

Migraciones & Rutas del BARROCO



VII ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

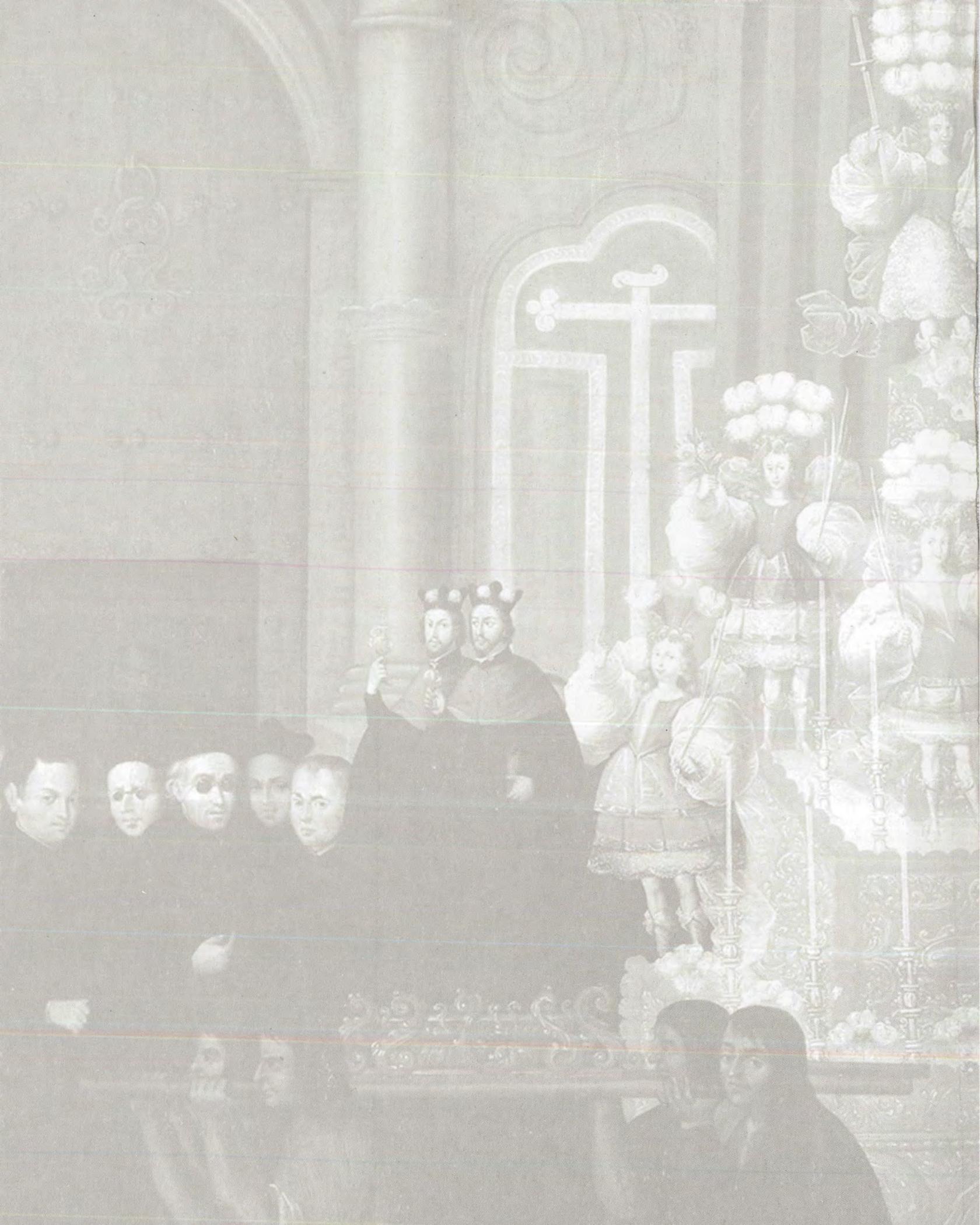




Imagen Portada:

Pintura mural de la Iglesia de Parinacota - Chile

Libro publicado por la Fundación Visión Cultural
y la Fundación Altiplano

Edición y Producción General:

Norma Campos Vera

Diseño Gráfico:

Fátima Gutiérrez

Impresión:

PROINSA

Depósito Legal: 4 - 1 - 903 - 14

ISBN: 978 - 99974 - 41 - 33 - 1

Copyright © Fundación Visión Cultural

editorial@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2014

Migraciones & Rutas del
BARROCO

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

FUNDACIÓN ALTIPLANO



VII ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

VII ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

Migraciones & Rutas del **BARROCO**

ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN:

Norma Campos Vera
FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

Magdalena Pereira
FUNDACIÓN ALTIPLANO

AGRADECIMIENTOS:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Sernatur

Gobierno Regional de Arica y Parinacota

World Monuments Fund

Universidad Nuestra Señora de La Paz

Consulado General del Perú en Arica

Municipalidad de Arica

Universidad Santo Tomas

Universidad Adolfo Ibañez

Terminal Puerto Arica

Abastible

CONTENIDO

- 121 ASÍ COMO EL ESCRIBIR ES PINTAR, ASÍ VER LA PINTURA
ES LEER: NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA
EN LOS SENDEROS DEL ARTE MARIANO DEL SETECIENTOS
MAGDALENA VENCES / MÉXICO
- 131 CATEQUESIS EN LA RUTA DE LA PLATA,
EL CASO DE LA IGLESIA DE PARINACOTA
MAGDALENA PEREIRA - FERNANDO GUZMÁN
PAOLA CORTI / CHILE
- 139 MANIFESTACIONES CULTURALES LOCALES
A TRAVÉS DE LAS ACUARELAS DEL OBISPO
BALTASAR MARTÍNEZ COMPAÑÓN (PIURA, 1783 - 1785)
VÍCTOR R. VELEZMORO MONTES / PERÚ
- 149 PRESENCIA FLAMENCA EN EL COLLAO JESUÍTICO:
FORCHAUDT Y EL COMERCIO DEL ARTE
MARTÍN ISIDORO Y CLELIA DOMOÑI / ARGENTINA
- 161 LA IMAGEN DEL OTRO.
LA REPRESENTACIÓN DEL REINO POLACO
EN EL MUSEO CASA DE LA CULTURA EN QUITO
EWA KUBIAK / POLONIA
- 171 EL ARTE PICTÓRICO DEL CAMINO REAL
DE TIERRA ADENTRO
MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR / MÉXICO
- 181 BAUTISTA VÁZQUEZ "EL VIEJO" Y SU ESCUELA
EN LOS ANTECEDENTES DEL BARROCO HISPANOAMERICANO
JESÚS PORRES / ESPAÑA
- 193 EL ORIGEN LIGNARIO
EN LA DECORACIÓN PICTÓRICA
DE LAS IGLESIAS CHIQUITANAS DE BOLIVIA
INÉS MAMBRETTI Y MARTÍN ISIDORO / ARGENTINA
- 203 RUTAS AMAZÓNICAS DEL BARROCO
ARTE, ARQUEOLOGÍA Y TRANSFERENCIAS
CULTURALES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL GRÃO-PARÁ
RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS / BRASIL
- 211 SOBRE MÍ DESCENDIÓ UNA GRATA LUMBRE.
MIGRACIÓN, CIENCIA Y ARTE EN EL NUEVO REINO DE GRANADA
JUAN RICARDO REY / COLOMBIA
- 219 EL ORINOCO Y LA CIENCIA EMOCIONAL
EN LAS IMÁGENES DEL SIGLO XVIII
CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA
- 229 LA MUERTE EN LAS PINTURAS DE CAQUIAVIRI
AGUSTINA MAZZINI URIBURU / ARGENTINA
- 239 LAS MISIONES DE MOJOS Y CHIQUITOS,
EL ALTIPLANO Y LOS ASÍ LLAMADOS BARGUEÑOS MISIONALES
MARÍA JOSÉ DIEZ, ECKART KÜHNE / ESPAÑA - SUIZA

