

Espíritus puros y bestias: lo alto y lo bajo en las gárgolas del convento agustino de Cuitzeo, Michoacán (siglo XVI)

Javier Ayala Calderón*

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

En este trabajo se estudian las gárgolas del convento agustino de Cuitzeo, Michoacán, tanto para la identificación y reconocimiento individual de sus conceptos subyacentes como para determinar los vínculos que se establecen entre ellas, como programa iconográfico que enuncia el paso entre niveles espirituales a través de metáforas de perfeccionamiento de amplia raigambre tanto en la homilética medieval como en la emblemática del cristianismo novohispano.

(Cuitzeo, imaginario religioso, gárgola, iconología, emblemática)

INTRODUCCIÓN

La imagen como obra de arte ha sido estudiada desde hace siglos por sus cualidades estéticas, sin embargo, es apenas a lo largo del siglo XX, a partir principalmente de los trabajos de Aby Warburg (1866-1929) y Erwin Panofsky (1892-1968) que comenzó a abordarse como síntoma de algo presente dentro de una sociedad en una época determinada.

La manera anterior de considerar el arte se debía parcialmente al prestigio del lenguaje escrito, el cual fue considerado durante siglos el vehículo por excelencia de la información, lo cual hizo desestimar, por ambigua, cualquier otra forma de comunicación. No obstante, con el paso del tiempo se llegó a asimilar que al igual que el

* javayacal@yahoo.com.mx

monumento, el documento requiere interpretación y resulta al menos tan poco fiable en cuanto a su contenido como aquél.¹ Por lo tanto, mientras nos mantengamos del lado metodológico aceptando la posibilidad de una semiosis múltiple, pero no ilimitada,² creer que porque una imagen puede ser interpretada en más de una forma se trata de una fuente de segunda fila es también un error. En todo caso, si bien, en un primer momento, se trata de una fuente que supone una lexis en un idioma diferente al que estamos acostumbrados,³ una vez determinado suele ser relativamente claro y preciso en sus contenidos aunque éstos, lejos de ser expresión de la realidad sin más, sean más bien resultado de las creencias y las ideologías imperantes.⁴

Partiendo de ello, podemos comenzar este estudio con la afirmación de que la realidad del mundo que se cree vivir, incluyendo la superposición entre ámbitos espirituales y terrestres puede ser expresada a través de formas y motivos iconográficos comprensibles a partir de las condiciones históricas de su elaboración.

En concordancia con lo anterior, en este texto hablaremos acerca del convento agustino de Cuitzeo, Michoacán, como una fuente de información acerca de la manera en la que sus creadores conceptualaban la relación entre las jerarquías espirituales de los hombres a través de indicios aportados tanto por la geometría de los trazos arquitectónicos, la orientación de sus componentes físicos y el significado de las partes que los integraban y que eran pensadas en términos de lo alto y lo bajo, de vileza y santidad, a través de metáforas de perfeccionamiento de amplia raigambre dentro del cristianismo.

¹ Acerca de la ambigüedad en la relación entre monumento y documento, véase Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Alianza-Forma, núm. 4, Madrid, Editorial Alianza, 1985, 26.

² Umberto Eco, "Interpretación e historia", en Stefan Collini, comp., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 1995, 25-27, 35 y 46-47. Cfr. Umberto Eco, *La estructura ausente*, traducción de Francisco Serra Cantarell, México, Editorial Lumen, 1983, 397-402.

³ Roland Barthes, *Mitologías*, 4ª ed., traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1983, 201.

⁴ Nicos Adjinicolaus, *Historia del arte y lucha de clases*, 13ª ed., corregida y aumentada, traducción de Aurelio Garzón del Campo, México, Siglo XXI, 1988, 102-104.

Para cumplir estos objetivos primero situaremos en el espacio y el tiempo las manifestaciones escultóricas de las que partiremos para nuestro estudio, enseguida describiremos y definiremos la naturaleza particular de cada una de sus unidades y, finalmente, argumentaremos una interpretación de su sentido de conjunto como reflejo de la espiritualidad individual basada en los contenidos de la literatura homilética medieval y de la emblemática existente a lo largo de todo el virreinato.

EL PUEBLO

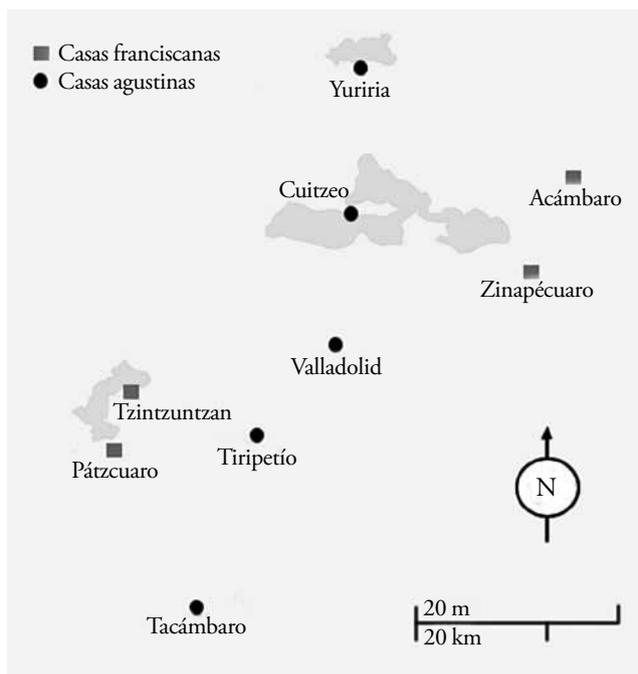
Asentado en una ensenada que, para sus habitantes de finales del siglo XVI, tenía forma de herradura, Cuitzeo era un pueblo tarasco del norte de Michoacán establecido junto a una hermosa laguna de aguas salobres.⁵ Como parte del imperio tarasco, rendido incondicionalmente ante el poder de los españoles al consumarse la caída de México-Tenochtitlan, este pueblo agrícola y pesquero había sido reclamado para la Corona de España desde 1522 durante las expediciones organizadas por Hernán Cortés para el reconocimiento de las tierras allende las fronteras del imperio azteca.

