

The background of the cover is a photograph of a church interior. The walls are covered in ancient, weathered murals depicting various scenes, possibly religious. A large, thick stone column is visible on the right side, showing signs of age and wear. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the stone and the details of the murals.

CONVENTO DE
SAN AGUSTÍN

ATOTONILCO
EL GRANDE



CONVENTO DE
SAN ANDRÉS

EPAZOYUCAN

ANTONIO LORENZO MONTEERRUBIO

ANTONIO LORENZO MONTEERRUBIO

Arquitecto, Maestro en Restauración de Monumentos Históricos y Doctor en Arquitectura por la UNAM, ambos grados obtenidos con mención honorífica. Investigador de tiempo completo en el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo del Gobierno del Estado. Se ha dedicado al rescate, investigación y difusión del patrimonio histórico arquitectónico de México.

Ha sido distinguido como becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo y del CONACYT. Recibió el premio INAH 2000 por la mejor tesis de maestría en el área de restauración de monumentos. Premio Alfonso Caso por la UNAM. Investigador Nacional nivel I del Sistema Nacional de Investigadores, entre otros reconocimientos. Ha publicado 22 libros y más de 50 artículos en revistas especializadas y de difusión, además de folletos y artículos periodísticos. Entre sus libros se cuenta el *Catálogo del Patrimonio Cultural del Estado de Hidalgo*, en 8 tomos; *Arquitectura, urbanismo y sociedad en Pachuca durante el Porfiriato*; *Análisis Histórico Arquitectónico de los Conventos de Frontera Chichimeca en la Sierra Gorda* y *Las haciendas pulqueras de México*.

Ha dictado conferencias en coloquios y ciclos sobre arte, arquitectura, historia y antropología dirigidos a especialistas y público en general. Sus intervenciones en seminarios especializados y encuentros de investigación humanística se han realizado a través de varias ponencias, tanto en México, Perú, Brasil, Argentina, España e Italia.

PORTADA: El cubo de las escaleras, convento de San Agustín, Atotonilco el Grande.

CONTRAPORTADA: Personaje en el cubo de las escaleras del convento de San Andrés, Epazoyucan.

CONVENTOS
AGUSTINOS EN
HIDALGO

CONVENTOS AGUSTINOS EN HIDALGO



GOBIERNO DEL ESTADO DE HIDALGO
COLECCIÓN HIDALGUENSE núm. 8

Libros para ser leídos.

CONVENTOS AGUSTINOS EN HIDALGO

CONVENTO DE SAN AGUSTÍN
ATOTONILCO EL GRANDE

CONVENTO DE SAN ANDRÉS
EPAZOYUCAN

Investigación y textos:

Antonio Lorenzo Monterrubio

Fotografía:

Javier A. Rodríguez Padilla

Lectura de pruebas y enlace institucional:

Magaly Cruz de Nicolás

Proyecto, edición y diseño:

Pablo Mayans

Primera Edición 2012.

Una producción de Mina Editorial para la
Dirección General de Publicaciones e Impresos
del Gobierno del Estado de Hidalgo.

Francisco P. Mariel #100
esquina con Vicente Segura. Col. Revolución
Pachuca, Hidalgo

©2012 Dirección General de Publicaciones e Impresos
del Gobierno del Estado de Hidalgo.

D.R. © De las imágenes del patrimonio de la nación mexicana, bajo
custodia del inah: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Córdoba #45, Col. Roma, Del. Cuauhtémoc, Cp. 06700, México, D.F.

De los textos: ©Antonio Lorenzo Monterrubio
De las fotografías: ©Javier Rodríguez Padilla
©Pablo Mayans (páginas 204 y 206–207)

Queda prohibida la reproducción parcial o total directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

La reproducción, uso aprovechamiento por cualquier medio de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana contenidas en esta obra está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y la Ley del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser aprobada por el inah y el titular del Derecho Patrimonial.

Impreso en México



ÍNDICE

CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

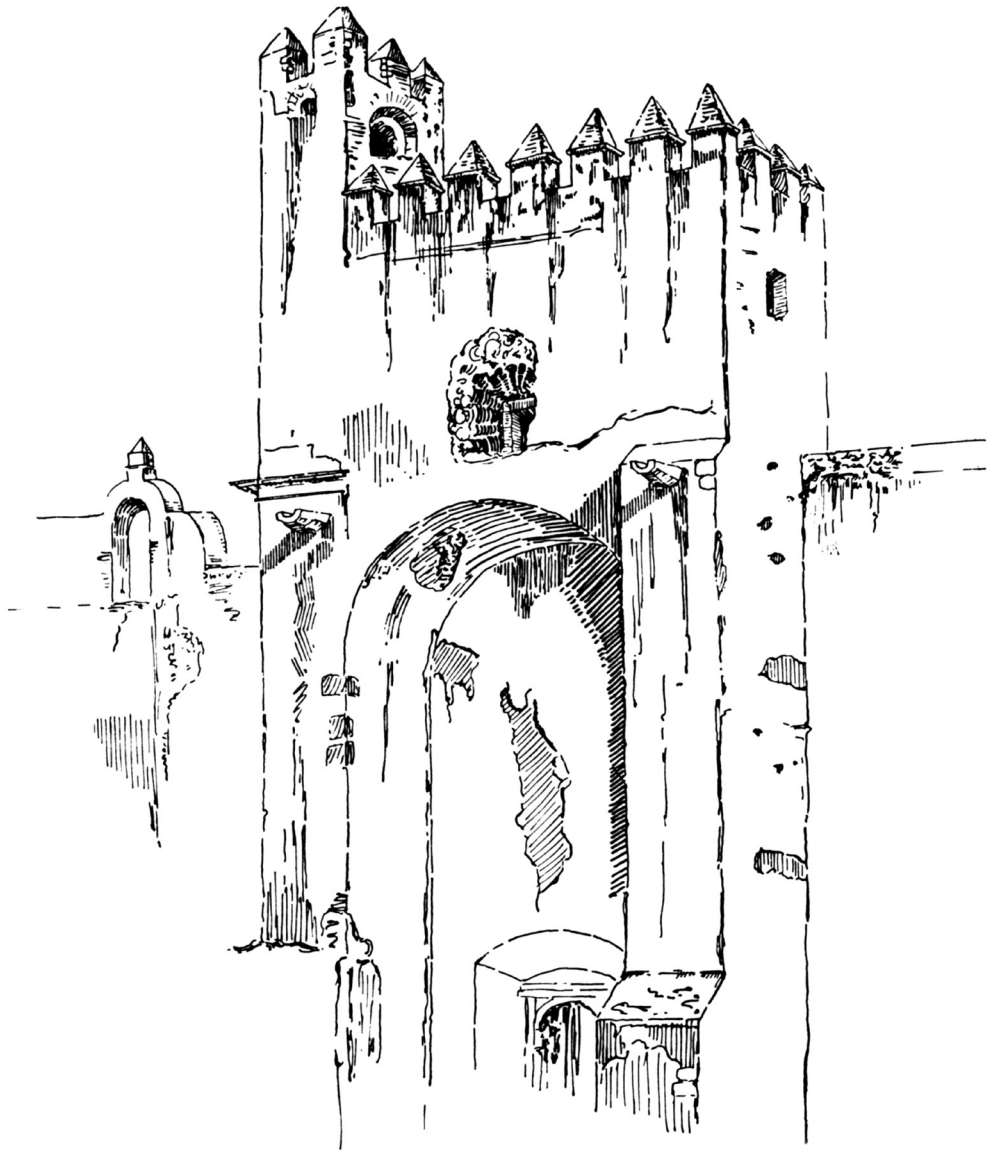
ATOTONILCO EL GRANDE

<i>Presentación</i>	9
<i>Introducción</i>	19
<i>Historia</i>	20
<i>Atrio</i>	29
<i>Fachada</i>	33
<i>Interior de la iglesia</i>	42
<i>Claustro</i>	54
<i>La pintura mural del convento</i>	62
<i>El cubo de las escaleras</i>	77
<i>Planta alta del convento</i>	94
<i>Pintura de caballete</i>	101
<i>Epílogo</i>	109
<i>Bibliografía</i>	113

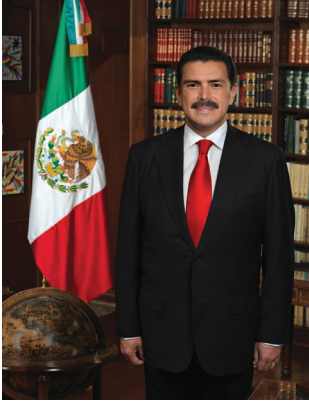
CONVENTO DE SAN ANDRÉS

EPAZOYUCAN

<i>Introducción</i>	123
<i>Historia</i>	124
<i>Atrio</i>	137
<i>Portada de la iglesia</i>	148
<i>Interior de la iglesia</i>	156
<i>Claustro</i>	166
<i>Pintura mural</i>	175
<i>Planta alta del convento</i>	200
<i>Epílogo</i>	207
<i>Bibliografía</i>	210
<i>Agradecimientos</i>	212
<i>Directorio</i>	213



PRESENTACIÓN



PÁGINA ANTERIOR:
*Apunte de la azotea de la iglesia,
con un garitón (torre pequeña)
culminando el muro. Tomado
del Catálogo de Construcciones
Religiosas del Estado de Hidalgo.*

Hidalgo, a través de su historia, ha producido creaciones artísticas que engrandecen nuestro patrimonio. Grandes obras en pintura, música, escultura y también arquitectura. Entre ellas destacan las construcciones religiosas del siglo XVI. En casi todas las regiones de nuestra entidad hay ejemplos del gran legado que las órdenes religiosas mendicantes de San Agustín y San Francisco, dejaron a su paso.

Este número de la Colección Hidalguense está dedicado a los conventos de Atotonilco el Grande y Epazoyucan. El primero, al final de la comarca minera y al principio de la sierra, y el segundo, en la parte central de la altiplanicie hidalguense. Ambos edificios enseñorean su emplazamiento con la magnificencia de su arquitectura y de los elementos artísticos que los componen.

En este volumen, las letras del Dr. Lorenzo Monterrubio completan la detallada investigación que nuestro querido Víctor Manuel Ballesteros, estudioso del convento de Atotonilco el Grande, realizó hace tiempo. Ballesteros recordaba en sus textos que en la entrada del convento existía una frase en latín que aludía a la gran amistad que hubo entre los frailes Juan de Sevilla y Antonio de Roa: “HOEC EST VERA FRATERNITAS”, “Esta es la verdadera fraternidad”. Hoy, me permito retomar esta frase haciendo alusión a los hidalguenses y al anhelo que, como sociedad, tenemos de concordia, amistad y fraternidad.

Con esta publicación difundimos la cultura de nuestro Estado, presentando dos maravillosos edificios religiosos y brindamos también, un motivo de orgullo a los habitantes de sus municipios al compartir con el mundo, detalles de su riqueza y su patrimonio.

Es nuestro empeño difundir los valores que engrandecen a Hidalgo, tierra de grandes frutos, tierra de trabajo.

Lic. José Francisco Olvera Ruiz
Gobernador Constitucional del Estado de Hidalgo



La figura de San Agustín preside majestuosa los murales del cubo de las escaleras del convento.

CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

ATOTONILCO EL GRANDE

Investigación y texto:
Antonio Lorenzo Monterrubio

Fotografía:
Javier A. Rodríguez Padilla

Proyecto, edición y diseño:
Pablo Mayans



ARRIBA:
Costado exterior sur del convento.

PÁGINA SIGUIENTE:
Los masivos contrafuertes de la iglesia sorprenden por su majestuosidad.





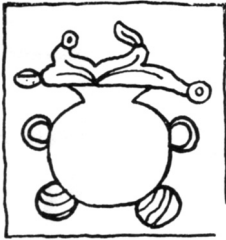
ARRIBA:
Puerta al sur. Convento de San Agustín.

PÁGINA SIGUIENTE:
El diverso repertorio de vanos indica una serie de reconstrucciones y adaptaciones a la fábrica original.





INTRODUCCIÓN



PÁGINA ANTERIOR:

Detalle de la portada principal de la iglesia. Capitel y entablamento del primer cuerpo.

ARRIBA:

Glifo de la población. Tomado del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.

El convento de Atotonilco el Grande, en el estado de Hidalgo, es parte inapreciable del patrimonio arquitectónico y artístico de México. Sus paredes resguardan historias extraordinarias de una época de encuentros entre hombres y tierras ignotas, con intercambios culturales en varios sentidos. Los transvases culturales conmovieron amplias capas de la población indígena y europea, marcando las bases de un vigoroso mestizaje. Los esfuerzos conjuntos de diversas sociedades para la construcción de elementos de identidad, a través de una religión única, produjeron arquitecturas que aún ahora impresionan y asombran. La dinámica que se llevó a cabo en la primera centuria de tales confluencias e intercambios, convirtió a nuestro territorio en el país que ahora tenemos.

El convento de San Agustín en Atotonilco el Grande, está ubicado en el centro de la cabecera municipal, a 34 km. al norte de la capital de la entidad, Pachuca de Soto, siguiendo por la carretera federal a Huejutla.

El nombre de Atotonilco tiene como etimología las raíces *atotonil-li*, “agua termal”, y *co*, “en” (Antonio Peñafiel). El glifo contiene una olla sobre piedras, calentándose y despidiendo un hervor, por tanto, significa “Lugar de agua caliente o termal”. En el actual municipio existen aguas termales en la cercana comunidad de Santa María Amajac.

HISTORIA

Los testimonios más antiguos del hombre en la región pueden datarse hacia el periodo Preclásico Superior (200 a.C. a 850 d.C.) Distintas culturas, iniciando con la Teotihuacana, influyeron en la población en la etapa mencionada. Existen restos arqueológicos en profusión, como cerámica y figurillas en forma de rostros, algunos con elaborados tocados. Posteriormente, la preponderancia tolteca así como la hegemonía mexicana, se dejaron sentir en el territorio. La población aparece en el códice Mendocino en su categoría de tributaria de Tenochtitlan. Los pobladores debían entregar periódicamente mantas de algodón, maíz, frijol y otras semillas.

Con la llegada de los españoles, el primer encomendero de la población fue Pedro de Paz, originario de Salamanca, quien pasó a tierras americanas en 1525. El tributo se fijó en cinco mil quinientos pesos de aquel entonces, pagadero en dinero, trigo y maíz. En la *Suma de Visitas* se compendiaron interesantes datos de la población en épocas tempranas de la conquista, a mediados del siglo XVI:

Este pueblo de Atotonilco tiene otros dos sujetos que cada uno tributa por si: el uno se dize Acatlan y el otro Coachqueçaloya [Huasca].



El escudo agustino, labrado en piedra dentro del convento.

Atotonilco, por si tiene cinco estançuelas que todos juntos son mill y quatroçientas y quinze cassas y en ellas cinco mil y ochoçientos y tres personas; daban de tributo continamente en las minas cinquenta yndios y quatro yndias: Comutose en dineros como pareçe por la tasacion en el libro que dellas esta hecho. Y da mas seysçientas hanegas de maíz cada año y siembran veinte y siete hanegas de trigo, y dan veinte e cinco naguas y otras tantas camissas cada ochenta días, y dan mas para guarda del ganado que tiene el encomendero treynta yndios y al Calpisque dan cada dia una gallina y ciertos huevos y diez cargas de yerva y tortillas y leña y todas las demas menudencias que les piden: dan en Mexico ordinariamente cada cinco días eçeto la quaresma treze gallinas y treze codornices y demas de las gallinas juntamente dan los viernes sabados y vigalias y otros dias de pescado cinquenta peçes y treynta huevos y cada dia dos cargas y media de leña y quatro cargas de yerva y dos yndios de servicio y tea



y carbon y otras menudencias de casa. Esta de Mexico este pueblo diez y nueve leguas es tierra fria y muy fraguosa”.¹

Querubín labrado. La impronta del artifice indigena es innegable.

Con el inicio de la evangelización en la Nueva España, los agustinos iniciaron una aventura extraordinaria en pos del objetivo último del proselitismo religioso: la conversión de las almas. Ciertamente, el convento de Atotonilco el Grande, en conjunción con el de Epazoyucan, fue empleado como baluarte para la realización del trabajo misional, a partir de 1536, cuando puede datarse la fundación del convento que nos ocupa. Es, por tanto, el primer convento de la región. Ese mismo año se decidió enviar como prior (cabeza de la iglesia) a Fray Alonso de Borja, ayudado por sus condiscípulos Gregorio de Salazar y Juan de San Martín.

Borja, según el cronista de la orden agustina, Juan de Grijalva, fue el primer religioso en predicar en lengua otomí en los territorios descubiertos. Al respecto

¹Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España*, Segunda Serie, Geografía y Estadística. Tomo I, Suma de Visitas de pueblos por orden alfabético, Manuscrito 2,800 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Anónimo de la mitad del siglo XVI, Madrid, Establecimiento Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1905, pp. 26-27.



La figura del querubín se repite en la decoración del interior de la iglesia.

conviene mencionar que los frailes agustinos tenían que hablar por lo menos diez lenguas indígenas, entre las cuales el *tlapaneca* y *ocuilteca* eran sólo comprendidas por ellos (Ruiz Zavala). El mismo Grijalva dijo al respecto de dicha creación: “Fue nueva conquista esta, porque aunque está en los llanos y ya había sonado por lo menos en sus contornos la voz del Evangelio, al pueblo de Atotonilco no había llegado...”. Como cabecera de doctrina, Atotonilco contaba con el cercano convento de Acatlán.

El primer edificio era muy pobre. Después de la muerte de Borja, en 1542, ocupa su lugar Fr. Juan de Sevilla. La magna labor encabezada por éste y por su compañero inseparable Antonio de Roa, comprendió vastos territorios, incluyendo la Vega de Metztlán, la Sierra Alta y las llanuras huastecas. Dificultades geográficas y sociales derivaron en una serie de incidentes que no opacaron el avance septentrional agustino,



hacia la Huasteca. A Sevilla “se le debe... la grandeza de aquél edificio [Atotonilco] y la mucha riqueza de los altares” (Grijalva). Su priorato concluye con su muerte, en 1563. Tampoco puede omitirse, la mención de Fray Alonso de la Veracruz, gran humanista y pensador agustino, quien impulsó decididamente las actividades del convento de Atotonilco, incluyendo capítulos (reuniones) provinciales en su interior. La construcción del convento debió estar lo suficientemente avanzada para alojar a los participantes de un curso de Artes, expuesto por Veracruz en el periodo comprendido entre 1546 y 1548. En 1551 se llevó a cabo un capítulo general de la Provincia, repitiéndose tal evento en el año de 1566.

Fray Alonso de la Veracruz dejó escrita una lección importante, en torno a los trabajos de conversión en el nuevo mundo:

... y así se empleen muy cuidadosamente... en el provecho destes pobres naturales, ayudándoles, consolándolos, favoreciéndolos en sus trabajos espirituales y temporales, que reconozcan el fervor de la caridad y amor de Dios y del prójimo en los ministros de su Iglesia, predicándoles y doctrinándolos con buenos ejemplos, no siéndoles molestos, ni penosos, no pretendiéndoles interés temporal de sus santos trabajos, esperando los eternos y los que no saben lengua para instruirlos depréndanla...
(Texto anotado en la crónica de Grijalva).

Por otro lado, son muy interesantes los datos contenidos en la *Descripción del Arzobispado de México*, relación elaborada por Fray Jhoan Perez en 1571, donde se explican los procedimientos misionales para la impartición de los sacramentos y la atención espiritual a los indígenas de la región.

En la relación del Padre Adriano se ofrecen los siguientes datos para los años 1590-1593:

Atotonilco dista de la ciudad de México veinte leguas, tiene casi seis mil tributantes, de los

quales casi todos son otomies; está en encomienda de pero gomez de caceres; en el monasterio que está en la cabecera residen quatro religiosos y en otro que está en un subiecto que se llama acatlan estan dos sacerdotes, de manera que ay en dos monasterios dos predicadores y confesores de lengua otomi y tres mexicanos y un religioso, que no es de missa, cae en el archobispado.

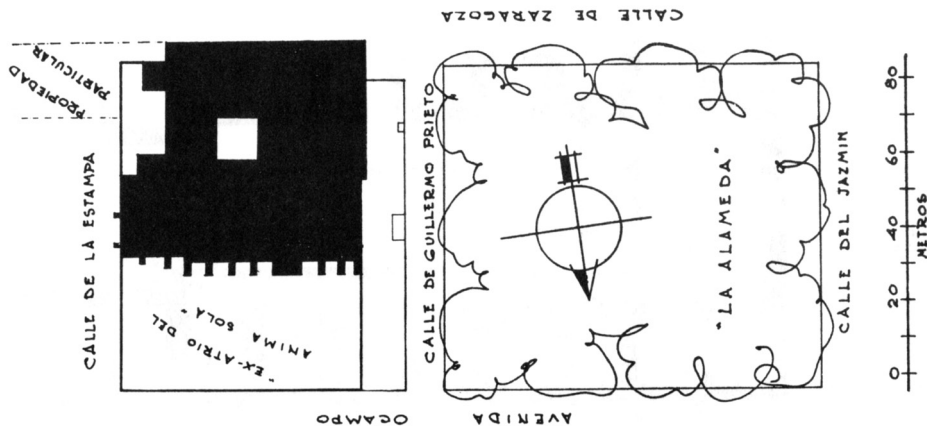
Antigua capilla bautismal. Las distintas corrientes estilísticas se conjuntan en las portadas del conjunto religioso, como el caso de las capillas laterales de la nave. Las delgadas columnillas que soportan los capiteles son de herencia gotizante.

