

Pintura Virreinal en  
*Michoacán*  
Volumen I







Pintura Virreinal en  
*Michoacán*  
Volumen I



Pintura Virreinal en  
*Michoacán*  
Volumen I

Leonel Godoy Rangel  
Gobernador Constitucional del Estado de Michoacán

Jaime Hernández Díaz  
Secretario de Cultura

Ivonne Solano Chávez  
Centro de Documentación e Investigación de las Artes

Nelly Sigaut  
Editora

Vicente Noyola Villanueva  
Diseño

Preprensa e Impresión  
ImpresionArte, S.A de C.V.

Primera edición, 2011  
D.R. © 2011 El Colegio de Michoacán A.C.  
Martínez de Navarrete 505, Zamora, Michoacán, México.  
[www.colmich.mx](http://www.colmich.mx)

Morelia, Michoacán, México, 2011

ISBN  
978-607-7764-98-4

Impreso y hecho en México

Pintura Virreinal en  
*Michoacán*  
Volumen I



Secretaría  
de Cultura

2006 - 2012

MICHOACÁN



EL COLEGIO  
DE MICHOACÁN, A. C.



MICHOACÁN  
TRABAJA

# Créditos

SIGAUT, Nelly (Editora), *Pintura Virreinal en Michoacán*  
*Volumen I*, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura  
del Estado de Michoacán, 2011.

## **Investigación:**

Guadalupe Anaya Ramírez  
Patricia Barea Azcón  
Hugo Armando Félix Rocha  
Mónica Ortiz Zavala  
Juan Manuel Pérez Morelos  
Teresa Servín Guzmán  
Nelly Sigaut  
Gabriel Silva Mandujano  
Sofía Velarde Cruz  
Magdalena Vences Vidal

## **Asistente de Investigación y edición:**

Erika Velasco

## **Fotografías de:**

Vicente Guijosa  
Guillermo Wusterhaus  
Elsa Escamilla  
Juan Carlos Zamudio

# *Agradecimientos*

## España

Dr. Fernando Quiles  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Dra. Luisa Elena Alcalá  
Universidad Autónoma de Madrid.

Dr. D. Ángel Justo Estebaranz  
Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla.

## México

Lic. Martha Reta  
Museo del Palacio de Bellas Artes

Iván Martínez Huerta  
MUNAL Museo de Arte, INBA

Vicente Guijosa  
Director del Centro Cultural Clavijero

Lic. Rosa María Franco Velasco  
Directora del Museo de Guadalupe, Zacatecas

Lic. Violeta Tavizón Mondragón  
Subdirectora del Museo de Guadalupe, Zacatecas

Dra. Lucero Raya Guillén

Dr. Roberto Jaramillo Escutia, OSA

## Bélgica

Stijn van Rossem  
Universiteit Antwerpen

Ellen Storms Encargada de Historische Collecties  
Universiteit Antwerpen

Steven Goossens  
Universiteit Antwerpen

Mtro. César Manrique Figueroa  
Universiteit Leuven







## INTRODUCCIÓN

Nelly Sigaut  
El Colegio de Michoacán

Las espléndidas manifestaciones arquitectónicas que pueden encontrarse en cualquier rincón del estado de Michoacán, han oscurecido el estudio de la pintura, parte sustantiva de la manifestación de ideas, devociones, prácticas y fiestas en la antigua diócesis. No ha sido rival menor la peculiar estructura de las imágenes de corazón de maíz, en todas sus variantes, que dio un relieve particular al arte michoacano. Sin embargo, la pintura es la representación que pone frente a nuestros ojos una realidad aceptada en su convención, un juego de espacios armados con materia e ideas, creencias, cultos, devociones y las distintas maneras en que hombres y épocas hicieron visible esta construcción. La representación es una proyección imaginaria de modelos de virtud, tipos de santidad, retratos deseados, dirección de la memoria hacia momentos, espacios o personajes que permiten construir una “mitología” social.<sup>1</sup>

Con este libro abrimos una serie que dará cuenta de las distintas maneras de visualizar los fenómenos religiosos y sociales, hechos y personas, en particular del periodo de administración española de estos territorios. Está previsto que la colección esté integrada por tres volúmenes más si logramos conciliar intereses y voluntades, porque los sueños editoriales a veces son más frágiles aún que los personales. Es importante decir que de uno de esos desencuentros con férreos voluntarismos, surgió el modelo que sigue esta publicación que en origen iba a estar dedicada exclusivamente al estudio de la pintura del Templo y Convento de San Agustín en la ciudad de Morelia. El conjunto, restaurado por “Adopte una obra A.C.”, había sido catalogado por quien esto escribe para la Dirección de Sitios y Monumentos de CONACULTA en 1993. En ese momento, con la colaboración de Martín Sánchez Rodríguez y la fotografías de Pepe Espinoza, tuvimos la oportunidad de ver el deterioro en el que se encontraba el patrimonio mueble, levantamos obras que estaban en el suelo, sacamos tubos del órgano del siglo XVII que estaban en un cuarto de tiliches a un corto paso de la destrucción y como pude, estudié un conjunto de 93 pinturas que cubren un espectro que va desde principios del siglo XVII al siglo XX, además de algunas esculturas de distintas épocas, así como los restos de una pequeña biblioteca.<sup>2</sup> La existencia de este catálogo previo y de la actividad de “Adopte una obra”, motivó al Seminario Permanente de Estudios de la Pintura en el Occidente de México a pensar en que podíamos contribuir con un estudio del conjunto, para conocimiento de nuestra gente y del turismo que nos visita cada vez con mayor asiduidad. La relación entre el turismo cultural y el patrimonio, puede llegar a desviar los objetivos de cualquier investigación, pero en este caso resultó profundamente alentadora. Sin embargo, la falta de comprensión hacia nuestro trabajo y la imposibilidad de obtener los permisos necesarios para concretarlo, nos hicieron abrirnos, como equipo de investigación, hacia otras maneras de acercarnos al gran

<sup>1</sup> Asunción Lavrin, “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): 283-309.

<sup>2</sup> Nelly Sigaut, “San Agustín, Morelia, Michoacán” en *Catálogo de Bienes Artísticos del Patrimonio Cultural*.

acervo plástico que se conserva en el estado, en sitios a veces insospechados. Por lo tanto, la organización de esta primera entrega, surge de lo que pudimos ver en San Agustín, más lo que se abrió generosamente al estudio en el Templo de Las Rosas, acompañados por la gentil presencia y asesoría del Padre Xavier Andaluz, algunos estudios ya terminados por mí, cuya autorización para volver a publicarlos fueron gentileza del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y otros cuya existencia conocía, como es el caso del realizado por Magdalena Vences acerca de tres pinturas de Nuestra Señora de la Antigua que se conservan en distintos recintos morelianos y que fueron entregados con generosidad para esta publicación. Además de los estudios nuevos de obras que se encuentran en distintos espacios de la región, en su gran mayoría inéditas. El conjunto está organizado por temas, esquema que continuará en las próximas entregas, que seguirán el mismo modelo que ésta, comprendiendo distintas regiones del estado.

Es este el primer primer resultado de una serie, ya hay algunas observaciones para comenzar los cimientos de este ambicioso edificio que pretendemos construir: la historia de la pintura del periodo de administración española de estos territorios, desde el siglo XVI hasta principios del XIX.

En una importante sede episcopal, tanto la catedral como las órdenes religiosas masculinas (franciscanos, agustinos, mercedarios, juaninos, carmelitas, jesuitas) y las monjas dominicas que durante siglos fueron la única orden femenina en la ciudad, seguramente requirieron y de hecho tenían, una importante cantidad de imágenes en escultura y en pintura y por supuesto retablos. Sin embargo, no hubo en Valladolid un gremio que rigiera la actividad de los pintores, como lo tuvieron otros oficios. Un documento del primer tercio del siglo XVIII da cuenta de la presencia en la ciudad de un número considerable de gremios: plateros, carpinteros, carroceros, doradores, sastres, canteros, músicos, barberos, herreros, obrajeros, tintoreros, sombrereros, zapateros, cereros, dulceros, aguadores y coheteros.<sup>3</sup> La convocatoria que obligaba a los miembros de un gremio a participar en las ceremonias cívicas y religiosas que se organizaban en la ciudad, era una de las cargas a las que estaban sujetos los participantes. Los gremios, definidos como “un grupo de personas de una misma profesión unidas tácita o expresamente para la defensa y promoción de sus intereses comunes”<sup>4</sup> tenían que cumplir con determinadas cargas como pago de impuestos, asistencia a las ceremonias y cumplir con las ordenanzas que regían el trabajo del grupo, entre otras cosas. En el documento de referencia se ve entonces que en el escenario gremial de Valladolid no existían los pintores, al menos en esta forma organizada. En la ciudad de México éstos asumieron rápidamente la forma gremial y se conocen desde hace años la estructura que se dieron en la práctica y enseñanza del oficio por medio de ordenanzas: las primeras de 1557 y las segundas de 1686<sup>5</sup> aunque poco o nada sabemos de estas formas en el resto de las ciudades del territorio novohispano.<sup>6</sup> El fenómeno de organización de los oficios, se ha estudiado en relación con el auge de la actividad económica de las ciudades, en España a partir del siglo XIII. Desde entonces se conoce su estructura, las formas establecidas para el control del aprendizaje y la perpetuación de

<sup>3</sup> El documento da cuenta de los preparativos que hizo la ciudad en julio de 1722 para la organización de la fiesta que celebraría el casamiento de Luis Fernando, príncipe de Asturias (hijo del rey Felipe V y de María Luisa Gabriela de Saboya), con la princesa de Montpensier, Luisa Isabel de Orleans, Moisés Guzmán Pérez, “Los gremios de la ciudad de Valladolid de Michoacán en 1722” en *Tzintzun*, 13 (Enero-junio 1991): 155-157.

<sup>4</sup> Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, p. 11.

<sup>5</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en Elisa Vargas Lugo Gustavo Curiel, *Juan Correa: su vida y su obra*, tomo III, *Cuerpo de documentos*, pp. 209-210. “Cuadro comparativo entre las ordenanzas de 1557 y 1687” en Paula Mues Orts, *La Libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, pp. 378-444.

<sup>6</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* y Paula Mues Orts, *La Libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*.

las tradiciones plásticas, el tipo de conocimiento que debía recibir el joven aprendiz, desde la preparación de materiales, “moler las colores y limpiar pinceles limpiar y asear el obrador” según el pintor y tratadista Vicente Carducho.<sup>7</sup>

Una de las primeras aportaciones de esta investigación es demostrar que en Valladolid si bien se recibían obras realizadas por maestros de las ciudades de México y Puebla, práctica que continuó hasta muy entrado el siglo XVIII, también hubo algunos pintores locales que comienzan en este libro a cobrar su propio perfil con noticias y seguramente con rasgos reconocibles de su actividad plástica. Me voy a referir a ejemplos de uno y otro tipo, de los pintores “fuereños” y de los locales: la familia Becerra, Juan de Sámano y Manuel de Tapia.

Manuel Toussaint vio alrededor de 1930 en una casa particular en la ciudad de Morelia, unas pinturas que representaban escenas de la vida de san Agustín. Es evidente que se trata de la serie que, de manera parcial, se trata en este libro, de factura diferente a la que se realizaba en la ciudad de México a mediados del siglo XVII, y más cercana a la escuela poblana con una cierta influencia flamenca. La serie de Morelia, está firmada por Becerra con distintas grafías, se encuentra dispersa en varias dependencias del mencionado convento de San Agustín y tiene notables coincidencias con algunas de las descripciones de Toussaint. Algunas pinturas están firmadas *Besserra* (esa firma es la que Toussaint atribuye a Diego) y otras de factura diferente pero de la misma época y serie, *Juan Besserra*.<sup>8</sup>

La orden de San Agustín requirió de los pintores conocidos como Becerra para que ejecutaran una serie sobre la vida del santo considerado su fundador y creador de la regla que regía la vida de varias órdenes religiosas. El perfil de los Becerra todavía resulta esquivo. Mina Ramírez Montes publicó en 1998 un documento en el cual el maestro escultor y entallador Pedro Ramírez concertaba un contrato para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Antonio en Querétaro. En éste, fechado el 14 de enero de 1648, se especifica que los seis tableros de ayacahuite, tres del lado de la epístola y tres del lado del evangelio, van a ser cubiertos con pinturas hechas sobre mantel alemanisco, con los “misterios y pensamientos” que iba a determinar el convento. Esto no es una novedad: ratifica que era el cliente el que seleccionaba el repertorio iconográfico en el sentido más estricto, pues muchas veces no solamente se le daban los temas, sino las estampas que debería reproducir. Dice el contrato que las pinturas debían ser de “José Juárez o del Padre Fray Diego Becerra como no sean del gachupín por ser carero y dado caso que lo haga por el precio que otro, se le dé a él, siendo gusto del Padre Provincial Fray Antonio de Arteaga.”<sup>9</sup>

Según informaciones publicadas por Efraín Castro Morales, Diego Becerra fue hijo natural de un pintor español, de Extremadura, llamado Pedro Becerra –documentado en la ciudad de México en 1605 con oficio de pintor de imágenes y dorador<sup>10</sup> y de una mulata, Petrona de Solís. El extremeño,

<sup>7</sup> Citado por Rocío Bruquetas en [http://ge-ic.com/files/Curso%20retablos%202004/R\\_Bruquetas.pdf](http://ge-ic.com/files/Curso%20retablos%202004/R_Bruquetas.pdf), fecha de consulta: 02/02/2011.

<sup>8</sup> Nelly Sigaut, “San Agustín ...”, Consultable en la base de datos que se conserva en la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, CONACULTA.

<sup>9</sup> Mina Ramírez Montes, *Retablos y retablistas. Querétaro en el siglo XVII*, pp. 63-67.

<sup>10</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo I, pp. 148-149.



Pedro, trabajó en la Puebla de los Angeles durante el primer tercio del siglo XVII y falleció en 1628. Antes de que Diego Becerra profesara como religioso franciscano trabajó como pintor. En 1632 estaba viviendo en Puebla,<sup>11</sup> en 1637 contrató un retablo para la iglesia de Misantla, en Veracruz. Fue conovicio de fray Agustín de Vetancurt – según las propias afirmaciones del cronista – en el convento grande de San Francisco de la Ciudad de México, donde profesó el 6 de enero de 1640.<sup>12</sup> En la escalera del convento de san Francisco de Puebla, había varias pinturas de fray Diego Becerra, quien posiblemente también fuera el autor de unas pinturas para la iglesia de Santo Domingo de México, en reemplazo de Alonso López de Herrera en 1654. De hecho, como lo planteó Toussaint desde hace muchos años, la fama que tuvo Diego Becerra en su tiempo pudo haber sido grande.<sup>13</sup>

Los otros dos pintores del mismo apellido son Nicolás y Juan, documentado el primero desde 1652<sup>14</sup> y el segundo, quien se declara su hijo, en 1680.<sup>15</sup> El cuadro que se conserva en el Museo del Carmen de la ciudad de México y que representa a San Juan de la Cruz, firmado Juan Becerra, guarda algunas similitudes con la serie michoacana, que Manuel Toussaint consideró de autoría de Diego Becerra. Pero además de las noticias que provienen de la vida y obra de los pintores, son las del propio convento las que permiten suponer que los autores de la serie de la vida de San Agustín en realidad fueron Nicolás y Juan Becerra. En efecto, en la Crónica de la provincia escrita en el último tercio del siglo XX con acceso a los documentos del archivo de la orden, fray Nicolás Navarrete dice que fue durante el priorato de fray Cristóbal Plancarte (1676-1682) cuando los agustinos llamaron a Becerra 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”.<sup>16</sup> Supongo que las fechas son las correctas, no estoy muy segura acerca de que la identificación de las obras lo sea. Esto es, en la misma crónica, la serie de la vida de San Agustín firmada “Becerra” que estamos tratando, se le atribuye al fraile agustino Simón Salguero, prior de Valladolid entre 1664-1667 y a cargo de la provincia desde 1670 a 1673.<sup>17</sup> Este fraile fue pintor, de eso no hay ninguna duda, una de sus obras hecha originalmente para Charo, “Fray Juan Bautista de Moya cruzando el río Balsas sobre el lomo de un caimán”, fue trasladada en 1758 a la antesacristía de Valladolid<sup>18</sup>, en cuya iglesia ahora se encuentra y fue estudiada para esta publicación por Gabriel Silva Mandujano.

No puedo dejar de señalar que ésta es otra familia de pintores que está esperando un estudio, pues la coincidencia de apellidos con el padre de Pedro y Simón, don Juan Salguero de Saavedra<sup>19</sup> me hace suponer que son parientes con el licenciado Juan Salguero Saavedra clérigo presbítero residente en la ciudad de México, quien en 1652 se comprometió a levantar un colateral dedicado a Nuestra Señora de la Consolación en el Colegio de San Juan de Letrán.<sup>20</sup> Juan Salguero no parece haber sido un pintor importante. Otras obras que conozco del mismo pintor son “Santa Margarita María de Alacoque”, en el ex-convento de Churubusco y “San Elías es arrebatado” del Museo Nacional del Virreinato, que lo muestran como un pintor de dibujo cerrado y duro.<sup>21</sup>

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Album Artístico 1874*, p. 147, nota 179.

<sup>13</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, pp. 66; 77; 79; 109; 110; 128; 258.

<sup>14</sup> Nelly Sigaut, *José Juárez en la pintura mexicana del siglo XVII*, p. 613.

<sup>15</sup> Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 148.

<sup>16</sup> Fray Nicolás P. Navarrete, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*, p. 681.

<sup>17</sup> Fray Nicolás P. Navarrete, *op. cit.*, pp. 393-395.

<sup>18</sup> Fray Nicolás P. Navarrete, *op. cit.*, pp. 655-656.

<sup>19</sup> Dice fray Nicolás Navarrete que los padres de Pedro y Simón, fueron “don Juan Salguero de Saavedra y doña Elvira Montañón de Aguilar, burgaleses de origen y mercaderes de oficio y cristianos de cepa”. Fray Nicolás P. Navarrete, *op. cit.*, pp. 394.

<sup>20</sup> Contrato de Juan Salguero para hacer colateral del altar de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación, del Colegio de San Juan de Letrán, México, 15 de marzo de 1652, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, Notario N° 686, Luis de Valdivieso, vol. 4599, f. 234.

<sup>21</sup> Cfr. Efraín Castro y Armida Alonso, *Churubusco. Colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Angeles*, p. 277.

Ahora bien, la serie de pinturas que aquí se tratan, dependen –como se demuestra con claridad en los estudios de las obras– de los grabados de Schelte de Bolswert publicados en París en 1624. Por lo tanto, si como demuestra Guillermo Tovar de Teresa, el pintor Juan Becerra es hijo de Nicolás y es quien firma un recibo de dote en 1680, quizá se pueda suponer que la serie fue pintada por Nicolás y Juan Becerra entre 1650-60.