En toda la región, desde muy temprano, los intereses evangelizadores de los recién llegados habían determinado el establecimiento de religiosos que se encargaran de la conversión y la catequización de los indios. No obstante, la enorme extensión de estos nuevos territorios hicieron que en muchos lugares dicha evangelización fuera apenas perceptible a través de esporádicas visitas de religiosos franciscanos como Juan de San Miguel, que nunca pudieron realizar una labor profunda entre sus habitantes.⁶ Por consiguiente, tuvieron que pasar varios años antes de que en Cuitzeo, como en el resto de poblaciones del corredor que serpenteaba de norte a sur entre las fundaciones franciscanas de Michoacán, los encargados de realizar

⁵ *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, René Acuña, ed., México, UNAM, 1987, 78.

⁶ Diego de Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, Cien de México, 2ª ed., (1ª ed. en Cien de México, 1985), introducción, selección de textos y notas por Heriberto Moreno García, México, Conaculta, 1998, 124-125.

FIGURA 1. Conventos agustinos de la zona de Cuitzeo en una línea entre las casas franciscanas del Obispado de Michoacán



Mapa del autor.

esta tarea fueran los miembros de la Orden de San Agustín (OSA) después de su llegada a la Nueva España en 1533.

De esta manera, en el estrecho corredor que dejaba a un lado las fundaciones franciscanas de Acámbaro y Zinapécuaro y, al otro, las de Tzintzuntzan y Pátzcuaro, los agustinos fundaron las casas de Tiripetío (1537), Tacámbaro (1538), Valladolid (1548), Yuririhapúndaro (1550) y Cuitzeo (1550)⁷ (véase figura 1).

Conocidos por su sistematicidad en la evangelización y una enorme habilidad para la administración, los agustinos son también

⁷ Nicolás P. Navarrete, *Historia de la provincia agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Biblioteca Porrúa de Historia, 68-69, 2ª ed., México, Ed. Porrúa, 2001, 14.

reconocidos por los majestuosos edificios conventuales desde donde realizaban sus actividades, y para los cuales empleaban durante largos periodos la mano de obra de los habitantes de los pueblos en los que se asentaban.

Forzosamente, al ocupar mano de obra india, el labrado de la piedra de los conventos terminaba formando parte de lo que José Moreno Villa denominaba arte *tequitqui* (en el sentido de elaborado como una forma de tributo indio), es decir, con rasgos influidos por la antigua estética del arte prehispánico, o lo que Manuel Toussaint (1890-1955) definía como poseedor de un “sello inconfundible de indigenismo” y que, en el caso de Cuitzeo, resulta atestiguado por la identificación del autor de estas imágenes como un oficial de México-Tenochtitlan que construyó igualmente la iglesia de Copándaro.⁸ Con respecto a su nombre, una cartela del lado derecho de la puerta de la iglesia reza “*Fr. Io metl me fecit*” (véase figura 2), lo cual, si aceptamos la versión de Diego Angulo, podría leerse como “Francisco Juan Metl me hizo”.⁹ El hecho de que *Metl* signifique Maguey en náhuatl refuerza todavía más esta teoría del origen indio del autor de las imágenes.

Los conventos así elaborados, si bien, conservaban las macizas formas, volúmenes y significados de las construcciones europeas, al mismo tiempo, terminaban albergando en sus entrañas elementos y detalles, así como una manera de hacer las cosas, que los vinculaban aunque fuera en una pequeña proporción con la percepción estética de los indios con respecto al mundo. Como una muestra de ello, por citar sólo un par de ejemplos, en Cuitzeo pueden verse sobre la ventana del coro una María Magdalena de factura sumamente rústica y, sobre la puerta principal, ángeles con cabezas en forma de pera que delatan la mano de un escultor todavía no muy familiarizado con la estética europea (véase figura 3).

⁸ Diego de Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, p. 148.

⁹ Diego Angulo citado en Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990, 48. Según Sarbelio Moreno Negrete, el contenido de la cartela es “Fray Jerónimo de Morante me erigió” (Sarbelio Moreno Negrete, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, t. III, Querétaro, s/ed., 2004, 104), pero Jerónimo de Morante fue un fraile que llegó a Cuitzeo cuando ya se encontraban terminados tanto el convento como la iglesia, donde su obra consistió más bien en cambiar la vigería por bóvedas de piedra (Diego de Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, p. 132).

FIGURAS 2 Y 3. A la izquierda podemos ver la cartela con la inscripción “*Fr. Io metl me fecit*”, tanto las emes en *Metl* y *Me* como la efe de *Fecit* incluyen en su último trazo la letra siguiente. A la derecha tenemos una muestra de la escultura *tequitqui* (tributo) o con “sello inconfundible de indigenismo”, con ángeles de cabezas bulbosas



Fotos del autor.

En Cuitzeo, el convento Agustino —dedicado a Santa María Magdalena— forma parte de lo que desde la obra de Manuel Toussaint se ha dado en considerar un tanto ambiguamente “conventos-fortaleza”, caracterizados por los componentes de aspecto militar que poseen, tales como poderosos muros defensivos en torno a los atrios y colecciones de almenas que, en los techos, se supone relacionados con la función de las mismas en las fortalezas medievales.¹⁰ Por su-

¹⁰ Si bien, no con la fórmula exacta de “convento-fortaleza”, tal idea ya aparece en el cap. v de Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 39. Sin embargo, el hecho de que las almenas carezcan muchas veces de adarve (parapeto) o de paso de ronda parezcan, por lo mismo, meramente decorativas y simbólicas vuelve tal teoría difícil de aceptar (Carlos Chanfón Olmos, “Los conventos mendicantes novohispanos”, en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM, 1992, 55 y 61). Esta negación del carácter militar cotidiano y práctico de tales edificios la encontramos en George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, CFE, 2012, 347 (veáanse también pp. 128, 129, 144, 265 y 290).

puesto, las almenas no son los únicos elementos con resabios medievales que el observador puede notar en este edificio, sino que junto con ellas pueden verse también una colección de hermosas gárgolas que desaguan los techos tanto del claustro alto como de la nave de la iglesia acarreado la lluvia hacia el patio claustral y de ahí al gran aljibe construido debajo de éste. No obstante, estaríamos muy lejos de la realidad si concibiéramos a estas gárgolas como meras canaletas.