La secularización se efectuó en 1754, siendo el cura beneficiado el Lic. Joseph Buenava de Estrada y Monteros, abogado de la Real Audiencia de México. En ese entonces de la cabecera dependían los siguientes pueblos: Huasca; Los Reyes, Santa Catarina; San Martín y Santa Mónica, y una serie de rancherías y haciendas de “moler metales”, de labor y de ganados, entre las que se encontraban El Zoquital y Vaquerías.

La huella de innumerables adaptaciones y reconstrucciones está patente en todo el conjunto, en una situación lógica teniendo en cuenta el uso ininterrumpido de los espacios a lo largo de los siglos. El monumento histórico resguarda sin duda mensajes ocultos entre sus muros, cuyo significado será de gran interés para la comprensión de la inmensa tarea social y religiosa emprendida desde el siglo XVI en la región, para la construcción de una nueva nación.







ATRIO

El parque público que se extiende frente a la iglesia fue el atrio original del conjunto. Es un agradable paseo, aunque ya no existen vestigios de posibles capillas, posas o cruces de piedra pertenecientes al convento. Como otros muchos ejemplos en México, fue empleado como cementerio de la población desde sus inicios hasta el siglo XIX, cuando fue reubicado por razones de carencia de espacio.

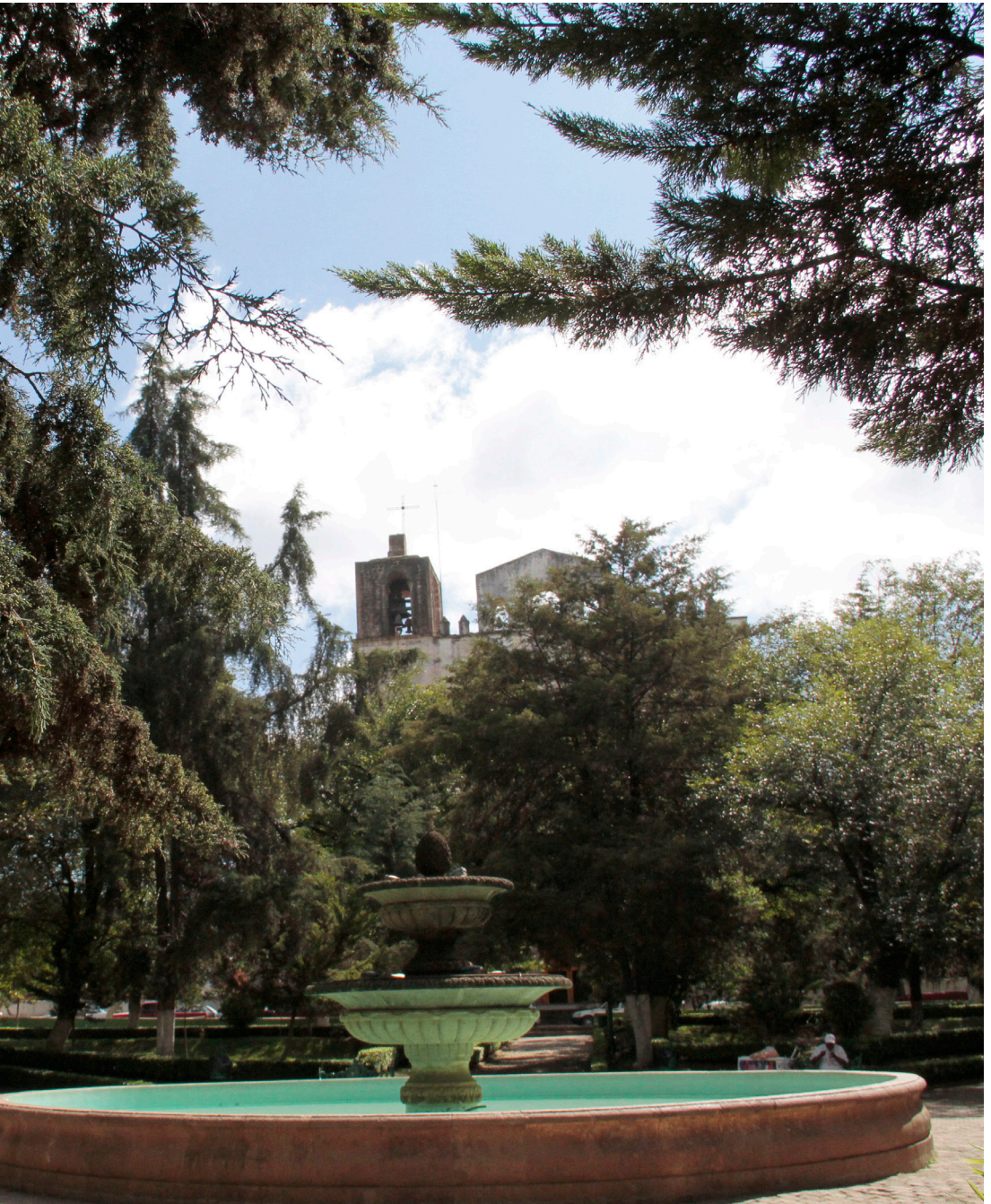
Otro pequeño atrio, ubicado al norte del templo, era denominado como "del Ánima Sola". Los agustinos introdujeron la devoción por las Ánimas del Purgatorio en su trabajo evangelizador con mucho éxito, a tal grado que se extendieron por todas partes las imágenes de los espíritus atormentados en espera de su redención. Una escalinata central que parte desde la calle, conduce a una pequeña plataforma limitada por una barda almenada de corta altura. Desde allí es posible la contemplación de la portada de la iglesia.

PÁGINA ANTERIOR:
Fachada principal. Detalle de los portales del convento.

ARRIBA
Plano de conjunto, tomado del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo. El atrio llamado del "Ánima sola" se halla actualmente ocupado por comercios y viviendas; el jardín principal de la población corresponde con el antiguo atrio.

Una vista de la Alameda o jardín principal, primitivo atrio del conjunto, el remate de la gran iglesia apenas se vislumbra entre la espesura.







FACHADA

La fachada principal del templo da vista al oriente. Su portada, en tres cuerpos, puede inscribirse en la corriente plateresca, con algunos detalles renacentistas. El especialista Carlos Chanfón Olmos ha señalado el carácter de superposición de la portada, enfatizado por los elementos arquitectónicos que se habían desprendido, como algunas pilastras, antes de la restauración efectuada en años recientes. El primer cuerpo, propiamente ocupado por la puerta de entrada, se forma por un arco de medio punto flanqueado por dos pares de columnas con capiteles compuestos, esto es, con remates mezclados con volutas semejantes a las del carnero (jónicas), y hojas de acanto. Remata por un friso tallado con querubines. En los espacios entre columnas se observan relieves al centro de cada casetón o relieve en forma cuadrada: se trata del proceso de la floración de la granada. También se han colocado dos efigies de San Pedro y San Pablo, de una manufactura casi románica, rodeados por un festón o guirnalda. San Pedro es reconocible por llevar en su mano derecha las llaves del reino de los Cielos; San Pablo por una espada, símbolo de su martirio.

PÁGINA ANTERIOR:

Fachada de la iglesia. Vista de canto, se percibe claramente el carácter superpuesto de los elementos de cantería de su portada.



Los canteros indígenas asimilaron perfectamente el espíritu del Renacimiento y lo incorporaron en las portadas de las iglesias de conventos mendicantes.

PÁGINA SIGUIENTE:

La restauración efectuada a la portada por el Dr. en Arq. Juan Benito Artigas y la Arq. María Luisa Malo recuperó los elementos faltantes, logrando una lectura completa de la obra.



El segundo cuerpo, con seis pilastras, tiene un nicho central, y otros dos más pequeños, góticos, destacados por remates que recuerdan el glifo de la población: una olla sostenida por tres piedras, de la que sale vapor. Un par de medias columnas descansan sobre las pilastras del centro, enmarcando una ventana cuyo cerramiento soporta un remate en forma de concha. Culmina la fachada una torre de 1850 y una espadaña (muro que funciona como un campanario), de tres vanos, reconstruida hacia 1985. Se percibe en parte del muro una pintura en el aplanado en forma de sillares. Es común tal decoración en varios edificios agustinos. Cada una de las piedras representa los fieles con los que se construye la obra espiritual de la Iglesia. La adecuada intervención a la portada, mencionada con anterioridad, permitió reconstruir las partes perdidas. Ello fue posible gracias a la existencia de algunos elementos arquitectónicos, como pilastras o columnas empotradas, los cuales simplemente se repitieron.

Fue descubierta hace pocos años la capilla abierta, antes clausurada, a la derecha de la portada. Sendas medias columnas, con sus extremos tallados con flores, sostienen el arco de la misma. Las hojas de acanto donde se apoya el arco son muy similares a las empleadas en el claustro del convento de Epazoyucan, también agustino. Es otro punto en común entre ambas fundaciones. El portal del convento parece encimarse al arco aludido. Existía un púlpito colocado al pie de la capilla, cuya base se conserva en el patio interior del convento. Su base está ornamentada por querubines. Esta decoración es muy similar a la ornamentación de la portada de la iglesia, por lo que se concluye que su factura es de la misma época. El paso del tiempo es patente en dicha pieza.

Se ha comentado la posibilidad de que un espacio ubicado entre los contrafuertes del lado norte de la iglesia fuera aprovechado igualmente como capilla abierta. El acceso se efectuaba a través del coro, por un pasillo ahora

PÁGINA SIGUIENTE:

Frente de la capilla abierta hacia la plaza. Desde ahí se oficiaba la misa hacia los fieles colocados en el atrio.

PÁGINA 36:

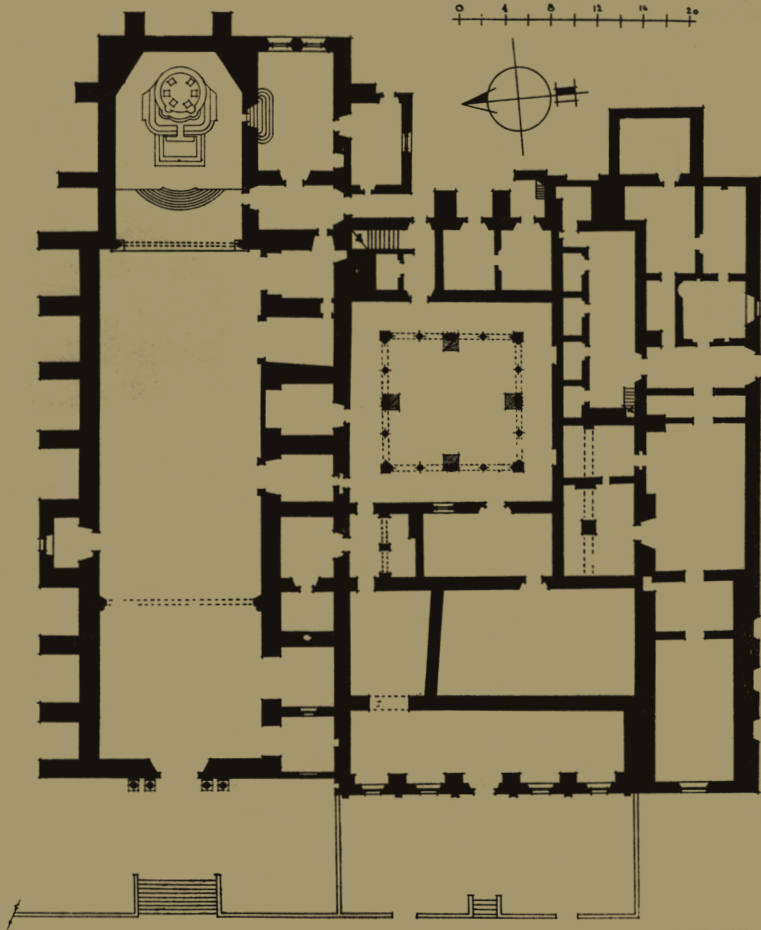
Planta arquitectónica, planta baja del convento. La disposición es la usual para este género de edificios. La iglesia mayor, siguiendo el eje oriente – poniente, protege al convento, establecido en la parte sur. Tomada del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.

PÁGINA 37:

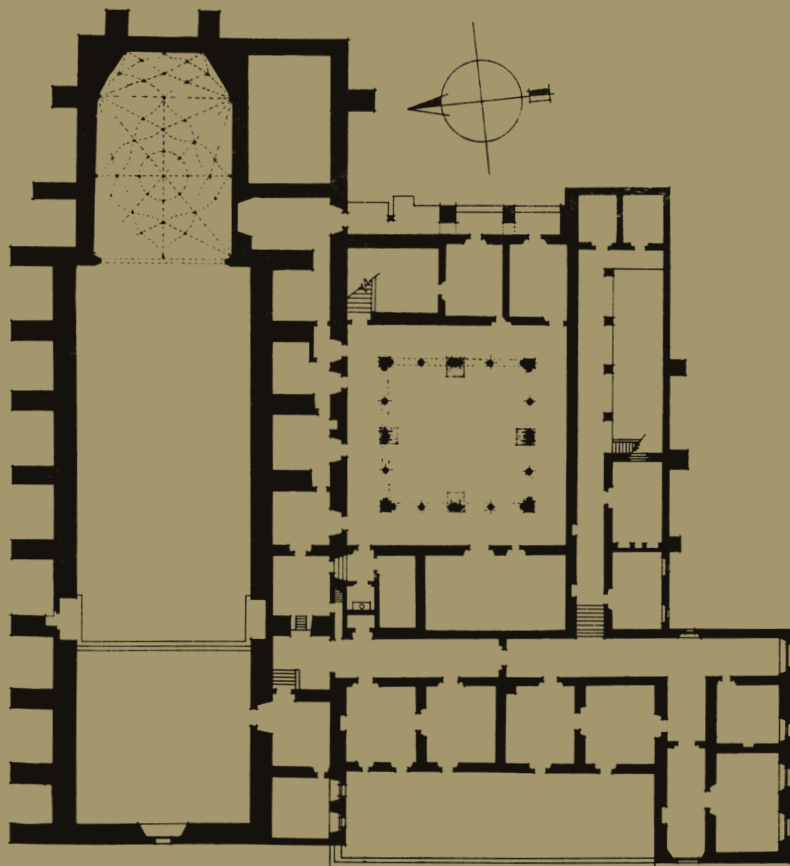
Planta alta del convento. Las celdas de los frailes se ubican en este nivel. Tomada del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.



perdido. Sería una situación extremadamente anormal, puesto que la misa sólo podría ser atendida por los fieles desde cierta distancia. Más allá de un límite, no se contaría con una adecuada visibilidad. Acaso, el espacio pudo haber sido empleado algún tiempo, aunque la altura considerable jugó en contra de su funcionamiento apropiado. Intencionalmente se colocaron pequeños jarrones culminando los contrafuertes, para elevar tales apoyos a la distancia y hacerlos parecer más grandiosos.



PLANTA BAJA



0 4 8 12 16 20 24 28 32
METROS

PLANTA ALTA





INTERIOR DE LA IGLESIA

El interior de la iglesia, amplio y majestuoso, es de planta rectangular, cubierta con bóveda de cañón corrido, con el altar mayor ubicado en un espacio más angosto, dividido por un arco triunfal. Ventanas laterales iluminan la nave. El espacio está precedido por un coro, con una bóveda nervada de intrincado diseño, que parte de semicolumnas adosadas en los muros laterales, y un arco sumamente rebajado. En la parte interna de ésta se inscribió el año “1586”, quizás la fecha de su terminación. En ocasiones, se consideraba que el trabajo constructivo de un templo requería levantar primero los muros y cubrirlos, para después proceder a la complementación y el ornato de la nave, incluyendo las obras del coro. Otro letrado cercano dice literalmente: “IBARGOF FACIEBAT”. El verbo latino *fecit* (hacer) o *faciebat* (lo hizo) era empleado en tiempos lejanos para señalar la autoría de una obra artística. De acuerdo con el gran historiador del arte Manuel Toussaint, el nombre señalaría a Juan Bartolomé Gómez, arquitecto descendiente de otro personaje de igual nombre, maestro de hacer molinos en el año de 1542, como el autor de la obra. De cualquier manera, la presencia de la firma de un constructor en un recinto religioso es muy inusitada, porque contradice el sentido comunitario y anónimo de tales obras.

PÁGINAS ANTERIORES:
Contrafuertes de la nave de la iglesia.

PÁGINA SIGUIENTE:
Interior, vista hacia el presbiterio. Su delimitación con un arco triunfal y el empleo de tracerías de filiación gótica destacan el espacio del resto de la nave.





En lo alto de la bóveda gotizante se pintaron a los cuatro evangelistas bíblicos. Entre ellos, San Lucas y su atributo, el buey. Éste último se asocia al sacrificio.

Debido al desprendimiento de parte del aplanado en la cara interna de la alta bóveda de la iglesia, se adivina una pintura mural antigua, en forma de cuadrados y octágonos. La decoración a base de patrones geométricos fue un motivo entusiastamente abrazado en los conventos mendicantes.

Aprovechando la presencia de grandes contrafuertes que apuntalan el empuje de la bóveda de la iglesia, su costado derecho ha sido ocupado por varias capillas

En esta pintura observamos a San Marcos y al león, en referencia a los vínculos de ambos con el desierto. El evangelista, al hablar de esa región, y el animal considerado como el rey de ese yermo.



laterales, cuyas entradas fueron labradas con decoraciones del llamado arte indocristiano o *tequitqui* (palabra náhuatl que significa “tributario”). La ornamentación no está exenta de elementos góticos, como baquetoncillos (molduras angostas), incluyendo una cardina, tronco enlazado por una cinta corrida, motivo recurrente que simboliza fortaleza de espíritu. Las influencias artísticas presentes en la introducción de la cultura occidental incluyeron las corrientes románicas y góticas, las





PÁGINA ANTERIOR:

El ciprés del presbiterio ocupó el sitio de un retablo primitivo, de acuerdo con los cánones neoclásicos que prevalecieron al espíritu barroco.

ARRIBA:

Urna del Santo Entierro.



cuales fueron recreadas por los *tlacuilos* y artistas indígenas en un extraordinario crisol cultural. Tal es el caso de la capilla del Santo Entierro, caracterizada por un arco gotizante, con una terminación en punta al centro, llamado conopial. El tallado cóncavo de los capiteles (donde se asientan las bases de arcos) de la capilla bautismal sirvió tal vez como modelo para algunas pinturas del convento. Las columnillas también presentan esferas representando perlas, similares a las columnas del claustro del convento. Otra capilla, de San José, abriga dos efigies, de Cristo y de María. La primera de ellas incorpora un rostro de perfil, tras del cual se perciben las tres potencias de Cristo: la memoria, entendimiento y la voluntad, de acuerdo con las enseñanzas de Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, derivadas de la filosofía aristotélica.

El arco triunfal que precede al altar mayor tiene 22 metros de alto y 10 metros de claro. Cuenta con una

La magnífica tracería de la bóveda del presbiterio. Se formó una flor de delicado trazo.



Los murales del ábside incluyen a La Asunción de María.

ornamentación donde se repite el motivo de la cardina. Fue dorado en el año 2009. El espacio más sagrado del templo, el presbiterio, es destacado por su bóveda ojival, de bello trazo, con un diseño aún más ambicioso que el presentado en el coro. Está distribuido en dos tramos, ambos adoptando una forma de estrella. En el muro posterior se abrió una enorme ventana circular, cerca del año 1930, lo que permite un gran paso de luz sobre el altar mayor. Y en el paramento sur (costado derecho) se abrió un balcón con un arco, el cual cumplió la función de proveer la vista de celebración de la misa a los frailes que no pudieran salir del convento. Es una solución similar a la empleada en Actopan—ahora tapiada— y en Molango. Ahora el balcón se presenta clausurado. Siguiendo una costumbre nefasta para la conservación del patrimonio artístico religioso, el antiguo retablo del siglo XVIII fue sustituido por una estructura con cupulilla, llamada ciprés, neoclásica,



Un artista de apellido Ramírez se encargó de la decoración mural del ábside. Es necesario restaurar los frescos.

