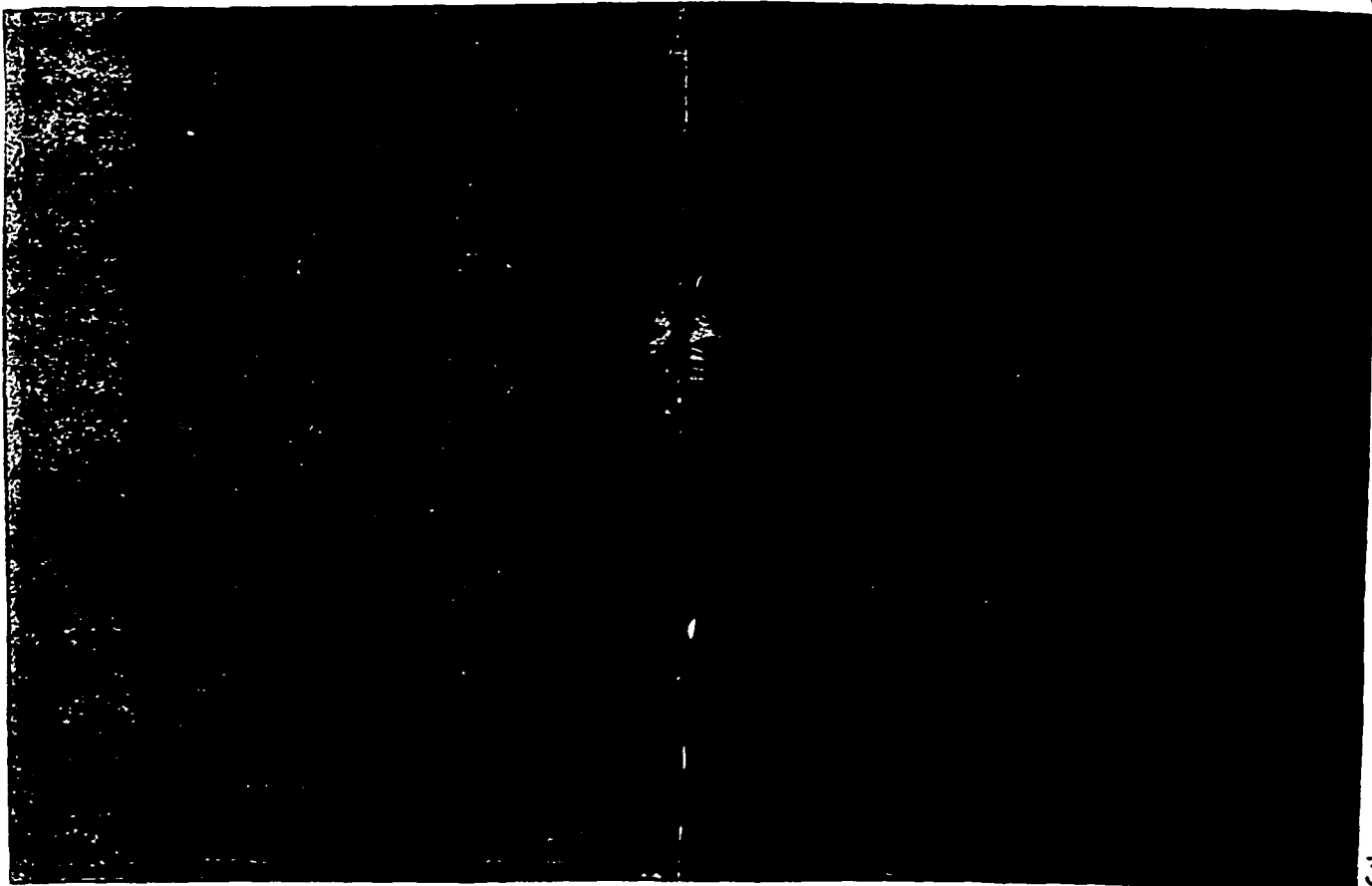
<sup>29</sup> *Idem.*, pp. 406-409.

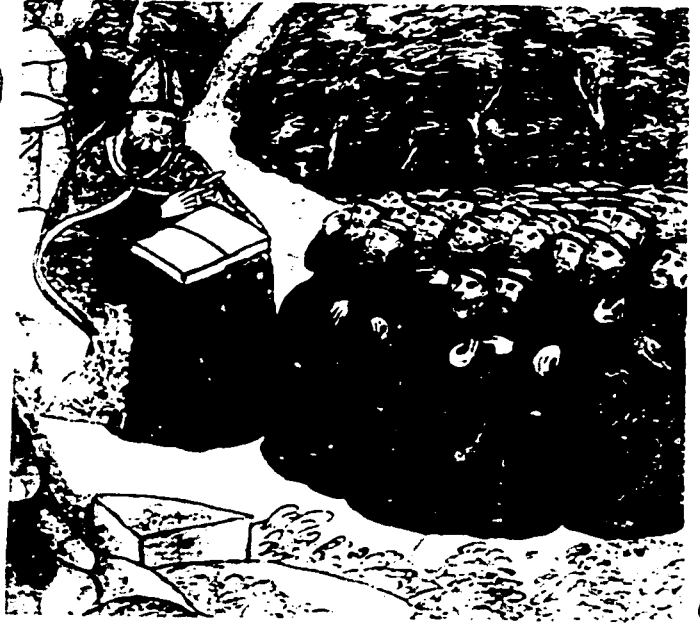


1



2





5

6



7

<b>ARISTOTELES:</b>	<b>CONTENTA</b>	<b>PYTHAGORAS:</b>
Non de virtute sicut sunt est sed eruditionem et spem habere.	Decem librorum Moralium Aris- toreis, tres consensiones: Prima Argyropoli Byzanti, secunda Leo- nardi Argentierna vero Antiqua, per capita & numeros conciliata: communis, familiarique commen- tario ad Argypopolium adiecto. 9	Decemque Pythagore dicere, ut est, virtutis modum monstrant.
	L. Epist. Introductio in Ethicam. Magna Moralia Aristot. Geor- gio Valla interprete. 1546.	
<b>SOCRATES:</b>	Leonardi Arctini dialogus de moribus. 1577.	<b>PLATON:</b>
A desiderium Con- sulum consolatio eius ad beatam incitantur.	Index in Ethicam. Item in Ma- gna Moralia.	Dixit virtutis la- bores et in voluptate liquere.
	<i>liberum de Ex officio Seneca de republica 1544</i>	
<b>CICERO:</b>		<b>SENECA:</b>
Qu. virtus prae- stabit solam con- sultam.		Nuncquam speraverit tur ad virtutem in- ta vitam.



*Libri ad... 1544*



10

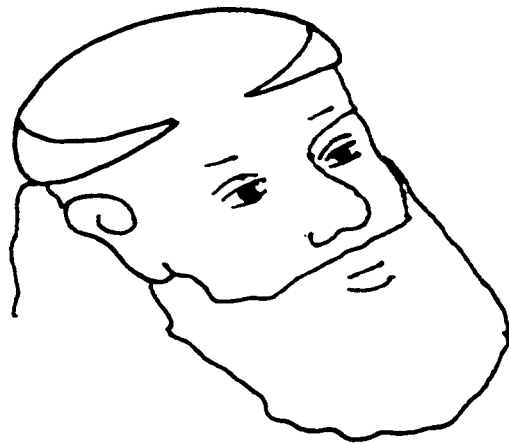




12



13



14



15



16





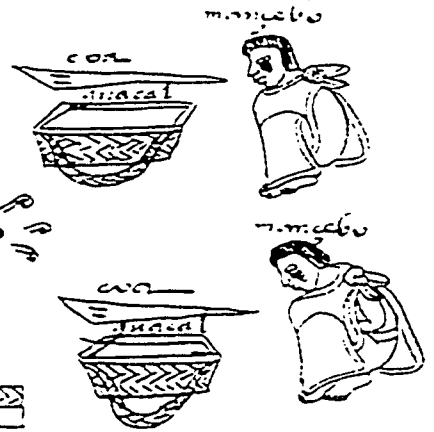
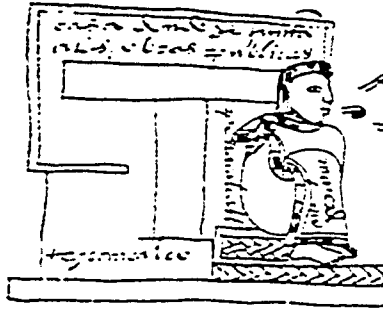
19