GÁRGOLAS

Aunque la función práctica de estos canalones salientes fue siempre el drenado del agua de lluvia de las azoteas para evitar la humedad de las habitaciones y el escurrimiento de ésta por los muros que terminaría por erosionarlos, la imaginación de sus constructores las dotó de formas significativas dentro de diferentes culturas. Así, por ejemplo, su nombre, que deriva del latín *gargula*, garganta, no pasó desapercibido para los imagineros medievales, que principalmente la decoraron con formas de animales verdaderos y fantásticos, así como figuras antropomorfas que vomitaban agua.

Hay varias teorías que se han ensayado para explicar las figuras de las gárgolas en los edificios religiosos: que eran elementos escultóricos apotropaicos para ahuyentar a los espíritus malignos;¹¹ que servían para resaltar por contraste con su fealdad la verdadera belleza (la de Dios);¹² que representan espíritus pecadores condenados a permanecer fuera del Reino de los Cielos;¹³ que eran expresión de los temores aprendidos de cuentos narrados al calor de los hogares,¹⁴ etcétera. Sin embargo, este tipo de interpretaciones peca de generalizadora. Es mucho más probable que cuando existía la intención de hacerles significar algo y no eran meras figuras decorativas o compo-

¹¹ Michael Camille, *The gargoyles of Notre-Dame: medievalism and the monsters of modernity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, 94, 180 y 340.

¹² Robert Martin Adams, *Bad Mouth: Fugitive Papers on the Dark Side*, Quantum Books, Los Ángeles, University of California Press, 1977, 96-97.

¹³ Denis R. McNamara, *Cómo leer iglesias*, traducción de Juan Luis González García, Madrid, H. Blume, 2012, 209.

¹⁴ Émile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, traducción de Dora Nussey, Icon Editions, 1972, 59.

nentes utilitarios de un edificio, cada conjunto de gárgolas tuviera un significado particular de acuerdo con los intereses de quienes estaban detrás de su planificación.

Debido a su función, normalmente, las gárgolas se presentan agrupadas a lo largo de los muros sobre las azoteas para aumentar su eficacia y no como piezas aisladas, lo cual les facilita convertirse en programas iconográficos (conjuntos organizados de imágenes considerados como un todo significativo). Lamentablemente, que sepamos, hasta el momento, no existe un trabajo que nos cuente ampliamente las historias escondidas detrás de las gárgolas de los edificios novohispanos.

Con respecto a las que podemos observar en Cuitzeo, de hecho, priva un cierto desconocimiento, obscurecido todavía más debido a las breves y casuales menciones de algunos observadores del conjunto escultórico. En su *Arte colonial en México*, por ejemplo, Manuel Toussaint afirma que “sobre la galería alta se ve una serie de gárgolas que presentan cada una de ellas la figura de un monstruo fantástico, todas distintas y de un profundo carácter gótico aún”.¹⁵ No obstante, no podemos estar de acuerdo con él en dos puntos: ni las gárgolas representan en todos los casos monstruos fantásticos, sino también figuras perfectamente reconocibles del mundo natural por más distorsionadas que puedan aparecer para satisfacer la estética y creencias de la época acerca de ellos, ni todas son distintas entre sí al menos en lo que a la naturaleza de lo representado se refiere. Igualmente, por más que lo intentemos, entre ellas no vamos a encontrar los “dragones” que en algunas páginas de internet algunos aficionados a la arquitectura y la fotografía aseguran que se encuentran ahí,¹⁶ o los ángeles y el monstruo marino que informa haber visto Sarbelio Moreno Negrete.¹⁷

El problema es que para calificar de este modo dichas esculturas estas fuentes recurren exclusivamente a una apreciación individual y

¹⁵ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990, 48.

¹⁶ Como muestra del interés popular al respecto podemos citar la página de *Ruta-Don Vasco* en <http://www.rutadonvasco.mx/es/mundo-utopia/patrimonio/item/ex-convento-de-santa-maria-magdalen>, consultada el 15 de diciembre de 2011.

¹⁷ Sarbelio Moreno Negrete, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, p. 108.

descontextualizada de cada pieza y, como suele ocurrir en estos casos, los árboles no permiten ver el bosque.

Atendiendo pues a que este tipo de explicaciones surge cuando se aborda cada una de las esculturas por separado, para poder identificarlas sería deseable tener una idea amplia de la historia o del concepto del cual éstas se encuentran formando parte. Por otro lado, también es verdad que necesitamos saber lo que cada una de las imágenes representa formal y simbólicamente en lo individual, pues de lo contrario no sabríamos en qué historia pueden participar como grupo. El planteamiento de esta paradoja no es, por supuesto, sino una manera de indicar que en ésta, como en otras actividades interpretativas, para llegar a un resultado satisfactorio debemos recurrir al uso del círculo hermenéutico que, a través de un constante viaje de ida y vuelta entre el todo y las partes, nos permite ensayar opciones de explicación hasta encontrar las que mejor se adecuen a nuestros datos.