PÁGINAS 50-51:

La bóveda del coro comparte igualmente una rica tracería, en un suntuoso diseño que recibe al visitante.

conteniendo en este caso una escultura del santo de la advocación, San Agustín. Otro bien mueble es un púlpito al costado derecho del arco triunfal, con un pedestal con múltiples molduraciones. Seguramente algunas de las pinturas conservadas en el templo provenían del retablo anterior. Los muros del presbiterio, inmediatamente bajo los arranques de las nervaduras de la bóveda, fueron pintados por un artista popular, de apellido Ramírez, a finales del siglo XIX. Los temas presentes son

la Asunción de María, acompañada de los cuatro evangelistas del Nuevo Testamento, cada uno con sus símbolos característicos: San Mateo con el ángel; San Marcos con un león; San Lucas y el toro; San Juan con un águila. El primero de ellos ostenta la siguiente frase en latín: “VIGILATE ET ORATE UT NON INTRETIS IN TENTATIONEM” (Mateo 26, 41). Esto es: “Estén prevenidos y oren para no caer en la tentación”. La frase de enfrente, basada en San Juan, menciona: “PETITE ET ACCIPIETIS UT GAUDIUM VESTRUM SIT PLENUM”. “Pidan y recibirán, para que vuestro gozo sea completo” (Juan 16. 24).

Los evangelistas se presentan dentro de grandes círculos, acompañados por guirnaldas y tableros con marcos decorados, y un friso con el escudo papal. En la parte inferior, en un recuadro pintado correctamente, de manera escenográfica, con imitación de veteado de mármol y sombras que realzan la composición, se han pintado los preceptos del Decálogo en latín. Aún con una escasa importancia artística, los murales en cuestión ya forman parte integral del patrimonio histórico del convento, por lo que debe procurarse su restauración y conservación.

Después de analizar los elementos constitutivos de la iglesia, podemos referirnos a la hipótesis de Toussaint concerniente a las etapas constructivas del templo:

—Bóveda arcaica, de la época de Fr. Juan de Sevilla (1542-1563).

—Bóvedas ojivales (góticas), en el coro y presbiterio.

—Elementos renacentistas en los arcos de capillas interiores y en la portada.







CLAUSTRO

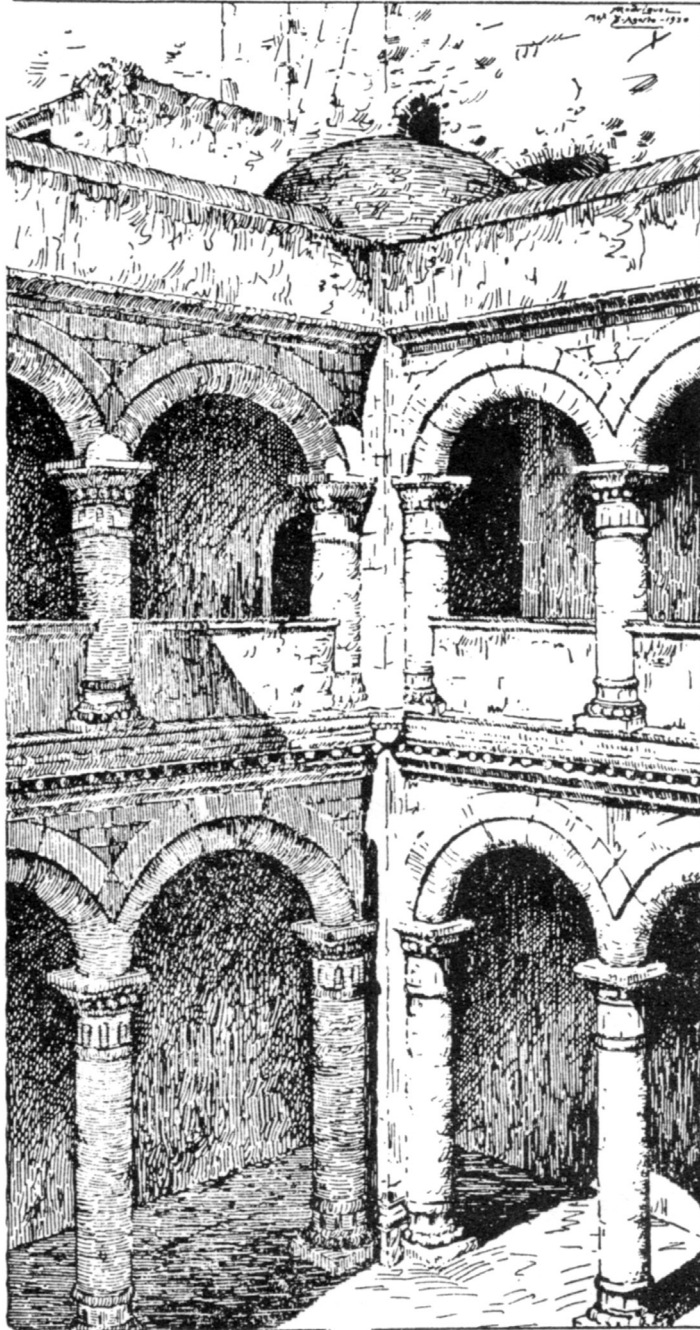
Distribuido en dos niveles, fue construido en los mismos años que la portada de la iglesia. Se compone por cuatro arcos de medio punto en ambas plantas, sobre columnas que recuerdan las galerías de Acolman y Molango —igualmente agustinas—. Estos elementos de soporte verticales han sido revestidos con círculos llamados pomas, propias del gótico, en sus extremos. De acuerdo con los expertos, el ejemplo más arcaico es precisamente el claustro de Atotonilco. Es interesante

ARRIBA:

Claustro del convento, planta alta.

PÁGINA SIGUIENTE:

Apunte de una de las esquinas del claustro, elaborado en 1930 por José Antonio Rodríguez, tomado del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.





Una de las características más notables del claustro de Atotonilco el Grande es el empleo de esferas talladas, llamadas pomas góticas, como decoración en bases y cornisas.

la semejanza planteada, puesto que puede confirmar la presencia de cuadrillas de artesanos trabajando en rutas de los conventos mendicantes. Debe tomarse en cuenta, sin embargo, que no existe una repetición mecánica de las formas, siempre se deslizan elementos técnicos y artísticos que revelan un paulatino desarrollo de las artes. La cubierta de la planta baja es de viguería: la correspondiente al nivel superior es una bóveda de cañón con las esquinas techadas igualmente con bóveda, muy peraltada, que sustituyó a la primitiva cubierta de madera.

El conjunto es ensombrecido, lamentablemente, por los contrafuertes que se observan a la mitad de las arcadas, añadidos en el siglo XIX "...por algún maestro de obras ignaro, desprovisto de todo sentido arquitectónico" (Toussaint). En el mismo sentido se expresa el

Tales pomas emparentan claramente este convento con sus similares en Acolman y Molango.



Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo: "...estas obras dan al conjunto un aspecto muy desagradable". Tales agregados ocultan las admirables tallas de columnas y arcos. Fueron colocados porque aparentemente las bóvedas de cañón corrido del corredor de la planta alta se hallaban en malas condiciones, y se pretendía reforzarlas. Sin embargo, mediante el reforzamiento de las mismas bóvedas, el uso de tirantes de acero u otra solución técnica, se podría liberar el patio de tales intromisiones.

Desgraciadamente, la inclusión de contrafuertes centrales ha ocultado parte de la belleza del convento.











LA PINTURA MURAL DEL CONVENTO

La pintura mural fue descubierta en gran parte por el Sr. Luis Sagaón en 1951. Asombra al visitante tanto la temática como la finura y delicadeza de los trazos, y la extraordinaria incorporación de la cultura grecorromana. Esto se debió, seguramente, al legado de Fray Alonso de la Veracruz, como promotor del estudio y de la búsqueda de la sabiduría. El pensamiento pionero de Toussaint sale nuevamente a nuestro encuentro: “Las fotografías de los murales revelaron algo extraordinario,

PÁGINAS ANTERIORES:

La imponente estructura se vale de esta alta torre, a nivel de la azotea, como atalaya oteando el paisaje circundante.

ARRIBA:

El friso superior del claustro contiene franjas con mensajes edificantes tomados de diversos pasajes de la Biblia.



Tallos vegetales, hojas y flores imprimen a los muros un ideal del paraíso perdido.

era necesario verlos, apreciarlos *in situ*. Aunque distan de estar bien conservadas o completamente descubiertas, ofrecen diferencias tales, en temas y técnica, con las pinturas de otros conventos agustinianos o de cualquiera otra orden religiosa, que para un investigador del arte en Nueva España causan admiración y asombro”. Nos hemos basado en el trabajo de Sohn para la interpretación de las inscripciones en latín.

En el claustro bajo llama la atención, en primer lugar, la presencia de una franja con motivos vegetales. La inclusión de elementos naturales es un recordatorio de la promesa del Paraíso para las almas justas. Es una decoración muy recurrente, que llega a paroxismos como en el caso del convento agustino de Malinalco. En el muro oriente se representó una correa agustiniana, con rosquillas, “a manera de serpiente”. El cinturón de San Agustín es una iconografía muy socorrida en



las fundaciones novohispanas. Representa el celibato y la castidad solicitada a los miembros de la orden. Se acompaña por una franja con la siguiente leyenda, en parte perdida: “V... A ... C... D...TIV + GENSANCTA + POPVLVS + ACQVISTIONIS + ETVI.TVTES + ANNVCIIETIS + EIVS + QVIDETEN”, proveniente de la primera Epístola de San Pedro, cuya traducción es: “Pero vosotros sois linaje elegido, sacerdocio real, nación santa, pueblo adquirido, para anunciar las alabanzas de Aquel que os ha llamado de las tinieblas a su admirable luz”. Puede percibirse que se trata de un mensaje dirigido a los mismos frailes, distinguidos del género humano por su vocación trascendental.

Saliendo del cubo de las escaleras (puerta poniente) hacia el claustro, y de acuerdo al sentido de las manecillas del reloj, haremos el relato de las escenas que aparecen en las esquinas del corredor:

ÁNGULO NORESTE:

La Crucifixión: Cristo en la cruz, acompañado por la Virgen María y San Juan. La primera, con los brazos extendidos hacia abajo, contempla con estoicismo la escena. La figura de Cristo no ha llegado completa hasta nosotros. El marco pintado, arquitectónico, es interesante. Las letras que recorren la escena en la franja inferior: “-L-OSENVTRIBI-ETEXARIAV-” remiten a Isaías 1,2: “Hijos crié hasta hacerlos hombres y ellos se rebelaron contra mí”.

La Transfixión: se refiere al episodio en el que un soldado atraviesa el cuerpo de Cristo con una lanza, y de cuya herida mana sangre y agua. El centurión a la derecha, representado con vestimenta de burgués renacentista, pronuncia las siguientes palabras, encerradas en una filacteria (cinta o rollo con oraciones inscritas): “VERE FILIVS DEI ERAT ISTE”: “Verdaderamente éste era el hijo de Dios”. Después del terremoto acaecido en el Gólgota, los romanos, temerosos, pronunciaron tal oración. Toussaint comenta la escena: “Si el Calvario

de Acolman recuerda a Durero, este Calvario, este Descendimiento, parecen deudos de Schongauer. No lo puedo afirmar en absoluto, pero sus barbas están peinadas a la moda de él, y lo mismo puede decirse de su indumentaria y sus tocados”. Schongauer fue un pintor alemán del siglo xv cuyos grabados tuvieron una repercusión probada en el arte virreinal de México.

Destacan dos personajes de la multitud trazada atrás del centurión: un soldado con yelmo, con las manos unidas en actitud de veneración, y otro, a la derecha, caminando furtivamente, alejándose de los demás.

A los pies de la cruz, yace María, desmayada, en brazos de otros dos personajes femeninos, seguramente Salomé y María Cleofas; y al centro se encuentra San Juan.

ÁNGULO NOROESTE:

En el muro poniente se pintó un ermitaño, imberbe, con hábito y en posición yacente. Tal vez es una representación de San Agustín.

ÁNGULO SURPONIENTE:

La Piedad: El cuerpo de Cristo es cargado por dos hombres, uno de ellos con vestidos opulentos, un turbante anudado sobre la cabeza y una barba larga, perfectamente trenzada. Se ha identificado con José de Arimatea. El otro lado del cuerpo lo sostiene el magistrado judío Nicodemo, quien rivaliza con José en su lujoso atuendo: con la misma barba acicalada, se envuelve con una túnica con cuello de piel y sombrero de extraño aspecto. El paisaje que se extiende al fondo, es típicamente europeo. Las pilastras pintadas que enmarcan la pintura, ornamentadas con rombos en forma de diamantes, contienen en sus extremos medallones con rostros inquietantes de personajes, no identificados. La oración que rodea a la escena, textualmente manifiesta lo siguiente: “O VOS OMNES QVI TRANSITIS PER VIAM, ATTENDITE, EL VIDETE SI EST DOLOR SICUT



La Piedad. Se revela en la dramática escena un evidente anacronismo en la pesada vestimenta de los personajes que sostienen el cuerpo de Cristo.

DOLOR MEUS! QUONIA VIDEMAT ME, UT LOCUTUS EST DOMINUS. IN DIE IRAE FURORIS SUI”. La traducción es: “¡Oh, vosotros, cuantos por aquí pasáis: Mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que soy atormentada! Aflíjame Yahvéh en el día de su ardiente cólera”. Está tomado de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías, condoliéndose de la destrucción de Jerusalén por los caldeos. De manera análoga, la Virgen llora por la muerte de su hijo. En otro convento agustino, Nuestra Señora de la Asunción, en Chichicaxtla, Hidalgo, enclavado en antiguos territorios chichimecas dentro de la Sierra Gorda, se pintó una frase idéntica, aunque la explicación de su inclusión en esos parajes tan abruptos es por el clamor de la devastación del primitivo convento por las tribus nómadas.



El Santo Sepulcro: escena parecida al cuadro anterior. La Virgen María ocupa la posición central, creando un eje de composición que incluye a la cruz. Nicodemo y José de Arimatea continúan soportando el cuerpo yacente de Cristo. Sin embargo, la vestimenta de aquellos ha cambiado sutilmente.

Personajes de infantes, portando canastas pletóricas de hojas y frutas. Símbolo quizás del Paraíso Celeste.

ÁNGULO SURORIENTE:

El Descendimiento: pintura sumamente maltratada en su sección derecha. Allí se distingue la figura de un hombre que sostiene el cuerpo exánime de Cristo. Apenas se distingue otro protagonista a un costado de éste. Un joven, de lado izquierdo, sostiene con ambas manos una tela soportada por un brazo de la cruz para descender a Jesucristo. María es acompañada por San Juan y otra mujer, todos con aureolas. Las letras que



enmarcan a la pintura apenas son visibles: “REPERT—
ss” y “CVNS”. Las pilastras cuentan con figuras romboi-
dales, con formas que recuerdan los palacios renacen-
tistas italianos.

La Resurrección: está muy dañada. Al centro se en-
cuentra Cristo, su rostro enmarcado por un resplandor.
Sostiene un pendón, con el que se le representa gene-
ralmente en su triunfo ante la muerte. Está rodeado por
instrumentos pasionarios, llamados así por incluirse en
el relato de la Pasión: destaca en particular una colum-
na sobre la que se posa un gallo, recuerdo de las tres
negaciones de Pedro.

En el cuerpo de la columna, atadas por una cuerda,
se dispusieron el flagelo y unas varas, instrumentos del
tormento de Cristo. A un lado del gallo aparece una
mano sosteniendo una moneda, tal vez en alusión al
pago a Judas Iscariote; así como una cabeza de perfil y

un clavo. La tumba vacía, a la izquierda, refuerza todo el contenido doctrinario.

Se han borrado casi todas las letras del marco que rodea a la pintura.

Otros motivos en el pasillo del claustro bajo son unos ángeles sobre la entrada al refectorio (comedor), portando una corona de espinas dentro de la cual se insertó un monograma con las letras JHS (iniciales de la denominación en latín de Cristo. “Jesús, Salvador de los Hombres”, también presentado como las iniciales IHS). El monograma se repite, con sus letras entrelazadas, tallado en piedra, en otras partes del claustro, particularmente en los arranques de arcos que soportan la vigería de los corredores. Debajo de la escena, una serie de esferas pintadas podrían aludir a las perlas preciosas, como en otros sitios del convento. Es el caso de la cornisa del patio, que divide las dos plantas del convento, tallada con una línea de esferas.

Una larga franja epigráfica en los pasillos indica, a partir del muro sur, el siguiente epígrafe: “QVI + VIDERIER + ET + CLAVSERIT + VISCEBA + SVA + AB-QVOMODO + CHARITAS + DEI + MANET + IN + ILLO + EILIO + MEI + NOND-... (continúa en el muro poniente): ...LIGAMVS + VERBO + NEQLINCVA + VERDRIRE + ETVER-... (sigue en el muro norte): ...-CHARI... LERAT. Está inspirado en la primera Epístola de San Juan 3, 17: “Si alguno que posee bienes de la tierra, ve a su hermano padecer necesidad y le cierra su corazón, ¿cómo puede permanecer en él el amor de Dios? Hijos míos, no amemos de palabra, ni de boca, sino con obras y según la verdad”. Se completa la decoración de los pasillos con floreros y cabezas de león. En otros arranques de arcos se percibe el escudo agustino, frecuentemente empleado en las fundaciones de la orden. Se trata de un corazón atravesado por flechas. La explicación al emblema lo da el mismo San Agustín, en su interesante libro *Las Confesiones*, donde relata una de sus conversaciones con Dios: “Las saetas de vuestro amor y caridad habían traspasado ya



Sendos ángeles portan la corona de espinas, en la parte superior de la entrada al refectorio. Se repiten, pintados, los motivos esféricos tallados en el claustro.

mi corazón, y tenía atravesadas vuestras palabras en lo íntimo de mi alma”.

La planta baja posee algunas dependencias ruinosas, con huellas de diferentes reconstrucciones y adecuaciones. Se trabaja gradualmente en su rescate. La sala *de Profundis* ocupa el costado poniente del claustro. Toma ese nombre porque los frailes rezaban el salmo de *Profundis* antes de acudir al refectorio (comedor): “*De Profundis Clamavi Ad Te Domine*” (De lo profundo clamo a ti Señor). En este recinto se conservan algunos óleos sobre tela en regulares condiciones. Una porción del convento, situada al sur y al poniente, fue ocupada por oficinas públicas, las cuales fueron transferidas de allí en la década de los setenta del siglo pasado. Pero otra sección aún se emplea parcialmente como cárcel, por lo que debe procurarse su reubicación para dignificar el conjunto.

Del patio del convento puede visitarse el portal de sacramentos. Sí, en efecto, nos referimos al espacio que





Los pasillos del claustro de Atotonilco demuestran magistralmente la síntesis alcanzada entre pintura y escultura.

conforma el paño de la fachada principal, hacia el poniente.

Las denominaciones del mal llamado “portal de peregrinos” o “pórtico de racionero” son muy comunes en los estudios del arte novohispano. Tomando como fuente los grabados y la descripción del precioso libro de fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, impreso en 1579, los portales que anteceden a los conventos eran empleados para administrar los sacramentos. En los conventos del siglo XVI no había peregrinos y tampoco se repartían raciones (observación del Dr. Carlos Chanfón). El portal de Atotonilco se compone de cinco arcos, el central es la entrada desde el poniente. Se cubre con una bóveda de cañón corrido, pintada con cal alrededor de 1970.

Después del portal de sacramentos, la portería contenía un mural descrito por Grijalva en los siguientes



términos: “En la portería de este convento de Atotonilco están pintados estos verdaderos amigos abrazándose el uno al otro, con una letra que dice: *Hæc est vera fraternitas.*” (“Esta es la verdadera fraternidad”) Se refiere a la amistad entre Antonio de Roa y Juan de Sevilla, plasmada en este recinto, aunque es una escena que no se ha encontrado todavía.

El corazón traspasado por flechas es el escudo por excelencia de la orden agustina.

PÁGINA SIGUIENTE:
Un querubín, representando parte de una base decorada con un jarrón y extensas hojas.





EL CUBO DE LAS ESCALERAS

El espacio del cubo de las escaleras del convento de Atotonilco el Grande es uno de los más interesantes e importantes en la historia del arte novohispano, y puede ser equiparado en relevancia con el de Actopan.

El marco pictórico que rodea la entrada que lo comunica al claustro bajo, es digno de contemplación. En el frente del arco está enlazada una cardina, en cuya banda se colocó una oración, continuada en el arranque mismo del arco, identificada como parte del salmo 127: 4 y 5 de Salomón: “Como saetas en mano del valiente, así son los hijos habidos en la juventud. Dichoso el varón que llenó su aljaba de ellos; no será avergonzado cuando hablare con los enemigos en la puerta”. Columnillas abalaustradas rodean el cuadro superior y a dicho arco.

Los murales que contiene son una reunión extraordinaria de la cultura clásica de la antigüedad y el Cristianismo. Ello implicó un proceso único de desacralización, para enfrentar los riesgos latentes del paganismo y el politeísmo, presentes en esa incorporación.