20



21



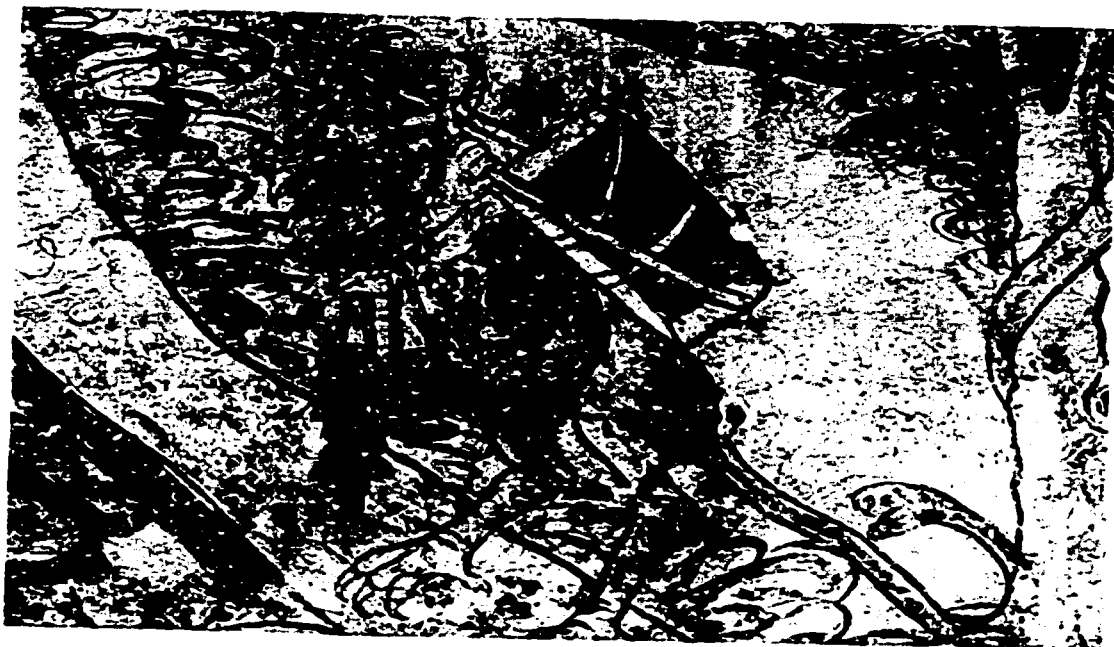
22



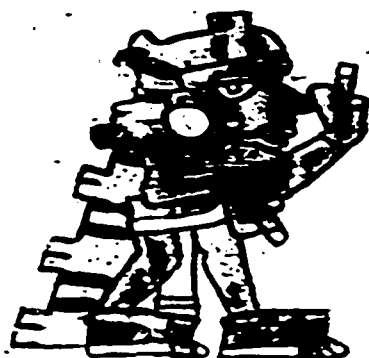
23



24



25



26



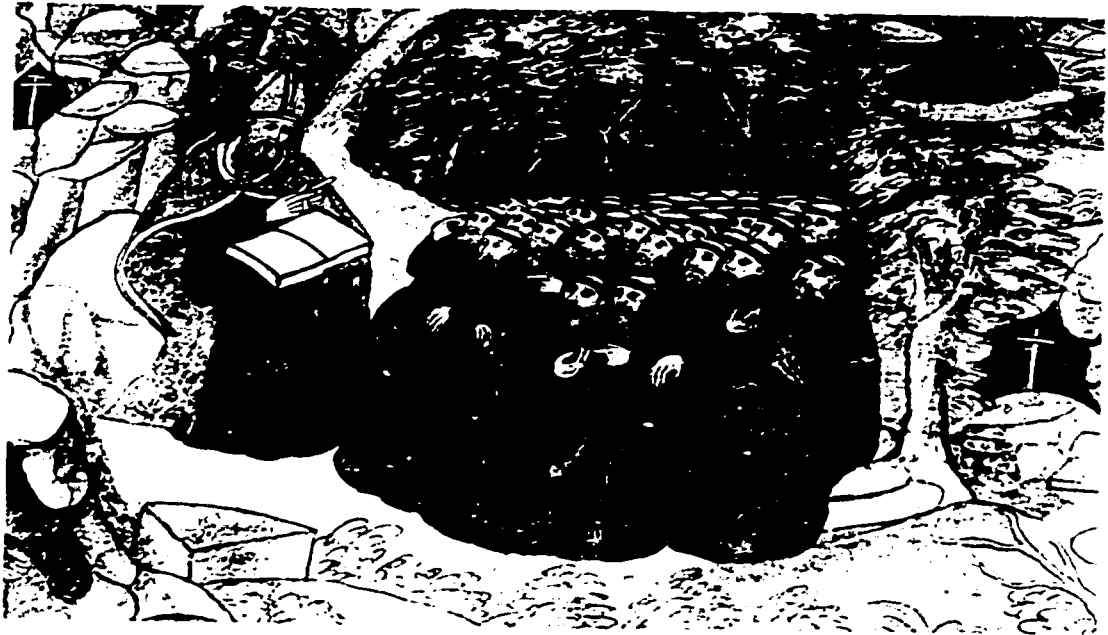
27



28



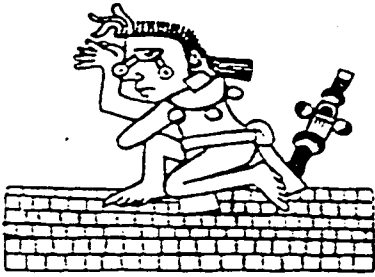
29



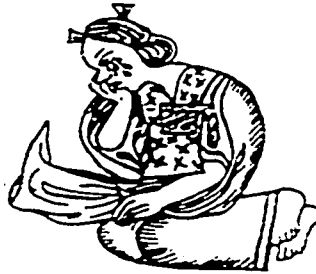
30



2 31



32



33



34

## Capítulo Séptimo

### El pintor de la naturaleza

---

En este capítulo me interesa presentar una serie de hipótesis sobre uno de los pintores que participó en la realización de *La Tebaida*, artista al que he denominado “el pintor de los troncos torcidos”. En términos generales la época de mayor auge para la pintura mural utilizada en la decoración de conjuntos conventuales en la Nueva España, puede ubicarse en el siglo XVI. Actualmente se considera que la mayoría de estas obras fueron creadas por artistas indígenas, sin descartar la posibilidad de que pintores criollos o peninsulares participaran en esa actividad artística.

La investigadora Isabel Estrada de Gerlero, planteó la hipótesis de que artistas indígenas educados en las escuelas de artes mecánicas formaron cuadrillas itinerantes con pintores especializados que viajaron decorando los muros de diferentes conventos agustinos durante el siglo XVI. Este hecho explicaría las similitudes formales existentes en programas de diferentes localidades, como por ejemplo entre la capilla abierta de Actopan y la de Xoxoteco.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Muchos de los pintores empleados por los frailes para la ejecución de estos ambiciosos programas muralísticos eran entrenados en las escuelas de artes mecánicas y conformaban equipos de especialistas. Los había que destacaban en la ejecución de lambrines o guardapolvos, otros tenían especial destreza en la decoración de bóvedas, otros en la pintura de cenefas ‘de romano’ y en detalles arquitectónicos pintados, y otros en la composición de letras para leyendas y epígrafes religiosos; asimismo, otros se especializaban en la figura humana. Estos equipos de tlacuilos al mando de un maestro, ya fuera indígena o español, eran trashumantes, de acuerdo a las

Dentro de estas cuadrillas, sugiere Estrada de Gerlero, existían uno o varios pintores especializados en la creación de diferentes elementos como la figura humana, los grutescos o las letras. Siguiendo esta hipótesis, resulta posible que en las cuadrillas también hubiera especialistas en representar a la naturaleza. No sólo en los manuscritos dedicados a la investigación botánica o zoológica, como el *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, el *Códice Florentino*, o la *Historia Natural* de Hernández, eran requeridos las habilidades de un destacado pintor de la naturaleza. Muchas escenas de la religión cristiana necesitaban imágenes del mundo natural, como Adán y Eva en el Paraíso y el arca de Noé. Los animales y plantas, poseedores de una gran carga simbólica, eran portadores de la identidad de un personaje, o bien podían formar parte de un paisaje moralizado.

Considero que durante el siglo XVI existió un interés, compartido por la corona española y algunos frailes, de registrar gráficamente la naturaleza americana. Es probable que estas investigaciones propiciaran el surgimiento de pintores indígenas especialistas en dicha área, los cuales quizá eran contratados tanto para la elaboración de manuscritos o códices, como para la creación de programas pictóricos murales. Mi propuesta es que estos pintores, especialistas en

---

necesidades de los diferentes conventos de la orden. Es por ello que las pinturas de Malinalco establecen afinidades estilísticas y formales con otros conventos agustinos." ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO, "Malinalco. Orígenes de su traza, convento y capillas" en *Malinalco: imágenes de un destino*, p. 75, 78. En cuanto a la conformación de cuadrillas itinerantes cfr. Basalenque: "Al fin fue Tiripetio la escuela de todos los oficios para los demás pueblos de Michoacán de donde le vino gran parte de su ruina, por las salidas que hacían a otros pueblos, y no volvían" DIEGO DE BASALENQUE, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, op. cit., p.99.

la representación de la naturaleza, tuvieron un papel destacado en la realización de programas como el del claustro de Malinalco y el de *La Tebaida* de Actopan.

En el caso de San Nicolás, parece que el especialista en el tema participó no sólo en la pintura de la sala *De profundis*, sino también en otros murales del mismo convento donde se incluyeron elementos naturales. Este pintor puede ser reconocido por ciertas características bien definidas. Una de ellas es la forma en que pintó los troncos de los árboles: delineó el tronco y después, en el interior, creó una espiral ascendente de sombra. Tal y como es posible observar en el árbol de peras de *La Tebaida* (figura VII-1), en las cruces de los dos bandidos del Calvario en el muro sur de la sala *De profundis* (figura VII-2 y VII-3), las mismas en el Calvario del muro del refectorio y en los árboles del cubo de la escalera (figura VII-4). Debido a esta peculiar manera de dibujar es por lo que me he atrevido a denominarlo el pintor de los troncos torcidos

También pintó troncos y ramas podados de una forma singular: dibujó una forma elíptica blanca que en su interior contiene otra más oscura. Este elemento quizá fue uno de los favoritos del artista, pues lo repitió en abundancia. Se puede ver en el árbol de peras de *La Tebaida* (figura VII-5), en el calvario de la sala *De profundis* (figura VII-2) y en la pintura que decora el cubo de la escalera del convento (figura VII-4).

La mayoría de las veces dibujó las raíces de los árboles, característica compartida por la pintura prehispánica y los herbarios europeos de la época. Este detalle se puede apreciar en el árbol ubicado al lado derecho del demonio y en el

árbol acompañado de una enredadera (figura VII-6), ambos de *La Tebaida*. También está presente en dos árboles del cubo de la escalera (figuras VII-4).

Interesante es la manera en que dividió el espacio con planos creados a partir de líneas superpuestas. En estos planos aparecen rocas en formas que recuerdan paralelepípedos y prismas, estas rocas fueron colocadas en *La Tebaida* (figuras VII-7), en el calvario (figura VII-2) y en el cubo de la escalera (figura VII-4). Las formaciones montañosas fueron creadas con una línea que perfila la montaña y otras que, al igual que las sombras, pretenden sugerir salientes y hundimientos (figuras VII-8 y VII-4).

Un elemento más para confirmar la presencia de este artista en la pintura de la escalera de Actopan, son los pájaros negros que vuelan en línea al lado de San Nicolás Tolentino en el muro norte del cubo de la escalera (figura VII-4). Recuerdan poderosamente a los pájaros que vuelan en la zona superior derecha de *La Tebaida* (figura VII-9).

En cuanto a la flora, pintó diferentes tipos de follaje en los árboles, pero uno es característico: líneas en forma de *C* agrupadas en la zona izquierda y las mismas invertidas en el lado derecho, para crear un follaje que parece surgir de las ramas en el centro del árbol (figura VII-9). El pasto se indicó con pinceladas sueltas, de diferente grosor, realizadas con tinta. El trazo de las líneas que forman el pasto comienza en una línea de apoyo y se prolonga con libertad hacia arriba, resultando ligeramente curvadas (figuras VII-10, VII-3 y VII-4).

Uno de los elementos más interesantes, es la enredadera que en páginas anteriores he identificado como *Totoícxitl*, la que además de estar presente en *La Tebaida* también puede ser localizada en la esquina inferior izquierda de la pintura de San Jerónimo, representación ubicada en el testero del muro este del cubo de la escalera; en el muro sur de la sacristía (figura VII-11) y en el follaje que rodea el monograma IHS, localizado en la bóveda del "aposento" del claustro alto (figura VII-12).

Los elementos antes expuestos me llevan a considerar que uno de los artistas involucrados en la decoración mural de San Nicolás Actopan, pintó elementos tomados de la naturaleza en diferentes zonas del convento.