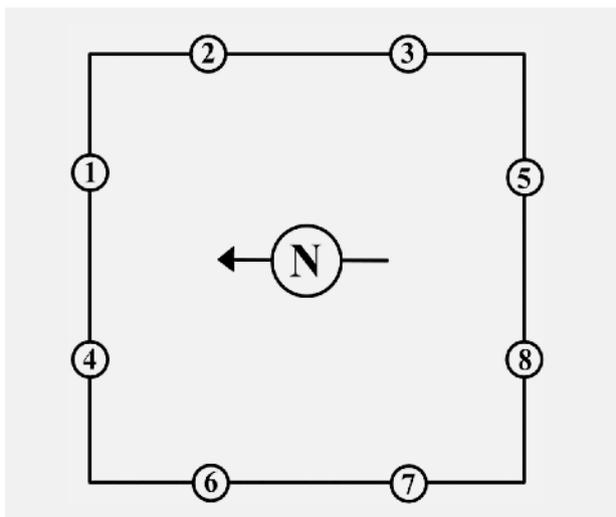
Por lo tanto, si la explicación de la historia narrada por el conjunto escultórico implica que sepamos las implicaciones simbólicas de cada pieza, antes de poder hacer eso es necesario identificar formalmente cada una de ellas, pues sólo así su simbolismo será el correcto para tal historia. Para esta fase recurriremos antes que nada a la descripción de las piezas para estar seguros de que miramos bien lo que había que mirar, de tal manera que evitemos asignarles un sentido vacilante.¹⁸

DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE LAS GÁRGOLAS DE CUITZEO

En la figura 4 podemos ver un cuadrángulo que representa el patio principal del convento agustino de Cuitzeo, Michoacán, donde hemos señalado los sitios en los cuales se encuentran situadas las gárgolas.

¹⁸ Jérôme Baschet, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 77, vol. xx, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno de 1999, 66.

FIGURA 4. Planta del patio principal del convento de Santa María Magdalena de Cuitzeo. Con pequeños círculos numerados aparecen las localizaciones de las gárgolas



En el costado norte y el este del patio podemos encontrar una serie de tres figuras de aves con cabezas humanas (1, 2 y 3) que portan sobre el hombro izquierdo la caña del desagüe. Al igual que en la portada de la iglesia, las cabezas de estos seres son abombadas, si bien, a diferencia de aquellas —que intentan parecer caras infantiles— en las gárgolas vemos rostros adultos con arcos superciliares muy desarrollados y cabellos representados con forma de guedejas ahusadas. Las alas de estas figuras aparecen pegadas al sólido cuerpo en un ángulo de 90 grados con respecto al suelo para evitar salientes que pudieran romperse con facilidad. Aunque a primera vista tales figuras dan la apariencia de ángeles comunes y corrientes, una mirada más detenida nos permite notar que, a diferencia de aquéllos, estas gárgolas poseen dos patas alargadas con garras que se apoyan en el muro, así como, entre ellas, una cola de ave con plumas abiertas formando un abanico (figura 5). Como puede notarse, dicha descripción coincide con la de muchas sirenas aladas que pueblan los capiteles y las arquivoltas de los edificios medievales en Europa, y

FIGURA 5. Una de las gárgolas con forma de ave con cabeza humana en el convento de Cuitzeo

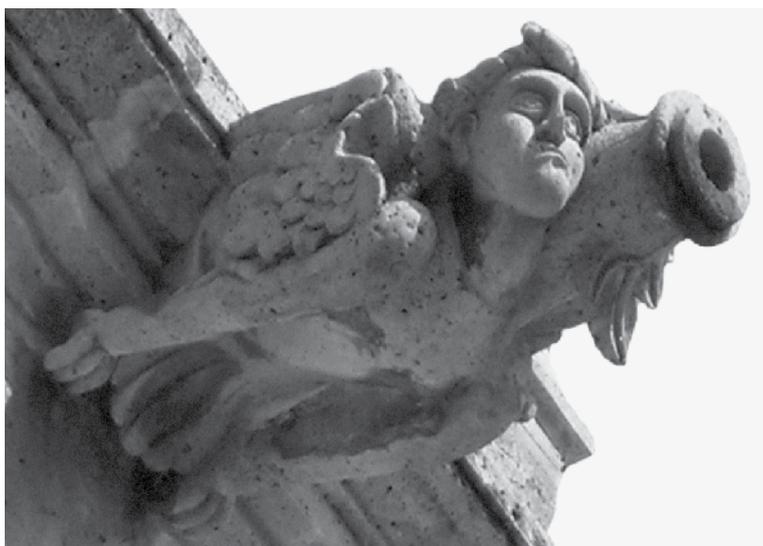


Foto del autor.

probablemente éstos fueron los modelos sobre los cuales se basaron. Ahora bien, aunque es cierto que dentro del cristianismo medieval las sirenas eran comúnmente consideradas imágenes del mal y que así se les maneja, por ejemplo, en los bestiarios de la época, también es verdad que dentro de la literatura culta eran bien conocidos otros textos paganos donde tenían una carga mucho menos ominosa. De esta manera, Platón utiliza las sirenas como imágenes del conocimiento que se adquiere al abandonar el mundo terrenal para pasar al de las ideas, mientras que Marco Tulio Cicerón (106 a. C.-43 a. C.), en un plano menos espiritual, interpreta el llamado de las sirenas en la Odisea como un ofrecimiento no de música, sino de un conocimiento teórico de orden superior, por el cual el héroe hubiera sido capaz de olvidar a su familia.¹⁹

¹⁹ M. Àngels Calero, *La imagen de la mujer en la literatura*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996, 28-30.

De la misma forma, partiendo de que las sirenas eran habitantes del Hades sin deseos de volver a su vida sobre la tierra,²⁰ dentro de algunos de esos textos las sirenas tenían como funciones acompañar con sus cantos a los difuntos en su camino al Hades, según Sófocles, o hacia las islas afortunadas, como asegura Plutarco, así como entregarles la corona de la vida y la rama del loto que simbolizaban la inmortalidad, según Eurípides.²¹ Plutarco (c. 46/50-c. 120), un autor tan leído en la Edad Media, explicaba lo anterior (combinando tal vez las afirmaciones de Platón y Cicerón) al decir que cuando Homero se refería a ellas en la *Odisea*, como una seducción para los viajeros, era para señalar simbólicamente cómo el poder de su música es “deliciosamente encantador para las almas que pasan de aquí para allá y deambulan después de la muerte; produciendo en ellas el amor por las cosas divinas y celestiales, y un olvido de todas las cosas terrenas”.²² Luego, no tendría nada de particular que cuando estas aves con cabeza humana fueran usadas en la escultura cristiana medieval, la idea que se intentara transmitir con ellas fuera al menos ocasionalmente la de la existencia en el Más Allá, como podría ser el caso en los capiteles del Pórtico de la Gloria (en la Catedral de Santiago de Compostela) según comenta Antonio López Ferreiro²³ y que más tarde se reproduciera en la arquitectura novohispana tanto en las gárgolas de Cuitzeo como en la parte inferior de dos columnas candelabro colocadas a los lados de la puerta principal de la iglesia en el Convento de Yuriria (“a las puertas del paraíso”), construido por las mismas fechas, cuatro leguas al norte de Cuitzeo (véase figura 6).