El tema principal de la pintura es la vida de San Agustín. Los murales pueden distribuirse en el orden siguiente:

PÁGINA ANTERIOR:

En los conventos agustinos fue empleado un amplio repertorio iconográfico, inspirado en antiguos grabados, formando combinaciones entre los reinos vegetal y animal.



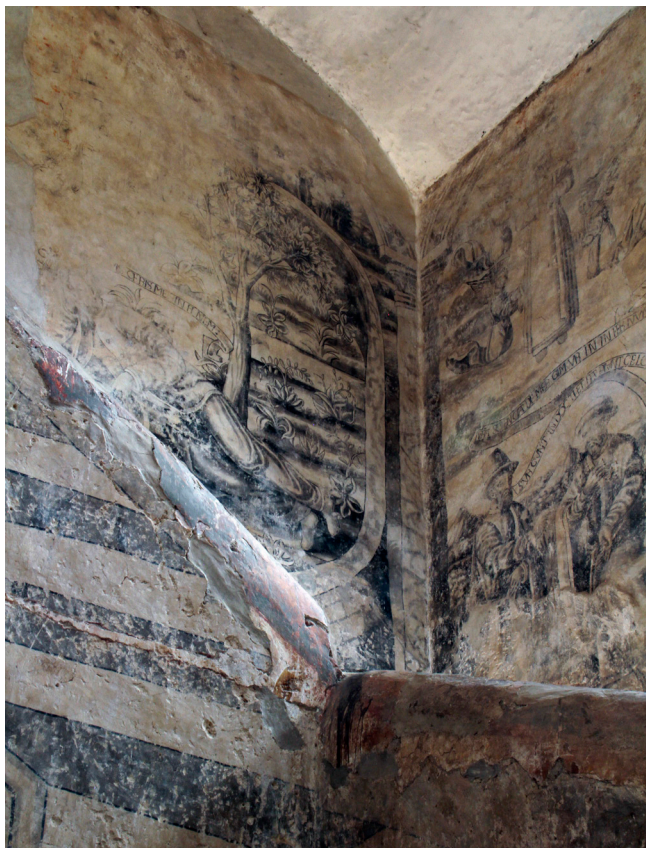
El cubo de las escaleras del convento de Atonilco es un espacio privilegiado del arte novohispano.

MURO PONIENTE:

Esquina superior izquierda: San Agustín, devotamente, acepta la bendición de San Ambrosio, en presencia de varios personajes: Mónica, la madre de Agustín, Alipio, discípulo del Santo, así como Adeodato, su hijo.

Esquina superior derecha: el bautizo de San Agustín, por el mismo Ambrosio, acompañado por otros personajes de pie portando candelabros altos. Al centro se presenta una pila bautismal, delante de la cual se arrodilla el santo. La pila posee una base de intrincado diseño de follaje vegetal. Un sombrero en el piso de la escena significa el rechazo a su pasada vida material.

A la izquierda, la conversión de San Agustín. A la derecha, diálogo entre Alipio y Agustín, y en la parte superior, San Antonio Abad elevándose al cielo.



Parte inferior: grupo de frailes agustinos identificado con los primeros siete que arribaron a la Nueva España, en 1533. Los religiosos están devotamente en oración rodeando una capilla o ermita. Ésta se compone de un muro con sillares pintados, con un sólo arco de entrada, cuyo frente cuenta con ramajes vegetales. Apenas se distingue una mesa sobre la que se han dispuesto algunos objetos, y un crucifijo. A los lados del arco, la pared pintada recibe dos pequeñas ventanas. Un cordón, similar al franciscano, remata la fachada, junto a un pretil almenado, esto es, con cubos salientes como parapetos defensivos. La escena se acompaña con un paisaje montañoso, a la izquierda, consistente en dos

peñas majestuosas a cuyos pies se agrupa un bosquecillo. El paisaje es extraordinariamente parecido al de la región de Chichicaxtla, ya citado, en la Sierra Gorda Hidalguense. Esta última comarca fue famosa durante el siglo XVI como sitio de recogimiento para los ascetas agustinos en busca de soledad, por lo que pudiera ser un homenaje a su trascendencia en la historia agustina. Entre las otras forestas pintadas parecen adivinarse algunos animales, como un gran pájaro con las alas desplegadas, parado sobre un tronco y con la cabeza inclinada (¿será acaso un ibis, ave que se repite en otras escenas?); y una especie de conejo, agazapado entre una foresta, posible remembranza del *tochtli* prehispánico y el culto al maguay y el pulque. Se requiere una restauración de los murales en esta sección, cuyos trazos se han desvanecido en parte, para lograr una contemplación más íntegra.

MURO NORTE:

Sección superior sobre el descanso: la conversión de San Agustín. Importantísimo pasaje de la vida del santo. En sus *Confesiones* relata él mismo: "... y me tendí, no sé cómo, debajo de una higuera, solté la rienda al caudal de mis lágrimas y brotaron dos ríos de mis ojos, sacrificio que te fue aceptable y, si no con estas palabras, sí en este sentido, te dije una gran cantidad de cosas: y tú Señor, ¿hasta cuándo? ¿Hasta cuándo, Señor, has de estar irri-tado?" Agustín, recostado, está enmarcado por un óvalo y una arcada. La higuera es claramente visible. También hay otras plantas rodeando al santo, un tanto esquemáticas, dispuestas artificialmente en varias franjas.

MURETE DE LA ESCALERA:

Pasaje del Libro de Job. La mujer del santo, al mismo tiempo que sube unas escaleras, le vierte agua sucia de un recipiente. La escena es un ejemplo edificante para los mismos frailes, quienes debieron padecer infinitas



Job, tendido, recibiendo una injuria de su mujer. Esta última refuerza el carácter ascendente de las escaleras.

agonías en su trabajo de conversión. También existe una correspondencia entre las injurias contra Job y los ultrajes sufridos por Cristo en su Pasión.

Es curioso el anacronismo presente en la indumentaria de la mujer, arraigado en el Medievo, así como la misma pintura de las escaleras donde sube tal personaje, tratando de establecer un diálogo con la arquitectura real del sitio. También es muy interesante el paralelismo entre la figura de San Agustín, en su conversión, y Job, ambos tendidos en la misma posición.

MURO ORIENTE:

La ventana abierta en este costado tiene un gran valor estético, con un par de pequeños arcos trilobulados (con tres segmentos de círculos) y una columnilla



PÁGINA ANTERIOR:

El arranque de la escalera está marcado por una columnilla de curioso diseño.

central de división. Estas columnas son, con seguridad, contemporáneas de la obra del claustro, porque presentan los mismos elementos estéticos, como la sarta de perlas en sus bases. El remate de la ventana contiene otro diminuto vano trilobulado, rodeado de perlas y follaje. Por si no fuera suficiente, en el marco se pintó una rama ondulada que sostiene diversas clases de flores. Todo el conjunto es en sí una joya arquitectónica.

Esquina superior izquierda: Un personaje probablemente identificado como San Antonio Abad, con barba, hábito y una capa protegiendo sus hombros, porta un bastón o una *tau* griega, su mismo atributo. Ascien- de al cielo gracias a cuatro ángeles que lo acompañan. Sus manos se unen en oración.

El santo fue pionero de la vida eremítica, en su Egipto natal. Sus tentaciones fueron ampliamente conocidas e interpretadas en el arte religioso. Representa con seguridad una metáfora de la vida virtuosa que deben llevar las órdenes religiosas. El cuadro se vincula con la escena inferior, la conversación de Agustín y Alipio, descrita líneas más adelante.

Esquina superior derecha: Un barco lleva a San Agustín y sus discípulos al continente africano para fundar su monasterio, en el año 388 d.C. Se percibe una parte del navío, junto a una columna pintada, desplazando las aguas de mar. Mural en gran parte deteriorado.

Esquina inferior izquierda: Agustín y su amigo Alipio, conversando. Ambos vestidos a la usanza medieval, siendo otro anacronismo frecuente en estos murales. Del personaje situado a la izquierda surge una filacteria con la siguiente leyenda “SUR GVNT INDOCTIET RAPIANT CELOS ET NOCVM NRA SCIENCIA DE MERGIMVR IN INFERNVM” “Levántanse los indoctos y arrebatan el cielo, y nosotros, con nuestra ciencia nos sumergiremos en el infierno”. Aquí nos encontramos con un pasaje de la crisis espiritual de San Agustín, antes de su conversión. El mensaje anterior resulta interesante como contrapunto de una búsqueda indiscriminada de la sabiduría, sin contar con las necesarias bases teológicas.



Otros detalles de los murales del cubo de las escaleras. Encuentro de Santa Mónica y un obispo.

Parte central, bajo la ventana: un paisaje de árboles.

Esquina inferior derecha: Santa Mónica, madre de Agustín, frente a un obispo, quien está sentado en una silla plegable. Justamente, en uno de los paneles del *Lienzo de Tlaxcala* (elaborado después de 1550), aparecen los primeros virreyes de la Nueva España sentados en asientos muy parecidos. El recinto pintado tiene un piso de mosaico donde se descubre la adopción de las reglas de la perspectiva por parte de los *tlacuilos* encargados de la ejecución de los murales. El obispo, con las manos extendidas hacia la mujer, pronuncia las siguientes palabras, encerradas en la proverbial filacteria:

“VADE A ME ITA VIVAS FIERI NO POTESTA ---- ACRIMARAV

PEREAT”. A pesar del deterioro que ha borrado algunas letras, se identificó al pasaje como una sección de las *Confesiones*, donde la madre del Santo busca apoyo en un obispo, para rectificar la vida de su hijo. El obispo, impaciente por el llanto y los ruegos de la mujer, le increpa: “Vete en paz, mujer: ¡así Dios te dé vida! Que no es posible que perezca el hijo de tantas lágrimas”. Un vano pintado colocado a la derecha completa la escena. Sohn² ha llamado la atención acerca de la contraposición de las dos mujeres plasmadas en este cubo de escaleras: Santa Mónica es la madre abnegada y amorosa, mientras que la mujer de Job representa a la mala esposa, injuriosa y malvada.

MURO SUR

Esquina superior izquierda: escena de la muerte del Santo, acaecida en el año 430 d.C. Está en su lecho, protegido por un baldaquino de pesados cortinajes, sujetos a un lado por un clavo a la pared. A los pies de la cama, un grupo de religiosos, de expresión grave, acompaña al moribundo. El que se halla al frente lleva una cruz, sobre un largo puntal, con los extremos en forma de flores de lis.

Esquina superior derecha: Dominada por la efigie de San Agustín, con sus atributos de Obispo: mitra, báculo y una pequeña iglesia en la mano. Posee un halo de santidad y una cinta con una inscripción muy borrada en la que se reconocen las siguientes letras: “...A CITA VERAS TV...” Se relaciona directamente con el emblema agustino, comentado ya anteriormente, que se acompañaba con el lema siguiente: “Sagittaveras turcor nostrum caritate tua”, “Asaeteado habías tú nuestro corazón con tu caridad”.

La imponente figura de San Agustín se alza sobre tres personajes, en una clara alegoría de combate a sus ideas. Ballesteros³ ha identificado el grabado que se tomó como fuente de inspiración: se trata de una imagen del libro de Jerónimo Román, *Crónica de los ermitaños del glorioso padre sancto Agustín*, impreso en

²Ana Luisa Sohn R., *Entre el humanismo y la fe. El Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande, México*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993, p. 196.

³Víctor Manuel Ballesteros G., *Aquí se enseñan los arcanos celestes. La iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, 2003, p. 67.

Salamanca en 1569. Aquí se contempla claramente el nombre de uno de los sacrílegos, Fortunato, en una banda que sale de su boca: “FORTVNAVIT HERETICVS”, que se repite exactamente en el mural. El torso del centro no cuenta con identificación alguna, no así el de la izquierda: “ARIS”. Se trata de Arrio, impulsor de la doctrina llamada arrianismo, condenada por la Iglesia.

Parte inferior: San Agustín rodeado por seis filósofos de la antigüedad, presentados como fieles entusiastas de la erudición. Difícilmente puede hallarse un ejemplo en el arte novohispano donde se perciba con tanta claridad la predilección del Renacimiento por el legado cultural grecorromano.

Pueden rastrearse varias fuentes iconográficas de la imagen, como la encontrada por el especialista Santiago Sebastián: unos *Comentarios a Aristóteles*, de Juan Ginés de Sepúlveda, editado en 1536. Ahí aparecen, en efecto, los sabios y sus apostillas.

Sin embargo, la alusión más antigua parece remontarse a una obra de Erasmo (Basilea, 1515), después repetida en innumerables portadas de libros. Es el caso de la obra *Strabonis geographicorum comētarios* (Basilea, 1523)⁴, del autor Estrabón (63 a.C.-19 d.C.), geógrafo e historiador griego.

En la portada de este libro aparece el rey Salomón en el lugar de honor, flanqueado por una multitud de personajes de la antigüedad, incluyendo todos los personajes de Atotonilco el Grande —excepto Séneca—. El rey sabio fue sustituido por San Agustín en los murales de Atotonilco. El grabado incluye el dibujo de las nueve musas de la mitología griega.

El discurso principal del mural gira en torno al tema de la virtud. Santiago Sebastián, al respecto, ha indicado: “Las inscripciones tratan de incitar a la virtud... La ciencia como tal puede llevarlos al infierno, mientras que la virtud puede conducir al cielo a los indoctos”.

De tal manera, cada filósofo es acompañado por una leyenda escrita en latín cuya interpretación sería la siguiente:

PÁGINA SIGUIENTE:

La figura de San Agustín dominando la junta de filósofos de la antigüedad.

⁴El título completo es: *Valentinus Cvirio Lectori. En tibi lector studioso strabonis geographicorum comētarios, olim, ut putatur, à Guarino Veronense, & Gregorio Trifernate latinitate donatos, iam uero denuo à Conrado Heresbachio ad fidem Græci exemplaris, autorumq[ue] ... recognitos...*



SÓCRATES: “Los jóvenes miran al espejo para esforzarse más”.

PLATÓN: “Los trabajos de la virtud son breves, de ellos se sigue eterno placer”.

ARISTÓTELES: “No es suficiente conocer la virtud, sino esforzarse por poseerla”.

PITÁGORAS: “No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases el medio de la virtud”.

SÉNECA: “La virtud ínclita nunca lleva a las sombras infernales”.

CICERÓN: “Solamente son ricos los que están llenos de virtud”.

Cada filósofo está al centro de un arco. Ballesteros⁵ ha notado que cada trazo de arco es diferente en los tres niveles. Ello revela la intención del artista de establecer un contacto visual entre los sabios y la figura central. Precisamente sobre la efigie de San Agustín se ha pintado la siguiente leyenda, de la mayor importancia:

“HIC DOCET ARCANA CAELESTIA CUNCTA MAGISTER;
HIC EST SANCTUS DOCTOR THEOLOGORUM PRINCEPS.
NON IURAMUS VERBA, SED VERITATEM FATEMUR. PRAE
CETERIS OMNES DOCUIT SANCTIUS”.

La traducción es: “Este Maestro enseña todos los arcanos celestes. Este Santo Doctor es el Príncipe (o el primero) de los teólogos. No juramos en sus palabras, sino que confesamos la verdad. Por sobre los demás, él enseñó a todos más santamente”. A pesar de las enseñanzas de Alonso de la Veracruz, en el sentido de no privilegiar a ningún doctor de la iglesia o santo, sólo a Cristo, la pintura mural tiende a la exaltación del pilar fundamental de la orden. Como detalle interesante, la cartela descrita tiene su carácter escenográfico, al estar “colgada” de un clavo pintado, soportando una cuerda trenzada.

⁵Ballesteros, *op. cit.*, p. 71.



SÓCRATES:
“Los jóvenes miran al espejo para esforzarse más”.

Deben señalarse las aperturas en este costado de una puerta y una ventana, posteriores a la ejecución de las pinturas, lo que ha mutilado parcialmente el panorama pictórico.

Al respecto de los murales anteriores, se ha comentado que “...lo notable e insólito del caso es que este es el primer convento mexicano del siglo xvi en que aparecen, junto a escenas bíblicas y retratos de santos, las efigies de los filósofos paganos” (M. Toussaint). Francisco de la Maza, por su parte, reflexionó: “Bien está que la presencia de la sabiduría griega, romana y cristiana presidan el nacimiento del Nuevo Mundo en su incorporación a la cultura occidental. Hizo falta, sin embargo —aun cuando eso no era posible en el siglo xvi— la presencia de un Netzahualcóyotl; así la imagen hubiera sido rotunda”. Hay que recordar que el cubo de las escaleras ya era parte de la esfera propia del ámbito religioso de la comunidad de frailes. No estaba



PLATÓN:
"Los trabajos de la virtud son breves, de ellos se sigue eterno placer".



ARISTÓTELES:
"No es suficiente conocer la virtud, sino esforzarse por poseerla".



PITÁGORAS:
"No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases el medio de la virtud".



SÉNECA:
"La virtud ínclita nunca lleva a las sombras infernales".



PÁGINA SIGUIENTE:
Entrada al cubo de las escaleras.

CICERÓN:
“Solamente son ricos los que están llenos de virtud”.

destinado para ser circulado por legos. A pesar de haber sido horadado en algunas partes para abrir ventanas o puertas, los murales se han conservado en su mayor parte, y continúan sorprendiendo a los visitantes.

Para concluir la descripción de tan magnífico espacio, sólo cabe hacer mención de la pequeña columna donde arranca la escalinata, con su cuerpo estriado parecido a las columnas clásicas; dos nichos abiertos bajo el tramo superior de la escalera, ahora ocupados como pequeñas capillas; así como una porción de mural en el tramo superior de las escaleras: incluye la presencia de un pájaro, con las alas entreabiertas, rodeado de ornatos vegetales.



PLANTA ALTA DEL CONVENTO

Como ya se indicó, la antigua cubierta de los pasillos del corredor alto fue sustituida por la bóveda de cañón que ahora vemos. Con tal cambio, desafortunadamente, se perdió la pintura del friso que corría bajo las vigas de madera de soporte, quedando solamente restos de las letras capitulares que lo acompañaban. En la planta alta llama la atención la clara articulación entre las artes de la pintura y la arquitectura. Ello puede verse con claridad en las ménsulas donde se recargan los arcos de las bóvedas, extendidas diestramente en su extremo inferior por pinturas. Éstas también presentan la misma filiación plateresca y renacentista de otros elementos del convento. En los tallados de las piedras se reiteran los monogramas de Cristo presentes en la planta baja.

Son de llamar la atención las siguientes representaciones pictóricas en los pasillos del claustro alto:

El Leviatán, criatura satánica, de origen marino. Debe señalarse que no puede concebirse el bien sin su contraparte negativa. Hay dos variaciones del animal en el claustro alto. En una de ellas se dibujaron las fauces y



Doble representación del Leviatán, como símbolo del mal. Al imaginarlo con las caras contrapuestas tal vez se hace referencia a su permanente acechanza.

las extremidades inferiores de los engendros, parte animal, parte vegetal. En otra sección se contemplan dos monstruos mirando en direcciones opuestas, con cuellos escamosos, fauces levantadas y lenguas alargadas. Las cabezas se convierten en follaje vegetal. Debajo de estas figuras se encuentra la siguiente imagen:

Un cráneo. Muy empleado en las ilustraciones de la crucifixión, ubicado en la base de la cruz. Se creía que en el monte Calvario o Gólgota se había enterrado la calavera de Adán. También se ha identificado con la fugacidad de la vida, y con la vanidad de muchas de las acciones humanas.

La cabeza de un buey. La paciencia, reciedumbre y capacidad para el trabajo son dones que debe recordar y adoptar el misionero, en su trabajo de evangelización.



Éste es un símbolo que podemos encontrar en otros conventos agustinos, como el de los Santos Reyes de Metztitlán.

*Ibis con los cuellos entrelazados.
La comprensión de varios símbolos
requería de un bagaje cultural im-
portante.*

Las figuras de dos perros. Símbolos de fidelidad, y relacionados con una de las cualidades que debería poseer un religioso, como cercano guardián de su rebaño.

Par de ibis con los cuellos entrelazados. La interpretación es ambigua. Contiene un lado negativo, señalado por Sebastián: “También se alimenta de peces muertos el Ibis, símbolo del pecador que desprecia el alimento vivo de la palabra de Dios”. Sin embargo, en otras imágenes el ave se relaciona con la alegoría de la Devoción, quien monta al ave, simbolizando la aspiración y perseverancia, plasmadas en su predilección por las grandes alturas y por su habilidad para trepar (Sohn). Para



Los perros recuerdan uno de los valores más importantes: la fidelidad a un ideal.

nuestro caso, debe notarse la expresión agresiva de los animales, junto con sus patas de uñas afiladas, lo cual lleva a pensar en la adopción de la primera conjetura.

Dos rostros jóvenes con cuerpo vegetal. Escena de dudosa interpretación. Se ha referido a la dualidad de la naturaleza humana (Sohn), aunque de ser así debería existir una mayor diferenciación en las figuras, para establecer un punto de comparación. El gesto de las facciones parece ser de desconcierto o sorpresa, proporcionado por sus bocas entreabiertas.