Como ya dije, los grabados utilizados por los Becerra como modelos para las pinturas que representan varios momentos de la vida de San Agustín del convento de Morelia, fueron realizados por Schelte de Bolswert en Amberes y publicados en París. Consta de 27 grabados y la portada, fue editada por A. Ban, y estuvo bajo el cuidado del agustino Eugenio Warnelli.<sup>22</sup> Según consta en la portada, la serie fue encargada por el prior de los agustinos Eremitas de Malinas, Georges Maigret, quien además fue el autor de las leyendas explicativas de la parte inferior del grabado.<sup>23</sup>

Esta serie de estampas se utilizó como modelo en varios conventos hispanoamericanos de la orden y en alguno de ellos se conserva más completa. Tal es el caso de Quito, pintada por Miguel de Santiago en 1656; y la que pintara Basilio Pacheco en 1745 para el convento agustino de la ciudad de Cuzco y que fuera trasladada luego a Lima, adonde se conserva. Estos casos americanos no son los únicos testimonios del éxito de los grabados de Bolswert, ya que, como da cuenta Angel Justo Estebanz, fueron utilizados por Juan Ruiz Soriano en una serie destinada al convento de San Agustín de Sevilla y en Amberes, en la serie atribuida a Willem van Herp (1614-1677) en la cual utilizó algunos de los grabados de Bolswert.<sup>24</sup>

La idea de la serie de la vida de san Agustín fue muy temprana si se toma en consideración el movimiento de unión de los distintos grupos de ermitaños, que comenzó en 1244 con el Papa Inocencio IV y terminó en 1256 bajo el Papa Alejandro IV. Los Agustinos, que emergieron bajo el modelo mendicante, siguieron la regla de San Agustín, una serie de preceptos compuestos por el obispo de Hipona en el siglo IV.<sup>25</sup> Algunos años después comenzaron a escribirse e iluminarse una serie de biografías que dan cuenta de la fundación de la orden por parte de San Agustín, del establecimiento de una regla (*modus vivendi*) y comienza a popularizarse la fundación de la nueva orden con la profecía de Joaquín de Fiore.<sup>26</sup> La repetición casi desde que fuera grabada la serie en 1624 hasta más de un siglo después muestra la necesidad de fijar una historia, de convertirla en un modelo canónico para las comunidades agustinas, del mismo modo que la *imitatio* Christi forjaba un modelo de vida comunitaria.

En este proceso de la *imitatio*, las imágenes jugaban un papel fundamental en la construcción de los *loci memoriae* a los que un individuo podía recurrir cuando necesitaba imitar, rezar, o inclusive practicar algunas formas de la mortificación y la flagelación. Si bien la esencia de la observancia, para el fraile que aspiraba a seguir el modelo de perfección, era obedecer las reglas de su orden, ejercer la virtud de la caridad y un sufrimiento moderado. Ese particular

<sup>22</sup> *Iconographia Magni Patris AVRELII AVGVSTINI HIPPONENSIS EPISCOPI, ET ECCLESIAE DOCTORIS EXCELLENTISSIMI: Ad modum R.P.F. GEORGIO MAIGRETIO inclytæ Academiæ Louaniensis Doct. Th. et Ord. FF. Erem. S.P. AVGVSTINI per Germ. inferam Priori Prouinciali. Ab hon. P.F. HIERONYMO PETRI dicti Ord. Priore Conventus Mechliniensis, e iusdemque Religiosis dedicata. Studio ac Cura F. EVGENII WAMELII Augustiniani edita. Permissu Superiorum S. a Bolswert Sculptit et excudit Antuerpiæ ANNO M.DC. XXIV.*

<sup>23</sup> Angel Justo Estebanz, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, p. 62.

<sup>24</sup> Angel Justo Estebanz, *op. cit.*, p. 62.

<sup>25</sup> Anne Dunlop, "Introduction: the Augustinians, the mendicant orders, and Early-Renaissance Art" en Louise Bourdua (edit.) y Anne Dunlop (edit.), *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, pp. 8-9.

<sup>26</sup> Anne Dunlop, *op. cit.*, p. 11 y nota 39. En el siglo XII, el abad cisterciense Joaquín de Fiore escribió acerca de los eventos que marcarían la llegada de una Nueva Era. Uno fue el surgimiento de una Orden Religiosa: "aparece una orden que parece ser nueva, pero no lo es. Vestidos de negro y con un cinturón a la cintura, crecerán y su fama se extenderá. Y van a predicar la fe que ellos defienden hasta el final del mundo en el espíritu de Elias. Esta será la orden de los Ermitaños emulando la vida de los ángeles. M. Reeves, 'Joachimist Expectations in the Order of Augustinian Hermits', *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 25 (1958), pp. 111-41. El pasaje viene de la *Expositio in Apocalypsim*, y concierne al capítulo 14: '*Surgit enim ordo qui videtur novus et non est. Induti nigris vestibus et accincti desuper zona, hi crescent et fama eorum divulgabitur. Et predicabunt fidem quam et defenderunt usque ad mundi consumptionem in spiritu Holye. Qui erit ordo heremitarum emulantium vitam angelorum.*' Para esta fuente, ver también Kaspar Elm, 'Augustinus canonicus - Augustinus eremita: A Quattrocento cause célèbre', in *Christianity and the Renaissance*, eds. T. Verdon and J. Henderson (Syracuse and London, 1990), pp. 83-107. Anne Dunlop, *op. cit.*, p. 1.

papel tuvieron las pinturas de Manuel Xavier de Tapia, representando las escenas de la pasión de Cristo y su muerte en la cruz. Estas obras (todo el conjunto pasionario fue pintado por Manuel de Tapia) fueron realizadas en la década de los años 30 del siglo XVIII. Me interesa destacar la coincidencia de nombres con el oficial de pintor Manuel Moreno de Tapia a quien en 1733, el chantre de la iglesia catedral de Valladolid Luis Calvillo declara haber criado en su casa, y a quien le deja en herencia la accesoria a la principal.<sup>27</sup> Parece ser el mismo Manuel Xavier de Tapia que firma las pinturas de San Agustín en 1739. ¿Con quién aprendió el oficio, fue en Valladolid?\*

El trabajo de Teresa Servín nos revela que unos años antes de estas fechas, en 1726, trabajaba y contrataba obra el maestro de pintor Juan de Sámano. Por lo menos en esos años firma un contrato con la madre del aprendiz de dieciséis años Marcos de la Cruz. ¿Quizá también Sámano fue el maestro de Tapia, quien en 1733 ya era oficial de pintor?

No es una novedad decir que muchos pintores utilizaron las mismas estampas para representar algunos temas. Algo novedoso es que se hubieran usado las mismas estampas para contar la historia de san Juan Nepomuceno en el templo de Santa Rosa de Morelia en 1775, que las que ya habían sido utilizadas en Santa Clara de Querétaro en 1740. Este último retablo, fue hecho en 1740 por Pedro José Rojas y las pinturas por Agustín de Ledesma.<sup>28</sup> ¿Sólo coincidencia? ¿Elección de un benefactor? No es la única coincidencia con el convento queretano, también aquí hay un San José con el Niño pintado por Peralta. Parece ser el mismo Thomas Xavier de Peralta que firma obras en Querétaro entre 1731 y 1751.<sup>29</sup>

No es posible aún sacar muchas más conclusiones de las que estoy adelantando. Sin embargo, además de este énfasis en la orden, la vida de sus santos y frailes, de esta marcada autoreferencialidad que se encuentra en la pintura de los agustinos, también se puede señalar que en el conjunto de Santa Rosa hay una búsqueda sostenida de los modelos femeninos de virtud.

Algo que escapa a cualquiera de los dos grandes espacios estudiados se relaciona con María, en su título de *Tota Pulchra* y algunos ejemplos de distintos momentos del siglo XVII que se conservan en pueblos michoacanos y el estudio de Magdalena Vences que nos revela una devoción por Nuestra Señora de la Antigua que va más allá de la catedral de Valladolid-Morelia, adonde se encuentra la pintura de gran formato que se considera –muy retocada– del siglo XVI.

Como dije antes, con el gran soporte moral y material del Dr. Rafael Diego-Fernández y desde 2009 del Dr. Martín Sánchez, anterior y actual presidente del Colegio de Michoacán y del Secretario de Cultura del estado de Michoacán, Mtro. Jaime Hernández Díaz, hemos logrado una meta, en esta propuesta que debe seguir dando frutos.

En Zamora, Michoacán, marzo de 2011

\* Hacia 1695 Manuel de Tapia hijo del gobernador de la parcialidad de San Juan en México, contrató el retablo mayor del Templo de la Compañía de Jesús en Valladolid de Michoacán y otro para los jesuitas de Querétaro. Ver Guillermo Tovar de Teresa, "Consideraciones sobre retablos, gremios y artifices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", p. 22. Cabe señalar no sólo la coincidencia de apellidos entre este artesano y el pintor criado por el canónigo Calvillo sino que este último también había bautizado y criado en su casa a José Gil, a quien puso como aprendiz de ensamblador y carpintero con el maestro Francisco Martínez. Oscar Mázin, *El Cabildo Catedral...*, p. 297, p. 63.

<sup>27</sup> AGNMo. Protocolos/ Vol. 84./1733-1734/ Fs.157-162. Poder que otorga el Licenciado Don Luis Calvillo Chantre de la Santa Yglesia Cathedral de Valladolid, 1733.

<sup>28</sup> Mina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, p. 222.

<sup>29</sup> Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, pp. 239-240 y pp. 245-246. Josefina Muriel, "Las instituciones de mujeres, ratz de esplendor arquitectónico en la antigua ciudad de Santiago de Querétaro". *Estudios de Historia Novohispana*, 10 (1991): 141-172.





*Pulchra ut Luna; Electa ut Sol. Cant. 6.*

*Hieronymus fecit et excudit.*

## La Inmaculada Concepción en algunos pueblos michoacanos

Fig. 1  
Tota Pulchra

Hieronymus Wierix fecit et excudit.  
(sigue a Johannes Stradanus)  
Anterior a 1619  
Grabado  
10.8 x 6.9 cm.  
Inscripción:  
*Pulchra et Luna; Electa et Sol. Cant. 6*

La Inmaculada Concepción de María, su preservación de toda mancha de pecado desde antes de su nacimiento, fue en sus inicios una “pía creencia” que se convirtió, después de siglos, en un dogma. Este proceso fue largo, con algunos momentos francamente estelares y otros de encendida polémica y encono, y no entre católicos y protestantes, sino entre los católicos más devotos.<sup>113</sup> Ciertamente es que más allá de las eruditas controversias teológicas sostenidas en los ambientes universitarios (París, Oxford), creció de una manera sostenida e inquebrantable la devoción a Nuestra Señora de la Concepción primero; a la Purísima después (título que dejó de usarse por la polémica sobre la “purificación” de la mancha original) y la Inmaculada luego, nombre que desde el siglo XVII triunfó en el ambiente inmaculista hispano.<sup>114</sup>

El objeto de este trabajo es mostrar unos casos muy tempranos de devoción a la Inmaculada en su título de Tota Pulchra o Nuestra Señora de la Concepción, por medio de tres pinturas del siglo XVII, en los pueblos de la zona puréhecha: Angahuan, Nurío y Cocucho.

### La historia del culto

Una síntesis del proceso podría reconocer como punto de partida el I Concilio de Nicea, del año 325, en el que se exalta a la “Toda Santa”, seguido del momento en que Sixto IV adopta para Roma en 1476 la fiesta de la Inmaculada, prohíbe en 1477 por medio de la constitución *Cum preexcelsa*, negar la concepción inmaculada de María y en 1483 por medio de la Constitución *Grave nimis*, calificar como herética la sentencia inmaculista. En 1489 Inocencio VIII aprueba la invocación de la Concepción Inmaculada de la Santísima Virgen. En 1546 los padres reunidos en el Concilio de Trento al tratar la universalidad del pecado original, expresaron “que no es su mente incluir a la Santísima Virgen”. El papa Alejandro VII, por la Bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* del 8 de diciembre de 1661 se declara a favor de la Inmaculada Concepción, y Clemente XI en 1708 extiende la fiesta a la Iglesia Universal.

Fue justamente en los reinos hispanos donde se recibió con especial alegría el Decreto *Sanctissimus Dominus noster* que dio Paulo V en 1617, que perseguía aplacar el tono agresivo que había tomado la discusión.

Felipe III, con el fin de poner término a las controversias doctrinales y los disturbios populares entre los defensores y adversarios de la pía doctrina, constituyó en 1616 una Junta de Prelados, primer paso de la futura Real Junta de la Inmaculada, y

<sup>113</sup> Algunos de los trabajos importantes que recogen esta dilatada historia: Suzanne Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 1-2, Suzanne Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, VV.AA. *Inmaculada. Ciento cincuenta años de la declaración del dogma*, 2004. Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*.

<sup>114</sup> Cfr. Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del arte colonial*, pp. 9-115.



Fig. 2  
*Tota Pulchra*

Francisco Antonio  
1630  
Óleo sobre tela  
Iglesia de Santiago Angahuan,  
Michoacán.

Foto: Juan Carlos Zamudio Mendoza.

envió una embajada a Roma [...] solicitando al papa Pablo V la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de María<sup>115</sup>.

Por decisión de Felipe III quedó finalmente constituida la junta para defender el dogma de la Inmaculada, el 2 de junio de 1616. “En el primer libro compilado por la Junta de la Inmaculada, consta la activa participación de un relevante boloñés, Alessandro Ludovisi, futuro papa Gregorio XV, en la defensa de la tesis inmaculista”.<sup>116</sup> El resultado fue el mencionado decreto del Santo Oficio, *Sanctissimus Dominus noster*, publicado el 12 de septiembre de 1617, por el que se permitía a los inmaculistas sostener su parecer en público, pero sin atacar a los adversarios; a éstos, por el contrario, se les prohibía exponer públicamente sus opiniones, aunque sin calificarlas como erróneas. El rey emitió un voto de defensa de la doctrina, que fue imitado por multitud de instituciones a lo largo del reino: “el año de 1618 la universidad de México acordó emitir, oficial y solemnemente, el voto de defensa de la Inmaculada Concepción de María en la reunión del claustro de 7 de noviembre; el día 31 de diciembre tuvo lugar, en la capilla de la Universidad, una reunión preparatoria de los actos que deberían comenzar con las vísperas del día 2 de febrero de 1619, festividad de la Candelaria.”<sup>117</sup> Con el compromiso de Ludovisi, convertido en el papa Gregorio XV, el 22 de mayo de 1622, se logró la decretal *Sanctissimus*, en la que –en atención a las autoridades españolas– mandaba que toda la Iglesia celebrase la fiesta de la Inmaculada *sub nomine Conceptionis*.<sup>118</sup>

Sin embargo, la figura definitiva en el desarrollo del culto inmaculista sería la de Alejandro VII, quien por medio de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de 1661 pretendió zanjar la polémica de modo definitivo.<sup>119</sup> La Real Cédula que acompañaba la Bula ordenaba que se organizaran festejos y celebraciones.<sup>120</sup>

Desde el punto de vista de la representación, antes de que se conformara de manera definitiva la iconografía de la Inmaculada Concepción tal como hoy la reconocemos, vestida de blanco con manto azul, apareció lo que Héctor Schenone llama un tipo intermedio “cuyo título procede de las primeras palabras del versículo 7 del capítulo 4 del Cantar de los Cantares: *Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Eres toda hermosa, amiga mía, y no hay mancilla en ti)”.<sup>121</sup> De acuerdo con el mismo autor, en torno a las especulaciones teológicas y las decisiones institucionales, se llegó a la concreción de la concepción de María, esto es “su persona engendrada en la mente de Dios desde todos los tiempos”.<sup>122</sup> Una idea tan abstracta requirió de un lenguaje simbólico que se extrajeron de fuentes literarias diversas, entre ellos pero no únicamente, el Antiguo Testamento, que fueron gestando una forma de representación que se puede reconocer en estampas realizadas en el siglo XV, que se hacen cada vez más profusas durante los primeros años del siglo XVI. La característica que une a todas estas representaciones de la idea de la *Tota Pulchra*, es que María está en el centro de la composición, con las manos juntas de actitud de oración, sola o rodeada por los símbolos que dicen sobre su concepción sin mancha.

<sup>115</sup> J. Carlos Vizuete Mendoza, “Voto, juramento y fiesta de la Inmaculada en la Universidad de Toledo” en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4 -ix-2005*, Vol. I, p. 338.

<sup>116</sup> David García Cueto, “Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Bolonia del siglo XVII”, p. 772. Consultado en <http://www.rcmariacristina.com/ficheros/31%20David%20Garcia%20Cueto.pdf>.

<sup>117</sup> J. Carlos Vizuete Mendoza, “Voto, juramento y fiesta de la Inmaculada en la Universidad de Toledo”, p. 341.

<sup>118</sup> David García Cueto, *op. cit.*, p. 772. *Apud*. Archivo Histórico Nacional, Consejos, libro 2738, f. 53v.

<sup>119</sup> Para la historia inmaculista es muy importante hacer constar que se le sigue llamando “misterio”.

<sup>120</sup> Un acontecimiento de similar envergadura se dio en 1760, cuando Carlos III obtuvo del papa Clemente XIII, la bula *Quantum ornamenti*, que declaraba a la Inmaculada Concepción Patrona de España, de las Indias y de todas sus posesiones, –patronato que ya poseían los reinos de Austria (1649), Portugal (1656) y Sicilia (1730)–. A pesar de la importancia de este documento apostólico, no se puede ignorar que, como sus antecesores, el pontífice continuó refiriéndose “al misterio” inmaculista.

<sup>121</sup> Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del arte colonial*, p. 28.

<sup>122</sup> *Ibidem*.





El ambiente de devoción a la Tota Pulchra o Nuestra Señora de la Concepción, impregnó los territorios americanos con la misma fuerza que en la península, donde hay más de 22.000 advocaciones marianas<sup>123</sup>. La figura de María madre de Dios, construyó en América una nueva página devocional.

### *Las obras y los pueblos*

La primera de las pinturas a considerar es la que se encuentra en la iglesia del Señor Santiago, en Angahuan. Desde todo punto de vista se trata de una obra excepcional que fue hallada en una dependencia de la casa cural, en el año 2006, por el cura a cargo, Pbro. Ignacio Gil Moreno. Se la entregó a otro sacerdote, Eugenio Belmontes, quien procedió a su restauración. Se trata de una obra firmada y fechada en 1630: por un pintor desconocido por el momento, Francisco Antonio, apellido formado por un nombre, hecho que sugiere una procedencia indígena (fig. 2).

En el centro del espacio plástico se encuentra la virgen María, de pie sobre una media luna por cuyos cuernos hacía abajo se enrosca la serpiente. La virgen va coronada y lleva una túnica roja y una sobreveste azul que la envuelve y se recoge debajo del brazo derecho, siguiendo los más antiguos modelos iconográficos. La diferencia está en que la cabeza va cubierta por un suave tul y además está coronada. Las manos unidas en actitud orante están colocadas en un sentido opuesto al de la inclinación de la cabeza, marcan una línea diagonal que si bien le dan un cierto movimiento no logran romper con lo cerrado del dibujo y lo anguloso de la pintura, en particular en el tratamiento de los pliegues de los paños.

La imagen mariana está detenida sobre una zona de tierra rodeada por mar. Se pueden reconocer algunos de los atributos que la caracterizan, como el cedro, lirio, pozo, fuente y del otro lado, rosa, puerta y espejo. El cedro del Líbano es una figura recurrente en las Escrituras y también en los escritos de los Santos Padres, donde se exaltó su condición de incorruptibilidad, nobleza y perfume (*Cedrus exaltata*); el lirio que nace entre espinas significa la resurrección, pureza e inocencia que crece entre los pecados del mundo (*Sicut lilium inter spinas*); en la figura que proviene del Cantar de los Cantares, el huerto cerrado, se encuentra un Pozo de aguas vivas que proceden de la tierra y que dan salud física y espiritual (*Puteus aquarum viventium*); en el mismo huerto hay una Fuente, cuyas aguas dispensan bendiciones (*Fons ortorum*); las rosas son consideradas flores del Paraíso por su belleza y fragancia y como los lirios, nacidas entre espinas las rosas simbolizan a la inocencia que logra crecer entre los pecados (*Plantatio rosae*); la Puerta del Cielo señala la salida del tiempo y el ingreso a la luz de otra vida, para la cual María es la entrada (*Porta coeli*) y finalmente el Espejo “sin mancha de la actividad de Dios (Sab. 7, 27).<sup>124</sup>

La virgen está envuelta en luz que sale en forma de rayos por detrás de la cabeza, pero también rodea su cuerpo en esta forma de mandorla abierta hacia el cielo, haciendo más intensa la intención de representar una hierofanía. De pie sobre una media luna con los cuernos hacia abajo, en uno de los cuales se

<sup>123</sup> Antonio Rubial, “Introducción”, en Francisco de Florencia, José Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, p. 13.