### El interés por la naturaleza americana.

El interés que he señalado por la representación de la flora y fauna novohispana puede ser observado en diferentes documentos. Algunos de ellos, citados anteriormente, son el *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún y la *Historia natural de la Nueva España* de Francisco Hernández. Estos trabajos se encuentran vinculados estrechamente con el programa pictórico del claustro bajo del convento de San Simón y Purificación de Malinalco.<sup>2</sup>

Fray Bernardino comenzó su *Historia general* en la década de los sesenta, pero en 1571 recibió una orden del provincial Alonso de Escalona para suspender su trabajo. Escalona también ordenó que los manuscritos se dispersaran en

<sup>2</sup> GERLERO, "Malinalco. Origenes", *op. cit.*, pp. 80-81, PETERSON, *op. cit.* pp. 52-56.

diferentes conventos franciscanos y fue hasta 1575 cuando Sahagún logró reunirlos nuevamente.

Para la doctora Jeannete Favrot Peterson estos acontecimientos propiciaron que los pintores del equipo de Sahagún se encontraran desocupados entre 1571 y 1575, fechas que coinciden con dos hechos importantes: la construcción del claustro de Malinalco, terminado en 1571, y la visita del protomédico Hernández al pueblo de Malinalco entre 1571 y 1573.<sup>3</sup>

Si el claustro estaba terminado en 71 es posible que los agustinos, influidos por la visita e investigaciones de Hernández, idearan el programa pictórico fitomorfo-epigráfico que decora el claustro bajo. Además, las semejanzas encontradas por Peterson entre la pintura mural de Malinalco y las ilustraciones del *Florentino*, hablan de la estrecha relación que existió entre los pintores de ambos.<sup>4</sup>

Estos testimonios revelan un interés por la esmerada representación de flora y fauna novohispanas durante la década de los setenta del siglo XVI. Las ilustraciones, en los tres casos, fueron fabricadas por pintores indígenas. No sería extraño que una pintura como *La Tebaida*, donde también está presente el interés por la descripción plástica de la naturaleza local, fuera realizada en la misma época.

Estimulado por la investigación científica y fomentado por su utilidad didáctica para ilustrar conceptos morales, el tema de la representación pictórica de

la naturaleza está presente en la Nueva España durante la década de los setenta del siglo XVI. En éste género se crearon, a partir de fuentes grabadas, códices y la observación de modelos naturales, formas características y estereotipadas de representación del mundo natural.

### La creación de convenciones de representación

Para la representación de la naturaleza en los muros conventuales y en los códices, los pintores indígenas del siglo XVI no partieron de cero: en la tradición Mixteca-Puebla, si bien no existía un interés por la representación naturalista, sí contaban con representaciones conceptuales de agua, montañas, nubes, flora y fauna. Además, tuvieron a la mano fuentes grabadas europeas de primera línea, como por ejemplo el *Hortus Sanitatis* de Juan de Cuba.<sup>5</sup> El cambio en la forma de pintar prehispánica a las formas renacentistas imperantes en Europa durante el siglo XVI, parece que no fue una evolución progresiva y lineal. Al observar los códices podemos advertir que coexistieron diversos grados de apego a la representación estilística e iconográfica Mixteca-Puebla y de asimilación de los estilos europeos que podían observarse en grabados.

En otras ocasiones, cuando los modelos grabados resultaron insuficientes para el detallado registro indispensable en la investigación botánica, quizá decidieron pintar copiando modelos del natural, como probablemente lo hicieron

---

<sup>3</sup> PETERSON, *op. cit.*, p. 52.

<sup>4</sup> *Idem.*, pp. 54-56.

<sup>5</sup> PABLO ESCALANTE, "Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental" en *Arqueología Mexicana*, marzo-abril de 1999.

los tlacuilos que acompañaron a Hernández en su expedición. Pero estas copias de modelos naturales ¿hasta que punto estuvieron influidas por otras representaciones plásticas?<sup>6</sup>

Un ejemplo de ello puede ser la pareja de conejos pintada en *La Tebaida*. Existe la posibilidad de que este elemento haya sido tomado de un libro existente en la Nueva España del siglo XVI que fue utilizado por los agustinos para la decoración de otro convento: Atotonilco el Grande. Por lo que es necesario de nuevo centrar la atención en la portada del libro que sirvió como fuente para la decoración de la escalera de Atotonilco (figura VII-13). En la parte inferior, después de la fecha de 1542, aparece el escudo del editor con las iniciales S C D, colgando de un frondoso árbol. Este objeto es sostenido de ambos lados por lo que se podría llamar "conejos tenantes". Al eliminar el escudo, y acercar a los conejos (figura VII-14) se obtiene una composición cercana a la de los conejos abrazados de *La Tebaida* (figura VII-15).

Otro ejemplo también relacionado con los conejos, que quizá nos habla de una fuente común, se obtiene mediante la comparación de las figuras de conejos comiendo hierba que aparecen en *La Tebaida*, en el *Códice Florentino* y en los muros del conjunto conventual de Atotonilco.

Dejando de lado estas especulaciones, parece que con el surgimiento de este nuevo género o tema, comienza a configurarse una serie de estrategias para representar a la naturaleza. Mientras algunas se rechazan, otras son aceptadas;

---

<sup>6</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo" en *Norma*

logrando crear convenciones estilísticas e iconográficas para representar un entorno natural. Es decir, hay un repertorio de elementos seleccionados para crear este ambiente, como ciervos, serpientes, reptiles, conejos, tipos de flores y frutos, y un lenguaje especial para representarlos mediante la codificación de trazos.

Además de la similitud temática entre el Florentino, la obra de Francisco Hernández y el claustro de Malinalco con *La Tebaida*, es posible señalar un parentesco mucho más estrecho que apoya la hipótesis de su contemporaneidad. Esta vinculación puede observarse tanto en motivos iconográficos como en rasgos estilísticos.

Para ilustrar la semejanza iconográfica, compararé una ilustración del *Códice Florentino* (figura VII-16) con la figura de *La Tebaida* que identificada como *Tapayaxin* (figura VII-17). En la primera imagen, al lado de otros animales, fueron representadas dos lagartijas. En la de mayor tamaño, el pintor del Florentino utilizó la misma estrategia que el pintor de *La Tebaida* para representar la piel rugosa del animal: tres hileras de líneas curvas a lo largo del cuerpo que simulan escamas. Lo más interesante es que la imagen del *Florentino* ilustra un texto relacionado con la zona otomí donde se ubica el poblado de Actopan: "Estos otomites: comían/ los zorrillos que hieden, y cu/lebras, y lirones: todo género/ de ratones, y las comadreas,/ y otras sabandijas del cam/po, y monte: y lagartijas de/ todas suertes, y abejones, la/gostas de todas maneras."<sup>7</sup> Pero aún más

---

y forma, trad. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1984, p. 244.

<sup>7</sup> *Códice Florentino, op. cit.*, libro XI, fo. 129.

sorprendente es que en la columna escrita en lengua náhuatl, refiriéndose a las lagartijas dice: "*quiqua in tapaiaxl'*".<sup>8</sup>

Para señalar las coincidencias estilísticas recurriré a la forma de representar un mismo tema: una enredadera. En tres documentos del siglo XVI, *Códice Florentino* (figura VII-18 y VII-19), *Historia Natural de la Nueva España* (figura VII-20) y *La Tebaida* (figura VII-21), la manera de pintarla es similar. Las hojas son vistas desde arriba, delineando con gran esmero su forma peculiar; mientras que la flor, en forma de campana, se dibuja básicamente como vista de perfil. Pero al observar con más detalle, las coincidencias de estilo son mayores entre los ejemplos tomados del *Códice Florentino* y la enredadera de la pintura, objeto de este trabajo.

En los dos casos está presente la intención de plasmar la manera en que algunos tallos se enroscan. También en ambas hay un interés por marcar el ligero doblez del pétalo hacia afuera, que permite ver un poco del interior de la flor. Este efecto es conseguido exactamente con los mismos recursos: dos líneas paralelas que se abren para formar un cono sobre el que se dibuja un óvalo y, dentro de él, un trazo curvo. Un ejemplo más de la representación de una flor de este tipo, con los mismos elementos, puede verse en los muros de la nave de la iglesia de Ixmiquilpan (figura VII-22), programa pictórico fechado en 1572.

La relación que he trazado entre algunos de los tlacuillos que participaron en el proyecto de Sahagún y "el pintor de los troncos torcidos", me lleva a pensar que

---

<sup>8</sup> *Idem.*

los pintores indígenas del siglo XVI, aún los que trabajaba para diferentes órdenes, estaban en contacto y conocían mutuamente su trabajo.<sup>9</sup> La semejanza estilística entre el pintor de la naturaleza que participó en la decoración de Actopan y por lo menos un pintor del *Códice Florentino*, aquel que realizó el dibujo de las enredaderas, es muy interesante.

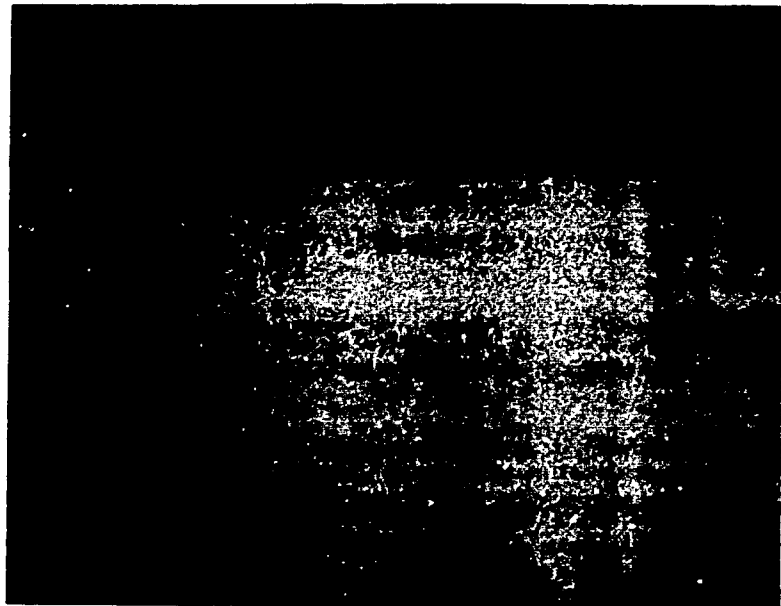
Ambos utilizan trazos iguales para representar plantas muy similares, aunque de diferentes especies. La afinidad de contenido y forma entre ambos pintores nos hace pensar en un vínculo más fuerte, quizá en el de maestro y alumno, o de condiscípulos. Sin embargo, hasta que no se realicen más estudios sobre la existencia y el desarrollo de este género de representación en la Nueva España del siglo XVI, y sobre la relación que existió entre las principales escuelas de artes y oficios, San José de los Naturales para los franciscanos y Tiripetío para los agustinos; lo antes esbozado no dejan de ser simples interrogantes que surgen de la observación de *La Tebaida*.