Querubines. Ángeles que resguardan el trono de Dios. Imaginados solamente con un par de alas y un rostro de niño.

Círculo. La circunferencia alude a la infinitud universal.



Bajo los ibis, se plasmó la cabeza de un león visto de frente. Simboliza la fuerza y el valor.

Perlas. Asociadas con el renacimiento espiritual y con el mismo Cristo.

Seres fitomorfos. Entes pertenecientes a un contexto de maldad.

Curiosas columnas abalaustradas decoran una de las puertas de la planta alta. Las celdas de los frailes, ahora utilizadas como habitaciones del párroco, se encuentran distribuidas en este nivel, así como pasillos, un cuarto espacioso, probablemente la biblioteca conventual, letrinas y el acceso al coro.

La entrada al coro también cuenta con pintura mural: sillares pintados dan pie a un friso superior con grutescos. La palabra deriva de gruta, y toma en cuenta los descubrimientos realizados durante el Renacimiento de villas romanas y otros edificios públicos, como el palacio de Nerón, la famosa *Domus Aurea*. Tal encuentro con los valores plásticos de la antigüedad clásica tuvo una gran repercusión en las artes, volcadas al reconocimiento de un mundo artístico ciertamente extraño. Los motivos son una combinación fantástica de animales, hojas y flores, ramaje y seres humanos, entrelazados o mezclados siguiendo la imaginación del artista. En este caso, se reconoce una cabeza de dragón cuyo cuello se convierte en un tallo vegetal, un jarrón con base de perlas incrustadas y un cuerpo de serpiente. La sección inferior es una franja quebrada, que a diferencia de la casi totalidad de la pintura del convento, está realizada con pigmentos de colores, delineando una cardina.

La entrada al coro es destacada por una portada labrada, con dos pilastras entableradas rematadas por querubines, sosteniendo una doble cornisa y remates con recipientes que despiden flamas. Es una obra antigua, producto de manos indígenas, digna de contemplación. Una balaustrada de madera recorre todo el largo del coro, hacia la nave. El coro posee dos pinturas de relevancia artística bajo la ventana: se trata de dos pequeños niños sosteniendo en una mano sendas canastas pletóricas de flores y frutos, y en la otra portan telas, de las que cuelgan arreglos con los mismos elementos de las canastas. Son otro ejemplo de murales ejecutados con vivos colores, a pesar del paso del tiempo. Sus proporciones son adecuadas, con extremidades correspondientes a sus edades. Se encuentran enmarcados por tableros rehundidos, parten de bases de columnas o pilastras.

En la azotea destaca una torre, coronada por almenas, la cual parece vigilar tanto al claustro como a la escalera adyacente, a manera de atalaya.



PINTURA DE CABALLETE

Desde sus inicios, el arte sacro incluyó signos de fe, de esperanza y de encuentro con una significación trascendental, tratando de ofrecer respuestas para determinar el sentido de la vida. Con la presencia de las obras religiosas se arrojaba un ancla hacia mares turbulentos, por cada alma devota; o se dirigía una linterna para apartar las sombras inciertas del pecado. El artífice, escultor o pintor, no perseguía crear una composición artística, sino proporcionar una señal para guiarlo a él y a los espectadores en el camino, un asidero en los trayectos terrenales, llenos de dificultades. Tales labores se han convertido en obras de arte gracias a la perspectiva histórica de incontables generaciones, debido a los cambios de paradigmas y a la diversidad de criterios empleados para su contemplación y finalmente para su estudio.

La arquitectura se reviste de la pintura y escultura para producir un impacto emocional, el cual puede comprender una exaltación estética. La presencia de arte sacro en un recinto religioso es motivada por una serie

de creencias, formando un imaginario colectivo que ofrece respuestas a las grandes interrogantes de la vida, y al mismo tiempo otorgando códigos morales y un sentido de pertenencia a un grupo social. La amplia iconografía empleada se desarrolló a través de centurias, en algunos casos adaptando antiguas creencias. En este aspecto vale la pena considerar que la pintura mural, curiosamente, alcanzó un alto grado de aceptación de otros modelos culturales, como los procedentes de la mitología clásica, y en el caso de Atotonilco el Grande, del mundo intelectual grecorromano. A diferencia de la pintura mural, las obras de caballete están impregnadas de una gran ortodoxia, la cual impedía desviaciones perceptibles a la norma. El saldo temático incluye representaciones formales de una constelación de santos, vírgenes y episodios edificantes. Y por supuesto, es notable la presencia imprescindible de las efigies fundacionales de órdenes mendicantes. En nuestro caso, San Agustín es la figura paradigmática, de quien emanan ejemplos de virtud y sabiduría. El carácter de los recintos agustinos fue definido poderosamente gracias a la representación de obras de arte, cuyas cualidades están marcadas por una contemplación serena de los grandes personajes y por el amor al libro y a la escritura. Los agustinos, en su afán por alcanzar estos bienes preciados, promovieron el gusto por la lectura y el aprendizaje, aún entre los grupos indígenas. El cubo de las escaleras del convento de Actopan es otra muestra del aprecio hacia una sólida formación intelectual.

Las obras de la pinacoteca del convento exhiben varias características. En primer lugar, no debe perderse la intención didáctica de los cuadros. Era imperiosa la necesidad de convertir a idólatras y reforzar la doctrina ante los neófitos. En ese sentido, las escenas más importantes de la vida de Jesús ocupan un porcentaje importante, al ser un cimiento fundamental de la religión católica. Llama la atención la presencia de varios temas relacionados con el nacimiento del Redentor, así como de su familia cercana, incluyendo el casamiento de sus padres, y otros acontecimientos de la vida de San José.

PÁGINA SIGUIENTE:

La adoración de los Reyes Magos y
La adoración de los pastores.





La elaboración de los cuadros revela el empleo de una paleta cálida de colores, con los que el o los artistas expresan diversas emociones: el rostro de ternura de la Virgen María, destacado del fondo oscuro por su aureola, contemplando con dicha a su hijo recién nacido, mientras que es adorado por reyes y pastores, o la pálida figura de Cristo siendo alzada en la cruz por los implacables verdugos romanos. El empleo preciso de los colores se suma a un repertorio de gestos y posiciones del cuerpo humano, con los cuales se expresaban diversos valores, de acuerdo con cánones bien establecidos. La idea ha sido desarrollada espléndidamente en el libro de Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*.

Los anacronismos históricos no se hacen esperar. Se notan claramente, por ejemplo, en algunas escenas de La Pasión, donde soldados romanos están vestidos a la usanza de los alabarderos y milicianos españoles de la conquista. No se perseguía, por supuesto, una observancia fidedigna de los hechos. De manera contemporánea a estas obras, se realizaban tapices en Europa con temas de gestas clásicas, con la presencia, por ejemplo, de Alejandro Magno rodeado de un marco arquitectónico manierista.

Otro aspecto no menos significativo es el anonimato que resguarda las obras. El carácter popular de las pinturas conduce a plantear un mecanismo de producción con objetivos completamente ajenos al mercantilismo tan común de hoy en día.

Deben evaluarse en su justa dimensión estas características, para lograr una mejor apreciación de las obras artísticas.

La valoración de las pinturas será el primer paso para promover su adecuada restauración y protección.

PÁGINA ANTERIOR:
Virgen apocalíptica.

PÁGINA 104:
Los desposorios de la Virgen y San José.

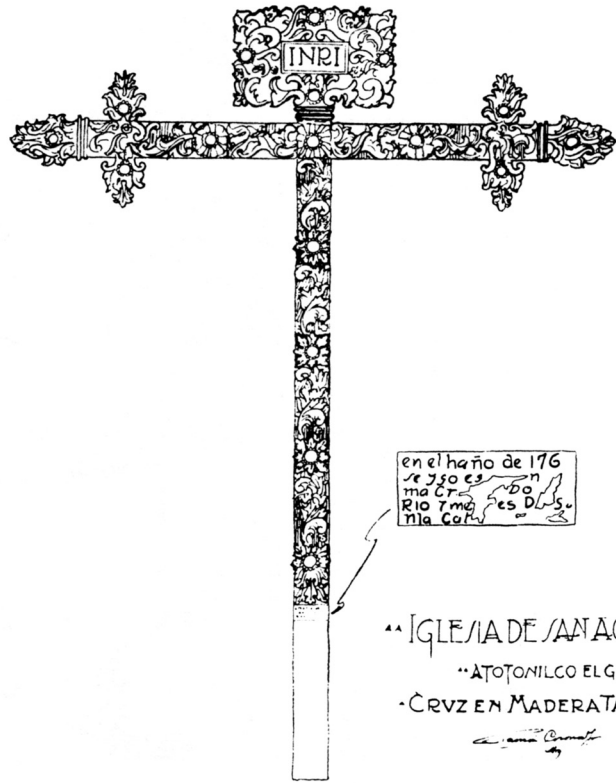
PÁGINA 105:
Patrocinio de San José.







San Agustín ahuyentando al mal.



EPÍLOGO

“Cruz en madera tallada”, dibujo de Ramón Corona M. Tomado del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.

PÁGINAS 107 Y 108:

Acceso hacia el coro. Uno de los departamentos de la planta alta del convento muestra una decoración simulando sillares de piedra.

No cabe duda de que el convento de San Agustín de Atonilco el Grande es uno de los ejemplos más notables del arte y la arquitectura novohispana del siglo XVI. Merece ser revalorado, no solamente por sus valores intrínsecos, arquitectónicos y artísticos, sino por servir de paradigma en el encuentro de culturas, en busca de una identidad propia.







BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS H., Juan Benito, *Capillas abiertas aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1982.
- BALLESTEROS G., Víctor Manuel, *Aquí se enseñan los arcanos celestes. La iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo, 2003.
- CHANFÓN Olmos, Carlos, “Presencia de Flandes en la arquitectura del siglo XVI en México”, en: Francisco de la Maza, coordinador, *Fray Pedro de Gante, IV centenario de su muerte*, México, revista Artes de México, año XIX, núm. 150, 1972.
- FERNÁNDEZ, Justino, (recopilador), *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984 [1940].
- GRIJALVA, Juan de, *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.
- LORENZO Monterrubio, Antonio, *La irrupción de la soledad. Chichicaxtla, Hgo.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2003.

PÁGINA ANTERIOR:

*La abundancia de motivos florales
conforma verdaderos marcos de
esplendor a las habitaciones.*

- “Los arcanos celestes develados en la esfera terrenal. El convento de san Agustín de Atotonilco el Grande, Hidalgo”, en *Arcanos hidalguenses: en memoria de Víctor Manuel Ballesteros García*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2005, pp. 22-27.
- PASO y Troncoso, Francisco del, *Papeles de Nueva España*, Segunda Serie, Geografía y Estadística, Tomo I, Suma de Visitas de pueblos por orden alfabético, Manuscrito 2,800 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Anónimo de la mitad del siglo XVI, Madrid, Establecimiento Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1905.
- Papeles de Nueva España*, Segunda Serie, Geografía y Estadística, Tomo III, Descripción del Arzobispado de México, Manuscrito del Archivo de Indias en Sevilla. Año 1571, Madrid, Establecimiento Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1905.
- PEÑAFIEL, Antonio, *Nombres Geográficos de México / Catálogo Alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma “náhuatl” / Estudio Jeroglífico de la Matrícula de los Tributos del Códice Mendocino*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1885.
- RUIZ Zavala, Alipio, *Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México*, México, Editorial Porrúa, 1984.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Italia, Azabache, 1992.
- Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.
- SOHN Raeber, Ana Luisa, *Entre el humanismo y la fe. El Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993.
- TOUSSAINT, Manuel, “Las pinturas murales de Atotonilco”, en *Historia Mexicana*, Vol. 1, No. 2 (Oct. - Dic., 1951), México, El Colegio de México, pp. 173-184.
- Paseos coloniales*, México, Editorial Porrúa, 1983.



Εραγογυσα



CONVENTO DE SAN ANDRÉS

EPAZOYUCAN

Investigación y texto:
Antonio Lorenzo Monterrubio

Fotografía:
Javier A. Rodríguez Padilla

Mapa de la Relación Geográfica
de Epazoyuca. Cat. JGI xxv-11
*Nettie Lee Benson Latin American
Collection, University of Texas
Libraries, The University of Texas
at Austin*

Proyecto, edición y diseño:
Pablo Mayans





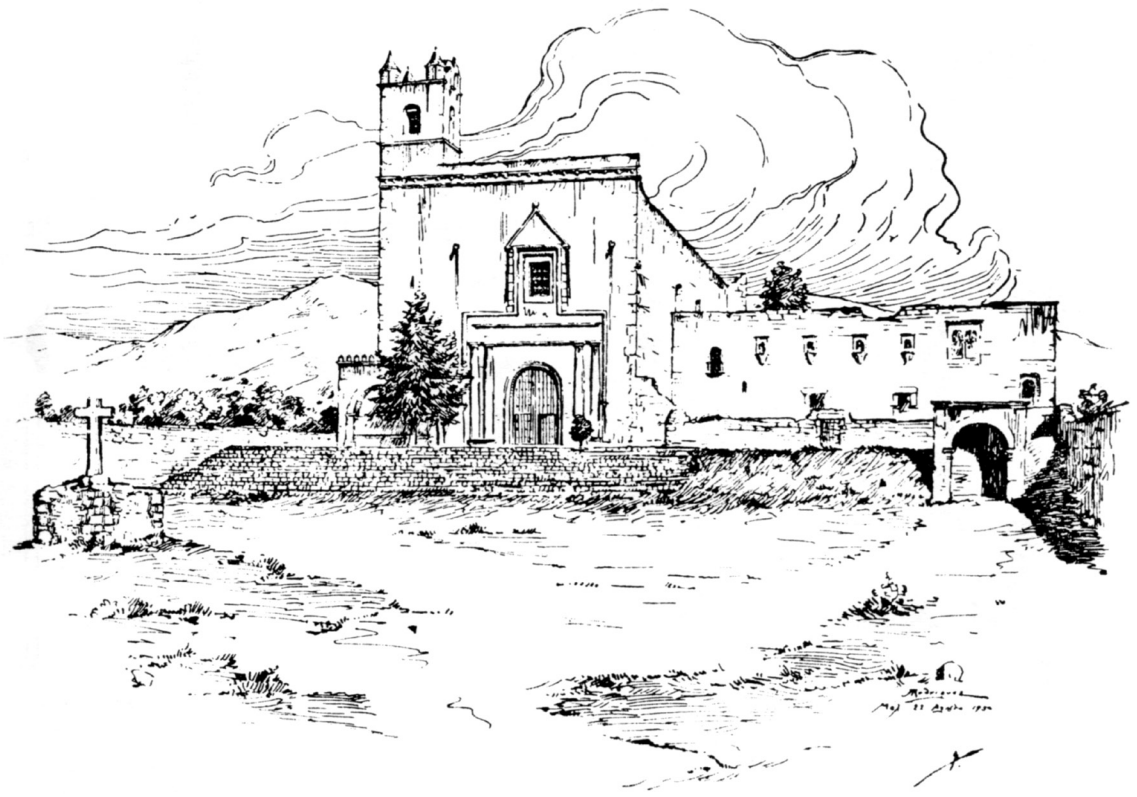


PAGINAS ANTERIORES:
*Panorámica de Epazoyucan. La
vista no ha cambiado sustancial-
mente a lo largo de los años.*

ARRIBA:
*Contrafuertes escalonados en el
muro lateral.*

PÁGINA SIGUIENTE:
*Vista general del cuerpo de la
iglesia.*





INTRODUCCIÓN



PÁGINA ANTERIOR:

Apunte general del convento, por José Antonio Rodríguez (1930). Tomado del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.

ARRIBA:

Glifo de la población. Tomado del Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo.

Epazoyucan quiere decir “donde hay muchos epazotes”, “que es yerba cálida como yerbabuena” (*Relaciones Geográficas*, 1580). Peñafiel comenta que la escritura se compone de dos plantas herbáceas sobre el *epatl* o zorrillo.

El convento de San Andrés, en Epazoyucan Hidalgo, puede definirse como un ejemplo excelso del sincretismo, amalgama y transculturación de diversas formas de pensamiento, cosmogonías y epifanías, transformadas en arte hecho de piedra y cal.

El convento actualmente es un museo a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El acceso más sencillo se efectúa a través de la carretera Pachuca-Tulancingo. Desde la capital del estado, se atravesía la población de Pachuquilla, y más adelante existe una desviación a la derecha rumbo a Epazoyucan, hacia Ciudad Sahagún y Tepeapulco.

HISTORIA

Los primeros pobladores de la región eran chichimecas, influidos posteriormente por tribus nahuas. Ambos grupos étnicos convivieron también con los otomíes. Pertenecían al señorío de Texcoco, tributando en particular navajas de obsidiana (datos tomados de las *Relaciones Geográficas*). La llamada Sierra de las Navajas, cercana a la población, fue un centro de abastecimiento y elaboración de material de obsidiana, piedra muy preciada en la época prehispánica. Se empleaba para fabricar cuchillos, raspadores, puntas de flecha y objetos rituales.

El cronista de la orden, Juan de Grijalva, indica que en el año 1540 se pusieron religiosos en Epazoyucan:

...dista de México catorce leguas hacia el noroeste: es del Arzobispado, el temple es frío, y seco: la lengua es otomite. La gente era tanta, que se edificó casa e iglesia en siete meses y días. Está escrito esto en el libro del depósito por caso notable: porque es de los mejores y mayores edificios del reino, y los que ahora lo ven se maravillan con mucha razón: porque parece imposible que en este tiempo se haya acabado solamente el patio y gradas, por ser hermosísimo y costoso.¹

PÁGINA SIGUIENTE:

Un fraile anónimo, agustino, orando. Muro de la Epístola.

¹Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985, p. 113.





El hecho sería extraordinario, y la única explicación posible debería buscarse en la gran población del asentamiento, que contribuyó solidariamente a tan magna construcción. Empero, es más probable que Grijalva se refiera a una primera etapa, que debió anteceder al convento actual. Probablemente, aquella fábrica primitiva constó sólo del atrio, con la capilla abierta y las capillas posas, además de algunas habitaciones para los frailes, necesarias por lo demás para la adecuada función del conjunto.

El suceso del cual no hay duda alguna fue el gran trabajo y la dedicación de peones y alarifes desplegados en la construcción del convento que ahora admiramos.

La *Descripción del Arzobispado* (1571), ofrece valiosos datos para la reconstrucción de la historia temprana del edificio y su región:

El pueblo de Epaçuyuca, que esta en encomienda de Doña Francisca del Rincon, biuda: ay

Relieve con los atributos de la Pasión. La calavera remite al Gólgota, donde se pensaba estaba enterrada la calavera de Adán, el primer hombre.



Un par de aves con elementos vegetales, correspondientes a la entrada al claustro por la nave.

PÁGINA SIGUIENTES:

Las tallas de piedra en los pasillos del claustro de Epazoyucan se caracterizan por sus elaboradas formas, representando emblemas de la orden y monogramas diversos.

un convento de la orden de Sant Augustin en el qual residen de ordinario quatro rreliгиозos, y los que al presente en el estan son Fray Nicolas de Perea, prior, hombre docto y antiguo en la tierra, y lengua mexicana, y Fray Melchor de los Rreyes, theologo, que ha leydo vn curso de artes y theologia en España y otro en esta Nueva España: es lengua otomi y mexicana; y Fray Antonio de Esquivel, que ha estudiado artes y theologia, es lengua mexicana, y los tres dichos rreliгиозos enseñan la doctrina y administran los sacramentos a los yndios; esta tambien vn rreliгиозo de epistola que se llama Fray Estevan de Sant Anselmo.

Tiene el dicho pueblo de Epaçuyuca, en la ca-beçera, nuevecientos y setenta y nueve tributantes; y personas de confision de lengua mexicana nuevecientos y setenta y nueve tributantes; y personas de confision de lengua mexicana nuevecientos y çinquenta y nueve, y de la lengua otomi mill y sieteçientos y setenta y tres.





Toda esta gente de estas dos le[n]guas se confiesan cada año, y comulgan muchos de los mexicanos y de los otomies, y tambien se les administra el sacramento de la extrema vnçion etçetera –Frai Nicolas de Perea.²

Perea llegó a la Nueva España en 1539. Después pasó a las “Islas del Poniente” y dio la vuelta al mundo, regresando a México, donde permaneció hasta su muerte en 1596. Fray Melchor de los Reyes, poeta y humanista, arribó a Nueva España en 1564, donde aprendió el otomí. De 1572 hasta 1593, cuando murió, fue catedrático de la Sagrada Escritura en la Real Universidad de México. Los datos anteriores los proporciona el cronista de la orden, Juan de Grijalva. Es indudable que los religiosos residentes del convento poseían un nivel de conocimientos y de preparación extraordinarios. Tanto la arquitectura como el arte presentes en los muros del convento se beneficiaron del trabajo comprometido de personas de gran sabiduría y experiencia, capaces de entender al alma humana. Además, dentro de las filas agustinas existían profesionales de la construcción. Sólo daremos un ejemplo: Fray Lorenzo de San Nicolás, quien fue el autor del tratado *Arte y uso de Arquitectura*, impreso por primera vez en Madrid en 1639.