CONTENIDO

PREFACIOS

- 9 Norma Campos Vera
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL
- 11 Magdalena Pereira
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN ALTIPLANO

PONENCIAS

- 13 LAS RUTAS DEL BARROCO
GABRIEL GUARDA O.S.B. / CHILE
- 23 LA MESA PINTADA. INTERCAMBIO DE PRODUCTOS
ALIMENTARIOS ENTRE EUROPA Y AMÉRICA Y SU REPRESENTACIÓN
EN LA PINTURA BARROCA LATINOAMERICANA
EMANUELE AMODIO / VENEZUELA
- 37 EL ESCULTOR JUAN SIMÓN:
DISCÍPULO Y ESCLAVO DE MONTAÑÉS
RAFAEL RAMÓS SÓSA / ESPAÑA
- 47 VIAJES, EVANGELIZACIÓN Y COMERCIO:
LA HUELLA EUROPEA EN LAS ARTES ORIENTALES
DEL SIGLO XVII
MARGARITA VILA DA VILA / ESPAÑA-BOLIVIA
- 57 ARS COMBINATORIA Y MODELOS COSMOLÓGICOS:
CORRESPONDENCIAS Y PERVIVENCIAS
EN UNA PINTURA CUZQUEÑA DEL SIGLO XVIII
ALEJANDRO GANGUI - GABRIELA SIRACUSANO
JUAN RICARDO REY MÁRQUEZ / ARGENTINA
- 71 EL PEREGRINO LLEGA A CABALLO.
SANTIAGO EN LA CULTURA VISUAL CUZQUEÑA
ELIZABETH KUON ARCE / PERÚ
- 81 EL APOSTOLADO DE ANTON VAN DYCK
EN LA PINTURA BARROCA DE NUEVA ESPAÑA
HUGO ARMANDO FÉLIX / MÉXICO
- 91 ESTAMPAS FRANCESAS EN AMÉRICA COLONIAL:
ITINERARIOS, MERCADOS Y ESTRATEGIAS EDITORIALES
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA
- 101 SAN AGUSTÍN EN HISPANOAMÉRICA:
LA CIRCULACIÓN DE UNA SERIE HAGIOGRÁFICA
NELLY SIGAUT / MÉXICO
- 113 EMBLEMAS A LA MEDIDA DE LOS GOBERNANTES.
DE VIRGILIO AL JESUITA ANDRÉS MENDO
LEONTINA ETCHECU / ARGENTINA

CONTENIDO

- 251 ENTRE LO IMPERCEPTIBLE Y LO DEVELADO
EN LOS MUEBLES DE EMBALAJE DE CUERO
ESTELA ANGÉLICA MIRANDA CASTILLO / PERÚ
- 259 GRABADORES DE METALES,
EL OFICIO DEL RESPLANDOR DEL ORO Y LA PLATA
JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE
- 265 UN OBSEQUIO BARROCO: VICUÑAS Y GUANACOS
PARA MADAME BONAPARTE
LAURA ESCOBARI DE QUEREJAZU / BOLIVIA
- 271 LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA RENOVACIÓN
DE LA ICONOGRAFÍA ORNAMENTAL EN EL SUR ANDINO
RICARDO GONZÁLEZ / ARGENTINA
- 283 ROCOCÓ Y ESPIRITUALIDAD ENTRE EL HÔTEL
DE SOUBISE Y EL TEMPLO DE YAGUARÓN
GAUVIN ALEXANDER BAILEY / CANADÁ
- 297 DE ESPAÑA A GUATEMALA A TRAVES DE MÉXICO.
INGENIERÍA Y ARQUITECTURA EN AMÉRICA
EN EL SIGLO XVIII
LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ / MÉXICO
- 309 INGENIERÍA DEL BARROCO:
EL CASO DE DOS PUENTES EN CHARCAS
VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA
- 325 ARTE QUITENO MÁS ALLÁ DE QUITO
ALFONSO ORTIZ CRESPO / ECUADOR
- 333 HILOS QUE VAN Y VIENEN:
LA PERVIVENCIA HISPANOMUSULMANA
EN EL ARTE MUDÉJAR EN COLOMBIA
ANA MARÍA CARREIRA / COLOMBIA
- 343 SOBRE LO FÁCIL QUE HA PODIDO SER EL TRÁNSITO
DE MUCHAS DE LAS TRIBUS AMERICANAS CON ANIMALES
Y REPTILES POR EL TERRITORIO ATLÁNTICO
RICARDO DEL MOLINO / COLOMBIA
- 351 MIGRACIÓN Y DESLIZAMIENTO IDENTITARIO
EN LA HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ,
CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA [1829]
MARIA EUGENIA OSORIO / COLOMBIA
- 363 EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ
Y LOS CAMINOS DE LA SABIDURÍA
TATIANA ALVARADO TEODORIKA / BOLIVIA
- 369 COPACABANA EN EL ESCENARIO DE LA PRIMERA
MUNDIALIZACIÓN. UN EPISODIO SIGNIFICATIVO
ANDRÉS EICHMANN OEHRLI / BOLIVIA
- 381 VIVALDI EN TENOCHTITLAN
SAMUEL MÁYNEZ CHAMPION / MÉXICO



SAN AGUSTÍN EN HISPANOAMÉRICA: LA CIRCULACIÓN DE UNA SERIE HAGIOGRÁFICA

NELLY SIGAUT / MÉXICO

En el siglo XII, el abad cisterciense Joaquín de Fiore escribió acerca de los eventos que marcarían la llegada de una Nueva Era. Uno de ellos estaría relacionado con una orden religiosa: “aparece una orden que parece ser nueva, pero no lo es. Vestidos de negro, con cinturón, crecerán y su fama se extenderá. Y van a predicar la fe que ellos defienden hasta el final del mundo en el espíritu de Elías. Esta será la orden de los Ermitaños emulando la vida de los ángeles”¹.