<sup>124</sup> Schenone, *op. cit.*, pp. 29-37.



enrosca la serpiente que María, como Nueva Eva, está destinada a vencer. Un grupo de ángeles músicos le dan el aura sonoro que necesita la representación mariana, ejecutando con vihuela y arpa, corno.

Es importante señalar que la fecha que tiene la pintura, 1630, permite ensayar una pequeña reconstrucción del escenario iconográfico, poniendo a uno y otro lado obras europeas de épocas cercanas. De 1630 es la Inmaculada (fig. 3) que pintó Juan del Castillo, el maestro de Murillo para la iglesia del convento de la Santísima Trinidad en Carmona;<sup>125</sup> de 1632 es la Inmaculada Concepción de Francisco de Zurbarán (fig. 4) y de 1635 la de José de Ribera que llegó al convento de las agustinas de Salamanca (fig. 5) Es evidente que en cuestiones estrictamente plásticas, tendríamos páginas enteras para tratar de explicar algo que todavía está en el ámbito de un terreno muy resbaloso. Sin embargo, es obvio que se puede afirmar que la propuesta de Francisco Antonio para el convento de Angahuan está en relación estrecha con la propuesta zurbaranesca producto del medio sevillano del primer tercio del siglo XVII. En cambio, con una diferencia de pocos años, desde Nápoles, Ribera estaba presentando una propuesta iconográfica que provocaría un cambio profundo en la representación inmaculista.

Es difícil establecer la relación entre una imagen y un lugar, de manera especial si es tan poco lo que se sabe sobre el pueblo y si la imagen de la que se trata, puede haber estado siempre ahí o quizá llegó de otro templo. Pero la pintura, hoy por hoy está en el muro oriente de la iglesia de Santiago en Angahuan y por lo tanto, me parece importante, igual que en los otros dos casos, decir qué se sabe sobre este pueblo de la meseta puréhpecha.



Fig. 4  
*Inmaculada*

Juan del Castillo  
c. 1630

Óleo sobre lienzo  
170 x 140 cm.

Iglesia del Convento de la Santísima  
Trinidad, Carmona, España.

Foto: NAVARRETE Prieto, Benito,  
PÉREZ Sánchez, Alfonso E., *El joven  
Murillo*, Museo de Bellas Artes Bil-  
bao, Junta de Andalucía, Consejería  
de Cultura, 2009, p. 64.



<sup>125</sup> Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez (Dirección Científica), *El joven Murillo*, p. 63.



Fig. 4

*Inmaculada*

Francisco de Zurbarán,  
1632  
Óleo sobre lienzo • Barroco  
252 × 168 cm.  
Museo Nacional de Arte de Cataluña,  
Barcelona, España.



Un gran misterio envuelve aún al convento de Angahuan, al cual, por cuestiones formales, algunos historiadores consideraron una fundación franciscana relacionada con el grupo de frailes menores que llegó a Uruapan en 1533. Manuel Toussaint, cuando estudió su iglesia, mostró la evidente relación formal con la Huatápera de Uruapan y por lo tanto, concluyó que había intervenido en la construcción un equipo de artesanos indígenas. Esta filiación indígena de la fachada de Angahuan, no sólo fue aceptada por George Kubler en su clásico estudio sobre la arquitectura del siglo XVI en México,<sup>126</sup> sino que ha sido repetido por todos quienes se han ocupado del tema desde mediados del siglo XX.

Como una particularidad excepcional, debe decirse que el hospital de Angahuan está fechado: 1570 es el año que se ostenta en una larga inscripción en el alfiz de la capilla del hospital que además, permite conocer que la obra fue financiada por el canónigo don Juan de Velasco, miembro del primer cabildo de Vasco de Quiroga: *“Bispera del glorioso Santiago año de 1570 se acabó este hospital por mandado del s. canónigo Juan de Velasco”*. Éste ocupaba una canonjía desde 1563 y posiblemente cumpliera con el perfil que don Vasco requería para su clero: por ejemplo que hubiera sido colegial de San Nicolás, cura y vicario en varios pueblos y “buena lengua”.<sup>127</sup>

Por encima de cualquier otra consideración, esta fecha demuestra que desde fechas tempranas, los franciscanos cedieron su lugar al clero secular y luego al regular. Santa Ana Tzirosto, de la cual dependía Angahuan, fue confiada a los agustinos por el obispo fray Juan de Medina Rincón en 1575. En ese momento estaba atendida por un beneficiado, Diego de Fuenllana, quien decidió ingresar a la orden de San Francisco dejando libre la parroquia. Ésta era la más poblada

<sup>126</sup> George Kubler, *La arquitectura mexicana del siglo XVI en México*.

<sup>127</sup> Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, pp. 88-89.



Fig. 5  
*La Inmaculada Concepción*

José de Ribera

1635

Óleo sobre tela

Iglesia del Convento de las Agustinas,  
Salamanca, España.

Fig. 6

*Tota Pulchra*

c. 1639

Óleo sobre tela

Templo de Santiago Nurió,

Michoacán.

Foto: Juan Carlos Zamudio Méndez.

del obispado, tenía más de 4 mil familias y era tan extensa que se dividía en cuatro prioratos: Tzirosto, Tingambato, San Felipe, Parangaricutiro y Tzacán, cada uno con sus visitas.<sup>128</sup> Según el cronista Basalenque, el provincial fray Alonso de la Veracruz puso a cargo de tomar posesión del lugar a fray Sebastián de Trasierra, que se había ocupado de Jacona.<sup>129</sup> El mismo cronista aseguró que los conventos de la sierra no tenían bienes propios, que se sostenían con las limosnas que daban los indígenas.

Cuando los agustinos recibieron estas doctrinas, en ellas y sus visitas estaba establecida la misa sabatina de Nuestra Señora. Sin embargo, por el momento no es posible decir que ésta fue una devoción heredada de los primeros años franciscanos. Sin embargo, es evidente que no aparecen las principales devociones agustinas, esto es Nuestra Señora de la Consolación y San Nicolás Tolentino.

En el trienio 1605-1608 se desmembró la cabecera de Tzirosto. Fue cuando San Juan Parangaricutiro se comprometió a sustentar a sus propios ministros, que se ocuparían de las 180 familias que lo habitaban, así como de las visitas: Santiago Angahuan, que tenía 40 familias y San Salvador, con 19 familias. En la cabecera y en las visitas había hospitales sin rentas, que se sostenían con las aportaciones de los habitantes.

En el capítulo de 1637 celebrado en Cuitzeo, los agustinos decidieron que los conventos de Tzacán y Parangaricutiro serían administrados por españoles (San Felipe y Tzirosto para los criollos). Angahuan siguió bajo la administración agustina y el fraile a cargo debía dar examen de lengua tarasca ante los visitantes del obispo de Michoacán, en especial aquellos que tomaron con mucho celo la obligación de la visita episcopal como fray Marcos Ramírez de Prado.<sup>130</sup> En el convento agustino de Valladolid, donde estaban los estudios de filosofía y teología, a mediados del siglo XVII a los sacerdotes y a los hermanos se les impartían dos horas diarias de clases de lengua.<sup>131</sup> La medida se hizo extensiva a todos los conventos de la orden, a la cual los habitantes de los conventos tenían obligación de responder.

Desde fechas muy tempranas se puede comprobar que a pesar de la terrible pobreza de estos pueblos, en sus iglesias y hospitales, que mantenían con un sistema muy organizado de trabajo comunitario, no faltaban ni los retablos de Nuestra Señora, ni las pinturas de la Concepción, o las imágenes de Nuestra Señora, de bulto, datos tomados del inventario de 1628 del hospital de San Juan Parangaricutiro, reproducido por Roberto Jaramillo.<sup>132</sup>

La pintura que aquí se trata está firmada por un autor desconocido hasta ahora, Francisco Antonio, en el año 1630, en un complejo escenario en el cual, como se ha visto, se movieron los frailes de órdenes regulares (franciscanos y agustinos) junto con sacerdotes seculares. Por lo tanto sería imposible amarrar con unos u otros una devoción que, por lo demás, hacía el primer tercio del siglo XVII, imperaba en el mundo católico.

<sup>128</sup> Roberto Jaramillo, *Los agustinos de Michoacán: 1602-1652. La difícil formación de una provincia*, p. 50.

<sup>129</sup> Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del Orden de N.P.S. Agustini*, pp. 212-213.

<sup>130</sup> Roberto Jaramillo, *op. cit.*, p. 259.

<sup>131</sup> Roberto Jaramillo, *op. cit.*, p. 264.

<sup>132</sup> Roberto Jaramillo, *op. cit.*, pp. 278-279.





La siguiente obra a analizar es la Tota Pulchra que se encuentra en el retablo lateral del lado de la epístola, sobre el presbiterio, en la iglesia de Nurío. Se trata de un retablo de un solo cuerpo, con una calle central donde se encuentra la pintura y dos pequeñas entrecalles ocupadas por relieves florales pintados, entre las medias columnas de fuste ornamental. En la pequeña predela, unos ángeles sostienen un cartucho con formas manieristas que relacionan este retablo con el sotocoro de la iglesia. (fig. 6).

La imagen de María, recientemente restaurada como todo el conjunto, igual que la de Angahuan está vestida con túnica roja y manto azul. El cabello largo –rubio y ondeado– cae sobre su espalda, la cabeza en dirección contraria a las manos. De algún modo guarda relación con el modelo que describió el pintor y tratadista Francisco Pacheco, quien recomendó en su tratado publicado en 1649 representar a la Madre de Dios sin el Niño en los brazos y “en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro...”, rodeada por la luz del sol, con doce estrellas en torno a la cabeza sobre la cual debe llevar una corona imperial.<sup>133</sup>

Aunque se debe recordar que el mismo Pacheco indica que Nuestra Señora de la Concepción debe ir vestida de blanco y azul, tal como la Virgen María apareció ante la portuguesa doña Beatriz de Silva, fundadora de la orden religiosa de las concepcionistas (1511) y que no es el caso de ninguno de los tres ejemplos presentados. También es cierto que en el mismo ámbito europeo, el conjunto iconográfico completo con el cambio de colores incluido logró una mayor aceptación con los modelos sevillanos del tardío Zurbarán y el joven Murillo. En este medio, donde la representación de esta imagen era tan cara a la devoción y cuya defensa había provocado tantos y tan graves desencuentros.

La Tota Pulchra de Nurío tiene ese formato triangular que recuerda a las imágenes vestidas, difundidas en Castilla por los modelos de Gregorio Fernández. Ese tratamiento de triángulo más o menos cerrado, según la región, fue adoptado en América, por su severidad “ingenuamente sencilla” según demostró Schenone,<sup>134</sup> quien ejemplifica esta adhesión con una Inmaculada de una colección particular sudamericana, pintada por Mateo Pizarro a finales del siglo XVII. (fig. 7).

A diferencia de las otras dos iglesias tratadas, la de Nurío tiene una inscripción que recorre el friso de la portada, donde se lee la fecha de 1639. De todos modos por el momento no es posible saber si el pequeño retablo que contiene a la imagen de la Tota Pulchra y que evidencia por su ornamentación haber sido manufacturado en el primer tercio del siglo XVII, perteneció a la Capilla del Hospital de Nurío que estaba como aún hoy, puesta bajo la protección de la Inmaculada Concepción. Las dimensiones también permiten asociarlo al pequeño muro testero de la capilla, donde hoy se encuentra colocado un retablo del siglo XIX. ¿Fue ésta la imagen de devoción de la Capilla del Hospital de Nurío? ¿Allí la vio el obispo Aguiar y Seixas en la visita de 1680?

<sup>133</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 575-576.





Fig. 7  
*Inmaculada*

Mateo Pizarro (atribuida)  
Colección privada  
Juyuy, Argentina.  
Foto: SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte Colonial, Santa María*,  
Pontificia Universidad Católica  
Argentina, EDUCA, 2008, p. 47.

En su acucioso trabajo sobre Michoacán en el siglo XVII, Alberto Carrillo afirma que en ese periodo la mayoría de los hospitales de la diócesis estaban en plena vigencia, cumpliendo con su doble función “de ejercicio colectivo de obras de misericordia y de culto a la Virgen de su devoción”.<sup>135</sup>

Al igual que Angahuan, el pueblo de San Bartolomé Cocucho dependió de un curato de clérigos desde el siglo XVI, la cabecera Arantzan, aparece en la relación del obispo Morales en 1569. Juan Infante tenía ochocientos tributantes repartidos entre los siete pueblos sujetos, que eran San Pedro Paracho, San Miguel Pomacuarán, San Mateo Aguirán, *San Bartolomé Cucucho*, Santiago Nurío, Santa Cruz Tanaco, Santa María Urapicho y Santa María Cheranatzicurín. En 1619 el cura beneficiado de Arantzan que atendía a los 40 vecinos de Cocucho, era el bachiller Alonso de Verduzco, criollo de esta ciudad [Valladolid?], graduado en la de México de Artes, muy gran ministro y lengua.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 45.

<sup>136</sup> Alberto Carrillo, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*, pp. 156-157.

<sup>137</sup> Alberto Carrillo, *Partidos y Padrones del obispado de Michoacán, 1680-1685*, p. 142.



Fig. 8  
*Tota Pulchra*

Óleo sobre tela  
c. 1660  
Templo de Santiago Cocucho,  
Michoacán.  
Foto: Juan Carlos Zamudio Mendoza.

En el padrón de 1682 que levantara el beneficiado Bachiller Juan Rodríguez Laín Calvo de Mendoza, Cocucho aparece con 67 feligreses.<sup>137</sup>

En ese pequeño pueblo, quizá sea más llamativo aún que en los casos anteriores, la imagen de María colocada en un retablo que puede considerarse de finales del siglo XVIII o principios del XIX.<sup>138</sup> En el centro del retablo se puso una vitrina detrás de la cual se conserva este lienzo, sin duda del siglo XVII como el anterior, pero posiblemente más tardío (fig. 8).

¿Cómo pudo esta pequeña comunidad levantar el retablo que albergó a esta preciosa pintura? ¿Es posible suponer que quizá llegara procedente de algunos de los repartos que de tanto en tanto y con afanes renovadores se hacían desde la sede de Valladolid? El caso es que la pintura que representa a la *Tota Pulchra* puede fecharse en el contexto novohispano alrededor de 1660. Con algunas de las características ya comentadas en las obras anteriores (mujer joven, cabello claro, manos unidas frente al cuerpo en actitud de oración, los colores de túnica y sobreveste, los símbolos alrededor de la figura), la Inmaculada de Cocucho revela un cuerpo detrás de la vestimenta. La pierna adelantada, otorga movimiento y sensualidad a la figura femenina. A partir del muslo rotundo, se suaviza el perfil, y la línea del cabello que cae, ondulado, sobre la espalda. Esta humanización del personaje sagrado, coloca a María en una dimensión terrestre, en contraposición con la frágil posición que ocupa sobre el transparente globo del mundo. Las líneas externas e internas son curvas, cortas, ondean los paños, un dulce mundo de sensualidad femenina ocupa un lugar definido en el espacio teológico del icono.

Falta un enorme camino por recorrer que nos ayude a entender los cambios en la religiosidad y devociones que alentaron al mismo tiempo estos cambios iconográficos. Por ahora sólo puedo decir que esta pequeña muestra, además de la preciosa escultura que se conserva en una capilla de barrio en Zacapu, que representa a la Inmaculada, con el mismo tipo triangular de la de Nurio, pero vestida de blanco y azul, son por el momento, las imágenes marianas conocidas más antiguas que se conservan en el estado de Michoacán.

Nelly Sigaut

<sup>137</sup> *Ibidem*, pp. 143-147.

<sup>138</sup> Posiblemente reemplaza a uno barroco del que se conservan algunas piezas sueltas en la antigua sacristía.



## La frugalidad del cuerpo y del espíritu de san Agustín

Ocho hombres están sentados en torno a una mesa, mientras un fraile más joven lee desde un púlpito ubicado en el lateral izquierdo del cuadro. De la boca del joven fraile que lee para el grupo sentado a la mesa, sale una filacteria donde puede leerse la siguiente inscripción: “*nec solae bobis fauces sumant sibus sed et aures esuriant verbum dei*”. Esta frase forma parte del artículo 15 del capítulo III de la Regla de San Agustín, “De la frugalidad y la mortificación”, cuyo texto completo recomienda: “Desde que os sentáis a la mesa hasta que os levantéis, escuchad sin ruido ni discusiones lo que según costumbre se os 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 el centro está san Agustín, cuya cabeza aureolada lo destaca del resto: cuatro frailes vestidos de negro como él y tres vestidos de gris claro. La identificación de los comensales puede ser equívoca, en cambio el color de los hábitos permite entender que trata de frailes franciscanos, cuyo hábito era de paño tejido con lana blanca y negra (sin teñir) que le daba un aspecto grisáceo. En el *Espejo de Perfección*<sup>226</sup> se narra que Francisco prefería a la alondra entre todas las aves, porque “tiene un capucho como los religiosos y es un pájaro humilde... Su ropaje, o sea las plumas, tiene el color de la tierra, y ella da ejemplo a los religiosos de que no hay que tener ropa delicada o de colores, sino modesta en el precio y el color, igual que la tierra, que es el elemento más vulgar”. Tomás de Celano, el biógrafo de san Francisco de Asís, en el *Tratado de los Milagros*<sup>227</sup>, habla de un “pañó ceniciento” que llevaron para cubrir el cuerpo del santo. En la Crónica de Roger de Wendover (muerto en 1236) y de Mateo Paris, donde se dice que “los frailes que se llaman menores... caminaban descalzos, con cinturón de cuerda, túnicas grises, largas hasta los tobillos y remendadas, con un capucho basto y áspero”.<sup>228</sup> A partir de la división de la Orden que tuvo lugar en 1517, el uso del color gris se hizo oficial para todos los franciscanos hasta mediados del siglo XVIII, aunque se sabe que ante la dificultad para conseguir el tono y la pobreza de la orden, para reciclar sus hábitos, en América se convirtieron en azules o marrones.

La de los franciscanos no fue la única orden que tuvo discusiones internas para establecer el tipo de hábito que usarían comunitariamente. Entre los agustinos, la importancia del hábito se reflejó en acaloradas polémicas que se recogen en algunas historias de la orden.<sup>229</sup>

La posibilidad de un anacronismo de esta naturaleza, que reúna a Agustín que vivió en el siglo IV con unos franciscanos del siglo XIII, reafirma aún más la hipótesis que se va a desarrollar más adelante sobre la relación de esta pintura con fuentes iconográficas anteriores a la serie de Schelte de Bolswert.