Para 1556, el arzobispo Montúfar se quejó del costoso retablo que se fabricaba para la iglesia de Epazoyucan. Es un dato interesante, porque muestra que en ese año ya estaba concluida la nave principal.

El 10 de mayo de 1563 tuvo lugar un capítulo (reunión) provincial en el convento, lo que indica que para ese entonces ya estaba resuelta la habitabilidad del conjunto. En esa reunión fue electo como Provincial por segunda vez el ilustre fray Diego de Vertavillo.

Una descripción interesantísima del pueblo está incluida en las *Relaciones Geográficas* (1580):

Y, abajo del pu[eb]lo, está una vega, donde se coge mucho maíz y hay muchos magueyes. Y este pu[eb]lo tiene dos leguas de monte hacia la banda del norte. Y el pu[eb]lo tiene sus calles:

²Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España*, Segunda Serie, Geografía y Estadística. Tomo III, Descripción del Arzobispado de México, Manuscrito del Archivo de Indias en Sevilla. Año 1571, Madrid, Establecimiento Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1905, pp. 86-88.



Balaustrada pintada en el refectorio del convento, formando una perspectiva imaginaria que extiende los límites del espacio físico.

tiene doce calles, [y] otras doce que atraviesan; y el monasterio coge dos calles. Y la iglesia tiene un cementerio, y, abajo de las gradas, está una plaza donde se hace el TIANGUEZ cada ocho días, que es el sábado, [a] donde acude toda la comarca; vienen de doce leguas. La iglesia o templo mira al poniente, y el cerro está hacia el oriente. La iglesia tiene, de largo, cincuenta brazas y, de ancho, siete y media, [y] de hueco, quince brazas de alto, y la torre tiene veinte brazas. Hay mucha casería, y las casas de los principales tienen sus altos, y todas las casas son de techo y [hay] muchas casas. [Entre las] antiguallas, hay [un] edificio de ciento y sesenta años. LUIS OBREGÓN (rúbrica). Ante mí: Bartolomé Osorio, escr[iba]no (rúbrica).³

³René Acuña, *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*. Tomo 1, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 90-91.

Una legua son 5572,7 metros, una braza española equivale a 1,6719 metros. Teniendo en cuenta esta última equivalencia, el templo tendría las siguientes medidas:

- Largo de la iglesia: 83.6 metros.
- Ancho de la iglesia: 12.5 metros.
- Alto: 25.07 metros.
- Torre: 33.4 metros.

PÁGINA SIGUIENTE:
Torre del campanario.

La dimensión más cercana a la realidad es la que corresponde al ancho, ya que el largo de la iglesia no alcanza los 55 metros.

El plano que acompaña tal relación es un estupendo documento para los estudiosos del urbanismo americano. Al centro de una retícula de calles está trazada la fachada de la iglesia, dominando el atrio, dispuesto precisamente como una plataforma elevada. A pesar de lo esquemático del dibujo, es patente la voluntad del *tlacuilo* (pintor) por representar la portada, con líneas sencillas, así como la entrada a la iglesia y la ventana del coro. Las diferencias topográficas son claramente expuestas: al oriente, una serranía abrupta, cubierta de magueyes y nopales, con la indicación del nacimiento de un manantial; y por el poniente, un campo de cultivo de maíz. Para esa fecha, el pueblo de Epazoyucan estaba bajo la jurisdicción del corregimiento de Zempoala.

De acuerdo al informe del Padre Juan Adriano, se cuenta con los siguientes datos para el trienio 1590-1593:

Epazoyuca dista de la ciudad de México treze leguas; tiene como dos mil tributantes, dellos mexicanos y de ellos otomies. Residen en el monasterio tres sacerdotes, el uno predica y confiesa en la lengua otomi y los dos en lengua mexicana; está este pueblo en encomienda de doña Francisca del Rincón, biuda; cae en el arcobispado.⁴

Las disputas entre obispos y frailes tuvieron un punto crítico en la entrega de las doctrinas. Aunque se ha señalado que el convento fue secularizado en 1751, en las actas aún aparece superior agustino para 1754 (de acuerdo con Ruiz Zavala).

⁴“Relación del Padre Adriano”, en: Alipio Ruiz Zavala, *Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México*, Biblioteca Porrúa N° 81. Tomo II, México, Editorial Porrúa, 1984, p. 259.



Vista general del atrio, desde el convento. Se aprecia la cruz al centro y una capilla posa en la esquina superior derecha.







ATRIO

Admiran las amplias proporciones del espacio. El conjunto fue desplantado sobre antiguas construcciones del pasado indígena, lo que no impidió la necesidad de efectuar trabajos considerables de relleno para alcanzar la nivelación deseada. Una escalinata doble de trazo semicircular, al poniente, salva la altura de la calle hacia el atrio. Grandes monogramas, inspirados en los motivos pintados en la iglesia —reseñados más adelante—, fueron colocados en el piso del mismo atrio, en años recientes. El pasillo central es de lajas de piedra.

Como se indica en el testimonio del siglo xvi presentado líneas arriba, el empleo del atrio como cementerio es una constante en el género de edificio que nos ocupa. Después de una remodelación del espacio, se conservaron algunas de las tumbas con mayor relevancia artística, alineadas en su mayoría cerca de la escalinata del templo. Fueron talladas en cantería, con remates mixtilíneos, y presentan una temporalidad cercana a las postrimerías del siglo xix. 1870, 1881 y 1885 son algunos de los años de construcción de los catafalcos, correspondientes a miembros de la familia Samperio. Uno de los túmulos destaca de los demás: contiene un pedestal con guirnalda, donde

La sombra de la torre del campanario se proyecta sobre el atrio, indicando su preeminencia.



se apoya una urna con dos patas felinas. De su tapa sobresale un lienzo de tela. En la base se presentó un disco con alas desplegadas hacia abajo, iconografía recurrente en el arte funerario. Otra escultura es un ángel de mármol depositando una corona de flores y un listón de tela sobre una cruz. Más lápidas se hallan entre las lajas que cubren los pasillos, con inscripciones ya muy borradas, por encontrarse al paso de los fieles.

Existen testimonios que indican la remota presencia de una fuente en el atrio, donde culminaba la cañería que trasladaba el vital líquido desde una distancia de tres leguas, "...que mana de unos cerros altísimos que [se] llaman *Itztli*". Con este último nombre náhuatl se denomina a la obsidiana. El tazón que dominaba a la citada fuente se reubicó a mediados del siglo xx en el patio del antiguo hospital anexo al convento de San Francisco, actual Centro de las Artes del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, en Pachuca. Dicha pieza cuenta con la

Signos de recordación y memoria para los que partieron de esta vida terrenal, los monumentos funerarios han participado intensamente en esa relación tan compleja de los seres humanos con la muerte.



Hasta en las tumbas se perciben con claridad diferentes tratamientos correspondientes a las clases sociales. Arrio de Epazoyucan.

siguiente inscripción que recorre toda su circunferencia: “ESTA AGUA SE ACAVO DE ENCANNAR EN I 7 DE ABRIL DEL AÑO DE 1562”, junto con una talla de una cruz griega (con todos sus brazos de la misma longitud). Más adelante abordaremos el significado de dicha cruz. Por lo pronto, el dato de la terminación de la obra hidráulica es muy relevante. Es bien conocido que una de las primeras labores en cualquier construcción es el garantizar el abastecimiento del agua, tanto para el consumo humano como para el suministro del líquido en los diversos procesos constructivos. Es probable que el promotor de la introducción de tan relevante servicio fuera el agustino Fr. Antonio de Aguilar, del que se comentó: “varón insigne por el increíble conocimiento de muchas cosas, había cambiado la villa de Epazoyuca, que antes era estéril, en un pueblo saludable y grato, debido a la abundancia de agua” (Ricard).⁵ En otros lados fueron los mismos agustinos quienes promovieron la introducción del agua en las

⁵Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 244.



poblaciones, como en Chilapa, por conducto de Fr. Pedro Juárez de Escobar.

Las capillas posas del atrio, son llamadas así por el hecho de ser las depositarias de las imágenes que en las procesiones se “posan” en cada esquina del atrio, para recibir veneración. Acorde a la posición de cada una, marcada por su arco de entrada, puede inferirse el sentido de las procesiones: en este caso, en un rumbo contrario a las manecillas del reloj. Sin embargo, falta una capilla, en la esquina nororiente, cuyos cimientos fueron descubiertos en una temporada de trabajo arqueológico del INAH en 1991. Algunos especialistas han comentado la posibilidad de que la capilla abierta, adosada a la iglesia mayor, fuera utilizada como la cuarta posa. Si así fuera, tal vez no se concluyó la referida capilla nororiente. Relieves con motivos vegetales y monogramas de Cristo recorren los arcos y pilastras de las posas. Resulta curioso percibir que en algunos de esos medallones la escritura se invirtió, debido al analfabetismo del artista.

Se conservan, afortunadamente, tres de las capillas posas de Epazoyucan, parte importante de los rituales de peregrinación religiosa efectuados en el atrio.



Aún en sus sencillas formas, las capillas posas de Epazoyucan resguardan relieves de gran finura.

Por cierto, en la temporada de excavaciones referida se encontraron vestigios arqueológicos correspondientes a basamentos anteriores a la Conquista. El pueblo de Epazoyucan estaba ubicado en “la falda del cerro que llaman *Tlaloc*”, por lo que es probable que tales plataformas hayan sido levantadas para su culto.

La cruz de piedra al centro del atrio está ligeramente desplazada a un lado de la entrada de la iglesia, para permitir la vista continua desde el acceso principal. Se desplanta sobre una base cuadrangular de mampostería. Al centro de la sencilla cruz fue labrada una corona de espinas.

La capilla abierta antecedió a la construcción del templo. Las razones para afirmarlo se desprenden del análisis de la misma construcción y de su entorno:

Su ubicación coincide con el eje longitudinal del atrio. Por tanto, su emplazamiento es el más privilegiado, destacado incluso por su frontalidad,

reemplazando incluso en importancia a la misma entrada del templo.

El botaguas (canal dispuesto para evacuar las aguas pluviales de la azotea de la iglesia) de la parte media de la fachada del templo está ligeramente desviado para tratar de evitar la caída del agua sobre la cubierta de la capilla abierta. Esto sólo pudo ser posible por haber sido construido primeramente el recinto abierto.

Nótese que la fachada principal de la iglesia arropó a la capilla abierta, moviendo toda la portada a un costado. Así, se logró un agradable equilibrio en la composición.

Este ejemplo recuerda otra fundación agustina, la llamada *Iglesia Vieja* de la comunidad de Chichicaxtla, en la Sierra Gorda Hidalguense, donde una capilla abierta ocupa el lugar central del conjunto. En ambos casos se trata de ejemplos de *capillas abiertas aisladas*, estudiadas ampliamente por el Dr. Juan Benito Artigas Hernández.⁶ Su construcción responde a las condiciones sociales de las primeras etapas de la evangelización, cuando se requería fundar apremiantemente un local para la impartición de la misa, aún antes de pensar en la edificación de iglesias cerradas.

Es característico que las dimensiones del arco de la capilla abierta superen la anchura del acceso al templo mismo. El fenómeno responde a la articulación entre el recinto cerrado de la capilla y el atrio a sus pies, el cual funcionaba como una nave abierta, donde se congregaban los fieles para atender a la misa.

El mural del fondo de la capilla tiene una representación de San Agustín y San Nicolás Tolentino, flanqueando un Calvario. Flores de lis rematan el pretil de la capilla abierta. La flor de lis es un símbolo Mariano y uno de los signos distintivos de San José. Debido a los tres pétalos que la caracterizan, también se relaciona con la Santísima Trinidad.

PÁGINA SIGUIENTE:

Cruz tallada en piedra, con una base o peana destacando el elemento.

PÁGINA 141:

San Nicolás Tolentino, con su hábito negro cuajado de estrellas y su plato con las perdices tradicionales, en el muro testero de la capilla abierta.

PÁGINA 142:

La mesa del altar de la capilla abierta se levanta sobre una plataforma de dos escalones.

⁶Juan Benito Artigas Hernández, *Capillas abiertas aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1982.











PORTADA DE LA IGLESIA

El templo se alza sobre una plataforma elevada con una escalinata corrida, la cual se corta al sur para dar paso a una parte de las excavaciones arqueológicas efectuadas. La fachada principal está orientada al poniente. El volumen de la capilla abierta destaca en primer lugar, dejando en un plano atrasado el paño de la iglesia. La entrada a la misma se desarrolla mediante un arco de medio punto que se continúa en las jambas (elementos verticales que sostienen al arco). Las molduras del frente se extienden a todo lo largo del vano. Dos pares de semicolumnas (la mitad de una columna), sobre bases comunes, acompañan a la puerta. Los cuerpos o fustes de dichas semicolumnas son de gran relevancia. Han sido segmentados en seis partes de diferente altura, siendo la superior la más corta. Cada fuste ha sido tallado con acanaladuras (llamadas también estrías); algunas verticales, otras diagonales, procurando en este último caso suscitar un efecto de “espejo” en relación a su compañera ubicada al otro lado de la puerta. La sensación se rompe en las semicolumnas más exteriores. No se conoce la causa de tal anomalía, tal vez es un error inconsciente del maestro cantero; o quizás por el posible hecho de que las piedras fueron elaboradas en otro sitio y trasladadas para su ensamblaje final en la obra, lo

PÁGINAS ANTERIORES:

El gran volumen de la iglesia agustina es, indudablemente, el elemento urbano más destacado y prominente de la población.

PÁGINA SIGUIENTE:

La entrada de la iglesia espera pacientemente a los fieles. La escalinata remite simbólicamente a la escala de ascenso al cielo.





Las acanaladuras de las semicolunas en la portada acentúan el ensamblado de sus componentes.





que pudo ocasionar una equivocación. La parte superior de las semicolumnas funciona como un extraño capitel (remate), embebido en la cornisa corrida. El recurso altera las disposiciones clásicas del lenguaje arquitectónico. La portada de Epazoyucan ha sorprendido a algunos autores por las modificaciones señaladas a los cánones, así como por las síntesis de diversas corrientes que presenta, y puede considerarse un tratamiento manierista de la composición empleada. La sobriedad de los recursos ornamentales empleados también es un rasgo de dicha corriente, sucesora del Renacimiento. Ésta última influencia ha sido igualmente señalada en otras investigaciones en torno a este monumento.

La puerta de madera contiene chapetones de fierro forjado con figuras de flores.

Es interesante constatar que el enmarcamiento exterior que rodea a toda la portada de la iglesia presenta la misma

IZQUIERDA:

La solución sumamente original de los capiteles y entablamento de la portada proporciona un recurso que unifica la composición.

DERECHA:

La misma solución de continuidad aparece en el marco de la puerta de entrada.

PÁGINAS SIGUIENTE:

Panorámica del interior de la iglesia. La amplitud de la nave agustina contrasta con la austeridad de su ornamentación.

voluntad formal por lograr una solución de continuidad, como la entrada principal. A pesar de la sencillez de la composición, está presente el deseo de unificar todos sus elementos. Esto se ha logrado gracias a esa moldura que abraza al primer cuerpo, continuando por la ventana superior y simplemente cerrándose en la base del frontón (en términos arquitectónicos, así se denomina a una forma triangular), en una solución admirable.

La ventana del coro culmina precisamente en aquel elemento. En su interior se alcanza a observar una pintura esquemática de un Calvario. En la cúspide del frontón se abre un medallón con una cruz griega, o sea, la que presenta sus brazos de la misma longitud. En la religión indígena tal forma tenía varios significados: representaba los cuatro rumbos del universo, o a Venus en su advocación de Quetzalcóatl. No sabemos la razón de su inclusión aquí, pero varios autores han evaluado la posibilidad de la filtración soterrada de antiguas creencias prehispánicas en la construcción de los conventos mendicantes en México.

La composición concluye en la parte superior con una cornisa corrida, decorada con flores, y un pretil horizontal.

Todo el paño de la fachada está pintado con una imitación de sillares de cantería, empleando cal, con monogramas inscritos en círculos, que explicaremos más adelante. Dos aberturas muy estrechas se abrieron bajo el campanario, como fuentes de iluminación y ventilación. En las esquinas de los muros del paramento principal se aprecian bloques de recinto como refuerzo estructural.

La torre campanario se desplanta en la esquina norponiente. Es un cuerpo cuadrangular con vanos en sus cuatro costados. Culmina el campanario con torrecillas, que presentan una abertura a todo lo largo de su altura. En su parte superior, existen peculiares terminaciones cónicas.



EL SEÑOR
PREPARAR
UN BANQUETE
Y
ENJUAGAR
LAS
AGRINAS
DE TODOS
LOS
POSTROS.



CONVIDEN
AL
GRUPO
DE
BOBOS
A TODOS
LOS OMB
SACUENTES

INTERIOR DE LA IGLESIA

El espacio, generoso aunque austero, se distribuye en una sola planta, con el ábside (espacio donde se ubica el altar mayor) con planta en forma poligonal. La primitiva cubierta de madera que poseía fue sustituida posteriormente por una bóveda de cañón corrido, sostenida por arcos transversales a la nave y por una serie de pechinas (secciones triangulares curvadas, cuyas bases son adyacentes a los muros). El interior de la cubierta fue pintado con marcos a base de círculos, formando tableros. Amplias ventanas se abren en el costado sur del templo, iluminando adecuadamente la nave.

El elemento más destacado del espacio interior es sin duda alguna el coro. Su estructura de madera puede considerarse como un alfarje (cubierta horizontal de madera labrada propia de la influencia musulmana en la península Ibérica, que se apuntala en los muros laterales gracias a macizos maderos inclinados, llamados tornapuntas. Se unen en su parte inferior mediante vigas colocadas sobre pilastras y ménsulas). La cara inferior de las tablas del coro ha sido labrada con una retícula romboidal.

PÁGINA SIGUIENTE:
El altar mayor fue ejecutado siguiendo los cánones neoclásicos.







El coro es una maravilla del tallado en madera novohispano. Su robusta construcción no está exenta de detalles primorosos. Por ejemplo, el coronamiento de la obra mediante la balaustrada proporciona un contrapunto al mismo tiempo insospechado y sutil.

La viga superior que une la balaustrada del coro, tiene la siguiente oración en náhuatl: “NOPILI IQUE: INIOLCHIPAHVQUE: CA DIOS: QVIMOTLE QVE: OICNOPILTIQVE: IOLCEVHQVI: CA DIOS: IPILHVA: TO”. La traducción es la siguiente: “Mi hijo: estos que purificaron el corazón vieron a Dios: quedaron huérfanos, el que descansó en su corazón, los hijos de Dios nuestro...” En el soporte inferior, en cambio, fue labrada una leyenda en latín: “LAVDATE DOMINUM IN SANCTIS: ETVS: LAUDATE: EVM: IN FIRMAMENTO VIRTUTIS: ETUS LAVDATE EVM IN VIRTUTIS”. Corresponde al salmo 150: “Alabad a Dios en su santuario; Alabadle en la magnificencia de su firmamento. Alabadlo en sus virtudes”.

Es necesario detenernos aquí, para cavilar en la presencia tan relevante de los textos aludidos. Deben ser analizados como una muestra más de la confianza que los frailes depositaron en las capacidades de los indígenas. Varios



religiosos desplegaron gran actividad para desarrollarlas, como el eximio Fray Pedro de Gante, por ejemplo, en su extraordinaria labor educativa dentro de las primeras escuelas creadas en México, como San José de Belén de los Naturales y el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Grijalva, refiriéndose a los talentos de jóvenes indígenas, decía: "...son los ingenios tan vivos que a los once o doce años leen los muchachos, escriben, cuentan, saben latín, y hacen versos como los hombres famosos de Italia: de catorce a quince años se gradúan en artes y hablan en la

Puerta que comunica la nave de la iglesia con el claustro.



facultad con la facilidad y presteza que suelen hablar en la doctrina cristiana”.

Bajo la balaustrada, fueron tallados querubines de cabello ensortijado, con las alas desplegadas, entre motivos vegetales. La obra es de gran relevancia, ya que se trata de uno de los pocos cincelados en madera de la corriente artística *tequitqui* o también llamada indocristiana, que ha llegado hasta nosotros. El escritor Moreno Villa planteó el término *tequitqui* al referirse a obras de fuerte raigambre indígena en su manufactura.

Bajo el coro se abre el pequeño bautisterio, decorado originalmente con una pintura de *Bautismo de Cristo a manos de Juan el Bautista*. La escena es atestiguada por un ángel. Otro bien artístico, a los pies de la escalinata del presbiterio, es una pila bautismal, tallada con resaltos y cabezas de animales, cuyas bocas funcionan como vertederos. Es innegable el parecido existente de esta pieza con la fuente reubicada en Pachuca, reseñada anteriormente.