---

<sup>9</sup> La rivalidad existente entre las órdenes mendicantes durante el siglo XVI puede llevar a pensar que no hubo entre ellos la disposición necesaria para que se diera un intercambio de conocimientos entre los pintores indios. Sin embargo, no es imposible que esta colaboración se llevara a cabo. El préstamo se verificó entre franciscanos y jesuitas, pues en 1599 los jesuitas de Puebla pidieron a Tlaxcala cuatro indios pintores para terminar la decoración de su iglesia. AGN, General de parte, vol. 5, exp. 105, fo. 23v-24.





2



3





5



6



7



8



9



10

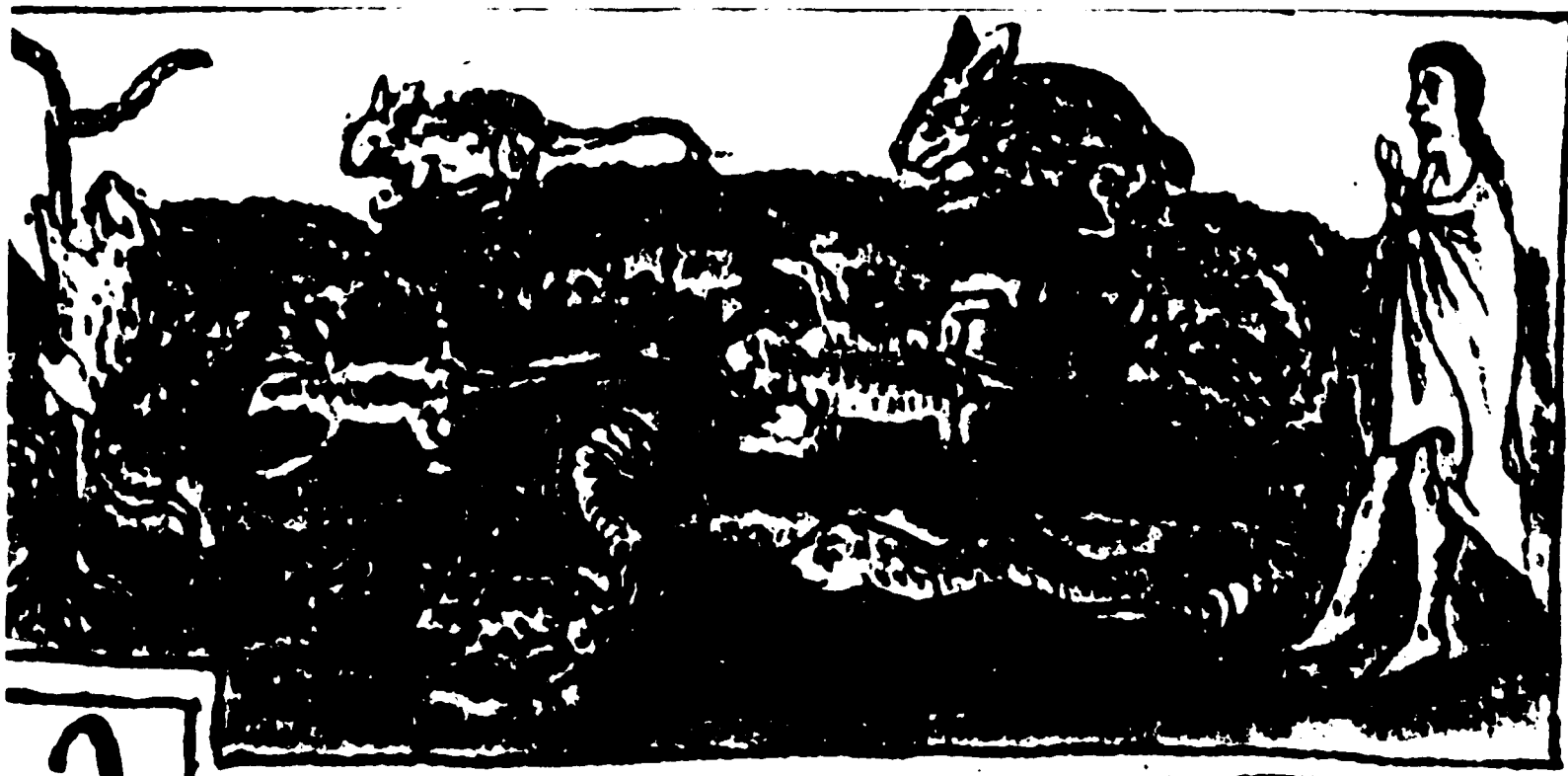


11



12

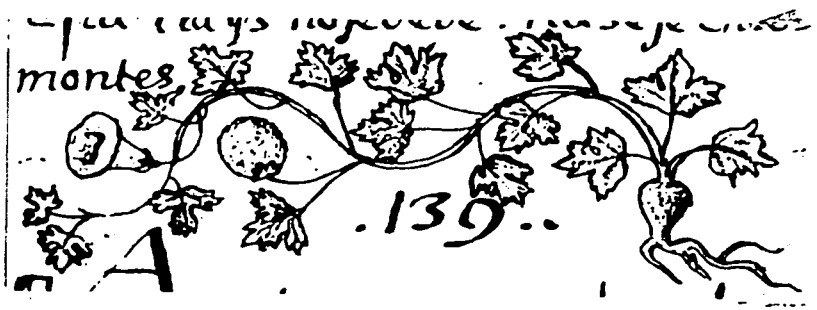




16



17



18



19



20



21



22

## Capítulo Octavo

### Reflexiones iconológicas finales: *La Tebaida* y el siglo XVI

---

“No eran sino religiosos agustinos [...] imitadores verdaderos de los primitivos padres de la antigua Thebaida.”<sup>1</sup>

El ideal de vida del ermitaño -esos hombres solitarios que decidían renunciar al mundo y dedicarse a honrar a Dios, mortificando constantemente su carne y sofocando todo deseo que pudiera distraerlos de su fin único- ha sido continuo a lo largo de las diferentes civilizaciones. Generalmente es producto de una crisis social, económica, religiosa, espiritual e histórica; que conduce a buscar el sentido de su existencia en algo metafísico, separado de la corrupción mundana.

La crisis de una determinada sociedad, lleva también a los hombres, primero a la contemplación y rechazo de la realidad, segundo a la crítica de la misma, y tercero, como fruto de los razonamientos anteriores, a desear algo mejor. Este anhelo de perfeccionamiento se traduce en la creación de utopías. La utopía puede ser colocada en el pasado o en el futuro e incluye una visión de la historia en la cual, todos los esfuerzos humanos deben ser encaminados para llegar a ese estado perfecto, armónico y estático.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> FRAY MATÍAS DE ESCOBAR, *Americana Thebaida*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>2</sup> *Cfr.* ANTONIO RUBIAL, “Las edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica”, *op. cit.*

Si bien las órdenes religiosas surgidas en el siglo XVIII combinaban por igual la vida activa y la contemplativa, el ideal eremítico continuó ejerciendo un gran peso en su imaginario espiritual.<sup>3</sup> Tres siglos más tarde la vida solitaria, entendida no ya como la del ermitaño, sino como la del cenobita, continuaba alimentando los sueños de varios frailes evangelizadores de la Nueva España. Ejemplos de ello fueron, para la orden franciscana, fray Martín de Valencia, quien pasaba largas temporadas como anacoreta en las inmediaciones de Amecameca; o fray Andrés Insulano y su propósito de crear una comunidad utópica de cenobitas en Nueva Galicia.<sup>4</sup> No se quedaron atrás los carmelitas con su fundación de un yermo en Santa Fe.<sup>5</sup>

También los agustinos, encargados de zonas de evangelización de difícil acceso y con poblaciones dispersas, que permitía a algunos frailes pasar largas temporadas solitarias, tuvieron brotes de eremitismo en personajes como fray Antonio de Roa y fray Pedro Suárez de Escobar.<sup>6</sup>

Aunque el deber de la vida activa se impuso, estos ideales pasaron al nivel de la retórica y se convirtieron en uno de los principales argumentos para legitimar la acción de los frailes mendicantes en la Nueva España. Los profundos cambios sociales y económicos que durante la segunda mitad del siglo XVI afectaban directamente al clero regular, fueron terreno fértil para el surgimiento de la idea de una edad dorada.

Las narraciones de los cronistas acerca de los primeros evangelizadores los presentan como anacoretas de las primitivas comunidades cristianas, viviendo en

---

<sup>3</sup> ANTONIO RUBIAL, "Tebaidas en el paraíso.", *op. cit.*, p. 358.

<sup>4</sup> *Idem.*, pp. 358-360.

<sup>5</sup> *Idem.*, pp. 362-365.

paraísos solitarios.<sup>7</sup> Estos antiguos eremitas defendían su fe de los paganos y se separaban del resto de la sociedad, aunque entre sus prácticas incorporaban también la misión de evangelizar, pues la salvación de almas era su interés principal.<sup>8</sup> Haciendo eco de los ideales paulinos predicaban la palabra del Evangelio de Dios “para promover la obediencia a la fe, para la gloria de su nombre en todas las naciones”.<sup>9</sup>

Un anhelo que no se contraponía con el ideal de vida eremítica, ya que su misión habían de realizarla en parajes solitarios, alejados de la civilización y en ella habrían de estar sometidos a las inclemencias del medio ambiente. La falta de alimento terreno y el suplicio de sus cuerpos serían recompensados con el alimento espiritual de la fe, una fe que intentaban compartir e inculcar en aquellos habitantes de esas lejanas tierras.<sup>10</sup>

En la primera etapa del siglo XVI se localizó la idea de la utopía evangelizadora, donde la misión era:

“concebida dentro de los términos del providencialismo mesiánico medieval de corte agustiniano. La iglesia indiana, fundada por los primeros frailes imitando el modelo de la Iglesia primitiva, era la

<sup>6</sup> *Idem.* pp. 360-362.

<sup>7</sup> “...hallaron valerosos soldados que reclutar, hechos ya a las armas, veteranos en los ásperos caminos de la penitente milicia celestial, criados en el ayuno, alimentados con continuos privigilis, la carne macerada con los rayos y cilicios, mallas de cotas de los soldados de Cristo; cuanto llevaron de este real los Agustinos” FRAY JUAN DE GRIJALVA, *Crónica de la orden de N. P. S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>8</sup> “Estad, pues, alerta, ceñidos vuestros lomos con la verdad, revestida la coraza de la justicia y calzados los pies, prontos para anunciar el evangelio de la paz. Embrasad en todo momento el escudo de la fe, con que podáis apagar los encendidos dardos del maligno.” Efe 6:14-16.