La profecía joaquinista comenzó a cumplirse con el movimiento de unión de los distintos grupos de ermitaños dispersos en varias regiones de Italia, iniciado en 1244 con el Papa Inocencio IV y concluido en 1256 durante el pontificado de Alejandro IV. Obtuvieron la confirmación definitiva de la orden gracias al apoyo del papa Bonifacio VIII en 1298, beneficio que incluyó el permiso para construir una iglesia dedicada a San Agustín en Roma². Los Agustinos, que se organizaron según el modelo mendicante, siguieron la regla de San Agustín, una serie de preceptos compuestos por el obispo de Hipona en el siglo IV³. Algunos años después dio inicio la tarea de escribir e iluminar una serie de biografías que dan cuenta tanto de la vida del santo como de la mítica fundación de la orden y del establecimiento de una regla (*modus vivendi*)⁴.

La repetición de las escenas de las diversas series de la vida de San Agustín muestra la necesidad de fijar un relato, de convertirlo en un modelo canónico para las comunidades agustinas. Este trabajo está dedicado a explicar la manera cómo una serie de grabados relativa a la vida de San Agustín que fue publicada en Amberes en 1624, que tuvo una importante circulación, contribuyó a fijar una iconografía del santo y también a expresar asuntos importantes para la orden. La propuesta parte de considerar que cada motivo iconográfico, en relación con el contexto, entra en el campo de análisis de “lo iconográfico”⁵. Las pinturas que siguen el modelo grabado tienen una extensión del campo semántico del modelo, ampliación que se relaciona con las intenciones, las decisiones corporativas en cada contexto epocal y social y las redes articuladas por cada comunidad en el conjunto urbano en el que se insertó. Porque la pintura es la representación que pone frente a nuestros ojos una realidad aceptada en su convención, un juego de espacios construidos con materia e ideas, creencias, cultos, devociones y las distintas maneras en que hombres y épocas hicieron visible esta construcción. La representación de la hagiografía agustina es una proyección imaginaria de un modelo de virtud, un tipo de santidad, el retrato deseado, la dirección de la memoria

¹ Reeves, 1958, pp. 111-141.

² Pittiglio, 2011, p. 127.

³ Dunlop, 2007, pp. 8-9.

⁴ Dunlop, 2007, p. 11 y nota 39.

⁵ Schmitt, 1999, p. 25.

hacia momentos, espacios o personajes⁶ que permite construir un *locus* comunitario, donde una orden se encuentra con su pasado y se reconoce en cualquier presente.

LOS GRABADOS DE SCHELTE Á BOLSWERT

La serie que se analiza en este trabajo, con escenas de la vida y milagros de San Agustín, consta de una portada y 27 grabados cuyas leyendas explicativas en la parte inferior dependen de los propios textos de San Agustín, en particular las *Confesiones* y los *Sermones*, así como de la biografía que escribiera Posidio en el siglo IV, y la de Santiago de la Vorágine del siglo XIII, en *La Leyenda Dorada*⁷ escrita entre 1252 y 1260, se convirtió en una nueva fuente sobre San Agustín, donde además de los relatos sobre los distintos momentos de la vida del santo, incorpora doce “milagros *post mortem* que resultarán fundamentales para el desarrollo de iconográfico de los ciclos narrativos”⁸. Fue la *Leyenda Dorada* la que confirió a Agustín la autoridad de un gran santo católico. Texto e imagen conforman un conjunto explicativo de diverso cuño pero complementario.

“Las estructuras de la imagen y las de la lengua son totalmente diferentes: una se impone a la mirada en todas sus partes, aun si enseguida pide ser “descifrada” más ampliamente y comparada con imágenes similares, aunque más antiguas; (la imagen) construye su espacio o, para decirlo como Francael, el sistema de figuras y de lugares que la constituye”⁹.

Los grabados de Schelte á Bolswert publicados en Amberes¹⁰ y en París el mismo año con las mismas planchas, con un cambio en la portada, donde este grabador comparte el crédito con A. Bon Enfant¹¹. Como observó Agustina Rodríguez Romero la simultaneidad de las ediciones (Amberes y París) no permite conocer cuál de las dos fue utilizada en cualquiera de los sitios donde los pintores trabajaron la serie para los conventos agustinos.

Las estampas tuvieron un éxito temprano, como producto de la promoción de los propios agustinos quienes vieron la clara posibilidad de llegar a un relato canóni-

co de la vida y milagros de su fundador. La circulación de la serie de Bolswert se prueba con algunos de los ejemplos como Bélgica, Amberes (1650-1654); Ecuador, Quito (1656); México, Valladolid (hoy Morelia 1660) y Chalma (1723-1729); España, Sevilla (1730) y Antequera y finalmente Perú, Lima (1745). Con distintas expresiones plásticas, durante un siglo dicha serie se convirtió en el paradigma visual de la orden para los claustros conventuales. Algunas de estas series pintadas han tenido más fortuna que otras y son conocidas de manera total o parcial con excepción de las mexicanas que hasta este momento no se habían asociado a estos grabados.

LOS CONVENTOS AGUSTINOS

El templo de San Agustín en Amberes, fue convertido desde el año 2006 en una sala de música, sin embargo se conservó el equipamiento como confesionarios, órgano y por supuesto las pinturas comentadas (Fig. 1). Son 14 obras realizadas por varios pintores flamencos y fue realizada entre 1650 y 1656: 12 cuadros de gran formato y dos alegóricos se despliegan en el perímetro del antiguo templo. En algunos de ellos como *San Agustín en el Concilio de Cartago*, o *La vestición* o *San Agustín investido como obispo*, los pintores siguieron de cerca el modelo de la estampa, aunque dejaron su sello en la riqueza de la



Fig. 1. Iglesia de San Agustín, Amberes, Bélgica. Fotografía de César Manrique.

⁶ Lavrin, 2004, p. 283.

⁷ De la Vorágine, 1992, vol.2, p. 356

⁸ Pittiglió, 2011, p. 130.

⁹ Schmitt, 1999, p. 26.

¹⁰ *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini, S. á Bolswert Sculpsit et excudit, Anno M.DC.XXIV*. El ejemplar que consulté y cuyas fotografías reproduzco pertenece a la Colección Histórica de la Biblioteca de la Universidad de Amberes, Bélgica. Agradezco a la encargada de dicha colección Ellen Storms, así como las fotografías de Stijn Van Rossem.