En el costado sur del templo se abrió una puerta para acceder al claustro. Se caracteriza por su graciosa decoración plateresca. Se le llama así por recordar en piedra los trabajos delicados de orfebres de la plata. La portada que comentamos combina elementos vegetales y animales en el frente de su arco.

El motivo empleado aquí son cinco pares de palomas unidas por el cuello mediante una banda, de cuyas colas surgen hojas. Como veremos, fue común la interpolación de los reinos animal y vegetal en el arte novohispano. El arco se halla rodeado por un alfiz (moldura de influencia hispano árabe que forma un marco resaltando la composición). En el interior del tablero que se forma se inscribieron dos escudos agustinos, consistentes en un corazón perforado por tres flechas. Al centro, se presenta un jarrón con hojas, y surgiendo a la mitad, una cruz. Los elementos verticales que sostienen al arco, llamados jambas, poseen un tallado en forma de cardina —rama con un listón entrelazado—.

Los muros laterales han sido revestidos con la misma decoración que la fachada principal, con escudos alternados con monogramas de Cristo en latín y griego. XPS son letras provenientes de la palabra Jesucristo en griego. Y las iniciales IHS o JHS son de la frase *Iesus o Jesus Hominum Salvator*, “Jesús, Salvador de los Hombres”. Aún en las caras de las pilastras que sostienen al coro se labraron en piedra tales símbolos, junto con el símbolo de María.

Existe un motivo pictórico distinto: en el muro cercano al coro: un fraile arrodillado en oración, dirigiéndose al altar mayor. Sostiene un libro en su mano izquierda, y de su hábito pende un rosario.

PÁGINA SIGUIENTE:

San Andrés, acompañado con el instrumento de su Pasión, la cruz en forma de aspa, domina la iglesia de Epazoyucan.





No existe el retablo señalado en los antecedentes históricos. Fue desplazado por un altar neoclásico, datado en el siglo XIX, compuesto de dos columnas y dos pilastras sosteniendo un entablamento con un frontón curvo y dos jarrones laterales de remate. En el nicho central se colocó una escultura de San Andrés, iluminada por una ventana abierta en el muro posterior. La bóveda que cubre el altar posee rastros de pintura, muy desvaída.

En el mismo costado sur, fue aprovechada la antesacristía para exhibir una reliquia encontrada en una temporada de excavaciones en la iglesia, correspondiente a un cambio de piso. Se trata de una momia encontrada en 2004, con las manos cruzadas, quizás del siglo XIX. También se exponen cráneos y algunos materiales cerámicos de la época prehispánica. El espacio cuenta con una cenefa superior con una oración en latín, exactamente bajo las vigas de madera. Corresponde al Salmo 5:8: "...INTROIBO IN DOMVM TVAM ADORABO AD TEMPLVM SANTVM...", cuya traducción es: "...llego hasta tu Casa, y me postro ante tu santo Templo". También existen grafitis antiguos, trazados por manos anónimas, en esta habitación.

Una puerta con arco polilobulado comunica con la sacristía (visitable desde el claustro). Arriba de dicho arco se ilustró una curiosa escena, que ha sido vista como una alegoría del trabajo evangelizador en el Nuevo Mundo (de acuerdo a Ballesteros). Sin embargo, es necesario analizarla con mayor detalle: San Agustín y San Nicolás, de hinojos sobre esteras, recordando al fraile pintado junto al coro, oran frente a Cristo Crucificado. El primero de ellos es traspasado por una flecha que surge del costado de Jesucristo. De la base de la cruz cuelga una especie de medallón. Parece distinguirse un clavo incrustado en la base del madero, así como hilos tensados para soportar el círculo. En su perímetro se distinguen letras muy borradas, y en el centro se adivina el escudo de la orden agustina. Hay algunos otros rasgos, igualmente muy desvanecidos.

CLAUSTRO

Las excavaciones arqueológicas realizadas en el atrio obligaron a construir una plataforma para facilitar el ingreso al convento.

Una doble arcada, reconstruida hace pocas décadas, antecede a dicha entrada. La puerta del convento es muy sencilla. A diferencia de la entrada al templo, aquí ya se muestra el inicio del arco, llamado imposta. Las bases de las pilastras contienen labrados con flores de cuatro pétalos, muy esquemáticas, así como una portezuela, muy sencilla. El paño inferior del muro frontal del convento ha sido aplanado con cal, hasta el nivel de unas salientes de cantería, las cuales sostenían una cubierta, ahora inexistente. En ese aplanado se perciben más grafitis antiguos. Estas manifestaciones populares han sido logradas con la aplicación de un instrumento afilado o punzón sobre la cal, formando líneas y trazos que no han sido suficientemente reconocidos y valorados por los especialistas de la historia del arte. En Epazoyucan, así como en otros conventos, se han registrado varias figuras de interés. Aquí vemos, de manera destacada, una especie de estrella de seis puntas, hecha con utensilios de dibujo, así como varios círculos concéntricos.

PÁGINA SIGUIENTE:

La reconstrucción efectuada de la arquería de entrada al convento proporciona una adecuada lectura del espacio al visitante.





Resalta una particularidad en el muro del convento: su parte baja presenta un aparejo de la piedra diferente al muro alto. Ello significa la manifestación de dos etapas constructivas. Las diferencias del tratamiento arquitectónico y estilístico de las dos plantas del claustro pueden explicarse por esa condición. La fachada del convento hacia el atrio incluye una elegante ventana doble, dividida por una columnilla, llamada geminada o en ajimez.

Los pasillos del claustro están cubiertos con vigería de madera, sostenida en las esquinas por arcos de cantería apoyados en racimos de columnas y ménsulas del mismo material. Tales apoyos ostentan los mismos capiteles que las columnas en la planta alta. En la planta baja se elaboraron cajas alineadas en los capiteles, para recibir un cancel que seguramente cerraba parcialmente los pasillos. Un pretil está embebido en la parte inferior de las columnas. Una sencilla cornisa corrida divide las dos plantas.

Detalle de base y capitel en el portal de entrada al convento.

PÁGINAS SIGUIENTES:
Es evidente la diferencia de tratamiento de los capiteles en la planta baja y alta del convento.

Los dos grandes apartados en la evolución arquitectónica de los claustros novohispanos, según Kubler,⁷ corresponden a:

—Grosos muros de mampostería, horadados para crear los arcos de entrada al patio.

—Columnas grácilmente talladas, gracias al conocimiento perfecto de la estereotomía (ciencia que trata del tallado y ensamble de las piedras en una construcción).

El admirable claustro de Epazoyucan corresponde, por supuesto, al segundo momento, donde gracias a una conveniente pericia técnica se han logrado resultados más refinados. Sin embargo, no se ha desprendido del todo de influencias antiguas. Por ejemplo, el historiador Manuel Romero de Terreros ha marcado reminiscencias románicas en los claustros agustinos de San Agustín Acolman, Epazoyucan y en la arquería del Palacio de Cortés en Cuernavaca. El arte en la Nueva España fue el crisol de varias influencias, incluyendo el gótico, tamizadas por la sensibilidad indígena.

En la planta baja del claustro de Epazoyucan, los arranques de arcos, llamados capiteles, presentan pares de hojas similares al acanto, pero ejecutadas de manera muy peculiar, esquematizando los rasgos. En cambio, en la planta superior el diseño cambia, con presencia de hojas, pero interpretadas de manera más natural. Lo anotado anteriormente con respecto a dos etapas constructivas en el convento concuerda con tal diferencia. Además, los arcos de la planta alta también presentan una diferencia: son más rebajados, otorgando variedad a la composición.

El patio interior posee un pozo con brocal de planta octagonal sobre una plataforma circular de dos escalones.

⁷George Kubler, *La arquitectura novohispana del siglo XVI*, México, Biblioteca de Cooperación Universitaria, 1975, p. 143.













LA PINTURA MURAL

PÁGINAS 170-171:

Los pasillos del claustro combinan admirablemente las artes de la arquitectura, pintura y escultura.

PÁGINA ANTERIOR:

Vista de uno de los rincones del claustro, planta baja.

ARRIBA:

Detalle de una de las cruces pasionarias en el friso superior. Además de su relación con la crucifixión de Cristo, también nos recuerda la brevedad de la vida del ser humano.

El convento de Epazoyucan se distingue por la calidad y profusión de su pintura mural. En ciertas secciones, es notable la prefiguración del barroco gracias al empleo de patrones geométricos, inspirados por el mudejarismo. El trazo en grisalla (técnica pictórica caracterizada por el uso de una paleta monocromática) fue ampliamente usado en los conventos novohispanos, y tiene en Epazoyucan una de sus cumbres artísticas. Las profundidades alcanzadas con la incorporación de los fondos negros destacando los motivos en primer plano, le dan a la pintura una cualidad escenográfica notable. La incorporación de color en los murales no fue parte de la concepción primitiva, y le resta valor a las pinturas.

Los murales fueron dados a conocer por Federico Mariscal en 1922, quien los catalogó como pertenecientes a la escuela castellana salmantina. Se han vertido diversas opiniones en relación con la autoría de los diversos cuadros murales de nuestro convento. Es el caso de Manuel Toussaint, el gran investigador del arte virreinal y pionero en muchos estudios, quien planteó la influencia de la corriente flamenca en la Nueva España, comenzando con la insigne participación de Fray Pedro de Gante y la llegada de artistas de la antigua Flandes. Señaló a Juan Gerson, flamenco, como presumible autor de los murales de Epazoyucan y de las pinturas del coro de la iglesia de Tecamachalco, Puebla. Al respecto, el culto historiador dejó asentadas interesantes observaciones:

En las pinturas de Epazoyucan realizadas al fresco, la técnica clásica, aparecen sus mejores calidades: parece un discípulo de Giotto, de un Giotto exótico que ha trascendido allende los mares y los tiempos. Pero no puede olvidar su patria, su Flandes, de figuras adustas, sus personajes solemnes, casi hieráticos como si fueran sentencias plásticas, educativas, en un mundo nuevo.⁸

Sin embargo, debe puntualizarse que en el desarrollo de ulteriores investigaciones, se ha demostrado que Juan Gerson fue en realidad un *tlacuilo* indígena. Tampoco se han encontrado documentos que relacionen tal nombre con la ejecución de las pinturas de Epazoyucan. Otra corrección es la relacionada con la técnica de los murales: se trata en realidad de temples. El fresco presenta varias complejidades para una correcta elaboración, entre las cuales se cuenta la ejecución precisa de tareas, pintura que debe ser aplicada en un día en cierta área cuando está fresco el aplanado, lo cual no permite corrección alguna, ya que los pigmentos se absorben inmediatamente en la capa de cal. De tal manera, la ejecución de pinturas al fresco, hablando en términos generales, en la Nueva España, fue sustituida por obras al temple, también llamado falso fresco, con un grado de dificultad menor.

PÁGINA SIGUIENTE:

La entrada a las escaleras que acceden al claustro alto. En la parte superior, el Tránsito de la Virgen María.

⁸Manuel Toussaint, "El Arte Flamenco en Nueva España", en: *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*. Tomo VIII, enero-marzo 1949, N° 1, p. 5.





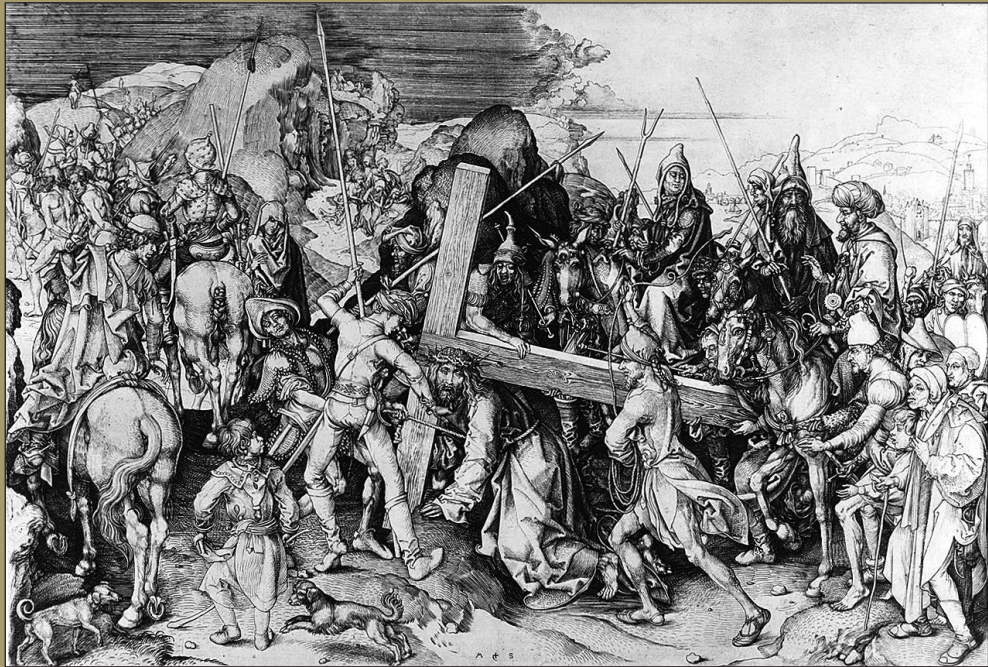
En las esquinas de los pasillos de la planta baja se abrieron nichos decorados con pintura, cuyo tema particular es *La Pasión de Cristo*. De manera similar a la disposición de las entradas de capillas posas en el atrio, la apertura de los nichos marca el sentido de procesiones realizadas por los corredores, también en sentido contrario al paso de las manecillas del reloj. Sin embargo, la posición de las pinturas no concuerda con el recorrido y con el orden lógico del relato. Los nichos están ricamente ornamentados, tanto en los frentes como los interiores de los arcos. Describiremos los cuatro murales en su aparición natural:

ESQUINA SURESTE: *Ecce Homo*. “Este es el hombre”, palabras de Poncio Pilato al momento de hallarse con Jesús frente a la multitud que lo condenaba. El primero, con un turbante oriental y larga barba, mira a Cristo, mientras extiende su manto. La faz del Nazareno está rodeada de resplandores; porta un cetro de caña que podría pasar por una planta de maíz. Una puerta semiabierta y dos pequeños muretes o asientos aparentan representar un balcón.

ESQUINA NOROESTE: *El Camino al Calvario*. Cristo carga penosamente la cruz, en medio de una barahúnda compuesta de soldadesca y gente del pueblo, quienes lo fustigan terriblemente. La posición de la cabeza de Cristo es antinatural, lo mismo que la resolución de la mano del soldado que lo sujeta. El aprendizaje de los modelos europeos fue seguramente un largo proceso de aciertos y errores, ajustados a la sensibilidad indígena. El pintor se basó en un grabado fechado en 1480, de Martin Schongauer, artista alemán perteneciente a la corriente flamenca. La obra se conoce también como “La cruz a cuestas”.

La Crucifixión. Ángulo suroeste. Cristo en la cruz, teniendo al fondo la ciudad de Jerusalén. Alrededor de la parte superior de la cruz, se arremolinan nubes que rompen el cielo azul circundante. Lo acompañan a cada lado su madre y María de Cleofás o María Magdalena, de acuerdo con el Evangelio de San Juan 19,25.

Lamentación por Cristo muerto, esquina noreste. Una escena igualmente dramática, pero tratada con menos pericia que las anteriores. Los ojos de las mujeres que rodean



ARRIBA:
Martin Schongauer:
Cristo cargando la cruz.
Grabado, 1480.
28,9x42,9 cm.
Número de identificación. 35.27
The Sylmaris Collection,
The Metropolitan Museum of Art,
New York

PÁGINA SIGUIENTE:
Ángulo noroeste, la escena del
camino al Calvario, con todo su
dramatismo.

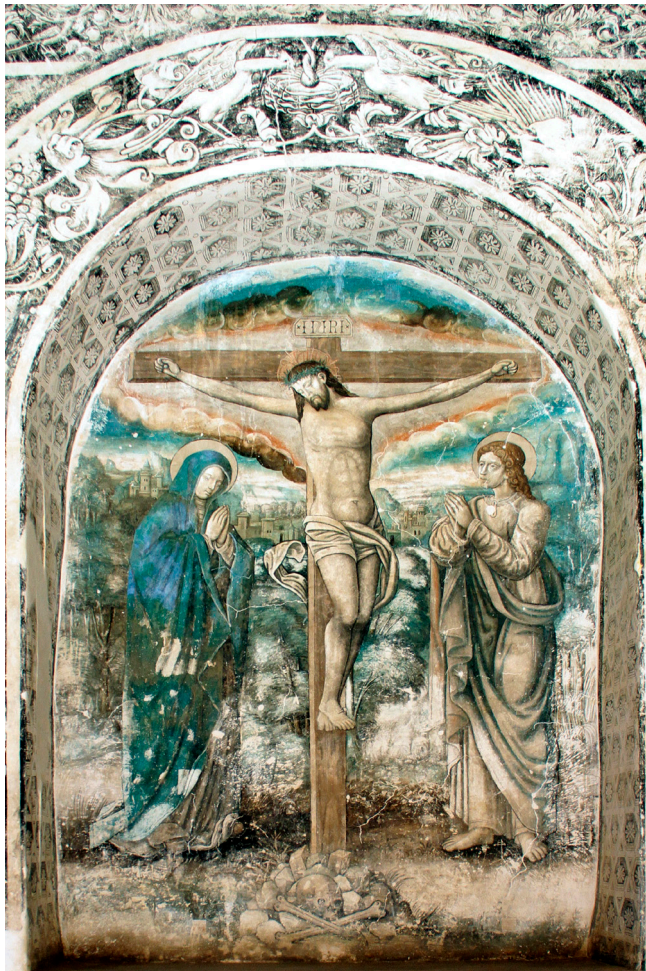




a Cristo son una profusión de lágrimas. Es importante constatar aquí la posición de la escalera apoyada en la cruz. Repentinamente salta a la vista un error notorio de perspectiva, al contemplar simultáneamente ambos elementos.

En la misma esquina del *Ecce Homo*, se plasmó otra importante escena, el *Tránsito de la Virgen María*. Es la glorificación del cuerpo de la madre del Salvador, en el momento de su muerte, rodeada por 11 de los apóstoles

La Crucifixión. Una solemnidad dramática en la intensidad cromática empleada.



y por un grupo de ángeles a sus pies. Uno de los discípulos de Jesús lleva un libro en las manos, y todos tienen una expresión apesadumbrada. En la parte superior se ubica una de las escenas subsecuentes, la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, con una filacteria (cinta desenrollada, conteniendo letras u oraciones, comúnmente empleada en pinturas) con la plegaria siguiente: “VENI DE LIBANOS SPONSA MEA VENI CORONA BERIS CANT 4”. La alusión proviene del *Cantar de los Cantares*,



versículo 4: “Ven del Líbano esposa mía, ven y serás coronada”. A la derecha, dos ángeles sostienen una cartela con la clásica simbología de la muerte: una calavera y dos fémures entrelazados, con la frase “OMNIA EQVAT”, versión breve de la frase “Omnia mors aequat,” “La muerte iguala a todos”. Es un recordatorio de lo efímero de la existencia, y de los vanos afanes del hombre por la acumulación de riqueza y la inclinación por los placeres mundanos. Todo el acontecimiento está enmarcado por una arquitectura imaginaria: un arco cuyo frente es adornado por niños y una guirnalda continua, sostenido por dos pilares estriados con cabezas de carnero. En la parte inferior, una cartela ofrece una inscripción borrosa, con las palabras “TRANSIT... MARIE”, reforzando el significado de toda la escena.

Sorprende la calidad y delicadeza de los motivos pictóricos, perfectamente contrastados gracias al fondo negro.

Adicionalmente, en el claustro sobresalen las siguientes pinturas en los pasillos de la planta baja:



En racimos, las combinaciones animales y vegetales conforman un mundo extraño e inquietante.

—Una pintura estupenda de un águila que descende, con un ala apuntando hacia adelante. ¿Se tratará acaso de una alusión a Cuauhtémoc, “águila que cae”, cuya gesta estaba quizás aún impresa de manera indeleble en las mentes indígenas? Es probable, como comentamos anteriormente, que el pintor indígena pudiera filtrar subrepticamente contenidos no adecuados, de acuerdo a la óptica europea. El desconocimiento de la cultura local y la discreción del *tlacuilo* eventualmente pudieron contribuir a la permanencia de las antiguas creencias que deseaban extirpar los religiosos. Hay otras representaciones de aves en los muros del claustro.

—Una corona con perlas, enmarcada de hojas y flores.

—Un ángel de pelo largo y rizado, coronado, que parece surgir de una flor, toma con las dos manos un tallo vegetal. De la corona manan frutos. A un lado, otro ángel sostiene un recipiente. En otros sitios hay más ángeles



portadores de elaborados arreglos vegetales soportados en sus cabezas, o platonos con frutas. Son tal vez premoniciones del Paraíso. Llama la atención la finura del trazo, y el contraste entre el fondo oscuro y las figuras en primer plano.