<sup>9</sup> Rom 1:5.

<sup>10</sup> “Porque, a la verdad, deseo veros, para comunicaros algún don espiritual, para confirmaros, es decir, para consolarme con vosotros con la mutua comunicación de nuestra fe.” Rom 1: 11-12.

ciudad de Dios, la nueva Jerusalén terrena que prefiguraba a la celeste, un pueblo elegido y en lucha contra la ciudad de Satanás.”<sup>11</sup>

Sin embargo, las utopías soñadas por los hombres no se concretan en la historia. La desilusión provocada por una cristiandad india que no respondía a las expectativas de los frailes y los cambios históricos que experimentó la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII, provocaron que la utopía, desterrada del plano de la realidad, se escribiera en crónicas y se pintara en muros.

En *La Tebaída*, religiosos ataviados con el hábito de los ermitaños de san Agustín viven en parajes solitarios como los antiguos cenobitas. Un grupo de ellos recibe la regla del obispo de Hipona y lo acompaña en la fundación de un convento; que simbólicamente puede representar no sólo la fundación de la orden agustina, sino la del convento y pueblo de san Nicolás Actopan,<sup>12</sup> o quizá la de la Iglesia católica en el Nuevo Mundo.

“Y siempre nuestros ministros habían bautizado con esta solemnidad...”<sup>13</sup>

La aceptación del indio como parte de la creación divina, la creencia de que estos hombres, habitantes de un nuevo mundo, eran hijos de Dios, posibilitó que el fraile los incorporara a su concepto del mundo y el orden universal. Si estos seres eran hombres, había que trabajar para que no siguieran en el error de la idolatría, una visión del otro matizada también por la utopía: estos hombres, mujeres y niños indios, liberados de las garras de Satanás y rescatados para Dios, faltos de los vicios

<sup>11</sup> ANTONIO RUBIAL, *La santidad controvertida*, op. cit., p. 55.

<sup>12</sup> “...en el arte de fundar pueblos, civilizarlos y administrarlos se llevan la palma los agustinos, verdaderos maestros de civilización.” ROBERT RICARD, *La conquista espiritual de México*, op. cit., p. 235.

de los hombres europeos, que demostraban tener grandes virtudes, podrían formar parte de una comunidad cristiana perfecta. Además, estos hombres se encontraban más cerca de la Edad de oro de la humanidad, es decir, estaban más cerca de la naturaleza, vista como un conjunto de sutiles verdades manifestadas por el Señor en cada uno de los elementos de la creación.

Para que los indígenas fueran aceptados en ese reino utópico debían ser previamente bautizados, pues el bautismo es el sacramento más importante al ser el primero que se recibe dentro de la fe cristiana.<sup>14</sup> A la par del énfasis que se puso en la conversión de los paganos, surgió el interés por que este sacramento se administrara en forma correcta, pues el bautismo no debía otorgarse a la ligera: previamente el catecúmeno debía contar con una enseñanza de ciertos elementos básicos de la nueva religión.

La ardua labor de convertir a la fe cristiana a los habitantes del Nuevo Mundo fue emprendida, en un principio, por la orden franciscana. Con la llegada de los famosos “doce franciscanos” comenzaron también los bautizos a grandes grupos de indígenas. Sobre este sacramento, el primero administrado a los cristianos, cuenta fray Jerónimo de Mendieta que los frailes bautizaban primero a los bebés y a sus discípulos, ya adoctrinados según las enseñanzas de la Iglesia. Los adultos también eran adoctrinados antes de bautizarse, mientras a los enfermos sólo se les exigía

---

<sup>13</sup> DIEGO DE BASALENQUE, *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> Sobre la administración del bautismo a las comunidades indígenas del siglo XVI por parte de las órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos, puede verse: ROBERT RICARD, *op. cit.*, pp. 164-180.

sinceridad al arrepentirse de sus pecados y un ferviente deseo de recibir el bautismo.<sup>15</sup>

Por el año de 1524 muchos fueron bautizados recibiendo únicamente las palabras sacramentales y agua, pues en una fecha tan temprana era muy escaso el óleo de los catecúmenos y el crisma. Según afirma fray Jerónimo, en cuanto estos últimos elementos estuvieron disponibles, a todos se bautizó de manera correcta. Incluso se mandó llamar a aquellos bautizados sencillamente para que recibieran el óleo y el crisma.<sup>16</sup>

Los franciscanos bautizaron primero los pueblos de Guatitlán, Tepuzotlán, Cuyuacán, Xuchimilco y Texcuco.<sup>17</sup> Por todos esos lugares el demonio rondaba sin cesar, tratando de apoderarse de los que aún no se bautizaban. Una madre tuvo que arrebatar a su propio hijo de las garras del diablo, quien se lo quería llevar argumentando que el pequeño no estaba bautizado. Afortunadamente el niño pudo salvarse gracias a que su madre imploró la ayuda del Santo Nombre de Jesús.<sup>18</sup>

Conforme pasaba el tiempo, más eran los indios que deseaban recibir las aguas del bautismo. Por todos los caminos llegaban hasta los frailes más hombres, mujeres y niños. El anhelo por recibir el sacramento era tal, que los ciegos y los cojos llegaban arrastrándose.

Eran tantos los que en aquellos tiempos venían al bautismo, que los ministros que bautizaban, muchas veces les

---

<sup>15</sup> FRAY JERÓNIMO DE MENDIETA, *Historia Eclesiástica Indiana*, 1v., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 155. *Cfr.* RICARD, *op. cit.*, p. 176.

<sup>16</sup> MENDIETA, *op. cit.*, p. 155.

<sup>17</sup> *Idem.*, pp. 156- 159.

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 159.

acontecía no poder alzar el brazo con que ejercitaban aquel ministerio. Y aunque mudaban los brazos, ambos se cansaban, porque a un solo sacerdote acaecía baptizar cuatro y cinco y seis mil adultos y niños. En Suchimilco baptizaron en un día dos sacerdotes más de quince mil.<sup>19</sup>

Estos bautizos masivos fueron objeto de crítica, tanto por parte de los frailes pertenecientes a las otras órdenes (dominicos y agustinos), como por los clérigos seculares; incluso se llegó a decir que los primeros franciscanos bautizaban con hisopo a la multitud.<sup>20</sup> La discusión estuvo centrada en el modo de bautizar indígenas practicado por dichos franciscanos y por algunos miembros de otras ordenes religiosas, es decir, el bautismo administrado exclusivamente con agua y palabras sacramentales.

Algunos recomendaron el bautizar a los adultos sólo durante dos días del año: en la Resurrección y el Pentecostés. Fray Jerónimo de Mendieta culpa a esta disputa de la perdida de muchas almas, pues miles murieron sin bautizar. La controversia siguió en aumento y llegó hasta el Sumo Pontífice, quien en respuesta dictó una bula el 1 de junio de 1537.<sup>21</sup>

En este documento, Paulo III decretó que no era pecado el bautizar a los indígenas exclusivamente con agua y palabras sacramentales, tratándose de un caso de emergencia como lo era la necesidad de este sacramento en el Nuevo Mundo. Pero también ordenó que en adelante (excepto en los casos de urgencia) todos los

---

<sup>19</sup> *Idem.*, p.160.

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 155.

<sup>21</sup> Fray Jerónimo de Mendieta da la fecha equivocada de 1587, aunque el error podría provenir de la edición de Izcalbalzeta. El nombre de la bula fue *Altitudo Divini Consilii*.

religiosos radicados en Indias, observaran al pie de la letra las disposiciones de la Santa Sede para administrar el sacramento del bautismo:

- a) El agua con la debida solemnidad sea consagrada.
- b) Cada uno será catequizado y exorcizado.
- c) La sal, saliva capirio y vela se ponga a dos o tres en representación de todos los del mismo sexo que entonces se bauticen.
- d) Unjan con la crisma en el remolino de la cabeza y *el óleo de los catecúmenos se les ponga sobre el corazón a los varones crecidos y a los niños pequeños, a las mujeres crecidas donde sea conveniente según el dictado del pudor.*<sup>22</sup>

He contado esta historia por una razón especial, pues en la pintura mural podemos encontrar un énfasis en la evangelización y en la administración ortodoxa del bautismo. Al observar detenidamente la escena de *La Tebaida* en que san Ambrosio bautiza a san Agustín (figura VII-1), es notorio que la escena se desarrolla en un exterior, de manera opuesta a la mayoría de los ciclos sobre la vida de san Agustín, en los cuales el bautismo es ambientado dentro de una iglesia. Según Mendieta, durante el siglo XVI era común bautizar a los indígenas en el campo, debido a la escasez de templos y al gran número de indios. En *La Tebaida* también puede verse que asiste al bautismo una multitud considerable de personas; algunos de estos anónimos personajes fueron detallados, mientras de otros solo observamos sus cabezas cubiertas de cabello color café.

---

<sup>22</sup> La bula esta contenida en el libro tercero, capítulo XXVII de Mendieta, *op. cit.*, pp. 162-163. El subrayado es mío.

La imagen de san Agustín hincado, pudo ser tomada de un grabado similar al que ilustró la escena de la *Biblia Pauperum* (figura VIII-2),<sup>23</sup> donde aparece José y sus hijos postrados ante Israel.<sup>24</sup> La postura de José es semejante a la del santo de Hipona, sin embargo, en la estampa José está completamente vestido, pero en *La Tebaida* no sucede lo mismo: san Agustín tiene descubierto parte del pecho y el hombro izquierdo (figura VIII-3).

La explicación de esta peculiar representación podría ser que en *La Tebaida* los frailes agustinos plasmaron su postura, y la de la Santa Sede, sobre la forma de bautizar indígenas. Quizá por eso se ve a san Agustín recibiendo el bautismo en el campo, desnudo del hombro izquierdo para que le pudiera ser aplicado el óleo de los catecúmenos en el corazón.

El interés por seguir la ortodoxia católica en la forma de bautizar fue constante. En el primer capítulo de la orden, realizado en Ocuituco el año de 1534, se dejó muy claro la obligación de respetar las fechas y las ceremonias eclesiásticas establecidas para la celebración del bautismo.<sup>25</sup> Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XVI el afán evangelizador de los primeros misioneros de la orden se fue apagando, la dificultad de evangelizar la zona Norte, la concentración de esta tarea hacia Filipinas, la disminución de la población indígena, el resurgimiento de las

---

<sup>23</sup> Tomado de la *Biblia Pauperum*, editada en Alemania en dos ocasiones, en el año de 1462 y 1464.