<sup>226</sup> San Francisco de Asís. *Escritos*. *Biografías. Documentos de la época*. Edición preparada por José Antonio Guerra, o.l.m. ESPFJO DE PERFECCIÓN. Introducción: Lázaro Llorca, o.l.m. cap. Traducción: Enrique Gutiérrez, o.l.m. pp. 693-793.

<sup>227</sup> Tomás de Celano. *Tratado de los Milagros*. Cap. VI. 38. Consultado en [http://www.paxetbonum.net/biographies/treatise\\_esp.html](http://www.paxetbonum.net/biographies/treatise_esp.html), el 12/10/2010.

<sup>228</sup> Fray Tomás Gálvez. “El hábito franciscano. Formas, colores, significado” consultado en: <http://www.fratefrancesco.org/esp/signos/habito.htm>, fecha de consulta: el 12/10/2010.

<sup>229</sup> Agustín va vestido siempre con “*cocolia, o cappa, e col piviale di sopra e col cappuccio poi sopra dallo stesso piviale, in quel modo per appunto, con cui, con cui l’Ordine nostro, anzi pure quasi tutta la Chiesa, da tempo immemorabile, ha costumata, e pur tuttavia costumata di dipingerlo e di formarlo*”. Torelli, *Secoli Agustiniani*, Bologna, 1659, t. 3, p. 460 y ss. Siguen casi veinte páginas más para demostrar que a San Agustín siempre se lo ha representado como monje y no como canónigo y que en las imágenes más antiguas, incluso antes de la Gran Unión, ya vestía el hábito de fraile. Antonio Iturbe, “Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales”, pp. 38-40 en Rafael Lazcano (editor), *Iconografía Agustiniiana* (Roma, 22-24 de noviembre de 2000). *Actas del Congreso*. Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 2001.





Fig. 1  
*La frugalidad del cuerpo y del espíritu de san Agustín*

Becerra  
 Siglo XVII  
 Óleo sobre tela  
 Convento de San Agustín,  
 Morelia, Michoacán.  
 Foto: Vicente Guifosa.

Después de la biografía que escribiera su amigo Posidio (en el siglo IV), la de Santiago de la Vorágine del siglo XIII fue la que dio inicio a una gran serie de noticias sobre la vida de san Agustín que se fue robusteciendo al correr de los siglos y con la creciente influencia del pensamiento agustiniano. La escena que narra esta pintura es una síntesis de varias reflexiones de Posidio sobre la vida de Agustín, en particular las que se refieren al vestuario y la mesa.<sup>230</sup> Según el que fuera su amigo, los vestidos del que llegó a ser obispo de Hipona, así como su calzado y ajuar doméstico, “eran modestos y convenientes: ni demasiado preciosos ni demasiado viles...”<sup>231</sup> 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, David se flageló por su deseo de agua y Jesús fue tentado por el pan.<sup>232</sup>

Se ven en el servicio de mesa que se despliega en la pintura, (fig. 1) dos fuentes de metales preciosos preparadas para conservar el calor de la comida, cubierta que despliega la fantasía del orfebre. Entre éstas, las flores, y algunos limones partidos, se esparcen cucharas y cuchillos de plata, así como copas del mismo metal.

La escena fue representada en el manuscrito latino conocido como *Historia Augustini*, redactado en el sur de Alemania entre 1430-1440.<sup>233</sup> (fig. 2) Según los especialistas de la orden de san Agustín, constituye la obra iconográfica más completa que se conoce, está formada por 127 escenas, entre las cuales se incluye la de referencia, a la cual denominaron “Agustín sigue una dieta frugal”. En ella se ve al santo compartiendo la mesa con invitados. Sobre la cabeza de Agustín así como la de uno de sus huéspedes, se colocaron unas mitras que permiten conocer la dignidad episcopal de por lo menos dos de los comensales. Uno de ellos, a la derecha de Agustín, lleva el hábito franciscano y por lo tanto refuerza lo señalado en párrafos anteriores.

El tema se retomó en otra Vida de San Agustín, publicada en el siglo XVII. Se trata de 22 escenas grabadas por Joannes Wander Reisen<sup>234</sup>: *Vita Aurelii*

<sup>230</sup> San Posidio, *Vida de San Agustín*, cap. XXII, pp. 1091-1092.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Ms. 78A 19: Kupferstichkabinett de Berlín en [www.classica.com](http://www.classica.com)

<sup>234</sup> La búsqueda de datos sobre este grabador no dio resultados, a pesar de haber recorrido muchos repertorios de grabados y grabadores y con diversas construcciones ortográficas.



Fig. 2  
La frugalidad del cuerpo y del espíritu de san Agustín

1430-1440  
Ms. 78A 19<sup>o</sup> Kupferstichkabinett,  
Berlín.

*Augustini Ecclesiae doctoris: iconibus olim illustrata, rudiori nunc calamo explicata* con comentarios del P. Wilibaldo Mair, miembro de los Canónigos Regulares, y publicado en Ingolstadt en 1631. Un ejemplar muy deteriorado que perteneció a la Biblioteca del convento de San Agustín de Valencia, se conserva en el fondo histórico de la biblioteca de la universidad de esta última ciudad.<sup>235</sup> La escena, (fig. 3) reconocida bajo el título de “Agustín sigue un régimen de vida frugal”, está acompañada por una inscripción en latín, *quisquis dictis absentum rodere vitam, hanc mensam vetitam noverit esse sibi*. Esto es una versión muy cercana a la sentencia que anotó Posidio en la biografía de Agustín

*Quisquis amat dictis absentum rodere vitam,  
Hanc mensam indignam noverit esse suam.*<sup>236</sup>

En esta escena, como en la comentada del convento michoacano, un lector desde un púlpito lee para los que están comiendo. De esta manera, se agrega a la interpretación del pasaje biográfico, muy cercano al anterior, según el cual Agustín impidió a unos visitantes que hablaran mal de otros, ausentes en ese momento. La parca escena de la pestilencia de la murmuración, fue sazónada por Santiago de la Vorágine en el siglo XIII.<sup>237</sup> El carácter emblemático del grabado de 1631, tiene la necesaria presencia de personajes alegóricos.

<sup>235</sup> Ana Gibert Terol, Ma. Lutgarda Ortells, *Catálogo de obras impresas en el siglo XVII de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València*, p. 918.

<sup>236</sup> “El que goza de chismes, es claramente indigno de esta mesa”. La frase ha sido tradicionalmente atribuida a Horacio (65 a.C.-Roma, 8 a.C.)

<sup>237</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2, p. 536-537.



Fig. 3  
*La frugalidad del cuerpo y del espíritu de san Agustín.*

Warderosan  
1631, Ingolstadt.  
Inscripción: *quisquis dicitis absenti  
um rodere vitam, hanc mensam  
vetitany invenit esse sibi*



Parece evidente que la obra realizada por uno de los miembros de la familia Becerra para el antiguo convento de Valladolid, está cerca, desde el punto de vista de la composición, de alguno de los dos grabados antes mencionados, en especial porque no figura entre la serie realizada por Schelte de Bolswert que fuera utilizada para los otros temas de la serie. Pero además de la cercanía con la *Historia Augustini*, también recuerda otra prestigiada iconografía, la Última Cena, donde Cristo en el centro de los apóstoles, se prepara a instaurar la eucaristía. No pretendo establecer una similitud entre Cristo y Agustín, en cambio, me interesa señalar que para un pintor era una “cita” casi obligada, un texto visual de referencia. Por ese motivo resulta extraña la elección que hizo Miguel de Santiago para representar el tema “Frugalidad de San Agustín en la mesa y sus reproches a los comensales maldicientes” en el convento agustino quiteño.<sup>238</sup> La pintura de 1656 tiene un carácter de visita social, donde cinco frailes –con distintas dignidades– comparten amablemente la mesa. Es posible que además del escudo nobiliario que aparece en uno de los ángulos de la obra, el retrato del donante se encuentre entre los convidados, práctica más que común en la época y sobresaliente en el convento quiteño al que se ha hecho referencia. Sobre la pared, está escrita la frase atribuida a Horacio, lo cual le quita la posible ligereza que pudiera interpretarse en la amena gestualidad de la conversación (fig. 4).

La escena representada en el convento michoacano tiene un fuerte carácter tradicional, donde destaca tanto la frontalidad de los personajes, como la extraña perspectiva del plano de la mesa. Sobre ella, el mantel se lino se pliega, disciplinado y rítmico; se recorta contra el tapete oriental sobre el que se apoya el aparador de vajilla rica que se despliega en el lateral derecho. Indicios de unas costumbres menos espartanas que las del siglo IV. 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. El acento debe estar, más bien, en la vida común entendida como una victoria sobre el egoísmo, como una exaltación de la vida comunitaria.

Nelly Sigaut

<sup>238</sup> Ángel Justo Estebanarz, *op. cit.*, p. 308.





Fig. 4  
**San Agustín y los Obispos  
 maldicientes**

*(Frugalidad de San Agustín en la  
 mesa y sus reproches a los comensales  
 maldicientes)*

Miguel de Santiago y taller  
 Óleo sobre tela  
 212 x 252 cm.

Museo Miguel de Santiago  
 Foto: JUSTO Estébaranz, Angel,  
 Miguel de Santiago en san Agustín de  
 Quito, Ecuador. FONSAI QUITO,  
 2008, p. 308.



## El éxtasis de San Agustín

Fig. 1  
Éxtasis de San Agustín

— Anónimo  
— c. 1660  
— Óleo sobre tela  
— Convento de San Agustín,  
— Morelia, Michoacán.  
— Foto: Elsa Escamilla

Esta pintura representa uno de los pasajes más reconocidos de la vena mística agustiniana que ha inspirado múltiples imágenes. Se trata del momento en que Cristo resucitado y su madre María, aparecen entre nubes luminosas, frente a san Agustín. La sangre que sale de la herida del costado del cuerpo de Cristo crucificado y la leche que lanza el pecho de María, penetran por la boca entreabierta del santo como un sutil alimento místico.

El estado de éxtasis fue descrito por el propio San Agustín en las *Confesiones*, una de sus obras más famosas, donde escribió: “no sé qué sería de mi vida sin esta experiencia. Por desgracias, con el peso de mis miserias vuelvo a caer en las cosas terrenas...”<sup>240</sup> Sin embargo, la escena específica que trata esta pintura es una *inventio*,<sup>241</sup> que se incorporó tardíamente a la hagiografía de este Padre de la iglesia. El relato de este momento específico de éxtasis no aparece ni en las *Confesiones* que puede considerarse como una autobiografía del santo, ni en la primera biografía que fue escrita por su contemporáneo y amigo, san Posidío, en el siglo V.

El exitoso comentario sobre la vida de los santos escrito hacia 1264 por el fraile dominico genovés Santiago de la Vorágine tampoco consideró esta escena.<sup>242</sup> Sin embargo, pocos años antes de que el manuscrito del dominico comenzara a circular, el papa Inocencio IV en 1244 había fundado una Orden religiosa mendicante, la tercera después de los franciscanos y dominicos, ante la necesidad de unificar una serie de comunidades de monjes en la Toscana (Italia) que siguieran las directrices conocidas como la Regla de San Agustín. Un segundo momento de anexión se conoce como la Gran Unión que tuvo lugar en 1256. En consonancia con los tiempos, la nueva orden de los ermitaños de San Agustín necesitaba un místico que compitiese con el gran san Francisco en la devoción a la pasión de Cristo. Y encontraron una fundamentación en varias frases de las *Confesiones*.<sup>243</sup> Además usaron dos escritos apócrifos agustinianos, *De compassione B. Mariae Virginis* y *el Planctus Mariae*.<sup>244</sup> Surgieron así las escenas de éxtasis de la que forma parte la obra comentada.

En este tipo de éxtasis considerado cristológico se reconocen tres momentos: Agustín con el estigma del costado de Cristo; la transverberación de Agustín, (palabra que proviene del latín “transverberare” y que quiere decir “traspasar de un golpe, hiriendo”; los teólogos lo definen como una gracia espiritual, una experiencia mística) y finalmente, Agustín entre Cristo y la Virgen, tipología a la cual pertenece este cuadro. Como ya he dicho, el tema está considerado como una leyenda integrada a la hagiografía agustiniana, y posiblemente el

<sup>240</sup> San Agustín, *Confesiones*, 10, 40, 65.

<sup>241</sup> Me refiero a *inventio* como una de las operaciones de la retórica que Roland Barthes define como “el encontrar qué decir”. Roland Barthes, *La aventura semiológica*, p. 161.

<sup>242</sup> Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, 2, pp. 531-536.

<sup>243</sup> *Jeclsi nos ad te et inquietam est cor nostrum donec requiescat in te, sagittaveras in cor nostrum caritate tua, et gestabamus verba tua transfixa visceribus, percussisti cor meum verbo tuo et amavi te*, San Agustín, *Confesiones*, 1,1,1; 9,2,3; 10,6,8.

<sup>244</sup> *Opera Omnia...S. Augustini*, 1, 24 y 24 bis.



Fig. 2  
Agustín entre Cristo y la Virgen

Antonio Lázari (1512-1577)  
Craquelado/talla dulce  
Foto: Real Biblioteca de S.I. de El  
Escorial (28-11-8, f. 236).

primero que habló de ella fue Henricus Lancelotz (OESA), en su *Vida de San Agustín* publicada en Amberes en 1616. Fue este fraile quien describió el momento en que Agustín de rodillas ante Cristo y la Virgen, dudó a quién dirigirse: *positus in medio, quo me vertam nescio hinc pascor a vulnere, hinc lactor ab ubere*. Es posible que la escena provenga de alguna de las obras apócrifas que tuvieron un gran éxito después del Concilio de Trento: *Meditationes, Soliloquia, Manuale, Speculum...*<sup>245</sup> “colocado en medio, no sé a quién dirigirme: o me alimento de la sangre del costado [de Cristo], o me amamanto de la leche del pecho [de la Virgen]”, frase que aparece escrita en latín con la forma de una filacteria con letras en blanco, desde la boca del santo.

Fray Manuel de los Santos, interpretó la escena de la siguiente manera para un sermón que imprimió en 1724: “Esta fue la mejor librería de Agustino: y lo fue siempre; que aquel *Positus in medio*, puesto en medio tan celebrado y pintado, neutral, siempre Agustino entre el Costado de Cristo y los Pechos de María, bebiendo de aquí leche y de allí sangre, sin saber donde volverse, no pienso que fue algún lance espiritual, sino símbolo de toda la vida de Augustino. Jamás se apartó de allí. Colgado de los unos y los otros Pechos, escribía, meditaba, disputaba, discurría.”<sup>246</sup>

En la pintura que se analiza, Agustín está vestido con el hábito negro sujeto con una correa que adoptaron los frailes de la orden<sup>247</sup> y sus brazos se abren y permiten ver unas mangas muy anchas a la altura del puño. “En cuanto a los pintores coloniales, cualquiera de ellos en cualquier región americana, pintaría a los agustinos con hábitos de mangas anchas como las mangas “perdidas” tales como las de los frailes “calzados”. La congregación de agustinos de mangas estrechas pertenece a la rama de los agustinos recoletos.<sup>248</sup> La importancia del hábito se reflejó en acaloradas polémicas entre los agustinos eremitaños y los canónigos regulares que se recogen en algunas historias de la orden.<sup>249</sup> Hubo varias intervenciones papales al respecto: la de Sixto IV en 1484, que mandó bajo excomunión que terminara la controversia sobre cómo vestir a San Agustín en sus imágenes y dio una solución “salomónica” ordenando que se lo representase con sus vestiduras episcopales y abajo con uno u otro hábito (blanco o negro). Años más tarde, en 1496, fue Alejandro VI quien prohibió que se tocara el hábito que ya llevaban las imágenes.<sup>250</sup> El tratadista posttridentino Jean Molanus no consideró que esas pinturas donde los fundadores llevaban los hábitos de las órdenes fueran engañosas y planteaba que se podían tolerar. Si los agustinos deseaban ver a su patrono “con un hábito que nunca llevó, no es más que una falta de educación y una ingenuidad que puede admitirse y yo prefiero, por mi parte, tolerarlo que crear un problema [al censurarlo]”.<sup>251</sup> Sin embargo, medio siglo más tarde el papa Urbano VIII (1623-1644) acabó con este tipo de tolerancia, por medio de un decreto, *Caelestis Hierusalem* prohibiendo que los santos fueran representados con los hábitos de las órdenes religiosas que no habían usado.<sup>252</sup>

San Agustín no lleva ningún insignia de su cargo al frente del obispado de Hipona, que la gran capa pluvial que lo cubre. La capa pluvial es al mismo

<sup>245</sup> Antonio Iturbe, “Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos, sus orígenes literarios. Ciclos principales”, p. 70, en Rafael Lazzano (editor), *Iconografía Agustiniana*, pp. 19-125.

<sup>246</sup> Fray Manuel de los Santos, *Principias evangelicas. Oraciones Varias, del M.R.P. Fr. Manuel de los Santos, Lector de Theologia jubilado, Secretario de Provincia, Rector dos veces del Colegio de San Nicolás de Tolentino, de la Universidad de Salamanca, Prior provincial de la Provincia de las dos Castillas, y Difinidor General por ella, de toda la Congregación de España, e Indias de Heremiticos Recoletos. De el Orden de Nuestro Gran Padre San Agustín, a quien se le dedica, sirviendo la primera Oración de Predicatura, Sacros a la luz El Difinitorio de dicha Provincia, siendo Provincial Nuestro Padre Fray Miguel de San Agustín, Lector jubilado, y Chovansa General de dicha Congregación. Con privilegio: en Madrid, por Don Gabriel del Barrio, Impresor de la Real Capilla de su Magestad. Año de 1724, Sermón I, p. 18.*

<sup>247</sup> Antonio Iturbe, *op. cit.*, p. 23.

<sup>248</sup> Consulta realizada a Héctor Schemone el 29 de septiembre de 2010.

<sup>249</sup> Agustín va vestido siempre con “lucolla, o cappa, e col piviale di sopra e col cappuccio poi sopra dello stesso piviale, in quel modo per appunto, con cui, con cui l’Ordine nostro, anzi pure quasi tutta la Chiesa, da tempo immemorabile, ha costumato, e pur tuttavia costuma di dipingerlo e di formarlo”. Luigi Torelli O.S.A., *Secoli Agostiniani*, t. 3, p. 460. Siguen casi veinte páginas más para demostrar que a San Agustín siempre se lo ha representado como monje y no como canónigo y que en las imágenes más antiguas, incluso antes de la Gran Unión, ya vestía el hábito de fraile.

<sup>250</sup> Antonio Iturbe, *op. cit.*, p. 42.

<sup>251</sup> Molanus, *Tratado de las imágenes*, vol. I, p. 430.

<sup>252</sup> *Ibidem*.



POSITVS IN MEDIO QVO ME. VERTAM NESCIO





tiempo símbolo del poder y del ministerio episcopal. Debajo de la capa pluvial suele llevar “los hábitos de frailes agustino (color negro y correa) o de canónigo regular (color blanco y roquete) según haya sido el patrocinador de la imagen”<sup>253</sup> En este caso parece evidente que el patrocinio de la orden llegó de un convento de agustinos, ¿pero cuál? Hace unos años, tuve oportunidad de revisar la pintura y por detrás, en la tela se había escrito con letras rojas, “se trajo de México 1660”. Por una parte, eso permite especular acerca de la fecha de su factura, coincidente con la escrita en la parte posterior. Lo que no sabemos aún es si se hizo para Valladolid o se llevó desde México adonde ya estaba hecha. Sea como fuere, no hay duda de que se trata de una pintura realizada en México en el siglo XVII.