¹¹ Durante la celebración de este congreso, la Dra. Agustina Rodríguez Romero, investigadora CONICET-IIPC, UNSAM, de Argentina, me compartió generosamente los grabados de esta serie hecha en París. La primera página está firmada por *S. á Bolswert Sculpsit A. Bon enfant excudit. Anno M.DC.XXIV*. Le agradezco también las referencias sobre Antoine Bonenfant.



Fig. 2. *San Agustín con el emperador Honorio*, óleo sobre tela, Iglesia de San Agustín, Amberes, Bélgica, 1650-54. Fotografía "© KIK-IRPA, BRUXELLES".

escuela flamenca para representar vestidos, ornamentos y telas. En otros casos hay algunas modificaciones de estructura arquitectónica y una ampliación en los gestos, como *San Agustín frente a Honorio*: en el grabado San Agustín de pie, se encuentra con el rey que sale a recibirlo dejando atrás su sitial. En la pintura amberina, se revela su entorno cortesano: San Agustín y su compañero se encuentran con Honorio pero ambos están arrodillados frente al personaje revestido con capa de armiño (Fig.2).

El segundo uso extendido de la serie corresponde al convento agustino de Quito, pinturas que quizá sean las más estudiadas de todo el corpus tratado en esta ponencia. Las últimas aportaciones sobre el conjunto y su el pintor Miguel de Santiago (c.1630-1706), se hicieron en el 2008¹². El conjunto fue contratado por fray Basilio Ribera entre 1653 y 1657, cuando fue provincial, posiblemente comenzó su ejecución en 1655 y estuvo terminado para 1656. Periodicidad que señala un ritmo paralelo con Amberes y muestra la rápida circulación y adopción de la serie de Bolswert (Fig.3).

En Quito se guardan 51 cuadros en distintos estados de conservación, también de distinta factura algunos de los cuales siguen al pie de la letra los grabados de Bolswert, en otros la fuente es Jerónimo Nadal y en otros casos, por el momento no se ha localizado su origen iconográfico. Es importante señalar cómo en la serie quiteña el texto que se integró a las pinturas, narra una historia en algunos casos distinta al grabado cuyas formas sigue. En este caso se encuentra el cuadro que representa a *San Agustín apare-*

ce en auxilio de Francisco Gonzaga duque de Mantua. (Fig.4) En un momento de peligro en plena batalla éste pidió ayuda a san Agustín quien apareció de manera milagrosa en ayuda de Gonzaga y lo hizo triunfar ante los invasores. En el cuadro quiteño se modificó la inscripción y con esto el sentido de la obra: el personaje a quien ayuda Agustín fue identificado como Astolfo marqués de Mantua en una batalla contra los moros, y así se evitó exhibir un enfrentamiento entre cristianos¹³. Se trata además de uno de los milagros pintados que forman parte de la serie grabada y que se desarrollan en territorios del reino de Castilla, como el de las langostas de Toledo o el de la cera que no se consumía en Almagro, y también de territorios integrados a la monarquía hispana, como Mantua. Hay que agregar que los milagros no formaron parte del repertorio seleccionado para la iglesia de la orden en Amberes ni para los casos mexicanos. Las fechas coincidentes con el



Fig. 3. Convento de San Agustín de Quito, Ecuador.

¹² Justo Estebanz, 2008. Martín Martín, 2008.

¹³ Justo Estebanz, 2008, p. 171-172.

dominio hispano de los Países Bajos y los milagros de San Agustín en el territorio de la monarquía, permiten inferir estrategias coincidentes entre los agustinos y la corona.

Las cartelas del convento quiteño dan cuenta de la historia del mecenazgo interno y externo que pone en evidencia el compromiso de los frailes con su convento así como las redes que la orden había tejido en su entorno, pues entre los donantes aparecen muchos miembros de las distintas corporaciones civiles y eclesiásticas de la Real Audiencia de Quito, la Catedral, la Inquisición, curas de diversas parroquias y algunos títulos nobiliarios, entre muchos frailes agustinos.

Algo similar había sucedido en el convento de la orden de San Agustín en Valladolid (hoy ciudad de Morelia), cabeza de la provincia agustiniana de San Nicolás Tolentino de Michoacán en México. Esta serie también tuvo inscripciones que daban cuenta de la identidad de los donantes, pero el deterioro las convirtió en restos que se perdieron casi por completo en la última restauración a principios del siglo XXI. Algunas de las telas están firmadas con el apellido Besserra, pintores cuyos perfiles todavía resulta esquivo: hay algunas noticias de Nicolás y Juan, el primero está documentado desde 1652¹⁴ y el segundo, quien se declara su hijo, en 1680¹⁵. En la Crónica de la provincia escrita en el último tercio del siglo XX, fray Nicolás Navarrete dice que fue durante el priorato de fray Cristóbal Plancarte (1676-1682) cuando los agustinos llamaron a Besserra para realizar “la decoración de la amplia Sacristía, que hizo al temple de blanco y negro, con los signos del Zodiaco en la bóveda central y las Insignias de la pasión del Señor, por manos de ángeles sostenidas, en lo alto de los muros”¹⁶. En torno a estas fechas, padre e hijo pueden haber contratado también el ciclo agustino.

En el convento vallisoletano se le dio especial importancia a algunas escenas como *La frugalidad del cuerpo y del espíritu de San Agustín* (Fig.5), que no dependen de la serie de Bolswert. En esta pintura un grupo de hombres sentados en torno a una mesa, escuchan a un fraile joven que lee desde un púlpito y de su boca sale una filacteria donde se puede leer la siguiente inscripción: “*nec solae bobis fauces sumant sibus sed et aures esuriant verbum dei*”. Se trata del artículo 15 del capítulo III de la Regla de San Agustín, “De la frugalidad y la mortificación” cuyo texto completo recomienda: “Desde que se sienten a la mesa hasta que se levanten, escuchen sin ruido ni discusiones lo que según costumbre se les leyere, para que no sea sola la boca la que

recibe el alimento, sino que el todo sienta también hambre de la palabra de Dios”. En cuanto a la mesa que en la pintura vemos adornada con flores y algunos platos con frutas, era según el escritor del siglo IV, “parca y frugal” con abundancia de verduras y legumbres y adonde no escaseaba el vino. Según el mismo Agustín, sólo temía a la impureza de su apetito y en las *Confesiones* consideró que tanto Noé como Elías se habían fortalecido comiendo carne y que el ascetismo de Juan no se mancilló por comer insectos volátiles y langostas. Por otra parte, consideró el santo doctor de la iglesia, que Esaú se perdió por un plato de lentejas y David se flageló por su deseo. Una interpretación de la Regla que dio Agustín para la vida comunitaria, insiste en que el énfasis no debe estar puesto en llevar una vida ascética, en sentido material de abstención de comida y bebida, o de mortificación de sí mismo, sino en la vida común entendida como una victoria sobre el egoísmo.