<sup>24</sup> Gen. 48:12-13.

<sup>25</sup> ANTONIO RUBIAL, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, op. cit., p. 45.

idolatrías y la pérdida de observancia al interior de la orden; fueron algunos de los factores.<sup>26</sup>

“La ambición y negociación crece y la humildad y observancia va menos...”<sup>27</sup>

A fines del siglo XVI la orden agustina de la Nueva España experimentó un crecimiento acelerado en el número de sus miembros. Este aumento fue paralelo al crecimiento de la población española de estas tierras, y de hecho fue su consecuencia. La falta de oportunidades sociales y económicas de la Nueva España, propició que muchos hijos de españoles sin fortuna vieran en la orden agustina la única posibilidad de asegurarse el sustento.<sup>28</sup>

Asimismo, el mayor número de fundaciones agustinas en pueblos de españoles, que no se veían privadas de los lujos de la época, resultó atractivo para los criollos, quienes al ingresar a la orden no sólo disfrutarían de ser mantenidos por la Iglesia, sino que, además, se integraban dignamente al orden social imperante.<sup>29</sup>

Por supuesto que muchos de estos criollos sólo profesaban por necesidades económicas y no sentían el llamado de una verdadera vocación. Esto trajo como consecuencia que la disciplina se relajara y las costumbres morales decayeran. Paralelamente dos sentimientos surgían dentro de la orden: el primero era la exaltación y elogio de los primeros frailes, religiosos de una alta calidad moral, y el segundo que se culpaba de la terrible situación a los elementos criollos.

---

<sup>26</sup> *Idem.*, p. 73.

<sup>27</sup> Carta de Luis de Velasco al rey, fechada en 1610. *Cit. pos.*, RUBIAL, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, *op. cit.*, p.97.

<sup>28</sup> Para entender el proceso de “criollización” de la orden agustina puede verse: RUBIAL, *Idem.*, pp. 65-107.

La preocupación no era para menos y seguramente influyó en el ánimo de los religiosos que se desempeñaban como maestros de los novicios y frailes agustinos. El convento de san Nicolás Actopan, centro de estudios que contó con un gran número de alumnos,<sup>30</sup> era un sitio propicio para difundir enseñanzas morales entre los discípulos.

Para los religiosos de la orden de san Agustín había una serie de virtudes que valía la pena exaltar no sólo en los discursos y sermones dentro de la comunidad, sino también en los programas pictóricos que decoraban sus muros conventuales. En *La Tebaida* podemos descubrir algunas de ellas, pues ninguna de las escenas fue colocada en el mural al azar, sino que obedecía a un fin específico. La oración es una de las virtudes más exaltadas, acompañada de la penitencia, la hospitalidad, la caridad, el control de la ira, la resignación ante la muerte, la obediencia, la amistad, la predicación de la palabra de Dios y el estudio. Aunque en este punto se debía tener cuidado, pues el conocimiento tenía un límite. Este límite era representado por los misterios divinos, a los que se tenía acceso mediante la fe; con la esperanza de que serían comprendidos más tarde, al llegar al reino del Señor.

“De modo que todo el pueblo es una huerta grande y paraíso de flores...”<sup>31</sup>

El *locus eremitarum* de oriente, un desierto plagado de amenazas demoniacas pero sitio privilegiado para la comunicación con lo divino, se transformó en el eremitismo

---

<sup>29</sup> *Idem.*, p. 71.

<sup>30</sup> Para el año de 1605 se sabe que el convento de Actopan tenía entre veinte y veinticinco alumnos. *Idem.*, p. 139.

<sup>31</sup> DIEGO DE BASALENQUE, *op. cit.*, p. 109.

occidental en bosque.<sup>32</sup> Quizá para los primeros religiosos agustinos que llegaron a América, la idea de crear una ciudad de Dios en el Nuevo Mundo fue vista como la posibilidad de habitar un paraíso terrenal. Y un Paraíso es precisamente lo que representa *La Tebaida* del convento de Actopan: frailes y santos practicando la vida ascética, llenos de virtudes, alabando al Señor.

En la composición se pueden admirar algunos de los elementos característicos de la iconografía del Jardín del Edén: el árbol del conocimiento del bien y el mal, por lo menos tres de los cuatro ríos que manaban del paraíso, vegetación y gran variedad de animales, algunos conviviendo en perfecta armonía entre ellos mismos y con el hombre. Respecto a la flora, mencioné que algunas de las plantas dibujadas, como el *Totoícxitl*, el *Segundo Quauhchilpan*, los magueyes y la flor de *Cempoalxóchitl*, son americanas. También lo son algunos de los animales representados en el mural, como la víbora de cascabel, el *Tapayaxin* y el león raso. Elementos americanos que quizá formaron parte de la flora y fauna existentes en el poblado de Actopan durante el siglo XVI.

Asimismo, en el extremo superior izquierdo de la pintura se dibujaron unos riscos montañosos (figura VII-4) de forma peculiar. Anteriormente había mencionado que el pueblo de Actopan se encuentra ubicado muy cerca de unos macizos montañosos llamados *Los Órganos* o *Los Frailes* (figura VII-5). Este accidente orográfico es tan característico que se ha convertido, a lo largo de los años, en el indiscutible aviso para el viajero que está a punto de arribar a Actopan. Los riscos de

---

<sup>32</sup> RUBIAL, *Tebaidas en el paraíso...*, op. cit., pp. 356-357.

la pintura ¿intentarán representar a los reales? Si esto fuera cierto, sería un elemento más para apoyar la idea de que el Paraíso de la pintura, no es otro más que el Paraíso de Actopan.

La idea del Paraíso plasmada en una pintura mural del siglo XVI que incorpore elementos de la flora y fauna locales, fue explicada por la Dra. Jeanette Favrot Peterson, a propósito del convento agustino de Malinalco.<sup>33</sup>

En Actopan los conceptos de Tebaida = Paraíso = Actopan, me parece que están relacionados con la intención de legitimación de la orden agustina. Si en la escalera de Actopan se plasman los principales santos, obispos y santos de la orden, en Europa, en la sala *De profundis* se comienza a escribir la historia de la orden agustina en el Nuevo Mundo, en Actopan. Tomando como punto de partida a san Agustín y algunos de los principales santos ermitaños, las nuevas generaciones de novicios y frailes tendrían que seguir sus pasos.

Pero al poner a san Agustín y a los demás santos ermitaños en el paisaje de Actopan, no sólo se pretende familiarizar al espectador con las escenas. Se le cuenta el origen de la orden, los ideales que persigue, la fundación de la nueva Iglesia americana, la forma de conducirse en ella, el trabajo misionero que implica la evangelización del indio y su incorporación a la Iglesia. Se le da un legado, y con él la responsabilidad de actuar en consecuencia.

Además, la exaltación de las particularidades de la tierra, se encuentra estrechamente ligada al fenómeno de criollización de la orden agustina.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> JEANETTE FAVROT PETERSON, *The Paradise Garden of Malinalco, op. cit., passim.*

“Porque los naturales desta tierra van poniendo a los hijos della en las dignidades de la orden...”<sup>35</sup>

Como mencionamos en párrafos anteriores el ingreso de criollos a la orden agustina trajo consecuencias. Una de ellas fue que se convirtieran en el centro de las críticas de muchos peninsulares, quienes los culpaban del estado de relajación imperante en el interior de la orden. Seguramente los comentarios encerraban algo de verdad, pero también eran el resultado de una rivalidad entre dos grupos que comenzaron a diferenciarse en las décadas finales del siglo XVI: los criollos y los peninsulares.

El crecimiento numérico del elemento criollo fue mayor en la Provincia del Santo Nombre de Jesús, que en la de San Nicolás Tolentino. Con el tiempo, este grupo pronto llegó a ser mayoría y, gracias al sistema de elección, se favorecía que los cargos directivos de la congregación fueran ocupados por individuos pertenecientes a dicho grupo social.<sup>36</sup> Los frailes criollos contaban con una sólida preparación intelectual, además de que muchos tenían parentesco con las familias más importantes, económica y socialmente, de la Nueva España.<sup>37</sup>

Los criollos, al ser señalados por los peninsulares como de menor calidad moral, tomaron conciencia poco a poco de su diferencia. Su lugar de nacimiento era el principal elemento por el que los nacidos en España los segregaban. Los ataques de los que fueron víctimas, seguramente fue el elemento decisivo de unión. Así surgió entre ellos la conciencia de ser un grupo distinto y opuesto a los peninsulares. Las características principales del grupo criollo fueron: la autoafirmación frente a los

---

<sup>34</sup> ANTONIO RUBIAL, *La santidad controvertida, op. cit.*, p. 61.

<sup>35</sup> RUBIAL, *El convento agustino y la sociedad novohispana, op. cit.*, p. 66.

nacidos en España, la conciencia de ser diferentes, estrechos lazos con la sociedad novohispana y amor por la tierra en que nacieron.<sup>38</sup>

La lucha de los criollos contra los peninsulares por ocupar la dirigencia de la orden fue alimentada por estos elementos, gestados en las últimas décadas del siglo XVI. Una de sus manifestaciones fue la elección del primer provincial criollo, fray Antonio de Mendoza, en 1581. Aunque la elección quedó anulada por la muerte de Mendoza, el hecho habla de la importancia que el grupo había adquirido en una fecha tan temprana.<sup>39</sup>

Otra de estas primeras manifestaciones quizá esté plasmada en *La Tebaida*. Al colocar a los ermitaños en un paisaje americano se hace una analogía con el Nuevo Mundo, donde los primeros frailes evangelizadores se enfrentaron a penurias similares a los eremitas del desierto de la Tebaida. Este mural pudo haber servido para legitimar la estancia y acción agustina en Nueva España. El hecho de narrar y autentificar su pasado, les confería el derecho y la confianza necesarios en un momento sumamente difícil dentro de la orden.

Además de indicarles las acciones morales que debían imitar para luchar contra la relajación imperante en la orden, quizá también fue una toma de posición. En los tres siglos del virreinato, aquellos que se sintieron más inseguros y pusieron un énfasis en su origen, localizado después de la conquista, fueron los criollos. No sería extraño que la pintura también fuera, quizá, una muestra de adhesión al

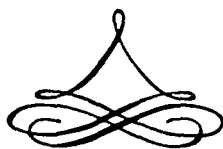
---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*, pp. 68-69.

<sup>38</sup> *Idem.*, p. 71.

proyecto criollo. Los agustinos se apropiaron de la naturaleza americana y la hicieron suya al compararla con el Paraíso, un jardín del Edén ubicado en el poblado de Actopan. Una iconografía con un discurso oficial que funcionaba como un medio de difusión y propaganda para transmitir aspiraciones y valores ideales.<sup>40</sup>



---

<sup>39</sup> *Idem.*, p. 66.