En España se supone que el tema se difundió por medio del grabado de Marco Cartaro. El conocido cartógrafo y grabador de arquitectura, de quien se conservan trabajos desde 1560, realizados en Roma, aunque murió en Nápoles en 1620. Cartaro fue de los primeros en abordar el tema del éxtasis de Agustín entre Cristo y la Virgen, que tuvo un éxito que se reconoce en su repetición, como es el caso del grabado de Lafreri que se conserva en El Escorial (fig. 2). Este modelo siguió Murillo en la pintura que se conserva en el Museo Nacional del Prado (fig. 3). Sin embargo, si en la estampa el santo de rodillas cruza los brazos sobre el pecho con las manos unidas en oración, en el cuadro de Murillo el santo abre los brazos, en una actitud que le lleva inclusive a hacer girar el cuerpo y romper el eje de equilibrio vertical de la figura.

Es necesario dejar establecida la filiación entre las dos pinturas de éxtasis: el de San Nicolás Tolentino atendido por los ángeles y ésta. En ambas pinturas, las manos, así como la forma de modular con luz las sombras de la cara están cerca de la manera de José Juárez y por lo tanto de la plástica de la escuela mexicana de mediados del siglo XVII. De este autor se conserva una obra del mismo tema, pero más intimista, en el museo Soumaya.

Nelly Sigaut

Fig. 3  
*San Agustín entre Cristo y la Virgen*

Bartolomé Esteban Murillo  
h. 1663-1664  
Óleo sobre lienzo  
274 x 195 cm. [1980]  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid, España.





## San Lorenzo<sup>338</sup>

San Lorenzo mira hacia el espectador, fija, directamente. Está vestido con una almática roja con finos bordados con hilo de oro, pintados con particular esmero. En las manos lleva la palma, símbolo de martirio, y la parrilla, su atributo más frecuente que recuerda la forma en que fue martirizado. El santo está de pie, y su figura se recorta sobre un paisaje bajo, que destaca aún más la calidad estatuaría del personaje representado.

Según la leyenda, el santo aragonés fue ordenado diácono por el papa Sixto II, quien entregó a su cuidado el tesoro de la Iglesia y murió durante la persecución de Valeriano que dio inicio en el año 257. Sixto II, sólo gobernó durante un año y junto con él murieron en el año 258, cuatro diáconos, y más tarde fueron condenados otros clérigos, entre los cuales es verosímil que figuraran los tres diáconos restantes. Sin embargo no hay seguridad de si uno de ellos fue el famoso mártir san Lorenzo. La iglesia católica insiste en que Lorenzo es una figura histórica, y su martirio está comprobado.<sup>339</sup>

La leyenda oficializada, considera que en el año 258, Marciano, que dirigía los asuntos del gobierno en Roma, consiguió una orden del emperador Valeriano para dar muerte a todo el clero cristiano de Roma, y entonces fue martirizado Lorenzo con seis de los diáconos de Roma.

Como Lorenzo era ministro de los sacramentos, y distribuidor de las riquezas de la Iglesia, se le exigió saber dónde las había escondido. El diácono pidió tres días para declarar dónde podría conseguir el tesoro. Mientras tanto, hizo congregar una gran cantidad de cristianos pobres. Así, cuando llegó el día en que debía dar su respuesta, Lorenzo, extendiendo sus brazos hacia los pobres, dijo: “Estos son el precioso tesoro de la Iglesia; estos son verdaderamente el tesoro, aquellos en los que reina la fe de Cristo, en los que Jesucristo tiene su morada”.<sup>340</sup> Este relato forma parte de la biografía que elaboró Santiago de la VoráGINE en *La leyenda dorada*, escrita alrededor de 1264, y que abrevó de fuentes como Prudencio, san Ambrosio, san Agustín y la literatura piadosa.<sup>341</sup>

El emperador ordenó que Lorenzo fuera azotado y, posteriormente, fue puesto desnudo sobre una parrilla. Este suplicio carece de toda veracidad, pues no era una costumbre romana quemar a los condenados sobre una parrilla. Sin embargo, es sin duda la representación que tuvo gran éxito a partir tanto de modelos grabados como el de Marcantonio Raimondi dibujado por Baccio Bandinelli o el de Cornelis Cort, ambos a su vez relacionados con pinturas de singular importancia como la de Francesco Salviati y las dos obras del Escorial, una hecha por Tiziano (1564-1567) y otra por Pellegrino Tibaldi (1591). Estas

Fig. 1  
San Lorenzo

José Juárez (atribuido)  
c. 1658  
Óleo sobre tela  
120 x 92 cm.  
Museo Regional Michoacano,  
INAH, Morelia. Reproducción  
autorizada por el  
Instituto Nacional de  
Antropología e Historia.



<sup>338</sup> Una versión de este trabajo fue publicada en Nelly Sigaut, *José Juárez, recursos y discursos del arte de pintar*, pp. 224-227.

<sup>339</sup> Consultado en: <http://www.oraciones.com.es/h-i/iii/historia-de-la-iglesia-persecuciones-valeriano.htm>, fecha de consulta: 22/08/2010.

<sup>340</sup> Consultado en: <http://www.seminarioabierto.com/iglesia07.htm>, fecha de consulta: 22/08/2010.

<sup>341</sup> Nelly Sigaut, “El martirio de san Lorenzo” en Esther Acevedo (coord.), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, Tomo II, p. 160.



obras son de particular importancia, porque el conjunto escorialense fue dedicado por Felipe II al santo “nacional” a manera de exvoto para celebrar la victoria de San Quintín, que coincidió con el día de su fiesta.<sup>342</sup>

Cuando el santo aparece vestido y de pie, lleva un libro y una cruz procesional, porque aportar la cruz y guardar los Evangelios eran tareas de los diáconos. También forma parte de sus atributos una bolsa o cáliz lleno de monedas de oro, aunque el más característico es la parrilla, instrumento de su martirio.<sup>343</sup>

Es evidente que en su calidad de diácono y mártir, su imagen debe de haber circulado en una estampa muy popular, tanto que sirvió como modelo a José Juárez en esta obra así como a Zurbarán para el cuadro del mismo tema que se conserva en el Museo Ermitage de San Petersburgo, y a Luis Fernández para el que firmó en 1632, cuadros con los que éste está relacionado, aunque en el de Morelia el santo no levanta los ojos al cielo –como lo hace el de Fernández– sino que contempla fijamente al espectador.

Los mártires ejemplifican de una manera inigualable la propuesta paulina de convertir a todos los cristianos en auténticas *milites Christi*. En la Epístola a los Efesios, Pablo insta a los creyentes a revestirse de las armas de Dios:

Ceñida vuestra cintura con la Verdad y revestidos de la Justicia como coraza, calzados los pies con el Celo por el Evangelio de la paz, embrazando siempre el escudo de la Fe, para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad también el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu que es la Palabra de Dios (6, 14-17).

La imagen del guerrero estaba terminada y es obvio que siguiendo las escrituras se dibujó al cristiano revestido de soldado. Este argumento de las *milites Christi* alcanzó tal importancia que forjó la imagen de Felipe II como defensor de la Fe, síntesis de una iconografía áulica donde se concentraban las virtudes cristianas.

Vuelve José Juárez a la imagen-monumento, paradigma de las virtudes cristianas que cumple con las funciones de enseñar y recordar.

La atribución de este cuadro a José Juárez fue hecha por Martín Soria quien le adjudicó este San Lorenzo, sin mayores comentarios.<sup>344</sup> Al tratar el tema de la obra de Zurbarán en México, Gonzalo Obregón clasificó este San Lorenzo entre “las pinturas atribuidas o atribuibles a Zurbarán”. El cuadro, que le parece de excelente calidad, podría proceder, según este autor, del antiguo colegio de la Compañía de Jesús.

Cuando vi el *San Lorenzo* en el Museo Regional Michoacano, en Morelia, hace muchos años, me impactó visualmente la gran figura plantada en un espacio sin más referencias. Considero importante para mantener la atribución al pintor del siglo XVII, las observaciones de algunas características plásticas

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> *Enciclopedia de la religión católica*, Dalmau y Jover, y Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. III-2.

<sup>344</sup> Martín Soria y George Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800*.



Fig. 1  
San Lorenzo

Luis Fernández  
1632

205 x 115 cm.

Depósito del Museo del Prado en  
el Consejo de Estado,  
Madrid, España.

que se relacionan con la obra global de José Juárez. La dalmática del santo está pintada con el mismo cuidado que el ornamento del rey Melchor en la *Adoración de los reyes* del MUNAL, el *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín* o el personaje del primer plano de *La última comunión de san Buenaventura*. Las manos son cuidadas y expresivas, con dedos de forma piramidal y articulaciones muy marcadas. Guardan una intensa relación con la mano visible del *Retrato de Juan Francisco de Leyva*, conde de Baños, así como con las del Cristo del *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* de la catedral de México. El dibujo de la cara es de rasgos finos y está pintada con una carga de morosidad en el movimiento curvo del pincel que recuerda directamente otras caras del mismo pintor. La luminosidad muy generalizada de la obra sería un punto un tanto discordante, pues reclama la atención la ausencia de algún juego de contrastes lumínicos. Sin embargo, esta forma de trabajar la luz pone énfasis en el sentido escultórico de la figura y permite relacionarlo también con el *San Buenaventura* del Museo de Soumaya.<sup>345</sup>

Nelly Sigaut

<sup>345</sup> Nelly Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, pp. 228-230.

obras son de particular importancia, porque el conjunto escorialense fue dedicado por Felipe II al santo “nacional” a manera de exvoto para celebrar la victoria de San Quintín, que coincidió con el día de su fiesta.<sup>342</sup>

Cuando el santo aparece vestido y de pie, lleva un libro y una cruz procesional, porque aportar la cruz y guardar los Evangelios eran tareas de los diáconos. También forma parte de sus atributos una bolsa o cáliz lleno de monedas de oro, aunque el más característico es la parrilla, instrumento de su martirio.<sup>343</sup>

Es evidente que en su calidad de diácono y mártir, su imagen debe de haber circulado en una stampa muy popular, tanto que sirvió como modelo a José Juárez en esta obra así como a Zurbarán para el cuadro del mismo tema que se conserva en el Museo Ermitage de San Petersburgo, y a Luis Fernández para el que firmó en 1632, cuadros con los que éste está relacionado, aunque en el de Morelia el santo no levanta los ojos al cielo –como lo hace el de Fernández– sino que contempla fijamente al espectador.

Los mártires ejemplifican de una manera inigualable la propuesta paulina de convertir a todos los cristianos en auténticas *milites Christi*. En la Epístola a los Efesios, Pablo insta a los creyentes a revestirse de las armas de Dios:

Ceñida vuestra cintura con la Verdad y revestidos de la Justicia como coraza, calzados los pies con el Celo por el Evangelio de la paz, embrazando siempre el escudo de la Fe, para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad también el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu que es la Palabra de Dios (6, 14-17).

La imagen del guerrero estaba terminada y es obvio que siguiendo las escrituras se dibujó al cristiano revestido de soldado. Este argumento de las *milites Christi* alcanzó tal importancia que forjó la imagen de Felipe II como defensor de la Fe, síntesis de una iconografía áulica donde se concentraban las virtudes cristianas.

Vuelve José Juárez a la imagen-monumento, paradigma de las virtudes cristianas que cumple con las funciones de enseñar y recordar.

La atribución de este cuadro a José Juárez fue hecha por Martín Soria quien le adjudicó este San Lorenzo, sin mayores comentarios.<sup>344</sup> Al tratar el tema de la obra de Zurbarán en México, Gonzalo Obregón clasificó este San Lorenzo entre “las pinturas atribuidas o atribuibles a Zurbarán”. El cuadro, que le parece de excelente calidad, podría proceder, según este autor, del antiguo colegio de la Compañía de Jesús.

Cuando vi el *San Lorenzo* en el Museo Regional Michoacano, en Morelia, hace muchos años, me impactó visualmente la gran figura plantada en un espacio sin más referencias. Considero importante para mantener la atribución al pintor del siglo XVII, las observaciones de algunas características plásticas

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> Enciclopedia de la religión católica, Dalmau y Iover, y Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. III-2.

<sup>344</sup> Martín Soria y George Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800*.





Fig. 2  
San Lorenzo

Luis Fernández  
1632  
205 x 115 cm.  
Depósito del Museo del Prado en  
el Consejo de Estado,  
Madrid, España.

que se relacionan con la obra global de José Juárez. La dalmática del santo está pintada con el mismo cuidado que el ornamento del rey Melchor en la *Adoración de los reyes* del MUNAL, el *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín* o el personaje del primer plano de *La última comunión de san Buenaventura*. Las manos son cuidadas y expresivas, con dedos de forma piramidal y articulaciones muy marcadas. Guardan una intensa relación con la mano visible del *Retrato de Juan Francisco de Leyva*, conde de Baños, así como con las del Cristo del *Encuentro de Jesús con las santas mujeres* de la catedral de México. El dibujo de la cara es de rasgos finos y está pintada con una carga de morosidad en el movimiento curvo del pincel que recuerda directamente otras caras del mismo pintor. La luminosidad muy generalizada de la obra sería un punto un tanto discordante, pues reclama la atención la ausencia de algún juego de contrastes lumínicos. Sin embargo, esta forma de trabajar la luz pone énfasis en el sentido escultórico de la figura y permite relacionarlo también con el *San Buenaventura* del Museo de Soumaya.<sup>345</sup>

Nelly Sigaut

<sup>345</sup> Nelly Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, pp. 228-230.



## Los ángeles asisten a San Nicolás de Tolentino

De rodillas, el frágil cuerpo de san Nicolás cae hacia atrás desvanecido. Su hábito tachonado de estrellas – en recuerdo de aquella que lo iluminaba y guiaba de noche cuando iba a la iglesia – lo cubre de manera total: solamente las manos abiertas acompañan el gesto extático de la cara, donde la boca abierta marca el momento culminante del estatus espiritual. Dos ángeles lo sostienen y su gestualidad dulce pero firme al mismo tiempo, traducen la actitud de soporte del santo, tarea para la cual fueron enviados a la tierra. Al menos es lo que se recogió en las tempranas biografías del fraile agustino Nicolás de Tolentino.

Nicolás nació en el año de 1245, en Sant'Angelo, una pequeña población vecina de Fermo, en la Marca de Ancona. Sus padres ya maduros extrañaban la presencia de un hijo y pidieron con fervor recibir esa bendición e hicieron peregrinaciones al santuario de San Nicolás de Bari, para alentar la expectativa del milagro de tener un hijo para consagrarlo al servicio de Dios. Desde joven Nicolás mostró atracción por la vida que hacían los ermitaños. Recibió las órdenes menores a edad muy temprana y profesó como sacerdote al cumplir los dieciocho años con la orden de frailes agustinos de Sant'Angelo. Alrededor del año 1270, fue ordenado sacerdote en Cignoli.<sup>346</sup>

Enviado a Tolentino, Nicolás siguió repitiendo los milagros que lo hicieron famoso y vivió en ese convento durante treinta años, hasta su muerte en 1305.<sup>347</sup> Muchos de estos milagros fueron narrados en los testimonios de quienes se presentaron a declarar para la causa de la canonización que finalmente tuvo lugar en 1446.<sup>348</sup>

Según esta biografía, unos seis meses antes de morir, Nicolás estaba orando en su celda, cuando vio que bajaban del cielo unos ángeles músicos. La música celestial, “con la suavidad de su armonía, empezase a gustar la que gozan eternamente los Bienaventurados en la Gloria”.<sup>349</sup> Este acompañamiento se dio durante seis meses, pero Nicolás veía cerca su muerte y sus hermanos de orden lo veían muy alegre pero “al mismo tiempo que le miraban flaco y debilitado, por sus muchas penitencias y años, y admirándose de que, cuanto más le faltaban a su naturaleza las fuerzas, las mostraba tanto mayores su espíritu”.<sup>350</sup>

A pesar de esta descripción de la “conversación celestial” de san Nicolás con los ángeles, finalmente enfermó, pero más de los ardores provocados por el Divino Amor que de cualquier otra enfermedad: Esta fase febril que duró ocho días, también lo fue en actividades de preparación para una buena muerte. El

Fig. 1  
*Los ángeles asisten a San Nicolás de Tolentino*

Artónimo  
Último tercio del siglo c. 1660  
Óleo sobre tela  
Convento de San Agustín,  
Morelia, Michoacán.  
Foto: Vicente Guffusa

<sup>346</sup> Alban Butler, *Vidas de los santos de Butler*, pp. 533-534.

<sup>347</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los Santos*, Vol. 2, p. 598.

<sup>348</sup> Alban Butler, *Vidas de los santos de Butler*, pp. 535-536.

<sup>349</sup> *Vida y milagros del glorioso SAN NICOLÁS de Tolentino, religioso del orden de los Ermitaños de nuestro Padre San Agustín, con una devota novena al santo, su autor el REVEREND. mo P.M. Fr. JOSEPH SICARDO, de dicha Orden, Doctor en Theologia por la Real Universidad de Mexico, Examinador Synodal, y Visitador del Obispado de Michoacán, Maestro de las Provincias de Castilla, Y Mexico, Theologo, y Examinador del Tribunal de la Nunciatura de España, y Predicador de Su Magestad: sacala a luz Don ANTONIO SICARDO hermano del autor: consagrada a la Excel.ma Señora Doña María Leonor de Moscoso Ossorio Hurtado de Mendoza, Condesa de Palma, Marquesa de Montes Claros, de Castillo de Yayuela, y Colmenar de la Sierra: CON PRIVILEGIO. En MADRID, En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de M.DCC.LI, p. 88.*

<sup>350</sup> *Ibidem*.



primer día pidió que le llevaran la imagen de Nuestra Señora de la Piedad que era la devoción de su oratorio. El segundo día oró ante el simulacro de Cristo difunto en los brazos de su dolorosa Madre, pidiendo que todos los que comieren del pan echado en agua como él lo hizo, pero ahora en su nombre, “logren salud de sus enfermedades, alivio de sus aflicciones, remedio de los incendios, seguridad de naufragios, preservación de animales ponzoñosos y total consuelo en todas sus necesidades”. El tercer día se le apareció Cristo, acompañado de su madre, de San Agustín y de multitud de ángeles, la oración de Nicolás estuvo dedicada a pedir que el demonio, que lo había perseguido toda su vida, no lo molestase ahora con astucias, pues anhelaba el sueño de su muerte en paz. El cuarto día, nuevamente ante Nuestra Señora de la Piedad, oró y oyó que sus pedidos habían sido concedidos. El quinto día llamó al Prior y a los demás religiosos y les pidió perdón si por ignorancia o inadvertencia, había ofendido a alguno de ellos, y por haber sido “gravoso con mis continuas enfermedades”. Salieron todos los hermanos llorando de la celda del enfermo, por tan ferviente acto de humildad. El sexto día le administraron al santo el Viático y la Extremaunción y siguió orando con devoción. El séptimo día pidió que le llevaran la sagrada reliquia del madero donde murió Cristo, que estaba colocada en una cruz de plata que el propio Nicolás había mandado hacer con las limosnas de sus devotos, y la besó. Finalmente el octavo día, bajaron a su celda, Cristo acompañado por su madre y san Agustín, le dijeron que le esperaba la Gloria. Gozoso Nicolás contó su visión y abrazando a la reliquia del madero entregó su espíritu.<sup>351</sup>

Este relato pertenece a la biografía de san Nicolás de Tolentino escrita por fray Joseph Sicardo hijo de la provincia agustina de Castilla y luego de la del Nombre de Jesús de México<sup>352</sup> a quien Asunción Lavrin describe como un gachupín reformista.<sup>353</sup> Este agustino ya había publicado en Génova en 1688, una *Vida de Santa Rita*, y en 1698 en Madrid la *Historia de los Mártires del Japón*, y fue uno de los “más ardientes defensores de la beatificación de un agustino criollo y mártir del Japón, fray Bartolomé Gutiérrez, de quien escribió una biografía”.