—Sobre el Camino al Calvario, dos aves fantásticas, de largos cuellos entrelazados, recuerdan los ibis pintados en el convento de Atotonilco el Grande. Tales animales pueden ser interpretados tanto positiva como negativamente.

—Escudos de la orden agustina.

En los pasillos fueron delineadas balaustradas pintadas, con una intención escenográfica, con frisos alternados. La cenefa superior, inmediatamente adyacente a la viguería, contiene combinaciones de seres vegetales y humanos, entre follaje intrincado, compartiendo la escena con aves y cabezas humanas surgiendo de tallos florales.

Detalle de una de las balaustradas pintadas.



Precediendo al barroco, el deseo de no dejar resquicios sin decorar es notable. Ejemplos de ello lo encontramos en la parte superior de la viguería de los corredores del claustro y los arcos, con algunos escudos de la orden agustina.

Existe además un cuadro con azulejos pintados, colocado en 1940 por el Obispo de Tulancingo, Miguel Darío Miranda, conmemorando el cuarto centenario de la fundación del convento.

En el espacio identificado como anterrefectorio, al sur del convento, y con un acceso directo al pasillo, se puede contemplar un santo de pie, en una habitación de piso de mosaico y pared exhibiendo una especie de tapiz. Una cartela a sus pies lo identifica: “S GVILEL M DVX ET COMES:” Se trata de San Guillermo, duque de Aquitania, quien hizo vida eremítica con los religiosos que seguían la regla de San Agustín. Fue precisamente Juan de Grijalva el autor de una historia de Guillermo, la cual parece anteceder a la publicación de su *Crónica*. A un lado se conserva otra filacteria con la siguiente frase: “C[I]VITAS DEI”. Una de las mayores obras literarias de San Agustín es precisamente *La Ciudad de Dios*. Es una disertación entre la lucha del bien y del

mal, representados en la ciudad pagana y la ciudad divina. A la izquierda se abre una puerta con remate conopial (terminado al centro en una punta), con compleja decoración pictórica a su alrededor. Sobre el vano se halla una representación de la Virgen María, igualmente acompañada de una cartela desplegada a sus pies, con un letrero muy borrado, el cual deja entrever que se trata de una *Inmaculada Concepción*. A la izquierda de la Virgen, otro cuadro desvanecido, contiene la figura de San Nicolás. Se alcanza a ver parte de su manto, identificado con alguna estrella. En el marco de otro de los vanos del espacio, se presenta un personaje sosteniendo una banda decorativa con aberturas regulares. Pero su mano izquierda tiene el pulgar invertido. No por ello carece de soltura y delicadeza.

El refectorio o comedor es la estancia más amplia ubicada al sur. Puede reconocerse por una pequeña abertura o torno que comunicaba directamente con la cocina, el cual servía para pasar los alimentos. Sobre tal oquedad se distingue la presencia majestuosa de San Agustín, pintado de pie con su báculo, sosteniendo al edificio de la iglesia sobre el proverbial libro, y pisando a varios hombres. Se trata de hereáticos contra quienes combatió en vida. La escena es muy similar a la existente en el cubo de las escaleras del convento de Atotonilco el Grande. En la parte inferior se presentan varios personajes con aureolas, alineados a lo largo de un friso. Tal vez es la representación de una *Última Cena*. Al centro hay una *Crucifixión*, muy maltratada, similar a la del pasillo del claustro; y a la derecha un santo de pie, cuyo borrado letrero que lo acompaña ya no se percibe.

Las pinturas del muro que comparte con el anterrefectorio están lamentablemente muy desvanecidas. Del lado izquierdo se percibe una serie de llamas, entre las cuales reptaba una serpiente. Se alcanza a ver un brazo levantado, tal vez de alguna alma atormentada. Una cinta con letras recorre la parte inferior. Aquí tal vez se encontraría la explicación de la escena. En el costado derecho de la puerta destaca el rostro de una santa, caracterizada por una aureola sobre su cabeza. Observa en dirección a un cartel casi perdido, con las letras "NOM DA QVI P..." Sobre

PÁGINA SIGUIENTE:

*El noble material de la cal, al
brunirse, produce extraordinarios
efectos al reflejar la luz.*





estos elementos, un religioso identificado por Ballesteros como un fraile que trabaja la tierra, parece simplemente caminar, armado de un cayado.

En la pared norte, que da hacia el pasillo del claustro, y en la sur, se pintaron varios personajes de pie, con marcos arquitectónicos formando arcadas, con una balaustrada pintada en toda la parte inferior. Los remates superior e inferior de los balaustres también presentan un error de perspectiva.

Los muros de la cocina, oscuros por capas y capas de hollín y grasa acumulados en muchos años, también recibieron grafitis. Uno de ellos, muy interesante, es un

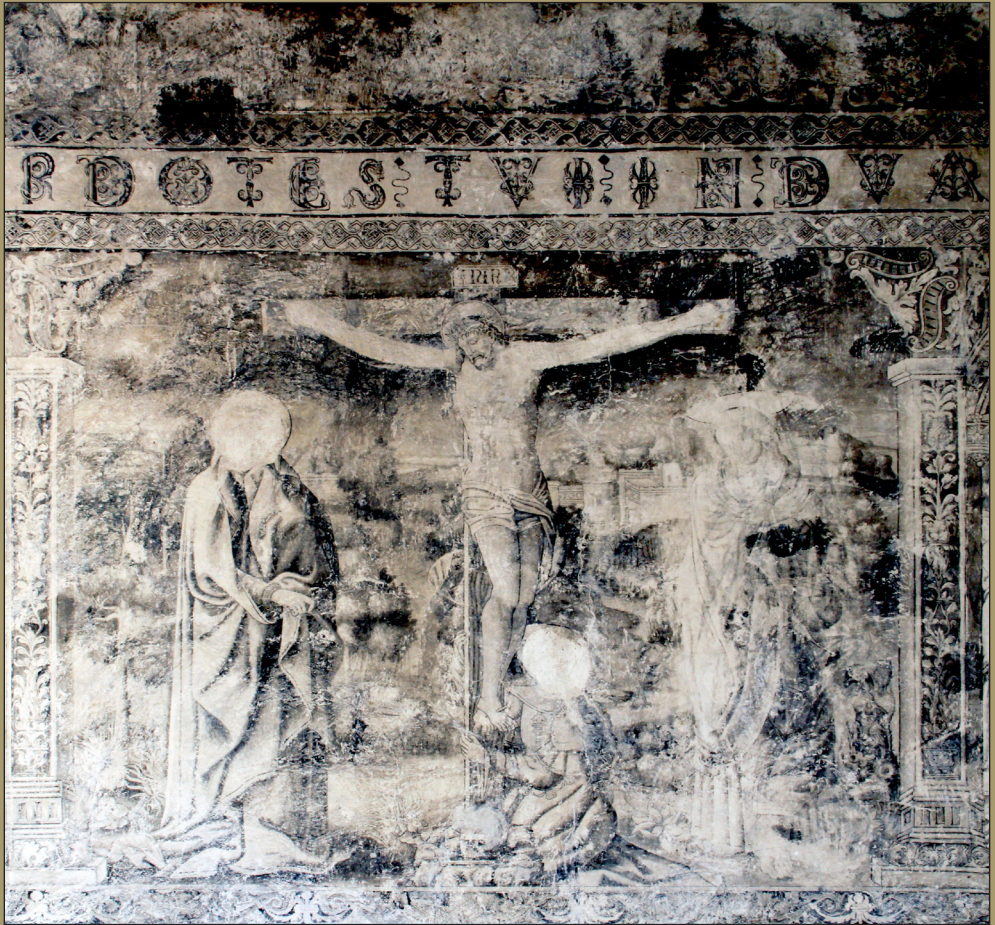


Muro poniente de la sacristía, con escenas de La Pasión, enmarcadas por una arquitectura fantástica.

navío con varios mástiles, ¿tal vez un recuerdo de la nao que surcaba el mar Pacífico, u otra representación de la nave de San Agustín, como la dibujada en el portal del convento de Actopan? Se alcanzan a ver en la parte superior del cuerpo de la nave una serie de orificios, donde estaría ubicada la artillería.

El cubo de las escaleras está ubicado en el ángulo sureste del claustro. La barda del pretil fue ocupada para presentar un rostro de un anciano barbado, ¿no sería acaso el mismo apóstol San Andrés, patrono de la iglesia?

Cruzando el último espacio, se llega a la sacristía, completamente decorada por un ciclo pictórico relacionado



con las últimas etapas de la vida de Jesús. Es probable que los artistas se hayan inspirado en grabados del mismo Schongauer (de acuerdo con Ballesteros), aunque el pintor de Epazoyucan involucró muchos detalles propios para enriquecer el relato.

Veamos en detalle la obra pictórica:

MURO ORIENTE:

—Izquierda, *Noli me tangere*, “No me toques”, palabras dichas por Cristo a María Magdalena, después de su Resurrección. Escena ya muy desvaída. Se alcanza a apreciar el rostro de Cristo, rodeado por una aureola, y parte de su túnica.

—*Descenso al Hades*, al centro. Cristo, después de su muerte, llega a la morada de los muertos para liberar a las almas santas que lo antecedieron, como a la primera pareja; a los profetas y patriarcas del Antiguo Testamento; o al mismo San José. Cristo resurge majestuoso, portando una cruz como arma. A su alrededor hay personajes disímboles, como un horrible monstruo de busto descomunal, asomado por un balcón y en actitud de agresión hacia dos ancianos que se hallan a su izquierda. Uno de ellos cubre sus partes pudendas con una hoja de parra, tal vez sea Adán. A la derecha de Cristo, apenas visible, asoma el rostro de una mujer de cabello ensortijado y un monstruo más, de afiladas garras.

—Otra imagen de San Agustín, a la derecha.

MURO PONIENTE:

—*La Oración del Huerto*. Jesús eleva una plegaria, mientras que sus discípulos duermen plácidamente.

—*El Prendimiento*: varios soldados abren la boca o sacan la lengua, increpando a Jesús. San Pedro blande un sable, de hoja curva, contra Malco, sirviente judío del supremo sacerdote, mientras que con la otra mano le toma de los cabellos. La víctima alza ambas manos, como pidiendo misericordia. Escenas de sometimiento análogas han sido delineadas en códices indígenas, cuando se representan batallas. Destacan también las columnas floridas que

flanquean el cuadro, de las que sobresalen grandes flores como girasoles.

—*La coronación de espinas*. Soportando burlas, Cristo es coronado cruelmente.

—*La flagelación*. Cristo, atado a una columna, es flagelado por un verdugo, quien al mismo tiempo lo jala de una cuerda amarrada a su cuello. Otros tres soldados lo contemplan con sarcasmo.

—*Camino al Calvario*. Cuadro sumamente deteriorado.

MURO SUR:

—*La Crucifixión*, al centro. Imagen parecida a las ya reseñadas. Fue dibujado un cráneo en la base de la cruz, recordando a Adán, el primer hombre. Lamentablemente, la pintura ha sido objeto de una acción negativa en los rostros de dos de los acompañantes de Cristo, borrándolos.

—*La Ascensión*, parte superior derecha. Cristo, sobre una nube, es contemplado por una multitud asombrada. Sus vestimentas producen una serie de pliegues que enmarcan la escena. A la izquierda, un ángel toca una trompeta sobre una cartela con una sola letra: “W”.

—Otra *Lamentación por Cristo muerto*, esquina superior izquierda.

—*La Última Cena*, en la parte inferior. San Andrés es reconocible por estar acompañado de una cruz en forma de X, con la cual fue martirizado.

MURO NORTE:

—Escena de *La Resurrección*.

En este mismo costado, sobresale además, un lavamanos de piedra, ornado con el escudo agustino, dentro de un nicho con columnillas y un arco con flores. Otro hueco de la sacristía cuenta con una ornamentación vegetal, culminando con una cruz formada por tallos.

La inscripción que recorre la parte superior de la sacristía corresponde al Salmo 131:9, el cual sentencia: “Revístanse de justicia tus sacerdotes y tus santos rebocen de exultación”.

PÁGINA SIGUIENTE:

La última cena, detalle. A pesar del deterioro, se percibe la destreza del artista.

PÁGINA 194:

Lavamanos de la sacristía. Se emplearon elementos arquitectónicos en pequeña escala.

PÁGINA 195:

El cubo de las escaleras. Aún es visible un rodapié en color rojo, recorriendo el trayecto.











Una de las esquinas del claustro alto.

PLANTA ALTA DEL CONVENTO

Las celdas de los frailes se ubican en el poniente y el sur del inmueble, poseyendo los clásicos poyos o asientos ubicados junto a las ventanas. Algunos arcos de entrada son conopiales. Asombra la cantidad de grafitis realizados en el rodapié o franja inferior de los pasillos, los cuales puede descubrir el visitante curioso. En otras fundaciones existen estos testimonios de gráfica popular, como en el cercano convento de Tepeapulco. Reseñaremos sólo algunos motivos encontrados: una ave fantástica, con orejas levantadas, exhibiendo una gran corona; personajes aislados; flores o estrellas de seis puntas, perfectamente trazadas con ayuda de compás; disposiciones de círculos formando diversas figuras; infinidades de cruces; fachadas de iglesias con campanarios y remates de almenas (elementos prismáticos que coronan azoteas de iglesias y castillos), así como alzados de otros edificios ¿alguno corresponderá al edificio antiguo incluido en las Relaciones Geográficas de 1580?. En algún interior se alcanzan a ver figuras humanas.



Los tramos entre las viguerías han sido compuestos sabiamente con diferentes símbolos celestiales.

PÁGINAS SIGUIENTES:
La piedra ha sido pacientemente trabajada para formar la magnífica obra.

Un friso de grutescos recorre la parte superior del pasillo. Recibe tal nombre por el recuerdo de las pinturas de las grutas romanas descubiertas durante el Renacimiento. Se caracterizan por una imaginación desbordante, utilizando combinaciones de animales y vegetales, como dragones que se transforman en follaje exuberante. Entre los espacios dejados por las vigas, se delinearon figuras de querubines, flores o estrellas. También se empleó el cinturón de San Agustín, en recuerdo de la prenda que recibió Santa Mónica, su madre, de manos de la Virgen de la Consolación. Es un motivo que aparece también en el convento de Atotonilco el Grande. La viga madrina que recorre longitudinalmente los pasillos fue asimismo tallada y labrada con sencillos motivos.

Otras leyenda en latín, recorren la planta alta, como una que indica: “QVAT VRINI...”

A través del pasillo noroeste se accede al coro, por una entrada en esviaje, o en diagonal. En dicho espacio se







Uno de los grafitis en el rodapié del pasillo alto del claustro.

PÁGINA SIGUIENTE:
Cuenco para agua bendita. Una perfecta combinación entre pintura y escultura.

conserva un cuenco para agua bendita, con un dosel con curioso tratamiento a base de pétalos tallados, sobre del cual se pintó una alegoría de la crucifixión con sus símbolos más distintivos: lanza; la vara con un hisopo; columna con el gallo; corona de espinas; escalera; flagelos y la calavera asentada bajo la cruz. Son los mismos símbolos empleados en las cruces de la Pasión, tan comunes en los atrios y cementerios de México. Sobre el cuenco existe un escudo de la orden inscrito en un círculo, con el báculo del obispo San Agustín pintado atrás.





EPÍLOGO

El convento agustino de San Andrés, en Epazoyucan, es una muestra excelsa del arte religioso virreinal mexicano. De su calidad artística patente en los trabajos de talla en piedra y madera, así como en su pintura mural, se deduce una consistente voluntad formal por producir una obra perdurable en su conjunto, con un mensaje que ha trascendido los siglos.

Es responsabilidad de todos lograr no sólo la conservación para las futuras generaciones de tan importante legado, sino comprender esas memorias de otros tiempos, como lecciones de trabajos compartidos, afanes de generaciones enteras movidas no sólo por la fe sino por la construcción de símbolos de identidad y de arraigo a la tierra.

PÁGINA ANTERIOR:
*Magnífico personaje al pie de las
escaleras, quizás el mismo San
Andrés, patrono de la iglesia.*

Otra muestra de los grafitis del convento. Es notable la preferencia por las representaciones de iglesias, reales e imaginarias.





BIBLIOGRAFÍA

- ABUNDIS Canales, Jaime, “El convento agustino de San Andrés Epazoyucan”, en: *Cuadernos de arquitectura virreinal*, N° 8, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 33-50.
- ACUÑA, René, *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México*, tomo primero, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- ARTIGAS H., Juan Benito, *Capillas abiertas aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1982.
- BALLESTEROS G., Víctor Manuel, *San Andres de Epazoyucan / Arte agustino del siglo XVI*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología, 2006.
- FERNÁNDEZ, Justino, (recopilador), *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984 [1940].

- GRIJALVA, Juan de, *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.
- KUBLER, George, *La arquitectura novo-hispana del siglo XVI*, México, Biblioteca de Cooperación Universitaria, 1975.
- Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LORENZO Monterrubio, Antonio, *La irrupción de la soledad. Chichicaxtla*, Hgo., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2003.
- PASO y Troncoso, Francisco del, *Papeles de Nueva España*, Segunda Serie, Geografía y Estadística, Tomo III, Descripción del Arzobispado de México, Manuscrito del Archivo de Indias en Sevilla. Año 1571, Madrid, Establecimiento Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1905, pp. 86-88.
- PEÑAFIEL, Antonio, *Nombres Geográficos de México / Catálogo Alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma “náhuatl” / Estudio Jeroglífico de la Matrícula de los Tributos del Códice Mendocino*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1885.
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 244.
- RUIZ Zavala, Alipio, *Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México*, México, Editorial Porrúa, 1984.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novo-hispano*, Italia, Azabache, 1992.
- Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.
- SCHENONE, Héctor H., *Iconografía del arte colonial / Los Santos*, Vol. II, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.
- TOUSSAINT, Manuel, “Las pinturas murales de Atotonilco”, en *Historia Mexicana*, Vol. 1, No. 2 (Oct. - Dic., 1951), México, El Colegio de México, pp. 173-184.
- Paseos coloniales*, México, Editorial Porrúa, 1983.
- “El Arte Flamenco en Nueva España”, en: *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Tomo VIII, enero-marzo 1949, N° 1, p. 5.

AGRADECIMIENTOS

UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
PCL AND THE UT LIBRARIES

Adrian N. Johnson
Benson Latin American Collection University of Texas Libraries

Kelly Kerbow Hudson
*LA II, Archival Processing/Rare Books Benson
Latin American Collection University of Texas Libraries*

Michael O. Hyronymous
*Rare Books and Manuscripts
Benson Latin American Collection
University of Texas at Austin*

MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO

Mtra. Cecilia Genel Velasco
Directora

Ana San Vicente Charles
Subdirección Técnica

COORDINACIÓN NACIONAL DE
ASUNTOS JURÍDICOS
INAH-CONACULTA.

Lic. María del Perpetuo Socorro Escárrega
Coordinadora Nacional

DIRECTORIO

Lic. José Francisco Olvera Ruiz

Gobernador Constitucional del Estado de Hidalgo

L.A. Fernando Q. Moctezuma Pereda

Secretario de Gobierno

Prof. Miguel Ángel Cuatepotzo Costeira

Coordinador del Despacho del Gobernador

Lic. Aunard de la Rocha Waite

Secretario de Finanzas y Administración

Lic. Juan Manuel Menes Llaguno

Secretario de Contraloría y Transparencia Gubernamental

Prof. Juan Renato Olivares Chávez

Secretario de Turismo y Cultura

Prof. Joel Guerrero Juárez

Secretario de Educación Pública

Lic. José Vergara Vergara

Director General del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo

Dirección General de Publicaciones e Impresos

Director General

Arq. Luis A. Corrales Vivar

Subdirección Editorial

Abraham Chinchillas Terrazas

Subdirección de Producción

Javier Alejandro Rodríguez Padilla

Subdirección de Diseño

Mabel Castro Amador

Diseño

Elizabeth Flores Valdespino

Mariana Moreno Madero

Aleida Ileana Porras Vega

Ana Cristina Martínez Pérez

Coordinación Jurídica y de Inventario

Lorena Quiterio Mendoza

Asistencia de Producción

Hans Carbajal Rebollar

Jessica P. Ventura Bravo

CONVENTOS AGUSTINOS EN HIDALGO

se terminó de imprimir en octubre de 2012,
en los talleres de Offset Santiago, S.A. de C.V.
Rio San Joaquín, 436. Col. Ampliación Granada.
C.P. 11520 México D.F.

Para su composición se utilizaron fuentes de las familias:
Adobe Garamond Pro y Copperplate Gothic Light.

El tiraje fue de 3000 ejemplares.

El cuidado de imprenta estuvo a cargo de Samuel Sadovitch,
Javier Rodríguez y Pablo Mayans.