Por su parte, en los muros norte y sur encontramos también dos criaturas con cuerpos alargados y retorcidos cubiertos de escamas

²⁰ Platón, *Crátilo*, en *Diálogos*, 26ª ed., “Sepan cuantos...”, núm. 13 (1ª ed., 1962), estudio preliminar de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 2000, 265.

²¹ Fernando Pérez Suescun y Ma. Victoria Rodríguez López, “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. 7, Madrid, Universidad Complutense, 1997, 56.

²² Plutarco, *Quaestiones conviviales*, 9.14.6, en *Plutarch's Moralia in Fifteen Volumes*, vol. ix, traducción de F. H. Sandbach, Cambridge/Harvard University Press, Londres/William Heinemann, 1961, 279. Traducción libre del autor.

²³ Antonio López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria*, 2ª ed., dibujos de A. Bar y grabados de E. Mayer, Imp. y Enc. del Seminario C. Central, 1893, 86.

FIGURA 6. Ave con cabeza humana de la fachada de la iglesia agustina en Yuriria, Guanajuato



Foto del autor.

realzadas, los cuales se enfrentan con los caños del agua en el hocico (4 y 5). Aunque estos seres difieren entre sí, el del muro norte tiene un aspecto más feroz y una melena flamígera (figura 7), mientras que el del sur parece más sosegado y posee una cabellera menos desgredada (figura 8), ambos ostentan un pintoresco y muy medieval par de orejas que representa un problema iconográfico para nuestro trabajo debido a la posibilidad de que este elemento haga confundir las figuras en cuestión con algún otro tipo de seres simila-

FIGURAS 7 Y 8. Gárgolas con forma de serpiente



Fotos del autor.

res en iconografía como eran los dragones, los basiliscos, las anfisbenas y los cocatrices. Nosotros, sin embargo, creemos que se trata de meras serpientes y existen argumentos para intentar demostrarlo.

Para empezar, es necesario considerar que en los bestiarios medievales la forma de la serpiente es variable y puede tener incluso patas, alas y orejas. Las orejas, de hecho, pueden estar relacionadas con la idea medieval de que el mal entró por los oídos de los primeros padres para causar su ruina con las palabras de la serpiente original (el Diablo).²⁴ Por ese motivo muchos ofidios, que ilustran gran número de manuscritos tanto medievales como novohispanos, poseen estas curiosas extremidades.²⁵

Por otro lado, gracias a los bestiarios sabemos que para la gente de la época era común afirmar que el dragón era la mayor de las serpientes.²⁶ Por consecuencia, partiendo del género a la especie, es necesario concluir que dentro de esas creencias el dragón tiene orejas porque es una serpiente y no a la inversa. Es necesario apuntar esto porque, como hemos mencionado previamente, en algunos textos se afirma que en las gárgolas de Cuitzeo lo que observamos son dragones. No obstante, uno de los principios básicos de la lectura iconográfica es que en ella todas las piezas tengan sentido entre sí, y, ciertamente, la existencia de un dragón entre las gárgolas de Cuitzeo (sin ser imposible) no permitiría una lectura relativamente plausible y económica de su programa iconográfico.

Finalmente, en el muro del oeste y en el del sur encontramos tres gárgolas (6, 7 y 8) con forma de animales que podemos identificar como un águila, un león de melena ondulada y un jabalí, los cuales

²⁴ Héctor Palhares Meza, “El jardín de las delicias”, en <http://www.soumaya.com.mx/navegar/antiores/Antiores08/04/ElJard%C3%ADn%20delasDelicias.html> consultado el 14 de diciembre de 2011.

²⁵ Véase, por ejemplo, serpiente con orejas redondas y patas, tinta a Adán y Eva, en Guyart des Moulins, *La Bible Historiale*, c. 1403. Harley MS 4381, f.8r., en Alixe Bovey, *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press, 2002, 26; También, serpiente alada con orejas, alas y cola apuntada, en Manuel D. Quiros y Campo Sagrado, *Coleccion de varias Poécias del arte mênor, i maior en obcequio de la Purísima Concèpcion de NS la Virgen Maria, 1805.*, en Alfonso Alfaro, “La virgen y su enemiga”, *Artes de México*, núm. 37, México, 1997, 41.

²⁶ *Bestiario de Cambridge*, v. 15, 165-167 en *Bestiario Medieval*, 3ª ed., Madrid, Sierruela, (Biblioteca medieval, 2), 2002, 223.

FIGURAS 9, 10 Y 11. Gárgolas con forma de Águila, león y jabalí alado.



Fotos del autor.

—como las serpientes— llevan el caño del agua asomando ente las fauces mientras apoyan un par de patas sobre el muro (figuras 9, 10 y 11, respectivamente). Entre ellos, probablemente el más curioso resulte el jabalí, pues mientras los otros dos tienen la forma típica de estos animales, el jabalí es un cerdo alado con la cabeza terminada en una espesa crin.

Debido a su relativo apego a las formas que buscan imitar, en estas tres gárgolas lo difícil no es identificar a los animales que representan, sino averiguar qué significado encierra su reunión, pues el

hecho de que los seres representados sean tan disímiles entre sí vuelve problemático encontrar una historia o un concepto donde todos ellos converjan lógicamente a la vez. Uno de los principales problemas para ello es la gran cantidad de significados individuales posibles e incompatibles de las piezas.