Quizá por su “disposición ardiente” tuviera que dejar la provincia en 1684 por acusaciones de apostasía y excomunión que Lavrin considera fabricadas por sus hermanos de religión. Para agradecer a san Nicolás que lo protegiera de las tribulaciones que padeció por todas esas circunstancias, comenzó a escribir unos años más tarde (1698) esta biografía. Sicardo dice que en ella sigue a varios autores italianos y al Maestro Fray Bernardo Navarro, quien había sido Provincial de la Provincia de Aragón de la orden de San Agustín y en 1612 había publicado una vida del santo ateniéndose a los autores clásicos que habían podido consultar los originales de los procesos que se formaron para la canonización de san Nicolás de Tolentino.<sup>355</sup>

En efecto, los datos biográficos sobre san Nicolás que publicó Sicardo, provienen de distintos historiadores y cronistas, y por lo tanto algunos varían. Por ejemplo, según unos autores Nicolás murió en 1294. Otros aceptan la fecha de 1305, contaría entonces con 56 años y 46 de religión. Otros escritores

<sup>351</sup> *Vida y milagros...*, pp. 88-99.

<sup>352</sup> Fray Mathías de Escobar: *Americana Thebaida. Vitas Patrum de los religiosos ermitaños de nuestro padre san Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. Morelia, Michoacán, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Exconvento de Tzipetio, Fondo Editorial Morevallado, 2008, p. 444.

<sup>353</sup> Asunción Lavrin, “los hombres de Dios: aproximación a un estudio de la masculinidad en Nueva España”, p. 8 en <http://maytediez.blogia.com/2007/040602-los-hombres-de-dios-aproximacion-a-un-estudio-de-la-masculinidad-en-nueva-espana.php>

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> *Vida y milagros...*, pp. IV y V.



Fig. 2  
*San Francisco confortado por un ángel músico*

José Juárez  
Óleo sobre tela  
c. 1655

151,5 x 114,5 cm.  
Ex Hacienda de Santa Mónica  
Tlalnepantla, Edo. de México.  
Foto: Iván Martínez Huerta.

consideran que murió de 81 años, porque nació en 1224.<sup>356</sup>

Cierto es que Nicolás de Tolentino fue el primer santo de la orden después de la Gran Unión y del lejano fundador. El paralelo de la escena con la que pintara José Juárez que tiene como protagonista a San Francisco, permite entender la intensa relación entre ambas espiritualidades, así como la posible intención por parte de los agustinos de encontrar entre sus filas a un santo así de sensible y cercano como lo era san Francisco (fig. 2). Hay además entre ambas obras una cercanía que permite suponer que quizá fuera uno de los cuadros de Antonio Rodríguez a quien Mathías de Escobar llama “el Ticiano de este nuevo mundo”<sup>357</sup> y que según el cronista se encontraban en el antiguo convento de Valladolid. No hay duda de que ambas pinturas remiten a un mismo modelo, pero también tienen similitudes formales que se encuentran en varias obras donde seguramente el maestro –Juárez- trabajó con su oficial-Rodríguez-. La tarea de analizar esta obra en el contexto del conjunto de la producción de Antonio Rodríguez, está pendiente.

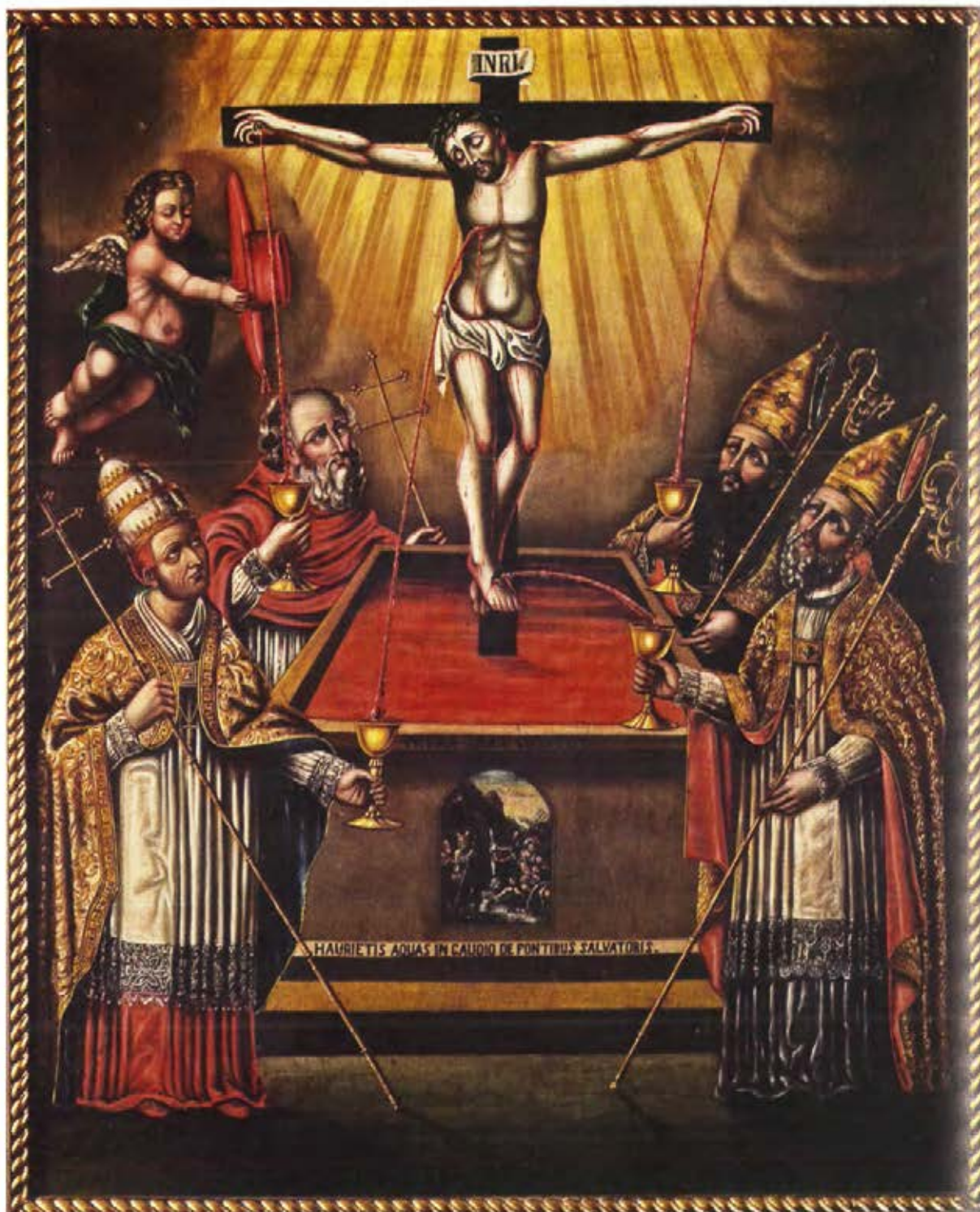
Nelly Sigaut



<sup>356</sup> *Vida y milagros...*, p. 101.

<sup>357</sup> Mathías de Escobar..., p. 332.







## Cristo fuente de gracia

(Fig. 1)  
Cristo fuente de gracia

Autógrafa  
Óleo sobre tela  
Siglo XVIII  
130 x 107 cm.  
Templo de Santa Rosa  
Morelia, Michoacán  
Foto: Guillermo Wustherman

La figura de Cristo en la cruz está rodeada por haces luminosos que destacan su cuerpo del cual brota sangre desde las heridas de manos, pies, y del costado. La sangre no se derrama debido a que la fuente adonde está clavada la cruz, resulta un recipiente capaz. Además, a los lados se encuentran los cuatro Padres de la Iglesia Latina, quienes con los cálices que sostienen en las manos se ocupan de recoger hasta la última gota. Los santos Padres se identifican por sus atributos, desde la izquierda, san Gregorio, san Jerónimo, san Agustín y san Ambrosio. Los dos últimos con indumentaria episcopal incluida la mitra; san Gregorio con la tiara pontificia, pues fue el único entre los doctores latinos que alcanzó esa dignidad y san Jerónimo, vestido como cardenal, pero con la cabeza descubierta, a diferencia de sus compañeros y es un ángel quien sostiene el capelo. Quizá se trate de una pequeña fidelidad histórica, porque el santo no tuvo la dignidad cardenalicia con la cual se lo representa con frecuencia. Como ya se ha dicho, todos extienden una de sus manos con cálices adonde también cae la sangre de Cristo, con la otra mano san Agustín y san Ambrosio sostienen un báculo mientras que san Gregorio y san Jerónimo llevan una cruz de triple travesaño, conocida como cruz papal.

En los bordes superior e inferior de la fuente que contiene la sangre de Cristo, se ven dos inscripciones: *Petra erat Christus* y *Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris*, (Is 20,3) entre ellas, está pintada la escena veterotestamentaria que representa a Moisés golpeando la roca para sacar agua y que junto con las inscripciones, resultan las claves interpretativas del cuadro comentado. La primera de ellas proviene de la Primera Epístola a los Corintios, en donde san Pablo se refiere a los pasajes del Éxodo que narran las demandas de comida y agua del pueblo de Israel cuando atravesaba el desierto después de la salida de Egipto, presión que llevó a Moisés a seguir las instrucciones de Dios y golpear la roca de la cual sacó agua. Pablo ve a Jesucristo como piedra de donde brota el agua viva: “La Piedra era Cristo” (*Petra autem erat Christus*. I Cor 10,4).

La piedra del desierto de donde salió el agua como fuente de vida para que el pueblo judío no muriera de sed, prefiguró a la piedra espiritual que es Cristo de la que sigue brotando el agua viva y purísima. Cristo es la piedra y el agua viva (Jn 4, 10-14).

Orígenes (III d.C.), relacionó a Cristo con la roca del desierto

del pecho de la Roca desciende el Agua del Espíritu. Del costado traspasado del crucificado, como otrora de la Roca de Moisés, nace un manantial. La roca fue golpeada y dio una fuente de agua; golpeado el costado del Señor, desde la Cruz, dejó brotar

Fig. 2  
*Iugis Animæ Purgatio*

Anton Wierix fecit et excud.



los torrentes del Nuevo Testamento... Y si el Señor no hubiese sido traspasado, si no hubiese brotado de su costado sangre y agua, todos sufriríamos aun la sed de Dios.<sup>426</sup>

La pintura que se conserva en el templo de Santa Rosa de la ciudad de Morelia, tiene una estrecha relación con la teología de la gracia, debida al desarrollo realizado por san Agustín, en cuya doctrina está la clave de toda la teología occidental.<sup>426</sup> Santo Tomás sabrá enhebrar magistralmente esta tradición agustiniana con la metodología aristotélica.<sup>427</sup> El Concilio de Trento insistió –contra la posición luterana– en que la gracia opera en el hombre por medio de la Fe y de las otras virtudes teologales (la Esperanza y la Caridad) para que quede libre de pecado. Sin embargo y a pesar de estas posiciones, el tema de la gracia no se resolvió en el siglo XVI y el estudio de las distintas escuelas involucró tanto a los miembros de la Compañía de Jesús como a los jansenistas. Es cierto que los sagrados fluidos, la sangre de Cristo, la leche de la Virgen, el agua que sale de la herida del costado, han sido utilizados por los escritores y los pintores para crear vívidas narraciones que involucran las emociones del receptor. De este modo, estos motivos iconográficos se fueron llenando de sentido sacramental y eucarístico. Con profundo conocimiento de las Sagradas Escrituras, se construyeron iconografías más o menos complejas sobre un “inseguro suelo teológico” como lo llamó Hans Belting. El tema de la función de la sangre y el agua de la herida del costado de Cristo, por ejemplo, fue objeto de amplios y largos debates a pesar de que desde épocas muy tempranas, en el Concilio de Trullo (692) ya había establecido la función

<sup>426</sup> Consultado en: <http://www.inmaculadامجfd.ecclesial.info/documents/HOMILIAS/20080224.html>, fecha de consulta: 20/09/2010.

<sup>427</sup> Consultado en: <http://www.arautos.org/artigo/5833/Aproximacion-al-contexto-de-la-Teologia-de-la-Gracia-en-Santo-Tomas.html>, fecha de consulta: 20/09/2010.



Fig. 3  
*Cristo fuente de la vida*  
 Pedro Villegas Marmolejo  
 Óleo sobre tabla  
 1554  
 188 x 179 cm.  
 Parroquia de San Gil, Ecija.

de la mezcla de agua y vino en el cáliz eucarístico para reconocer la doble naturaleza de Cristo: “el agua (bautismal) como signo de la naturaleza divina y el vino (sangre) como signo de la naturaleza humana”.<sup>428</sup>

Sometida a la tensión de la propaganda de la fe, la imagen de Cristo en la cruz y su sangre se convirtieron en pintura de salvación de las almas del purgatorio en algunos casos por la acción directa de la sangre de Cristo como instrumento (fig. 2) y en otras, como en la pintura que se analiza, por medio de la construcción del pensamiento de los Padres de la Iglesia. Dentro del gran movimiento de contrarreforma católica, que no tridentino, esta imagen de la sangre redentora de Cristo asociada con la salvación de las almas del purgatorio, puede verse en los ejemplos de mediados del siglo XVI en la parroquia de San Gil de Ecija, España, como el pintado por Pedro Villegas Marmolejo en 1554 (fig. 3).

En la pintura de la ciudad de Morelia, no hay ánimas en un subsuelo purgante y en cambio, se asoció a la sangre redentora de Cristo con el acto de obediencia de Moisés, quien golpeó con fuerza la montaña de Horeb para que saliera el agua que Dios le había prometido. De promesas cumplidas parece tratarse esta pintura, de la tradición juanina ya mencionada “Cristo es la piedra y el agua viva”.



## El traslado del Convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738<sup>469</sup>

Armonía en blanco y negro. Murmullos y pasos diligentes. Los hábitos revoloteaban por los corredores conventuales. Los uniformes azules de las niñas y los albos delantales de las negras esclavas chocaban entre sí como un mar sacudido por la tormenta. Todo era agitación en el silencio. Después de muchos años, para algunas de ellas casi toda la vida, aunque fuera fugazmente, iban a sentir la cercanía de otros cuerpos, iban a oler otros olores, intuir otras vidas, caminar otras piedras, ansiar otras manos. Fugazmente, quizás demasiado fugazmente iban a romper los espacios del encierro.

Era la tarde del 3 de mayo de 1738 cuando las monjas dominicas de Santa Catalina de Siena abandonaron el “pobre y ruinoso convento”<sup>470</sup> para trasladarse al nuevo edificio que habían construido para ellas en la calle Real (foto 1). Aquel rincón de la ciudad que les había asignado el obispo dominico fray Alonso Guerra en 1590, desde hacía mucho tiempo que les resultaba insuficiente. Seguramente el fraile obispo no pensó, cuando invitó a las poblanas a establecer convento en la naciente Valladolid, que no vería consumada su obra, pues murió unos meses antes de que el convento se inaugurara, en 1595.<sup>471</sup>

Las crónicas de la orden recuerdan que las reverendas madres fundadoras vinieron de la Puebla siendo obispo de ella el señor don Diego Romano. Vinieron [f. 1v.] las siguientes: la reverenda madre Catalina de Siena, priora y se volvió a Puebla; la reverenda madre Isabel de los Angeles, subpriora; reverenda madre María de la Cruz, maestra de novicias; la reverenda madre Magdalena de San Juan, tornera; la reverenda madre Amadora de Jesús, [...]; la madre Catalina de la Magdalena y la madre Gerónima de San Miguel [...] sobrinas del venerable fundador [el obispo Guerra] y las primeras que profesaron [en Valladolid].<sup>472</sup>

El convento marcó por siglos el rostro y la historia de la ciudad. Durante los 143 años en que el de “las catarinas” fue el único convento femenino de la ciudad, vio pasar por sus claustros 155 religiosas de coro, además de 26 hermanas conversas y de velo blanco y dos donadas. Certificado de legitimidad y pureza de sangre, además de los tres mil pesos de dote, eran las condiciones de ingreso al convento dominico. Una buena administración de estos recursos la encontró en una sólida situación económica en el momento del traslado. El mayordomo Francisco de la Vega, que años más tarde sería alcalde mayor de Valladolid, presentó cuentas el 11 de septiembre de 1739, por el periodo comprendido entre esta última fecha y el 23 de agosto de 1736.<sup>473</sup> Por estas



<sup>469</sup> Una primera versión de este estudio se publicó en Elena Estrada de Gerlero, Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Arte y vida cotidiana*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, pp. 199-215.

<sup>470</sup> Fray Juan López Aguado: *Florido Huerto de las delicias de Dios, y entera posesión de su soberano dominio, cuyas espinas, flores, y frutos despiertan a un corazón dormido, alegren a un desvelado desengaño y ofrezcan a la perfección seguros rumbos en la humildad, obediencia, mortificación, pobreza y puro amor de la V. Madre Luisa de Santa Catalina, religiosa de velo negro en el Observantísimo Convento de Señoras Religiosas de Santa Catalina de Siena de la Ciudad de Valladolid*. Sermón, que en las honras, que hizo su amante Religiosa Comunidad a la Venerable Madre, dño.. El día 17 de marzo de 1738. Con licencia de los Superiores. En México por Joseph Bernardo de Hógal, Ministro e Impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada en todo este Reyno. Año de 1738.

<sup>471</sup> Carlos Herrero Peredo, *Los orígenes de Guaymango Valladolid*, p. 126.

<sup>472</sup> Archivo del Convento de Santa Catalina de Siena (ACSCS). *Libro donde se asientan los sucesos más notables acaecidos en este convento de Nuestra Madre Santa Catalina de Siena, desde el año 1857*. Los documentos de este archivo me fueron proporcionados por la Lic. Luz del Carmen Vallarta, quien tuvo la oportunidad de consultarlos al realizar una investigación que ya está en su fase final, sobre la reforma de la vida común en dicho convento.

<sup>473</sup> Archivo Histórico Manuel Castañeda Ramírez. (AMCR) Fondo Diocesano. Sección Gobierno. Serie Religiosos. Sub-serie Catarinas. 1734-1738.

Cobrado por escrituras 47,957 ps. 4 ts. 6 gs.  
De las cuentas antecedentes 49 Ps. 3 ts. 6 gs.  
Producto del molino 4,056 Ps. 5 ts. 8 gs.  
Cargo de pisos de las Sras Religiosas 1,270 Ps. 0 ts. 0 gs.  
Cargo de pisos de niñas educandas 518 Ps. 0 ts. 6 gs.  
54,164 Ps. 6 ts. 2 gs.



Fig. 1  
*El Traslado del Convento de Las  
Monjas de Santa Catalina de Siena  
en Valladolid en 1738*

Siglo XVIII, 1738  
Oleo sobre tela  
10 x 4 m.  
Museo Regional Michoacano,  
Morelia, INAH.  
Foto: Vicente Guijosa







cuentas nos enteramos que el mayordomo de la Vega, al mismo tiempo estaba a cargo de la fábrica material del convento nuevo desde el 12 de septiembre de 1734. Aunque las obras habían comenzado en 1722, fue durante la gestión del señor Juan José de Escalona y Calatayud, quien ocupó la mitra de Valladolid entre 1729 y 1738, cuando la construcción consiguió avanzar.