<sup>40</sup> *Cfr.* RUBIAL, *La santidad controvertida, op. cit.*, pp: 12-13.





4



5

## Apéndice

---

En este apartado se incluye un fragmento de la vida de San Agustín, tomado de las *Confesiones*. El consultarlo, nos puede ayudar a comprender mejor los difíciles momentos que vivió el Obispo de Hipona antes de su conversión a la fe católica. También está la interesante carta que San Agustín escribió a la virgen Sápida. Decidí incluir esta epístola porque se conoce poco y porque apoya mi argumentación acerca de su posible representación en la pintura mural. Por otra parte, ambos textos nos muestran a San Agustín, no sólo como Padre de la Iglesia, sino también como un hombre de carne y hueso; que sufrió conflictos internos y se conmovió ante el dolor de su prójimo.

### Fragmento sobre la meditación en el huerto

“Entonces, en medio de aquel gran combate que se estaba librando en mi casa interior y que yo había violentamente suscitado con mi alma en nuestra recámara, en mi corazón, turbado tanto en el semblante como en el espíritu, me precipito sobre Alipio gritando:

‘¿Qué es lo que estamos soportando? ¿Qué es lo que has oído? Levántanse los ignorantes y arrebatan el reino y nosotros con nuestra ciencia, faltos de corazón, ¡mira dónde nos estamos revolcando! ¡En la carne y en la sangre! ¿Es que por ventura, con el pretexto de que nos han precedido, nos da vergüenza seguirlos y no nos la da en cambio no seguirlos?’

No sé que cosas dije por este tenor y la agitación en que me encontraba me arrancó de junto a él, que permanecía silencioso, contemplándome atónito. Y es que yo estaba hablando como solía de ordinario. Sobre el estado de mi ánimo decían más la frente, las mejillas, los ojos, el color y el tono de mi voz, que las palabras que estaba profiriendo.

Había en la casa en que nos hospedábamos un pequeño jardín que estaba a nuestra disposición, lo mismo que la casa entera, por no habitarla el huésped, propietario de la misma. Allí me había arrojado el tumulto de mi corazón. Allí donde nadie pudiera estorbar el ardiente conflicto que había entablado conmigo mismo, hasta llegar al desenlace que tu sabías, pero yo no. Y no deliraba más que para sanar, y no moría más que para vivir, consciente del ser malo que yo era, e inconsciente del ser bueno que bien pronto iba a ser.

Me retiré, pues, al jardín, seguido, paso sobre paso, por Alipio, ya que dónde yo me hallaba no dejaba yo de estar en soledad. Y ¿cómo hubiese podido abandonarme en el estado en que me hallaba? Nos sentamos lo más lejos que pudimos de la casa. Bramaba en mi espíritu, indignado con una turbulentísima indignación, porque no iba a darte gusto y a hacer un pacto contigo. Dios mío, esa era la meta hacia la que todos mis huesos gritaban que era menester ir, y con ellos exaltaba hasta el cielo. Y no se iba allá ni en barco ni en cuadriga, ni a pie, aunque fuera tan corto el espacio como el que habíamos recorrido desde la casa hasta el lugar donde estábamos sentados. Porque no sólo el ir, pero el mismo llegar allí, no era otra cosa que querer ir. Pero querer decididamente y por completo, no traer y llevar de acá

para allá, como en un vaivén, una voluntad medio lisiada, en la que una parte de sí misma se levanta contra la otra parte que sucumbe.

En fin, en la hirviente barahunda de mis perplejidades hacía muchos gestos, gestos que a veces quieren hacer los hombres y no pueden, o porque no tienen los miembros requeridos o porque los tienen atados o debilitados por la enfermedad o impedidos de alguna manera.

Si me mesé los cabellos, si me golpeé la frente, si con los dedos entrelazados apreté mis rodillas hícelo porque quise. Pero pude querer y no hacer, si no hubiese obedecido la movilidad de los miembros.”

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, libro VIII, cap.VIII, P. 127.

### Carta de San Agustín a la virgen Sapida

*San Agustín escribe a la Virgen Sapida con motivo de haber recibido la túnica que ella había tejido con sus propias manos para un hermano suyo, cuya muerte llora. El santo lleva dicha túnica accediendo a los ruegos de Sapida; pero la exhorta a buscar consuelos más verdaderos y más abundantes en la lectura de los libros divinos.*

A la muy religiosa dama, a su santa hija Sapida;

Agustín, salud en el Señor.

para allá, como en un vaivén, una voluntad medio lisiada, en la que una parte de sí misma se levanta contra la otra parte que sucumbe.

En fin, en la hirviente barahunda de mis perplejidades hacía muchos gestos, gestos que a veces quieren hacer los hombres y no pueden, o porque no tienen los miembros requeridos o porque los tienen atados o debilitados por la enfermedad o impedidos de alguna manera.

Si me mesé los cabellos, si me golpeé la frente, si con los dedos entrelazados apreté mis rodillas hícelo porque quise. Pero pude querer y no hacer, si no hubiese obedecido la movilidad de los miembros.”

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, libro VIII, cap.VIII, P. 127.

### Carta de San Agustín a la virgen Sapida

*San Agustín escribe a la Virgen Sapida con motivo de haber recibido la túnica que ella había tejido con sus propias manos para un hermano suyo, cuya muerte llora. El santo lleva dicha túnica accediendo a los ruegos de Sapida; pero la exhorta a buscar consuelos más verdaderos y más abundantes en la lectura de los libros divinos.*

A la muy religiosa dama, a su santa hija Sapida;

Agustín, salud en el Señor.

He recibido el regalo, ofrecido, el justo y piadoso trabajo de tus manos, Lo acepto para no aumentar tu tristeza en estos momentos tan necesarios para ti de consuelos, y sobre todo, porque crees encontrar alivio en tu dolor si llevo esta túnica que habías hecho para tu hermano, santo ministro de Dios. En efecto, habiéndose ausentado de esta tierra donde se muere, él ya no necesita de cosas corruptibles. He cumplido tus deseos, y por pequeño que sea este favor, no he querido negárselo a tu ternura fraternal. Acepto, por consiguiente, esta túnica, y aun antes de escribirte, había empezado a usarla.

Ten mucho ánimo, pero busca los mayores consuelos en la divina autoridad de las Escrituras para disipar las tristezas de tu corazón a causa de la fragilidad humana. Continúa viviendo de tal modo, que puedas vivir siempre con tu hermano, pues tu hermano, aunque difunto vive.

Para ti es un manantial de lágrimas no poder convivir con aquél hermano a quién tanto amabas, y el cual te respetaba en gran manera por tu vida santa y tu estado de virginidad. Sí, reconozco las grandes amarguras y tristezas que te producirán el no ver, como acostumbrabas, al diácono de la iglesia de Cartago, cuando entraba y salía del templo de Dios, tan lleno de celo para cumplir con sus funciones religiosas, el no poder oír de su boca las palabras dirigidas a ensalzar la santidad de su hermana, con una piadosa complacencia y un afecto sincero.

Cuando se piensa en todas estas cosas, y cuando, por hábito irresistible, se las busca aún alrededor de uno mismo, el corazón queda traspasado de dolor y las lágrimas corren semejjando sangre de nuestro propio corazón. Pero si se levanta el

corazón a Dios, dejarán de correr esas lágrimas. Aunque el tiempo haya arrastrado con su curso todas estas cosas cuyo recuerdo te produce tanto dolor, el afecto que Timotéo tenía por Sapida no ha desaparecido con él: aún te ama como te amo siempre. Su cariño hacia ti está en el tesoro por él alcanzado: está oculto con Cristo en el seno de Dios.

Sapida, piensa lo que significa tu nombre: gusta las cosas de arriba, donde está sentado Cristo a la diestra del Padre. Quiso morir por nosotros, a fin de que nuestra muerte fuese el comienzo de otra vida, para que el hombre no temiese la muerte como un aniquilamiento, y finalmente, para que no llorásemos como muertos a aquellos por quienes quiso morir Él que es la misma Vida. He aquí los consuelos mediante los cuales deben disiparse las tristezas humanas.

Sin embargo, no es digno de reprobación en los hombres llorar la muerte de los seres queridos. Pero el dolor de los fieles debe tener un término. Basta que el tuyo haya durado hasta el presente, y piensa en estas frases de la Escritura: "No hay que afligirse como los paganos que carecen de toda esperanza".

Hija mía, tu hermano vive en cuanto al alma, aunque duerma en cuanto al cuerpo. ¿Por ventura no ha de despertar el que ahora duerme? Dios que ha recibido su alma le restituirá a su cuerpo, pues esa separación no es para perderle, sino para devolverle algún día...

Medita estas santas verdades y sacarás de ellas abundantes y verdaderos consuelos. Si encuentras algún lenitivo a tu dolor porque yo lleve esta túnica tejida para tu hermano, ya que él no pudo llevarla, con cuanta más razón debe mitigar tu

dolor el recuerdo de que aquel para quien se tejió la túnica no necesite de vestidos corruptibles, porque será revestido por la incorrupción y la inmortalidad.

*Páginas selectas de San Agustín*, selección y traducción del Padre Juan Manuel Izaguirre, p. 142-144.

## Contenido de las láminas

---

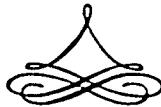
### Lámina 1.

1. León de San Jerónimo.
2. León de Judá.
3. León que ayudó a San Pablo.
4. León.
5. León temeroso ante un gallo.
6. Pantera o león raso.
7. Ciervo en lo alto de la montaña.
8. Ciervo bebiendo agua.
9. Cierva de San Gil.
10. Cierva y cervatillo.
11. Ciervo que huye de una serpiente.
12. Ciervo que observa con curiosidad a otro animalillo.
13. Serpiente enroscada en sí misma.
14. Serpiente mudando de piel.
15. Serpiente enroscada en el tronco de un árbol.
16. Serpiente que ataca a un ciervo.

17. Conejo comiendo hierba.
18. Conejo que parece huir.
19. Dos conejos abrazados.
20. Paloma del árbol *Peredixión*.
21. Paloma de San Gregorio
22. Búho o lechuza.
23. Pato acompañado de pequeños pájaros.
24. Ardilla.
25. Tlacuache.
26. Tapayaxin.
27. Grupo de aves volando.
28. Pájaro al lado de los conejos.
29. Gallo.
30. Pájaro libando de una flor.
31. Zorrillo.
32. Animal no identificado.
33. Animal no identificado.
34. Animal no identificado.
35. Animal no identificado.
36. Animal no identificado.
37. Ave no identificada.

## Lámina 2.

1. Peral
2. Enredadera.
3. Magueyes.
4. Rosa o *Cempoalxóchitl*.
5. Retama.
10. Segundo *Quauhchilpan*.
11. Flor no identificada.