El resto del conjunto michoacano que se logró conservar (porque faltan varias obras) está formado por escenas que siguen a pié juntillas los grabados de Schelte á Bolswert, como en el caso de el *Niño con San Agustín y el encuentro de Monte Pisano* (Fig. 6). En la pintura de Besserra, donde Agustín se encontró con los ermitaños de Monte Pisano, uno de ellos va vestido como ermitaño y el otro como canónigo. Como nada lo sugiere en la estampa, la diferencia en el color de los hábitos parece haber surgido de una decisión de la orden en Valladolid.

Un detalle singular es que se quitaron todas las referencias visuales que podían asociarse con una religión distinta y que forman parte de las estampas: fueron suprimidos los turbantes musulmanes y las mitras judías (de doble pico invertidas). Los Besserra llevaron todas las escenas a un rotundo primer plano. De este modo, pudieron usar recursos plásticos arcaicos y cuando se vieron obligados a armar un espacio bajo la presión del tema, resultaron confusos y erráticos, como en *La visión de Sigisberto*, tema donde tampoco dependen del grabado de Bolswert, pero que se repite con ciertos puntos comunes en Quito, lo cual permite suponer que se trate de otra fuente que por el momento no se ha localizado. En la escena donde Agustín lava los pies cansados de un Cristo peregrino (Fig.7), ataviado con capa con las conchas prendidas, sombrero y bordón, la cita a la estampa es textual, el pintor renueva el compromiso parlante propio de la pintura novohispana. Recoge parte de la inscripción del grabado, AUGUSTINE, FILLIUM DEI HODIE IN CARNE VI-

¹⁴ Contrato de aprendiz de Cristóbal Caballero con Nicolás Becerra maestro de pintor. México, 6 de julio de 1652. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Escribano Juan Pérez de Rivera (630), vol. 4368, fs. 288r-289r.

¹⁵ Tovar de Teresa, 1995, I, p. 148.

¹⁶ Navarrete, 1978, p. 681.



Fig. 4. Miguel de Santiago, *San Agustín en auxilio de Francisco Gonzaga duque de Mantua*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Quito, 1656.



Fig. 5. *La frugalidad del cuerpo y del espíritu de San Agustín*, óleo sobre tela, Morelia, Michoacán, óleo sobre tela, México, c.1670. Fotografía Vicente Guijosa.



Fig. 6. Juan y Nicolás Becerra, *El Niño con San Agustín y el encuentro de Monte Pisano*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Morelia, Michoacán, México, c.1670. Fotografía Vicente Guijosa.



Fig. 7. Juan y Nicolás Becerra, *San Agustín lava los pies de Cristo*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Morelia, Michoacán, México, c.1670. Fotografía Elsa Escamilla.



Fig. 8. Juan y Nicolás Becerra, *El traslado de las reliquias del santo*, óleo sobre tela, convento de San Agustín, Morelia, Michoacán, México, c.1670. Fotografía Vicente Guijosa.

DERE MERVISTI; TIBI COMMENDO ECCLESIAM MEAM¹⁷ y la transporta a una filacteria que sale de la boca de Cristo: SURGE MAGNE PATER AUGUSTINE: TIBI COMMENDO ECCLESIAM MEAM¹⁸. La precariedad del lenguaje plástico se expresa en los problemas de construcción del espacio, como en *El Concilio de Cartago*, donde toda la escena se comprimió y perdió profundidad. Por otra parte, los participantes se redujeron a miembros de la iglesia católica con distintas dignidades y unos escribas *aggiornados* a la moda del siglo XVII. Hay dos testigos en la escena, quizá el hijo de Agustín, el joven de verde, Adeodato y otro vestido como fraile agustino su amigo Alipio.

En *El traslado de la reliquia del santo*, (Fig. 8) la composición está invertida en relación con el grabado de Bolswert. Los personajes que en la estampa están de espaldas son Luitprando rey de los longobardos y Fulgencio de Ruspe quienes en el siglo VIII hicieron el movimiento de los restos de Agustín hacia Cerdeña. El obispo va vestido con ornamentación rica y el rey desconocido seguramente para todos, fue transformado en un Carlos V con Toisson sobre armiño, doble corona y cetro. El proceso de transformación del personaje forma parte de la hispanización del santo fundador, como una estrategia de adecuación de la orden a estos territorios. Detrás de todo el grupo y vestido a la moda del último tercio del siglo XVII va un individuo vestido de negro con golilla blanca al cuello, propio de los letrados o de los oficiales reales. Estamos acostumbrados a pensar que esos personajes que nos miran fijamente desde los cuadros son retratos de los pintores, pero ¿por qué no suponer que se trata de quien financió el cuadro?

La Ley de Nacionalización del 12 de julio de 1859 (que marca la diferencia en cuanto a patrimonio entre México y toda Hispanoamérica) terminó para los agustinos con el desalojo de su convento en 1863, mientras su iglesia se entregaba al clero secular. Desde ahí el convento cambió de manos y volvió al control de la orden en varias oportunidades, mientras era fraccionado una y otra vez. Por distintos vientos políticos, pero con resultados similares, en 1927 el edificio fue invadido y los agustinos acusados de preparar una revuelta contra el gobierno¹⁹. Frailes, novicios y cuadros buscaron refugio en casas particulares. Allí vio estas obras Manuel Toussaint, y es evidente que algunas volvieron al convento y otras todavía están en manos privadas.

En el siglo XVIII la serie se repite en el claustro bajo del convento agustino de Chalma, fundado por los agustinos hacia 1537 en torno a una imagen de Cristo crucificado, de aparición milagrosa, que generó una gran devoción. Un traslado de esta imagen originó un nuevo claustro en 1705. Hay algunas diferencias acerca de las fechas de los cuadros, pero las obras analizadas pueden datarse en el primer tercio del siglo XVIII.

La investidura de Agustín como obispo está firmada como Pedro Calderón Fat. De este pintor a quien se conoce como Pedro Calderón o Pedro López Calderón, se conocen algunos pocos datos que dan cuenta de obras fechadas desde 1719, y diversas actividades como avalúos testamentarios y aprecio de cuadros, se puede afirmar que estuvo activo en la ciudad de México durante el primer tercio del siglo XVIII²⁰. A pesar del apego al modelo, las correctas pinturas realizadas por Calderón, tienen cierta gracia y colorido brillante que lo ubican en la escuela mexicana de la época. Inclusive con cierta audacia, porque no evita la multiplicación de escenas que lo obliga a enfrentar varios planos de profundidad y tamaño de las figuras.