Según las cuentas que presentó el mayordomo, sabemos que en ese trienio (1736-1739) se habían gastado en la obra, 9,616 pesos que se descontaban de los ingresos del convento. Pero las autoridades del obispado informaban a la villa de Guanajuato que la obra nueva se estaba haciendo “de limosna” y que debido a

la grave y urgente necesidad que hay de que se acabe y concluya el convento que se está haciendo en esta ciudad para que se trasladen las religiosas de Santa Cathalina de Siena [...] suspendemos todas las licencias que tuviéremos dadas y libradas a cualesquiera personas de cualesquiera calidad y condición que sean para demandas en la villa de Guanajuato y sus minas, las que revocamos y damos por nulas y de ningún valor.<sup>474</sup>

#### *Los espacios y las reglas del encierro*

La contradicción entre la evidencia que aportan las cuentas de los gastos realizados por el convento para la fábrica nueva y el hecho de que el obispado dijera que el edificio se estaba construyendo con limosnas, es aparente, pues parece evidente que el convento de las catarinas fue especialmente favorecido. Por un lado por el apoyo que había dado a la construcción el obispo Escalona y Calatayud quien murió apenas un año antes del traslado, pero por otra parte, porque algunos miembros prominentes del cabildo catedral tenían hermanas y parientes en el convento: tal es el caso de los canónigos Diego de Peredo o Marcos Muñoz de Sanabria.<sup>475</sup> Tanto por este motivo, como porque era costumbre o porque como ya se dijo, era el único convento femenino de Valladolid, es que los ojos de las autoridades eclesiásticas seguían con atención la vida del convento. Pocos meses antes del traslado, el 30 de octubre de 1737, el Deán y Cabildo Sede Vacante, dirigió una carta a la R.M. Priora del convento, Teresa de Santa Inés, ordenándole una estricta observancia de la clausura

y que en los casos de sus preciosas funciones y convites de entradas, profesiones de religiosas y otras, se junten fuera de la portería interior o en los locutorios y así mismo el que las necesidades de entrar confesor, médico, cirujano, sangrador y otros que sean precisos, sean guiados de las madres enfermera y portera hasta la enfermería, celda donde estuviere la enferma o lugar de su destino, sin que en el camino o distancia de la portería a dichas oficinas se detengan en conversaciones y que ejecutado que sea su ejercicio salgan luego sin demorarse dentro más tiempo que el que fuere preciso...<sup>476</sup>

<sup>474</sup> AMCR, Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Religiosas, Sub-Serie Catarinas, 1734-1738. Fragmento de documento sin fecha ni firma.

<sup>475</sup> AMCR, Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Religiosas, Sub-Serie Catarinas, 1734-1738. Además de la información correspondiente a certificados de legitimidad y pureza de sangre, es interesante ver los compromisos económicos que los canónigos contraen con el convento para pagar la dote de 3,000 pesos de sus hermanas, para lo cual resultan factores otros miembros del mismo cabildo.

<sup>476</sup> AMCR, Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Religiosas, Sub-Serie Catarinas, 1737. Valladolid, 30 de octubre de 1737. Firmado por Don Manuel Solano, Don Marcos Muñoz de Sanabria, Ledo. Don Gabriel de Arabe y Anguita y el secretario de Cabildo y de Gobierno Lic. Ignacio Pardo.

Estos hombres, tanto por ser integrantes de la misma familia considerada ésta como entidad custodio de la mujer, así como por su carácter de miembros de la iglesia, institución definidora de modelos de ética moral y conducta social, estaban ejerciendo la protección del honor, que se traducía en el respeto a la virginidad. Con el aislamiento se salvaba el honor y se libraba de la tentación y el peligro a un sexo que necesitaba especial supervisión y control. Asumir la fragilidad moral de la mujer es lo que justificó tanto la supervisión como el aislamiento social.<sup>477</sup>

Desde esta perspectiva, la situación de las monjas parecía perfecta, pues se mantenían vírgenes y el estado de virginidad, según el Canon x de la Sesión XXIV del Concilio de Trento, era más perfecto que el matrimonio, pero en realidad, estaban casadas, y con el mejor esposo que ninguna familia pudiera encontrar para sus hijas, hermanas o parientes: el mismo Jesucristo. Frente a este esposo podía desatarse la sensualidad porque no había posibilidad de fornicación. Como observó Asunción Lavrin, “una honda sexualidad corría bajo la superficie de las relaciones formales dictadas por la iglesia y la sociedad”, corriente que está latente en el discurso monjil, como en el de Teresa de Santa Inés, priora del convento de Valladolid: “Vos sois (Amante Esposo de mi vida) Vos sois de nuestros suspiros el blanco y de todas nuestras felicidades el centro. [...] En Vos solo (Crucificado dueño mío) hallan nuestros deseos verdadero descanso...”<sup>478</sup> Impulsos y actitudes que debían ser controlados y canalizados por medio de la obediencia, lo cual significaba sumisión voluntaria de la monja a sus superiores, a las reglas de la orden y de la Iglesia; imitación de las virtudes de santas y religiosas. Actitud de obediencia entendida como ingrediente esencial de lo que cultural y socialmente se esperaba de las mujeres durante el período colonial. Porque a quien obedece el Estado y la Iglesia le brindan protección. El Estado protegía legalmente a la mujer y a la familia, mientras la iglesia se ocupaba por un lado de los aspectos morales del matrimonio y del comportamiento femenino con relación a la familia como institución pilar de la sociedad y por otro, de su función como religiosa.

La protección es la palabra clave para poder comprender las relaciones entre los hombres y las mujeres y entre la sociedad y las mujeres [...] La cualidad implícita en la relación entre el protector y el protegido explica las contradicciones que se advierten en los papeles históricos de las mujeres como actores y como objetos.<sup>479</sup>

Pero no hay protección sin dominio ni dominio sin obediencia y no hubo monja que entre los votos del día de su profesión, no jurase ser por sobre todo, obediente de los mandatos de Dios y de su jerarquía en la tierra.<sup>480</sup> Pero, ¿de qué manera se expresa esta relación protector-protegido en el caso de las catarinas de Valladolid? ¿Quién o quiénes ejercían el rol protector? ¿Qué mecanismos se pusieron en funcionamiento para expresar esta relación de dominio en el acontecimiento del traslado?

<sup>477</sup> Asunción Lavrin: “Aproximación histórica al tema de la sexualidad en el México colonial”, *Encuentro*, vol. II, núm. 3, no 1, pp. 23 a 39, y Asunción Lavrin y Edith Couturier: “Las mujeres tienen la palabra. Otras voces en la historia colonial de México”, *Historia Mexicana*, vol. XXXI, núm. 2 (1992), pp. 278-313.

<sup>478</sup> López de Aguado, *op. cit.*, “Dedicatoria a la Soberana Magestad de Christo Crucificado, en su devotísima Imagen, que se adora en el Templo de Religiosas de Santa Cathalina de Siena, de la Ciudad de Valladolid. La Religiosa Prelada de dicho Convento [Teresa de Santa Inés] en su nombre y en el de su Santa Comunidad”.

<sup>479</sup> Asunción Lavrin, *Las mujeres hispanoamericanas, perspectivas históricas*, p. 73.

<sup>480</sup> Asunción Lavrin, “Values and meaning of monastic life for nuns in Colonial Mexico”, *The Catholic Historical Review*, vol. LVIII, núm. 3, p. 373 y Pilar Gonzalbo, *Las mujeres en la Nueva España*, p. 236.

### Los artificios de la memoria

El 1º de noviembre de 1738, en la sacristía de la iglesia de las monjas, se colocó una gran pintura (10 m de largo por 4 m de alto) que el Vicario General del obispado, Dr. Miguel Romero López de Arbizu, había mandado hacer para conmemorar el traslado del convento.<sup>481</sup> El cabildo quiso guardar una memoria de su participación en este acontecimiento de la vida religiosa y urbana de Valladolid. Pero ¿en qué consistió esta participación?

El dos de mayo de 1738 se reunió el cabildo de la catedral de Valladolid. Uno de los asuntos importantes de ese día, dijo el secretario, era librar los ciento ochenta y dos pesos y siete reales contra bienes de mesa capitular, por los gastos hechos para la función que habían preparado en la ceremonia de traslación de las monjas catarinas a su nuevo convento.<sup>482</sup>

El hecho no era nuevo: la catedral era el centro aglutinante de la vida y las costumbres de la sociedad novohispana, así como su espacio interno, el privilegiado para celebraciones religiosas o profanas, cuando no se abrían y prolongaban en las calles de la ciudad.<sup>483</sup> En el caso que nos ocupa, la catedral participó a través de su cabildo, el cual, al estar en sede vacante, se constituía en la suprema autoridad.

El cabildo era el depositario de las tradiciones del gobierno y la administración. Le caracterizaba un fuerte espíritu de corporación que hacía valer apoyado en su larga experiencia administrativa, y en el considerable poder político que consolidó, sobre todo durante los periodos de sede vacante. Esta situación se redimensionó en el caso de la antigua Valladolid, pues a diferencia de México o de Guadalajara, donde había virrey y/o gobernador además de reales audiencias, en la provincia y obispado de Michoacán el poder civil de los alcaldes mayores no se equiparaba con el rango y poderío de los obispos y su cabildo.<sup>484</sup>

La primera mitad del siglo XVIII, en la cual se ubica la sede vacante del obispo Escalona y Calatayud, entre 1737 y 1741, se caracterizó, además, por un aumento considerable de las rentas eclesiásticas; por una adaptación de las viejas devociones a la nueva iglesia y un incremento de obras piadosas y de los diezmos.<sup>485</sup> En ese momento el cabildo estaba formado por cinco dignidades, encabezado por el Deán, Lic. Mateo de Hajar y Espinosa; el Arcediano, Lic. Diego de Aguilar Solórzano; el Chantre, Dr. Miguel Romero López de Arbizu, Provisor y Vicario General del obispado en sede vacante, a cuya devoción y expensas se hizo esta pintura; el Maestrescuela, Lic. Juan Manuel Solano; el Tesorero, Lic. Antonio Gil de Hoyos y los canónigos licenciados Diego de Peredo; Diego de Castro y Astete y Miguel Bernal de Astete y los doctores Ignacio de Soto Cevallos y Aranguren; Marcos Muñoz de Sanabria y Juan Ubaldo de Anguita Sandoval y Rojas, quien era el Vicario General de Religiosas; dos racioneros, los licenciados Gabriel de Artabe y Anguita y José

<sup>481</sup> Dos artículos de 1941 publicados en los *Anales del Museo Michoacano*, hacen referencia al cuadro y su localización en la sacristía de la iglesia. El artista Diego Rivera, quien murió en 1957, ya lo vio instalado en el Museo Regional de Morelia, por lo tanto se puede afirmar que esta pintura estuvo en el mismo lugar hasta que fue trasladada en la década de los años cuarenta.

<sup>482</sup> Archivo del Cabildo Catedral de Morelia. (ACCM). *Actas Capitulares*, 2 de mayo de 1738. Toda la información que procede de este archivo me fue proporcionada generosamente por Oscar Mazín, quien realiza desde hace varios años una investigación sobre el cabildo de la catedral de Valladolid.

<sup>483</sup> Oscar Mazín: "La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico" en Nelly Sigaut (Coord.): *La Catedral de Morelia*, p. 19.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>485</sup> *Idem*.

<sup>486</sup> Información proporcionada por Oscar Mazín, que procede del ACCM. *Actas Capitulares*.

<sup>487</sup> Trasládase a este Convento / Nuevo las Religiosas y dexaron / el Antiguo, el día 3 de mayo de 1738 / Sobretante (después de 148 años de su / fundación en esta ciudad. Gobernando la / Ygla. No. Sto. P. Clemente XII. La Monarha / Nuestro Rey y Sr. Dn. Phelippo V Esta Na. / España el Exmo. Sr. Dr. Dn. Juan de Bizaron / Arpo. de México; esta Provincia Dn. Fermín de / Garagortzi; este Obp. do. la Sede Vte. por Muerte del / Iltrno. Sr. Dr. Dn. Juan Joseph de Escalona; siendo Dean / de la Sta. Ygla. el Sr. Ldo. Dn. Matheo de Espinosa. Priora / del Conbto. la R. Me. Soro Teresa de Santa Ynes. Vico. el / Sr. Magl. Dr. Dn. Juan Ubaldo de Anguita. Chantre / probisor y Vico. Genl. el Sr. Dr. Dn. Miguel Romero / Lopez de Arbizu, a cuya debocion y expensas / se colocó esta mema. en 10 de nove. de / 1738 años. Abe Maria /

<sup>488</sup> Miguel Romero López de Arbizu era nativo de Aragón, España. Se había doctorado en cánones y fundado en México el Solemne aniversario de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Fue Comisario de la Cruzada y Consultor



Villegas Jara y cuatro medios racioneros<sup>486</sup> a quienes pertenecen los retratos que aparecen en el primer plano del cuadro.

Tal como puede leerse en la inscripción de la cartela ubicada en el ángulo inferior izquierdo<sup>487</sup> la enorme tela que por ahora se considera anónima y que no puede atribuirse a alguno de los pintores activos en esas fechas, fue hecha a expensas de Miguel Romero López de Arbizu,<sup>488</sup> quien compite en importancia con el Deán Mateo de Hajar y Espinoza<sup>489</sup> que es quien porta la custodia y va ataviado con capa pluvial y acompañado por dos medios racioneros que son los que llevan dalmáticas.<sup>490</sup> Los demás miembros del cabildo llevan roquete y manipulo, así como un cirio en la mano derecha y el bonete en la izquierda.

Sobre la identificación de este personaje, el que lleva la custodia en las manos, que resulta central en la composición del cuadro, se ha generado una interesante controversia. Martín Torres Vega publicó un retrato que se conserva en una colección particular, de un personaje identificado como don Marcos Muñoz de Sanabria<sup>491</sup>. Dicha identificación fue hecha por sus propietarios, porque no hay ningún elemento, así como una cartela que suele ser lo frecuente en estos casos, que permita reconocer quién es el retratado. Sin embargo, es posible que su nombre se conserve asociado al de un protector, como memoria compartida por algún grupo que fue beneficiado por quien en 1737, no era deán del cabildo como afirma Martín Torres en el artículo citado. Por lo tanto y mientras no se demuestre de manera fehaciente la identidad del retratado, sostengo que se trata del deán Mateo de Hajar y Espinoza.

El generoso pero también muy ostentoso deán, como lo calificó Óscar Mazín, natural del real de minas de Osumatlán. Colegial en México y licenciado en Teología, fue cura y juez eclesiástico en El Cerro de San Pedro, jurisdicción de San Luis Potosí. Llegó a Valladolid como canónigo penitenciario en 1700 y murió siendo deán, en 1742. Escribió tres tomos de una Historia de Michoacán o Fragmentos eclesiásticos de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán, que aún no se ha localizado. En 1730 fundó un aniversario con principal de 1,040 pesos y costó el Altar de Santa Bárbara en 1734. En 1736 dispuso 10,000 pesos, seis para la dotación de las huérfanas de Santa Bárbara y cuatro mil para dos becas de colegiales de San Nicolás. Pidió ser sepultado en ese altar. En su testamento dejó dote para tres religiosas catarinas. Dejó dispuesta la cantidad de seis mil pesos para servir de pósito perpetuo a beneficio de “todos los pobres y común de la ciudad”. Costó en parte la nueva capilla para “el Cristo de las monjas” y dejó dispuesta la renta de cuatro casitas para el culto de la capilla y altar del Santo Cristo del Convento. Además legó al convento cuatro grandes lienzos que estaban en su casa, para adorno del claustro.<sup>492</sup> Es clara la intensa relación del deán con las monjas dominicas a las que favoreció de manera notable.

Las procesiones tenían una estructura que generalmente encabezaba el obispo y su cabildo y en muchas ocasiones eran acompañados por el ayuntamiento y seguidos por las órdenes religiosas, luego las hermandades o cofradías con su titular y al final los barrios y pueblos. Los recorridos también estaban establecidos.<sup>493</sup>



de la Inquisición. Fue superintendente de la obra de una casa de Recoogidas, al lado de la iglesia de la Cruz. En 1723, fue nombrado por primera vez Provisor y Vicario, cargo que ocupó nuevamente en 1737. En 1747 dio posesión a las religiosas catarinas de su convento en Pitzcarari y predicó el sermón.

<sup>486</sup> Mateo de Hajar y Espinoza natural del real de minas de Osumatlán. Colegial en México y licenciado en Teología. Fue cura y juez eclesiástico en El Cerro de San Pedro, jurisdicción de San Luis Potosí. Llegó a Valladolid como canónigo penitenciario en 1700 y murió siendo deán, en 1742. Escribió tres tomos de una Historia de Michoacán o Fragmentos eclesiásticos de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid de Michoacán, que aún no se ha localizado. Costó el Altar de Santa Bárbara en 1734. En 1730 había fundado un aniversario con principal de 1,040 pesos. En 1736 dispuso 10,000 pesos, seis para la dotación de las huérfanas de Santa Bárbara y cuatro mil para dos becas de colegiales de San Nicolás. Pidió ser sepultado en ese altar. En su testamento dejó dote para tres religiosas catarinas. Dejó dispuesta la cantidad de seis mil pesos para servir de pósito perpetuo a beneficio de “todos los pobres y común de la ciudad”. Costó en parte la nueva capilla para “el Cristo de las monjas” y dejó dispuesta la renta de cuatro casitas para el culto de la capilla y altar del Santo Cristo del Convento. Además legó al convento cuatro grandes lienzos que estaban en su casa, para adorno del claustro.

<sup>487</sup> ACCM. *Actas capitulares*. 7 de septiembre de 1738. En las procesiones, así claustrales como de fuera, el medio racionero se vestía de dalmática, no venía incorporado al cabildo, sino que se ponía al lado derecho de la cruz.

<sup>488</sup> José Martín Torres Vega, “Don Marcos Muñoz de Sanabria. Un arcediano benefactor de los conventos de monjas en Valladolid de Michoacán”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, Num. 8.

<sup>489</sup> Óscar Mazín, *op. cit.*, pp. 260; 268; 282; 286; 294; 295; 297; 299; 309; 325; 336; 376.

<sup>490</sup> Óscar Mazín, *op. cit.*, pp. 19 y 88.