Decimos esto porque aunque el león es un símbolo del Demonio, que ronda como león rugiente buscando a quien devorar (1Pe 5,8), lo es también de Cristo en tanto León de Judá (Ap 5,5) y es el emblema del evangelista Marcos. De la misma forma, el águila es un emblema del evangelista Juan y puede simbolizar tanto el bautismo, como a Cristo, el juicio final,²⁷ a San Agustín,²⁸ etcétera. Finalmente, al jabalí se le identifica con el Demonio, que destruye la viña del Señor según la interpretación del salmo 80,8-13;²⁹ simboliza el pecado de la envidia por supuestamente haber arrebatado al hijo favorito de Jacob cuando sus hermanos fingieron su muerte para deshacerse de él (Gn 37), y, como cerdo que nunca mira hacia el cielo, es representación del pecado en general.³⁰

Esta misma heterogeneidad de significaciones, así como la dificultad de su relación con el resto de las gárgolas, y el hecho de que las anteriores funcionaran en grupo, y no individualmente, nos induce a pensar que la búsqueda de un significado independiente de cada una de estas últimas tres no sólo no sería útil, sino que podría resultar contraproducente. Por el contrario, así como todas los supuestos ángeles son en realidad aves con cabeza humana, y ambos seres escamosos y alargados son serpientes, el águila, el jabalí y el león deberían ser igualmente leídos como una unidad en tanto bestias, y como tales tener en común el significado que se asignaba a un animal dentro del imaginario medieval en contraste con el hombre,

²⁷ Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, prólogo de James Lara, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996, 263.

²⁸ Sarbelio Moreno Negrete, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, p. 108.

²⁹ Sal 79,8-13 en los textos que siguen las antiguas versiones griegas de la *Biblia*

³⁰ Véase "Hog" en George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (1a. ed., 1954), Nueva York, Oxford University Press, 1961, 20; Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, prólogo de James Lara, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996, 268-269.

en el estilo de simbolismo moral consignado en el *Physiologus* (siglos II-III d.C.) tan abundantemente usado por los predicadores.

Llegados a esta conclusión, con lo peligroso, irracional y sensual que se le creía, desde los orígenes del cristianismo, el animal fue símbolo del pecado, como atestigua una larga serie de textos que incluyen las cartas de los mismos apóstoles Pedro y Judas.³¹

En general, para los hombres de Iglesia, las tendencias pecadoras de la humanidad, al prevalecer sobre el espíritu, hacían del hombre una bestia y, por su utilidad para la predicación, este simbolismo fue sumamente apreciado durante la Edad Media. Así encontramos a Tomás de Aquino (1224-1274), para quien la animalidad estaba igualmente relacionada con el pecado y, por tanto, quienes se entregaban al mal eran *homines animales*.³² Por su parte, Bernardo de Claraval (1090-1153) se preguntaba y respondía lleno de santa ira: “¿Somos bestias nosotros? Sí, bestias somos, supuesto que el hombre, cuando se hallaba en el honor, no lo quiso entender; fue comparado a las bestias irracionales’ (Salmo 44, 43, 13). Bestias son verdaderamente los hombres”.³³

Tres siglos más tarde esta idea no había perdido vigencia y, tras el descubrimiento del nuevo mundo, el almirante Cristóbal Colón lamentaba igualmente en su *Libro de las profecías*: “Después del pecado de los primeros padres cayó el hombre de mal en peor perdiendo la semejanza con Dios, y como dice el salmista, a las bestias se asemeja”.³⁴

³¹ “[Son] como animales irracionales, destinados por naturaleza a ser cazados y muertos, que injurian lo que ignoran, con muerte de animales morirán, sufriendo daño en pago del daño que hicieron” (2 Pe 2, 12-13). “Éstos injurian lo que ignoran y se corrompen en las cosas que, como animales irracionales, conocen por instinto” (1 Jd 10).

³² Tomás de Aquino, *In epistolam I a Cor.*, cap. 2, lectio 3. <http://es.scribd.com/doc/7202964/009-Aquino-Tomas-de-Comentario-a-La-1a-Carta-a-Los-Corintios>, consultado el 15 de febrero de 2013.

³³ Sermón III sobre el salmo 90, núm. 1 en Gerard de Champeaux y Sébastien Sterckx o.s.b. *Introducción a los símbolos*, Europa Románica, 7, 3a. ed. (1a. ed. española, 1984; 1a. ed. en francés, 1972), traducción de P. Abundio Rodríguez OSB, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992, 321.

³⁴ Traducción libre del autor. La frase literal señala: “Dopo el peccato delli primi parenti, cadendo l’homo de male en pegio, perdeto la simigliança de Dio, et como dice el psalmista, prese similitudine de bestia” (Cristóbal Colón, *Libro de las profecías*, f.58 r,

Así pues, es muy posible que en el conjunto escultórico que acabamos de describir lo que tenemos son almas humanas destinadas a la salvación, serpientes orejadas y un grupo de animales que no tienen en común sino el hecho de serlo y compartir un significado de grupo que dentro del cristianismo era el pecado. Falta por determinar la historia o concepto que engloban en conjunto, y esto se encuentra íntimamente relacionado con su distribución en el espacio.

EMBLEMÁTICA Y ARTE DE LA MEMORIA

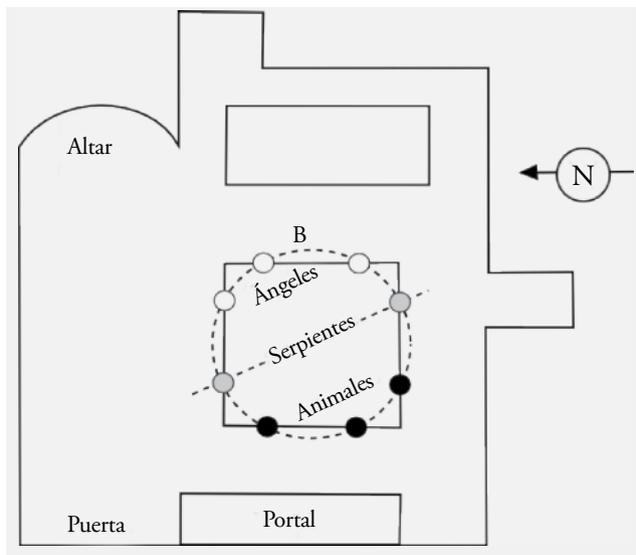
El hecho de que la gente del pueblo llano ignorara durante la Edad Media el arte de la lectura hizo que en su afán por adoctrinarla, la Iglesia recurriera a métodos memorísticos basados en la música y en las artes visuales. Las fachadas historiadas de los templos, las esculturas de los claustros, los retablos, los frescos, los cuadros y el arte en general dentro de los espacios sagrados eran los libros donde tanto los iletrados como la gente culta repasaban a través de imágenes la historia sagrada, los artículos de la fe y, como consecuencia, “los caminos hacia el cielo a través de las virtudes y hacia el infierno a través de los vicios”.³⁵