El caso de Chalma modifica lo que las distintas casas agustinas habían hecho con la serie hasta ese momento, esto es, no se contentaron con reproducir las escenas de los grabados de Bolswert con mayores o menores modificaciones. En una actitud que fue bastante frecuente en México en particular en el siglo XVIII, cuando se acepta que se comenzó a vivir el ocaso de la cultura simbólica, la comunidad o el encargado de las obras decidió agregar a cada escena una cartela que explica en versos lo que está sucediendo en la figuración²¹. Presentaré solamente dos casos, en primer lugar la pintura que representa la escena de *San Agustín requerido por una mujer* (Fig. 9).

Ocupado estaba en leer (a)
 cosas de Dios que buscó (b)
 á sierta consulta entro (b)
 en su busca una muger (a)
 Dejola sin responder, (a)
 al otro dia celebraba (c)
 y esta muger escuchaba (c)
 que en trance de santidad (d)
 con la Santa Trinidad (d)
 el mismo Augüstino oraba (c)

¹⁷ Agustín, Hijo de Dios, hoy has tenido el privilegio de verme en carne y hueso: te encomiendo mi iglesia. Traducción NS.

¹⁸ Levántate Gran Padre Agustín: te encomiendo mi iglesia. Traducción NS.

¹⁹ Rivera, 1995, pp. 90-91.

²⁰ Toussaint, 1982, pp. 150-152.

²¹ Sigaut, "El obispo y sus retratos. La iconografía de don Juan de Palafox y Mendoza", 2012.



Fig. 9. Pedro Calderón, *San Agustín interrumpido por una mujer*, (detalle) óleo sobre tela, Claustro del convento del Santuario del Santo Cristo de Chalma, Estado de México, México, c. 1720. Fotografía Mirta Insaurralde.

En el cuadro que representa a *San Agustín entrega la regla a los frailes*, (Fig. 10) se lee:

En el huerto de Valerio (a)
la regla Agustín dio (b)
a sus frailes y fundó (b)
el segundo monasterio. (a)
Regla de tal magisterio (a)
tanto fruto a Dios ha dado (c)
que el Cielo tiene poblado (c)
de altos y exelsos varones (d)
que en ochenta religiones (d)
devaxo della han triunfado. (c)

Los medallones están firmados con unas iniciales D.F.S., quizá alguno de los frailes moradores del convento, todavía sin identificar. Las décimas con las cuales se relata las escenas pintadas, tienen una estructura rítmica que consiste en “dos redondillas unidas por un puente constituido por un par de versos de enlace de rima (*abba:ac:cddc*) tal que el primero de ellos” es la rima de apertura y cierre de cada una de las redondillas del par²². Es un tipo de estrofa que llegó a América para insertarse en la poesía culta (fue utilizada por sor Juana Inés de la Cruz), pero también en formas más sencillas y folclóricas, como las del convento agustino. De algún modo, el proceso de adaptación de las formas literarias es paralelo a las visuales: con un trasfondo complejo repleto de citas a textos latinos, emblemas, signos y símbolos de larga prosapia en la cultura europea, en México (al menos) se simplifican y aun así, hay necesidad de explicarlos.

²² Pérez Martínez, 2012, p. 243.



Fig. 10. Pedro Calderón, *San Agustín entrega la regla a los frailes*, óleo sobre tela, Claustro del convento del Santuario del Santo Cristo de Chalma, Estado de México, México, c. 1720. Fotografía Mirta Insaurralde.

Hay que señalar también que en el cubo de la escalera, donde se pintaron tres escenas de la Pasión de Cristo, –la Elevación de la Cruz, la Crucifixión y el Descendimiento– el poeta conventual dio paso al soneto anónimo a Cristo crucificado, también conocido por su verso inicial, *No me mueve mi Dios para quererte*. En el cubo de la escalera texto e imagen funcionarían como un disparador sensorial de las emociones frente a la cruz, motivo central de la devoción agustina. Las pinturas del siglo XVIII ponen en evidencia un deseo de la orden de volver a la reflexión y la oración, como una forma de contrarrestar al menos visualmente, el desorden interno y las presiones externas por las que habían pasado.

En términos generales además de las décimas, las pinturas de Pedro Calderón se ajustan casi textualmente al modelo grabado. Las 14 pinturas por su ubicación en el claustro han sufrido los rigores del clima en particular en su borde inferior, donde muestran distintos grados de deterioro. A pesar de esto se cuenta con 10 cartelas plenamente legibles. Sin duda el conjunto más completo que se conoce en México en relación con los grabados de Schelte á Bolswert. El mencionado deterioro afectó también las inscripciones que daban cuenta del patrocinio de las obras, menos notorios que los de Quito o lo que pudieron ser los de Valladolid. Solamente una línea informa de los nombres de algunos de los donantes, precedidos por la fórmula *A devoción de...*: don Luis de Velasco, de la casa de los señores condes de Santiago y adelantado de Filipinas; el Síndico don Felipe Sánchez; don Manuel de Perea Teniente de la Real Casa de Moneda; don Juan de Salazar; don Joseph de Estrada; Don Bartholome (ilegible). En un



Fig. 11. Juan Ruiz Soriano, *La elección de San Agustín como sacerdote*, óleo sobre tela, antiguo convento de San Agustín, Sevilla, España. En depósito en la Casa de Ejercicios Betania, San Juan Aznalfarache, Sevilla, España. Fotografía del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

contexto adverso los agustinos lograron un nuevo convento y una imagen lo suficientemente conocida en su capacidad taumaturga para tener los patronos de obra citados.

Dos ejemplos españoles bastarán para ejemplificar el tema de la circulación. El conjunto de 17 pinturas que se encuentra en la nave de la iglesia de San Agustín de Antequera en un regular estado de conservación está ajustado a la serie de Bolswert. Por lo que se puede ver, además del deterioro de la obra, se trata de “pintura ordinaria” según la calificación que los propios pintores daban a las obras al referirse a los de talento modesto.²³ La serie que perteneció a San Agustín de Sevilla, fue hecha por Juan Ruíz Soriano (1701-1763)²⁴ para el convento sevillano hacia 1730, considerado el periodo de plenitud de su trayectoria artística²⁵. Como otras, ésta formaba parte de la decoración del claustro del conjunto arquitectónico y fueron saqueadas por el mariscal Soul²⁶. Después fueron a dar al Museo de Bellas Artes de Sevilla que las depositó en 1945 en la Casa de Ejercicios Espirituales de San Juan Aznalfarache. Se trata de 10 medios puntos donde el pintor sevillano se atuvo literalmente a la serie grabada en el siglo XVII. *La elección de San Agustín como sacerdote* (Fig.11)

Queda para el final en estricto sentido cronológico la serie que Basilio Pacheco (activo entre 1738 y 1752) pintara para el convento agustino de Lima en 1745²⁷. A pesar de que los especialistas en pintura peruana consideran que Pacheco fue uno de los importantes pintores cuzqueños, debo reconocer que posiblemente se trate de la serie menos conocida salvo en dos lienzos que han sido publicados en varias oportunidades. Se trata del *Traslado del cuerpo de San Agustín* (Fig.12) que Pacheco colocó en el entorno urbano de Cuzco, donde se reconoce el perfil de la catedral. Según Teresa Gisbert, esta tendencia de incorporar el paisaje local en la pintura cuzqueña comenzó a finales del siglo XVII: a partir de ese momento los temas religiosos (vengan de donde vengan) se enmarcan en el contexto andino²⁸. La misma autora ve en este lienzo del entierro el retrato del pintor que, al parecer, era mestizo²⁹. Lo cierto es que desde principios del siglo XVIII la pintura cuzqueña invade Lima y esta captación del gusto desencadena una vibrante demanda de obras para la capital de Los Reyes. La habilidad de estos pintores-empresarios cuzqueños, como los llama Luis Eduardo Wuffarden, les permitió dominar el mercado local y comenzar las grandes exportaciones³⁰.