## Bibliografía

---

- ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, trad. Actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, AKAL, (Colección Arte y Estética, 2), 1985.
- ARISTÓTELES. *Historia de los animales*, Madrid, Editorial AKAL, 1990.
- BALTRÛSAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, trad. José Luis Checa, Madrid, Cátedra, 1983.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *El Santo Desierto: Jardín de contemplación de los carmelitas descalzos en la Nueva España*, México, UNAM/ Coordinación de Humanidades, 1981.
- BALLESTEROS GARCÍA, Víctor Manuel. *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.
- BASALENQUE, Diego de. *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán del orden de N.P.S. Agustín*, introducción y notas de J. Bravo Ugarte, México, Jus, 1963.
- BEAUVOIS, Pierre. *Le Bestiaire* (versión courte), edit. Guy R. Mermier, París, A. G. Nizet, 1977.
- BERTRAND, Louis. *Páginas selectas de San Agustín*, trad. Juan Manuel Izaguirre, París, Garnier, 1924.
- BEST, Michael R. y BRIGHTMAN, Frank H. edit. *The Book of Secrets of Albertus Magnus of the virtues of herbs, stones, and certain beast also A Book of the Marvels of the world*, EUA, Oxford University Press, 1973.
- BOONE, Elizabeth H. "Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en Alana Cordy-Collins, ed., *Precolumbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto California, Peek Publications, 1982.
- BORJA, Juan de, *Empresas Morales*, edición facsimilar, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- BORSI, Franco y Stefano. *Paolo Uccello*, trad. Elfreda Powell, New York, H.N. Abrams, 1938.
- CABRAL, Ignacio. *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995.
- CASTELLI, Enrico. *Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco dell'arte*, Milán, Electa, 1952
- CASTRO GUTIERREZ, Felipe. "Eremitismo y mundanidad en la Americana Thebaida de fray Mathías de Escobar" en *Estudios de Historia Novohispana*, IX, México, Instituto de Investigaciones Históricas/UNAM, 1987.
- CAYO SEGUNDO, Plinio. *Historia Natural*. Traducción y notas de Francisco Hernández, México, UNAM, 1996.
- CAZENAVE TAPIE, Cristiane. *La pintura mural del siglo XVI*. México, CONACULTA, 1996.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silver y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1995.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *La crónica del Perú*, Lima, Peisa, 1993.

*Códice Azcatitlán*, París, Musée de l'Homme, Société des Américanistes, 1949.

*Códice de Yanhuítlán*, México, INAH/UAP, 1994.

COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos: Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1984.

COURCELLE, Jeanne et Pierre. *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XIVe siècle*. París, Etudes Augustiniennes, 1965.

\_\_\_\_\_. *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XVe siècle*. París, Etudes Augustiniennes, 1969.

CRUZ, Martín de la, *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964.

ECO, Umberto. "Interpretación e historia" en *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press, 1997.

ECHEVERRÍA, Lamberto de, et. al. *Año cristiano. Semblanzas de Santo*, 2 tomos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

*El fisiólogo atribuido a San Epifanio*, traducción, introducción y notas de Santiago Sebastián, y *El Bestiario Toscano*, trad Alfred Serrano y Joseph Sanchíz Carbonell, Madrid, Tuero, 1991.

*Enciclopedia de la Religión Católica*, Barcelona, 5 tomos, Dalmau y Jover, 1951.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo. *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*. Tesis de Doctorado en Historia, UNAM, 1996.

\_\_\_\_\_. *Los códices*. México, CONACULTA (Colección Tercer Milenio), 19

\_\_\_\_\_. "El patrocinio del arte indocristiano del siglo XVI", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM/IIE, 1997.

\_\_\_\_\_. "Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental", en *Arqueología mexicana*, marzo-abril de 1999.

ESCOBAR, Mathías de. *Americana Thebaida: vitas patrum de los religiosos heremitas de N.P.S. Augustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, prólogo de Nicolás P. Navarrete, México, Balsal, 1979.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. "La pintura mural durante el Virreinato" en *Historia del arte mexicano*, volumen 16. México, Salvat Editores, 1986.

\_\_\_\_\_. "Malinalco. Orígenes de su traza, conventos y capillas" en *Malinalco: imágenes de un destino*, México, Patronato Cultural Iberoamericano A.C./ Banca Cremi, 1989.

\_\_\_\_\_. "El friso monumental de Itzmiquilpan" en *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, v. X, París, 1976.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. y estudio preliminar de Juan Pérez Tudela, Biblioteca de Autores Españoles, tomos 117-121, Madrid, Ediciones Atlas, 1959.

FERGUSON, George. *Signos y símbolos del arte cristiano*, trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, EMECE, 1956.

GISBERT DE MESA, Teresa, et. al. *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte*, vol XXVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1992-1999.

GOMBRICH, E.H, *Norma y forma*, trad. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1984.

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

GRUZINSKY, Serge. *El águila y la sibila: frescos indios de México*. Barcelona, M. Moleiro editor, 1994.

HESBERT, RENÉ-JEAN, ed. *Corpus Antiphonarium Officii*, vol. 4., Roma, Herder, 1963-79, consultado en la página web:

[http://www.uniregensburg.de/Fakultaeten/phil\\_Fak\\_I/Musikwissenschaft/cantus/resp-txt/resp-no.txt](http://www.uniregensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/resp-txt/resp-no.txt)

HERNÁNDEZ, Francisco. *Historia natural de la Nueva España en Obras Completas de Francisco Hernández*, 3 volúmenes, México, UNAM, 1959.

HIND, ARTHUR MAYGER An introduction to a history of woodcut; with a detailed survey of work done in the fifteenth century, New York, Dover, 1963.

KUBLER, George. *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

LATINI, Brunetto, *Li livres du Tresor*, edit. F.J. Carmody, Los Angeles, University of California Press, 1948.

LEHNER, Ernst y Johanna. *Devils, demons, death and damnation*, New York, Dover, 1971.

LOZOYA, Xavier. *El preguntador del rey. Francisco Hernández*, México, CONACULTA/Pangea, Colección Viajeros del conocimiento, 1991.

MACGREGOR, Luis. *Actopan*. México, INAH-SEP, 1955.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1980.

MâLE, Emile. *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etudes sur l'iconographie du moyen age et sur sesces d'inspiration*, París, A. Colin, 1931.

MARÍAS, Julián. *Historia de la filosofía*, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente, 1966.

MARINI, PIERO. *Aperiti mihi portas iustitiae*, consultado en la página web: <http://www.vatican.va/jubilee-2000/documents/>

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, Editorial Encuentro, 1996.

MARTÍNEZ, José Luis. *El "Códice Florentino" y la "Historia General" de Sahagún*, México, Archivo General de la Nación, 1995.

O'GORMAN, Helen. *Plantas y flores de México*, trad. Judith Márquez, México, UNAM, 1963.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

PERRY, Richard. *México's Fortress Monasteries*, EUA, Espadaña Press, 1992.

PETERSON, Jeanette Favrot. *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopía and empire in sixteenth-century Mexico*, Austin, UTP, 1993.

\_\_\_\_\_. "The Florentine Codex imagery and the Colonial Tlacuilo", en *The Work of Bernardino de Sahagún. Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, ed. Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quiñónez Keber, Albany, N. Y., Institute for Mesoamerican Studies. The University of y, State University of New York, 1988.

REYES VALERIO, Constantino. "La capilla abierta de Actopan y sus murales" en *Cuadernos de Churubusco*, México, 1976.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, 3 v. París, Presses Universitaires de France, 1953.

\_\_\_\_\_. *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Madrid, Serbal, 1997.

RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, FCE, 1999.

ROBERTSON, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.

ROWLAND, Beryl. *Animals with human face: a guide to animal symbolism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1973.

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

\_\_\_\_\_. "Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de Nueva España", en *Historia Mexicana*, vol. 44 núm. 3 (175). México, El Colegio de México, enero- marzo, 1995.

\_\_\_\_\_. "La edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", en *Primeras Jornadas de Literatura Mexicana (Memoria)*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998.

\_\_\_\_\_. *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

RUIZ GOMAR, Rogelio, et. al. *Arte y mística del barroco*, Colegio de San Ildelfonso, marzo-junio de 1994, México, CONACULTA/UNAM/DDF, 1994.

SAHAGÚN DE, Bernardino (fray). *Historia general de las cosas de la Nueva España o Códice Florentino*. 3 volúmenes, México, Secretaría de Gobernación/ Archivo General de la Nación, 1979.

SALAS, Alberto M. *Para un bestiario de Indias*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.

SAN AGUSTÍN. *Confesiones*, trad. de fray Eugenio Ceballos, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

\_\_\_\_\_. *Confesiones*, trad. De Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1998.

\_\_\_\_\_. *La ciudad de Dios*, México, Editorial Porrúa, 1992.

\_\_\_\_\_. *De trinitate. Obras Completas de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

\_\_\_\_\_. *Enarraciones sobre los salmos. Obras Completas de San Agustín*, tomo XIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

\_\_\_\_\_. *Homilías. Obras Completas de San Agustín*, tomo X, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos,

\_\_\_\_\_. *De la naturaleza del bien: contra los maniqueos. Obras Completas de San Agustín*, tomo III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

\_\_\_\_\_. *Del génesis a la letra. Obras Completas de San Agustín*, tomo XV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1962.

SANT AGOSTINO, *Esposizioni sui salmi*, Traduz, rev. E note T Mariucci-V. toroli, Roma, Nuova Biblioteca Agostiniana, 1976, consultado en la página web: <http://www.augustinus.it/>

SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992

\_\_\_\_\_, "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan" en *Cuadernos de Churubusco*, México, 1976.

SEVILLA, Isidoro de (San). *Etimologías*. 2 tomos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982-83.

SOHN RAEBER, Ana Luisa. *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.

VALCARCEL, Simón. *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada, Diputación Parroquial de Granada (Biblioteca de Ensayo, 35), 1997.

VEGA, Pedro de. *Flos Sanctorum: la vida de Nuestro Señor Jesu Cristo, de su Santísima Madre y de los otros santos, según el orden de sus fiestas*, 9ª edición, Sevilla, En casa de Francisco Díaz, a costa de Francisco Cisneros, 1580.

VENCES VIDAL, Magdalena. *Evangelización y arquitectura dominicana en Coixtlahuaca*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2000.

VERGARA VERGARA, José. "Documentos para la historia del Convento de Actopan", en *Estudios de Arte Novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983.

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, 2 tomos, trad. de fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1990.

ZAWISZA, Leszek M. "Tradición monástica europea en los conventos mexicanos del siglo XVI" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Venezuela, Universidad de Venezuela, 1969, No. 11.