En este caso la procesión se realizó desde el antiguo convento donde actualmente se encuentra la iglesia de Las Rosas, hasta el nuevo, en la calle Real, hoy avenida Madero. El recorrido es bastante más extenso que el representado pues hay entre ambos sitios unas ocho largas cuadras: sin embargo se eliminaron escollos visuales que pudieran comprometer lo sustancial de la representación. Lo que parece haber importado más que la veracidad de lo representado es la calidad de la participación. Es por eso que el énfasis está puesto en el recorrido, en la lectura visual que se propone desde un convento a otro y en el grupo de autoridades formado por el deán con la custodia, seguido por el ayuntamiento. La organización de este grupo se presta a confusiones, pues no parece que sean las dignidades eclesiásticas y el Santísimo Sacramento quienes van bajo palio, sino las autoridades del ayuntamiento y los maceros, portando las insignias de la corporación. Entre ellos hay notables diferencias, pues los regidores están vestidos de manera afrancesada, con casacas largas y pelucones blancos sujetos con un moño, tal como se usaba en España desde principios del siglo XVIII a partir de la llegada del Borbón Felipe V. Detrás del ayuntamiento, sigue un grupo de hombres armados, con una claridad de dibujo que comparten los personajes callejeros que los rodean: mendigos y diversos vendedores ambulantes que le dan sabor costumbrista a la representación. A ambos lados de una de las puertas de ingreso a la iglesia, que guarda relación con la arquitectura construida, pero que está dibujada con cierto descuido, se ubican las religiones con sus imágenes. A la derecha, se ve la de Santo Domingo, que como patrono de la orden, se destaca del resto con un arco de flores y espejos. El que no hubiera dominicos en la ciudad puede haber llevado al pintor a idealizar los rostros de los frailes hasta convertirlos casi en figuras angelicales que cargan la imagen; a su lado san Agustín y luego los mercedarios con san Pedro Nolasco, cuyos cargadores tienen un llamativo gesto agrio y tosco. Del lado izquierdo, la imagen de san Pedro, cargada por clero diocesano, seguramente miembros de la congregación de San Pedro, los franciscanos cargando a san Francisco y santa Clara y los carmelitas con santa Teresa de Jesús, que era patrona de la ciudad desde 1618.<sup>494</sup>

<sup>494</sup> Oscar Mazín, *op. cit.*, “El 22 de julio de 1622 se recibió la noticia oficial de las canonizaciones de san Ignacio de Loyola, de santa Teresa de Jesús y de san Isidro de Madrid. Siguiéron grandes demostraciones de alegría y la fiesta de santa Teresa, por ser ya la patrona de Valladolid, revistió ese año una mayor solemnidad”, p. 29.

<sup>495</sup> Xavier Moysén, “Un traslado de momos” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 14, pp. 9-17; p. 15.

<sup>496</sup> Oscar Mazín, *op. cit.*, p. 62. Descripción de la entrada pública del obispo Martín de Elizacorechea y Dora Echeverría. Escrita para la sesión del cabildo catedral del 23 de enero de 1746.

<sup>497</sup> ACSCS. Profesión 2/1852-1989. *Lista de todas las religiosas de Coro que ha habido en este convento de Nuestra Madre Santa Catalina de Siena desde su fundación que fue el día 22 de marzo del año de 1595*.

En un estudio sobre este cuadro que realizara Xavier Moysén, el autor señala la llamativa ausencia de los jesuitas.<sup>495</sup> Sin embargo, las relaciones entre éstos y el cabildo vallisoletano eran armoniosas y los jesuitas asistían a las funciones del cabildo a las que siempre eran invitados, aunque muchas veces lo hacían “sin capas y cruces, ni en forma de comunidad, sino como particulares”.<sup>496</sup> Los pleitos, porque sí los había, se daban entre las órdenes religiosas y las autoridades diocesanas, que especialmente en la primera mitad del siglo XVIII, desplazan cada vez más a los regulares. Este desplazamiento tiene su expresión plástica en la poca importancia que tienen en el cuadro, donde su presencia está “señalada” por sus imágenes titulares.

Adentro de la iglesia ya está esperando la imagen de Santa Catalina de Siena, quien recibe primero a las novicias de velo blanco —que en el momento del traslado eran seis— y luego a las religiosas de velo negro —símbolo de la perpetuidad de su profesión— que en ese momento eran 56,<sup>497</sup> número

bastante elevado en comparación con otros conventos.<sup>498</sup> Pero también comparado con la cantidad de población de Valladolid, que en esos años del siglo XVIII rodeaba los 4,000 habitantes. Las catarinas van entrando a su nueva iglesia rodeadas de los miembros del cabildo. También ellas llevan cirios en las manos y van vestidas con el hábito blanco y negro y el correspondiente rosario. Estos tocados se mantuvieron hasta principios del siglo XIX, cuando los quitaron pues “estaban muy profanos porque se les veía mucho pelo”.<sup>499</sup>

Junto a las otras imágenes, pero destacada por un dosel y una gran peana de plata, a cuyos lados el pintor se preocupó por poner unos grandes vasos de cristal que le permitieran un cierto alarde técnico en la factura de las texturas transparentes, se ve una gran imagen de Cristo en la cruz: es el Cristo de la Preciosa Sangre a quien el pueblo de Valladolid llamaba “el Cristo de las monjas”. La historia de esta imagen es casi tan larga como la del convento. La primera referencia que se conoce de la asociación entre la imagen y las rogativas para pestes y calamidades, es del 30 de septiembre de 1642: ante una gran necesidad de lluvia, la ciudad le pidió al obispo una procesión desde el convento de las catarinas hasta la catedral, “llevando bajo palio un santo crucifijo milagroso que tenían en el convento.”<sup>500</sup> Así sucedió en 1689, en 1692, en 1696 y, como observa Oscar Mazín:

cada vez se ordenaba mayor solemnidad y devoción; en el momento de salir el Cristo del convento de religiosas, se empezaba a tocar “a rogativa”, y así todo el trayecto hasta que llegaba a la catedral. A sus puertas, salían los señores del cabildo a recibirlo y le cargaban, como ocurrió una vez más en 1706 con motivo de la epidemia que había en la ciudad, “pues siempre se ha experimentado que con esta santísima imagen, se han conseguido de su misericordia toda piedad y alivio.”<sup>501</sup>

En 1644 se organizó la archicofradía de la Preciosa Sangre de Cristo erigida “canónicamente en la iglesia de Religiosas Catarinas de esta ciudad...”, cuyos miembros son, seguramente, los que cargan la imagen en el cuadro.<sup>502</sup> Ya en el convento nuevo, el Cristo de la Preciosa Sangre se colocó en el coro alto, donde fue objeto de especial veneración y culto por parte de las religiosas durante los 124 años, 10 meses y 28 días que permanecieron en el convento, hasta que fueron exclaustradas por primera vez, el 31 de marzo de 1863.<sup>503</sup>

Actualmente se encuentra en la capilla del tercer convento dominico, junto a la imagen de la Virgen de Guadalupe, que fue jurada como patrona de la comunidad el 19 de diciembre de 1756.<sup>504</sup>

La tradición oral en el convento conserva dos versiones acerca de la forma en que la orden se apropió de la imagen: según una de ellas, “fue robado”, dice con inocente sonrisa sor Imelda, actual priora de las dominicas, pues hubo en el convento unas religiosas que eran hijas del hacendado de Huango (antigua doctrina agustina, hoy Villa Morelos). En un momento en que una peste asolaba la ciudad, las religiosas pidieron a su padre que les prestara una

<sup>498</sup> Asunción Lavrin, “Female Religious” en *Cities and Society in Colonial Latin America*, Edited by Louisa Schell Hoberman and Susan Migden Socolow, p. 175. Como el de santa Clara de la Ciudad de México, que en 1730 tenía 79 monjas o el convento de Capuchinas del Señor San José, de Lagos, que en 1759 tenía 27 monjas.

<sup>499</sup> ACSCSM. *Cronica 1/1857-1895*, I, 11.

<sup>500</sup> AGN. *Actas Capitulares*, 30 (30 septiembre de 1642).

<sup>501</sup> Oscar Mazín, *op. cit.*, p. 41.

<sup>502</sup> AGN. *Cofradías y Archicofradías*, vol. 18, exp. 5, L. 195.

<sup>503</sup> ACSCSM. *Procesión 2/1852-1989*.

<sup>504</sup> ACSCSM. *Cronica 1/1857/1895*, I, 45.



milagrosa imagen de Cristo que era de su propiedad. Es el Cristo de la Preciosa Sangre, que nunca devolvieron. La otra versión reconoce un tronco común con otras imágenes: un día llegaron al convento unos hombres que pidieron posada por una noche. Traían unos burros que cargaban una gran caja. A la mañana siguiente, los hombres habían desaparecido, pero habían dejado la caja, las monjas decidieron abrirla y encontraron la imagen del crucificado.

En el lateral derecho del cuadro, que lamentablemente está doblado (originalmente la obra medía 40 m2 contra los 38 que ahora se cuentan), hay dos grupos interesantes. Uno es el de los Gigantes y Cabezudos que, como acertadamente señala Xavier Moysén, representan a los enemigos de la Iglesia: árabes y turcos<sup>505</sup> y que eran infaltables en las procesiones, especialmente en las de *Corpus*.

En ese artículo el maestro Moysén interpreta de la misma manera la presencia de los indios que aparecen en el primer plano, con el medio cuerpo desnudo, donde se hacen notorias las deficiencias del dibujo. Sin embargo, era el mismo cabildo eclesiástico o el ayuntamiento de la ciudad, quienes pedían “a los naturales, que se vistieran de máscaras, a su usanza...”<sup>506</sup>, es decir, que se disfrazaran de indios. Para mediados del siglo XVIII, los indígenas aún conformaban casi la mitad de la población en Michoacán, viviendo un proceso de creciente mestizaje. Se concentraban especialmente en algunos lugares y regiones como la zona del lago de Pátzcuaro, Cuitzeo, la cañada y los barrios de Valladolid. ¿Cómo veía el siglo XVIII a los indígenas? Qué pensaba de ellos? En un trabajo sobre los curas párrocos y los indios en la Nueva España en el siglo XVIII, William Taylor afirma que los vocablos antitéticos con que se expresaron los curas para referirse a los indios, “atañen a la dicotomía Civilización/barbarie; cristiano/pagano; razón/pasión; moderación/exceso; virginidad/promiscuidad; honor/desvergüenza; amor a la virtud/miedo al castigo; educado/ignorante; manso/malévolo”. Por un lado los que prescribían el orden moral y la buena conducta; y del otro, todo lo que se oponía a ese orden moral.<sup>507</sup> Disfrazarse de indios, no era más que asumir uno de los polos de esta dicotomía, la que se había dejado atrás con la obra “civilizadora” (y esto implica la religión); volver al cuerpo desnudo, a las plumas, al arco y la flecha, era volver a la barbarie, a lo pagano, a la ignorancia, al estado anterior a la acción evangelizadora.

El lado derecho es el más “mestizo” del cuadro: por un lado, los indios e inmediatamente, mestizos, negros y mulatos. De alguna manera no está expresando más que lo que realmente sucedía en la sociedad del XVIII: la barrera del recelo entre indígenas y mulatos había sido librada y su convivencia se daba con bastante armonía.<sup>508</sup> Especialmente en Valladolid, las diferencias étnicas se atenuaban progresivamente. Como observó Claude Morin:

los curas, que eran los responsables de distinguir a los españoles de los de sangre mezclada, confiesan no entender nada del asunto [y que en general] sus parroquianos son de la calidad que dicen y no que parecen, pues los más se tienen por mestizos o españoles.<sup>509</sup>

<sup>505</sup> Xavier Moysén, *op. cit.*, p. 14.

<sup>506</sup> Oscar Mazón, *op. cit.*, p. 62.

<sup>507</sup> William Taylor, “... de corazón pequeño y ánimo apocado. Conceptos de los curas párrocos sobre los indios en la Nueva España del siglo XVIII” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. X, num. 39, pp. 5-67; p. 40.

<sup>508</sup> María Guadalupe Chávez, “Negros y mulatos en Michoacán”, en Agustín Jacinto Zavala, Álvaro Ochoa Serrano (coordinadores), *Tradición e Identidad en la cultura Mexicana. XIV Coloquio de Antropología e Historia Regionales*, pp. 393-405.

<sup>509</sup> Claude Morin, *Michoacán en la Nueva España del siglo XVIII*, pp. 80-81.

bastante elevado en comparación con otros conventos.<sup>498</sup> Pero también comparado con la cantidad de población de Valladolid, que en esos años del siglo XVIII rodeaba los 4,000 habitantes. Las catarinas van entrando a su nueva iglesia rodeadas de los miembros del cabildo. También ellas llevan cirios en las manos y van vestidas con el hábito blanco y negro y el correspondiente rosario. Estos tocados se mantuvieron hasta principios del siglo XIX, cuando los quitaron pues “estaban muy profanos porque se les veía mucho pelo”.<sup>499</sup>

Junto a las otras imágenes, pero destacada por un dosel y una gran peana de plata, a cuyos lados el pintor se preocupó por poner unos grandes vasos de cristal que le permitieran un cierto alarde técnico en la factura de las texturas transparentes, se ve una gran imagen de Cristo en la cruz: es el Cristo de la Preciosa Sangre a quien el pueblo de Valladolid llamaba “el Cristo de las monjas”. La historia de esta imagen es casi tan larga como la del convento. La primera referencia que se conoce de la asociación entre la imagen y las rogativas para pestes y calamidades, es del 30 de septiembre de 1642: ante una gran necesidad de lluvia, la ciudad le pidió al obispo una procesión desde el convento de las catarinas hasta la catedral, “llevando bajo palio un santo crucifijo milagroso que tenían en el convento.”<sup>500</sup> Así sucedió en 1689, en 1692, en 1696 y, como observa Oscar Mazín:

cada vez se ordenaba mayor solemnidad y devoción; en el momento de salir el Cristo del convento de religiosas, se empezaba a tocar “a rogativa”, y así todo el trayecto hasta que llegaba a la catedral. A sus puertas, salían los señores del cabildo a recibirlo y le cargaban, como ocurrió una vez más en 1706 con motivo de la epidemia que había en la ciudad, “pues siempre se ha experimentado que con esta santísima imagen, se han conseguido de su misericordia toda piedad y alivio.”<sup>501</sup>

En 1644 se organizó la archicofradía de la Preciosa Sangre de Cristo erigida “canónicamente en la iglesia de Religiosas Catarinas de esta ciudad...”, cuyos miembros son, seguramente, los que cargan la imagen en el cuadro.<sup>502</sup> Ya en el convento nuevo, el Cristo de la Preciosa Sangre se colocó en el coro alto, donde fue objeto de especial veneración y culto por parte de las religiosas durante los 124 años, 10 meses y 28 días que permanecieron en el convento, hasta que fueron exclaustradas por primera vez, el 31 de marzo de 1863.<sup>503</sup>

Actualmente se encuentra en la capilla del tercer convento dominico, junto a la imagen de la Virgen de Guadalupe, que fue jurada como patrona de la comunidad el 19 de diciembre de 1756.<sup>504</sup>

La tradición oral en el convento conserva dos versiones acerca de la forma en que la orden se apropió de la imagen: según una de ellas, “fue robado”, dice con inocente sonrisa sor Imelda, actual priora de las dominicas, pues hubo en el convento unas religiosas que eran hijas del hacendado de Huango (antigua doctrina agustina, hoy Villa Morelos). En un momento en que una peste asolaba la ciudad, las religiosas pidieron a su padre que les prestara una

<sup>498</sup> Asunción Lavrín, “Female Religious” en *Clitics and Society in Colonial Latin America*, Edited by Louisa Schell-Hoberman and Susan Migden Socolow, p. 175. Como el de santa Clara de la Ciudad de México, que en 1730 tenía 79 monjas o el convento de Capuchinas del Señor San José, de Lagos, que en 1759 tenía 27 monjas.

<sup>499</sup> ACSCSM. *Crónica 1/1857-1895*, f. 11.

<sup>500</sup> ACGM. *Actas Capitulares*, 30 de septiembre de 1642.

<sup>501</sup> Oscar Mazín, *op. cit.*, p. 41.

<sup>502</sup> AGN. *Cofradías y Archicofradías*, vol. 18, exp. 5, f. 195.

<sup>503</sup> ACSCSM. *Profesión 2/1852-1989*.

<sup>504</sup> ACSCSM. *Crónica 1/1857/1895*, f. 41.

Una enorme filacteria recorre todo el cuadro y anuncia *Virgines enim sunt et sequuntur agnum quoqu岸que yerit*, “son vírgenes y siguen al Cordero donde quiera que vaya” (Apocalipsis: 14,4). A su alrededor, vuelan los cohetes que lanzan desde la calle y desde la azotea del nuevo convento. La muchedumbre está representada ingenuamente por muchas cabecitas que se van diluyendo y que logran el efecto deseado: zonas de fuerte concentración visual que enmarca la importancia del primer plano. Vendedoras ambulantes, un perro que jala el pantalón de un curioso de un grupo que, como es infalible, llega tarde, completan la escena callejera.

### Conclusión

Se podría haber elegido representar la ceremonia de ingreso de las monjas a su nueva iglesia desde el interior de la misma. Es posible que el protagonismo hubiera recaído en ellas y en sus veneradas imágenes. Pero se eligió la calle y la fiesta, los cohetes y las colgaduras, la música y la severa presencia de las imágenes, severidad que impregna todo el cuadro, que no logra liberarse de los tonos medios desde un centro visual profundamente oscuro.

Al elegir la calle, predominó el criterio de protección, por medio del cual las catarinas pasan de ser estrellas protagonistas a figuras anónimas de expresiones sombrías. Ahora sabemos que en ese momento la Priora del Convento era Teresa de Santa Inés, la Superiora, Lorenza de la Presentación, y las cuatro definidoras, Micaela de Santa Teresa, María de Santo Tomás, María de la Visitación y María del Santísimo Sacramento<sup>514</sup> y podemos suponer que ellas son a quienes representan esos rostros cenicientos y esas miradas bajas. Van rodeadas por sus protectores, como un rebaño de ovejas guiadas por sus pastores, por esos hombres que miran con seguridad a quien los está retratando: ellos son los verdaderos protagonistas de la fiesta. Ellas son simplemente azucenas entre espinas.<sup>515</sup>

Nelly Sigaut

Documento Núm 1. Archivo Capitular de Administración Diocesana-Valladolid-Morelia (ACADVM) Expedientes de Actas Capitulares, 1738.

Cabildo  
Illmo. Sr.

Las religiosas todas de este Convento cada una tiene tan impresos en el corazón los singulares favores de VSS Illma. que mucho antes hubiera expresado la gratitud a no haberlas enmudecido lo grande del beneficio y aunque éste las hace callar, la obligación impele a hacer esta memoria que es índice corto de su recuerdo, cuando sólo en el dilatado papel del silencio podrá haber su reconocimiento, éste repite a VSS Illma. a millares, las gracias por los esmeros con que las ha honrado y porque no alcanza la pluma lo que dicta el corazón, libran la recompensa a quien sabe con exceso que es. Dios su Magestad guarde a VSSa, Illma. con perfecta salud en sus mayores exaltaciones los años de nuestro deseo. Convento de Nuestra Madre Santa Catalina de Siena y junio 14 de 1738.

Illmo. Sr./ Besan las plantas de VSSa. Illma./ sus indignas súbditas que le veneran: Theresa de Sta.Inés, Priora, Lorenza de la Presentación, Superiora, Michaela de Sta. Theresa, Definidora, Ma. Anna del Smo. Sacramto. Definidora

<sup>514</sup> AMCR, Fondo Diocesano, Sección Gobierno. Serie Religiosas. Sub-serie Catalinas. Además de esos cargos, que eran los más importantes le seguían: portera mayor, portera menor, tornera mayor, tornera menor, secretaria, sacristana, maestra de novicias; maestra de capilla, vicaria de coro, socantora, provisoras, ayudanta de provisoras, procuradora, enfermera mayor, enfermera “de respectó”, enfermera menor, 4 celadoras de coro, 2 celadoras de coro alto y claustro, 3 escuchas, obrera mayor, 3 obreras menores, encerradora del convento, corista, panadera.

<sup>515</sup> *La Azucena entre espinas, representada en la vida, y virtudes de la V. Madre Luísa de Santa Cathalina definidora en su convento de religiosas dominicas de Santa Cathalina de Siena de la ciudad de Valladolid, Provincia de Michoacán*, es el título de la crónica que escribió José Antonio Ponce de León, publicada en México en 1756.