²³ Cherry, “Seventeenth-century spanish taste”, pp. 78-79.

²⁴ Aranda Bernal, Quiles, 2002, pp. 7-14.

²⁵ Valdivieso, 1993, p. 305.

²⁶ Valdivieso, 2009, pp. 261-267.

²⁷ Se pensaba que esta serie había sido pintada para Cuzco y que había sido llevada a Lima en el siglo XIX. Investigaciones recientes demuestran que la serie fue hecha para el convento limeño. Mac Cormack, 2010, pp. 89-118. Consultado en <http://artecolonial.org>

²⁸ Gisbert, 2002, p. 122.

²⁹ Gisbert, 2002, p. 129.

³⁰ Wuffarden, 2012, p. 269.



Fig. 12. Basilio Pacheco, *Traslado del cuerpo de San Agustín*, óleo sobre tela, claustro del convento de San Agustín, Lima, Perú, 1745.

Una de las consecuencias de esta forma de trabajo es notable en este caso, pues entre los treinta y ocho lienzos que forman la serie, hay una evidente diferencia de facturas. En otros ejemplos del mismo conjunto el pintor siguió de manera literal el grabado, tal es el caso del *Niño con San Agustín* y el *misterio de la Trinidad*, que mantiene la relación con los perfiles arquitectónicos y el paisaje del grabado³¹.

Pacheco no sólo agregó el perfil de la catedral de Cuzco, que sería el punto culminante del *aggiornamento* en la serie limeña. También recreó los espacios, enriqueciendo la ornamentación de cada rincón de la arquitectura con detalles de almohadillados y con el agregado de los cortinados, tapices, marcos, retablos, pisos (*San Agustín con Honorio* o *San Agustín investido obispo* como dos importantes ejemplos). Esto es, actualizó el espacio a la manera del barroco andino. Otro de los puntos interesantes es la irrupción de ángeles músicos, como en la escena del bautismo y del lavado de pies de Cristo, donde además de los ángeles que sostienen una filacteria, otro de pie junto a un fraile agustino, está dispuesto al servicio. A diferencia de algunas de las demás series que hemos revisado, en ésta el friso con la inscripción en la parte inferior del cuadro no tiene ningún nombre y/o escudos de donantes como en los ejemplos mexicanos y en el de Quito.

CONSIDERACIONES FINALES

La génesis de la iconografía agustina es larga y compleja³². Durante años la figuración de San Agustín no tuvo atributos especiales y sólo su dignidad obispal permitió identificarlo. En el siglo XIV la estrategia de apropiación del santo promovida por los ermitaños, que lo vestirán con su hábito negro y el cinto dio paso una afirmación en su identidad iconográfica. La posterior abundancia de representaciones (y no sólo de San Agustín sino de todas las órdenes religiosas) no pasó inadvertida a los conciliares reunidos en Trento. De este modo y quizá con cierta parquedad, la sesión XXV del Concilio de Trento, promulgó un decreto sobre las imágenes. Los conciliares proscribieron las fuentes legendarias y el abuso de la fantasía en las representaciones sagradas. Como advirtieron hace años Jeanne y Pierre Courcelle, los tratadistas posteriores a Trento como Molanus (Lovaina, 1568); Gilio (1564); Paleotti (Bologna, 1584), como después Francisco Pacheco (Sevilla, 1640), hicieron eco a las recomendaciones tridentinas y propugnaron por un arte histórico, donde quedaban prohibidas las alusiones contemporáneas, comprendiendo los trajes. Todas estas recomen-

³¹ Mújica Pinilla, 2003, pp. 242-243.

³² Da Gai, "Le origini (VI-XI secolo)", 2011, p. 29.

daciones fueron olvidadas en el siglo XVII³³. De acuerdo con el tema que estoy tratando, este proceso forma parte de la apropiación que cada casa agustina hizo de los modelos grabados, para lograr que túnicas y trajes contemporáneos convivan sin provocar trastornos y así ubicar a su santo fundador en su patria y en su tiempo.

En su tratado sobre las imágenes, Molanus considera que es mejor el silencio y la tolerancia frente a la *pictura nudis* (mal instruida, mal informada), para evitar el escándalo, posición que le fue sugerida por el decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento³⁴. A pesar del Concilio, se hizo letra muerta de los escritos del propio San Agustín, por ejemplo de sus reflexiones sobre el ser obispo. La escena donde el santo fue investido como obispo se convirtió en una de las más exitosas, al tiempo que canónica, lejana y llena de autoridad. San Agustín resultaba un modelo para los obispos, por quienes los agustinos se sentían perseguidos. En el contexto de “lo iconográfico” se debe considerar la presión política y el agobio económico que vivió cada convento. Por medio de la evocación a su mítico fundador, las glorias de su pasado misional; el orden de su regla; los milagros con los que San Agustín bendijo a la monarquía hispana y su calidad de modelo episcopal, cada casa agustina intentó dar una respuesta contundente al regalismo de la monarquía hispana que en la segunda mitad del siglo XVIII lanzó sus más fuertes ataques.

Ninguno de estos aspectos aislados explica la complejidad de la circulación de una serie grabada. El ensayo de algunas explicaciones tiene la intención de revelar la necesidad de entender qué significaba en cada caso, el modelo. La “fuente” grabada no es más que un referente visual de una complicada trama de aspiraciones, que se materializa en la imagen pintada. “Entre la retina y el mundo se inserta una pantalla de signos, una pantalla que consta de todos los múltiples discursos sobre la visión, integrados en el ámbito social”³⁵

³³ Courcelle, 1972, p. 13.

³⁴ Molanus, 1996, vol. I, pp. 427-431.

³⁵ Brysson, 1983, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Bernal, A.M., Quiles, F., “La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, ISSN 0211-3171, N° 86-87, 2002, pp. 7-14.
- Ayala, J., *Chalma: su Señor, su Santuario, su Convento, sus Ferias, sus Danzas, sus Leyendas y Tradiciones*. México, Imp. Olalde, 1968.
- Baschet, J., “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica aislada”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. XX, núm. 77, 1999, pp. 49-103.
- Blanco, A., *Biblioteca Bibliográfico-Agustiniana del Colegio de Valladolid*. Valladolid, Tipografía de José Manuel de la Cuesta, Macías Picaeva 38 y 42, (Licencias de 1909).
- Bourdua, L. y Dunlop, A., (ed), *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, England, Ashgate, 2007.
- Bryson, N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.
- Burke, M.B., Cherry, P., *Collections of paintings in Madrid 1601-1755, Spanish inventories 1*, Michigan, USA, The J. Paul Getty Trust, 1997. (2 vols.)
- Cherry, P., “Seventeenth-century spanish taste”, Part 1, pp. 1-107, en Burke, M.B., Cherry, P., *Collections of paintings in Madrid 1601-1755, Spanish inventories 1*, Michigan, USA, The J. Paul Getty Trust, 1997.
- Cosma, A., Da Gai, V., Pittiglio, G., *Iconografia Agostiniana, dalle origini al XIV secolo*. Roma, Città Nuova Editrice, 2011.
- Courcelle, J., Courcelle, P., *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XVIe. et du XVIIe. siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1972.
- De la Vorágine, S., *La leyenda donada*, Madrid, Alianza Forma, 1982. (2 vols.)
- Dunlop, A., “Introduction: the Augustinians, the mendicant orders, and Early-Renaissance Art” en Bourdua, L. y Dunlop, A., (ed), *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, England, Ashgate, 2007.
- Estabridis, R., “El Rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña: lo profano como alegoría cristiana” en Revista ILLAPA, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Año 6 Nro. 6 Lima, 2009.
- Figueroa Zamudio, S. (ed), *Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995.
- Ferreiro Reyes Retana, N., *Entre la retina y el mundo. Simulacro y trampantojo en un “verdadero retrato” de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma*. Tesis presentada para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.
- Gisbert, T., “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en Ramón Mújica Pinilla et al. *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002.

<http://artecolonial.org>

<http://www.cassiciaco.it/>

<http://www.iberomericadigital.net/BDPI/>.

http://www.sanagustin.org/Historia_OSA_historia.php

Iconographia Magni Patris AVRELII AVGVSTINI HIPPO NENSIS EPISCOPI, ET ECCLESIAE DOCTORIS EXCELLENTISSIMI: Ad modum R.P.F. GEORGIO MAIGRETIO inclytæ Academiae Louanienfis Doct. Th. et Ord. FF. Erem. S.P. AVGVSTINI per Germ. inferam Priori Prouinciali, Ab hon. P.F. HIERONYMO PETRI dicti Ord. Priore Conuentus Mechliniensis, e iusdemque Religiosis dedicata. Studio ac Cura F. EVGENII WAMELII Augustiniani edita. Permissu Superiorum S. a Bolswert Sculpfit et excudit Antuerpiæ ANNO M.DC. XXIV.

Iturbe, A. "Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales", pp. 19-125 en Lazcano, R. (ed), *Iconografía Agustiniiana*, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 2001.

Jerphagnon, L., *Saint Augustin. Le pédagogue de Dieu*. France, Gallimard, 2002.

De Mesa, J., Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

Justo Estebaranz, A., *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, Quito, FONSA, 2008.

Katzew, I. (coordinadora), *Miradas comparadas en los virreinos de América*. México, Los Angeles County Museum, INAH, 2012.

Lavrin, A., "Los hombres de Dios: aproximación a un estudio de la masculinidad en Nueva España". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 31 (2004), pp. 283-309.

Lazcano, R., (ed), *Iconografía Agustiniiana*. Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 2001.

MacCormack, S. "Poetics of Representation in Viceregal Peru: A walk round the Cloister of San Agustín in Lima", pp. 89-118 en *The Arts of South America 1492-1850*. Papers from the 2008 Mayer Center Symposium. Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2010.

Martin Martín, I., "Isabel de Santiago: una pintoresquiteña del siglo XVII" en *De Arte*, 7, 2008, pp.129-152. ISSN: 1696-0319.

Molanus, J., *Traité des saintes images*, Introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, (2 vols.)

Mújica Pinilla, R., et al., *El Barroco Peruano 2*, Lima, Banco de Crédito, 2003.

Mújica Pinilla, R., et al., *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002.

Navarrete, f. N., *Historia de la Provincia Agustiniiana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Editorial Porrúa, México, 1978.

Pérez Martínez, H., *Sor Juana Inés de la Cruz. Una poesía al crisol de la vida*. Ciudad Juárez, Chihuahua, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.

Reeves, M., "Joachimist Expectations in the Order of Augustinian Hermits", *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 25 (1958), pp. 111-41.

Rivera Reynaldos, L. G., "Conjunto arquitectónico de San Agustín", pp.87-95 en Figueroa Zamudio, S. (ed), *Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, 1995.

Rubial, A. "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año 1998, vol. XX, número 72, UNAM, México, pp. 5-37.

Rubial, A., "Hortus eremitarum. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm.92, 2008, pp. 85-105.

San Agustín, *La Ciudad de Dios*, San Posidio, *Vida de San Agustín* Madrid, BAC Selecciones, 2009.

Sardo, J., *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma*, Edición Facsimilar de la de 1810, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979.

Schenone, H., *Iconografía del arte colonial, Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1998.

Schenone, H., *Iconografía del arte colonial, Los santos*, Argentina, Fundación Tarea, 1992. (2 vols.)

Schmitt, J.C., "El historiador y las imágenes", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XX, núm. 77, 1999, pp. 15-47.

Sigaut, N., Catálogo de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio, CONACULTA, 1993.

Sigaut, N., "El obispo y sus retratos. La iconografía de don Juan de Palafox y Mendoza", en *Efemérides Mexicana*. Estudios Filosóficos Teológicos e Históricos, México, Universidad Pontificia de México, Vol. 30, No. 89, mayo-agosto 2012, pp. 231-252. ISSN: 0188-1450. Mayo-Agosto 2012.

Toussaint, M., *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982.

Tovar de Teresa, G. *Repertorio de Artistas en México*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995. (3 vols.)

Valdivieso, E., "El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla*. 2009.

Valdivieso, E., "Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el Convento de San Agustín de Sevilla" en *LABORATORIO DE ARTE* 6 (1993).

Van Bavel, T., S.I.d., *Saint Augustin*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2007.

Wuffarden, L.E., "De aprendices a 'Famosos pinceles': artífices indígenas en el virreinato del Perú", pp. 251-273, en Ilona Katzew (coordinadora), *Miradas comparadas en los virreinos de América*. México, Los Angeles County Museum, INAH, 2012.