En la Nueva España, como en el resto de la cristiandad, los edificios conventuales funcionaban igualmente como libros para los iletrados tomando en cuenta que, a diferencia de los espacios monásticos, se encontraban hasta cierto punto abiertos a la gente común. Precisamente por ese motivo no se puede esperar que las obras escultóricas encontradas en lugares como éstos fueran simplemente lo que parecen hoy día a personas no familiarizadas con los procedimientos de enseñanza de antaño, fuertemente centradas en la oralidad y la memorización. De hecho, ateniéndolos a los sentidos tradicionales del cristianismo, no sólo las imágenes, sino tam-

tomado de http://www.bibliotecapleyades.net/esp_colon_2b.htm consultado el 24 de noviembre de 2011. El salmo al que Colón se refiere es el 49.13 (48.13 en las versiones griegas de la *Biblia*): “El hombre opulento no entiende, a las bestias mudas se parece”.

³⁵ Frances Yates, *The Art of Memory*, Selected Works, vol. III, Londres, Routledge, 1999, 55.

FIGURA 12. Croquis del convento de Cuitzeo



bién los espacios donde aquellas se situaban tenían un sentido claro para el espectador.

De esta forma, en los espacios arquitectónicos del convento de Cuitzeo encontramos figuras geométricas que se relacionan con lo terrestre y lo celestial, lo alto y lo bajo, pues el cuadrado del patio claustral es la figura que se usaba entonces para representar la tierra y lo terrestre, mientras que el círculo que se le encima para constituir el octágono que da como resultado los puntos de anclaje de las gárgolas es una representación del cielo y de la perfección divina (B en la figura 12).³⁶ Esta identificación no es, claro está, una ocurrencia caprichosa, sino exactamente la misma que puede rastrearse en textos novohispanos como la *Retórica cristiana*, del franciscano Diego

³⁶ En la *Biblia* la tierra cuadrada aparece en Ezequiel 7,2, Apocalipsis 7,1, etcétera. Sobre el círculo y el cuadrado como elementos cósmicos, véanse George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (1a. ed., 1954), Nueva York, Oxford University Press, 1961, 153; y Gerard de Champeaux y Sébastien Sterckx, osb, *Introducción a los símbolos*, pp. 36-44.

Valadés, en cuyo grabado de la *Jerarquía espiritual* la tierra es representada con un cuadrado y el cielo con un círculo donde se indican las direcciones de salida y puesta del sol,³⁷ mientras paralelamente se afirma que cuando en la *Biblia* se dice que en el principio Dios creó el cielo y la tierra, por el “cielo”, según San Agustín, había que entender la criatura espiritual; y por la “tierra”, la corporal.³⁸

De acuerdo con estas tradiciones simbólicas, el octágono resultante de mezclar el círculo y el cuadrado era una representación del hombre en tanto principio espiritual depositado dentro de un receptáculo material; octágono con dos posibilidades en los extremos: una orientada hacia la salvación y otra hacia la condena, con la disyuntiva y el libre albedrío en el centro. Los primeros padres eran pues una mezcla armónica de ambos principios, pero como afirmara Colón, el pecado cometido por instigación de Satanás, que es la serpiente antigua de la *Biblia*, hizo que esa perfección degenerara perdiendo su calidad cuasiangelical hasta convertirlos en animales por haber cedido a los instintos bestiales de su naturaleza física.

Pese a que, en un primer momento, la presencia de la serpiente entre las gárgolas y las referencias a la bestialidad en que caen los hombres al ceder a los instintos de su naturaleza física pudiera llevarnos a suponer que la idea contenida en el claustro mayor de Cuitzeo es la tragedia de la caída sufrida como consecuencia del pecado original, en realidad, podríamos estar ante una idea diametralmente opuesta y muy popular dentro del arte emblemático del Renacimiento. Estaríamos ante un llamado al perfeccionamiento a través del cambio, donde el octágono es símbolo de la regeneración espiritual como punto intermedio entre el cuadrado y el círculo.³⁹

Dentro del cristianismo, y como parte de sus enseñanzas fundamentales, estuvo siempre vigente el interés por una renovación de la

³⁷ Javier Ayala Calderón, “El orden del cosmos en un grabado de Diego Valadés (1579)”, en *Acta Universitaria*, vol. 18, número especial, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, septiembre de 2008, 24-32.

³⁸ Diego Valadés, *Retórica cristiana*, traducción de Tarsicio Herrera Zapién, introducción de Esteban J. Palomera, México, UNAM, FCE, Fundación Quinto Centenario, 1989, 719.

³⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, 11ª ed., Madrid, Siruela, 2007, 344.

vida y las costumbres en un intento por alcanzar un nivel superior de perfección espiritual, tal y como advierte san Pablo: “Despojaos del hombre viejo con sus obras, y revestíos del hombre nuevo, que se va renovando hasta alcanzar un conocimiento perfecto, según la imagen de su Creador” (Col 3,9). Ésta era una idea constante en la mente de la gente piadosa interesada en perder los hábitos viciosos de los hombres, y la imagen de la serpiente que muda de piel resultaba excelente para expresarlo, pues durante la Edad Media –tan afecta a atribuir a los animales una inteligencia y acciones poco menos que humanas– se creía que cuando una serpiente estaba a punto de mudar de piel buscaba una grieta cuya estrechura le permitiera pasar, pero que, al mismo tiempo, la comprimiera lo suficiente para sacarle de encima la piel vieja. No resulta pues sorprendente leer la afirmación de San Cirilo de Jerusalén (315-386) consignada por Filippo Picinelli en su *Mundo simbólico*: “Si la serpiente puede quitarse la vejez, ¿por qué no podemos nosotros quitarnos el pecado?”. De la misma forma, el abad cisterciense Guerrico de Igny (¿ - 1151/1157) sostenía que:

La senda virtuosa admite al impuro, pero al momento purifica al que ha admitido porque destruye todo pecado. Es por esa razón que este camino acepta al impuro, pero no lo deja salir porque se estrecha la senda, como también lo es aquel agujero por el que la serpiente puede pasar con su vieja piel para mudarse; sin embargo no puede cruzarlo con la misma piel, sino que la estrechez la hace salir nueva y, cubierta mejor con su nueva desnudez, lo atraviesa desembarazándose de toda la vieja suciedad que antes llevaba. Por ello se nos pide que imitemos la prudencia de la serpiente,⁴⁰ porque no podemos renovarnos a no ser por las estrecheces.⁴¹

Entendido lo anterior, no sorprendería que en Cuitzeo el programa iconográfico arriba descrito tuviera la función de recordar a los frailes el objetivo del claustro mismo, inspirado en el pórtico del templo de Salomón, donde los apóstoles se reunían tras la muerte

⁴⁰ Alusión a Mt 10,16.

⁴¹ Abad Guerrico, citado en Filippo Picinelli, *El mundo simbólico: serpientes y animales venenosos, los insectos*, t. VII, traducción de Rosa Lucas González y Eloy Gómez Bravo, Zamora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, 1999, 125.

de Jesús para hacer vida en común.⁴² Éste era un espacio para el recogimiento, la contemplación del alma, la meditación de los bienes celestiales y para resaltar la necesidad de perseverar en las penitencias y mortificaciones como procedimiento para deshacerse de las pasiones terrenas en busca de una mejor perspectiva de vida ultramundana.⁴³ El mismo Picinelli afirma al respecto de la vida monástica tomando como modelo al *Fisiólogo*:⁴⁴

Aquel que con el fin de transformar su vida en otra mejor se encierra en el reducido espacio de una celda, reprime su carne con el cilicio, debilita su cuerpo con severos ayunos o se mortifica con alguna otra penitencia, lo puedes representar con el emblema de una serpiente, a la que constreñida por las estrechas grietas de la piedra, le añadirás el epígrafe de Virgilio: POSITIS NOVUS EXUVIIS (renovada al perder la piel) [...] a partir de las duras angustias del arrepentimiento le llega una asombrosa renovación a nuestra alma y al máximo brillo del hombre interior.⁴⁵

Como puede notarse, si bien, la Iglesia proclamaba a través de su arte que la humanidad caída podía recuperar el favor de Dios, el hombre debía hacerse merecedor de la Gracia tomando su parte en el trabajo de redención por medio de las obras.⁴⁶

Por último, el programa iconográfico de las gárgolas de Cuitzeo no podía estar orientado arbitrariamente si aspiraba a ser comprendido con precisión, pues las direcciones ocupan un sitio de suma importancia para el significado dentro del cristianismo. Si bien, el cuadrado y el círculo son figuras que nos ayudan a determinar este

⁴² Hch 5,12.

⁴³ Guilielmus Durando, *Rationale divinatorum officiorum*, citado en Laura Ledesma Gallegos, *Tradicón y expresión de los patios en los claustros novohispanos. Cuatro estudios de caso*, Colección Científica, 549, Serie Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, 18.

⁴⁴ Pseudo Aristóteles/Anónimo. *Fisiognomía/Fisiólogo*, Biblioteca Clásica Gredos, 270, introducciones, traducciones y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid, Gredos, 1999, 156.

⁴⁵ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico: serpientes y animales venenosos, los insectos*, p. 127.

⁴⁶ Émile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, traducción de Dora Nussey, Icon Editions, 1972, 64.

programa, pues, tales elementos se insertan en el esquema de lo alto y de lo bajo típico de esta religión, dicho esquema puede expresarse también de una forma distinta con la orientación del cuerpo de la iglesia en tanto espacio simbólico.

En forma convencional una iglesia presenta un “arriba” y un “abajo” por su representación como cuerpo yacente de Cristo,⁴⁷ donde el ábside y el altar mayor ocupan el lugar de la cabeza y apuntan hacia el oriente, hacia Jerusalén, dirección de donde emerge diariamente el sol y que se asocia con la luz y con la vida, mientras que la entrada de la iglesia aparece en el lugar de los pies apuntando hacia el poniente, la región de la noche y de la muerte.

Siguiendo el mismo esquema lógico y simbólico, dentro de nuestro conjunto escultórico las figuras que se usaran para representar lo bueno y celestial debido a su perseverancia en lo que ellos consideraban la verdadera fe debían situarse hacia el oriente, en dirección de la cabeza de Cristo (“arriba”), y las que se vincularan con lo malo y lo terrenal por su inobservancia de los preceptos del cristianismo se emplazarían necesariamente hacia el poniente, en dirección a los pies (“abajo”), porque se consideraban en un estado espiritual que debía ser superado para aproximarse a Dios.

CONCLUSIONES Y DEUDAS

A lo largo de este texto hemos podido plantear una hipótesis acerca de las gárgolas del claustro mayor del convento de Santa María Magdalena de Cuitzeo, Michoacán: hemos argumentado para tratar de establecer la naturaleza de los seres retratados en estos componentes arquitectónicos, explicamos cómo interactúan entre sí para representar el paso entre niveles espirituales por medio de un imaginario religioso ampliamente conocido a partir de la *Biblia* y los bestiarios medievales como una discriminación entre las categorías de lo alto y lo bajo, y mostramos la forma en la que en este caso la ar-

⁴⁷ Tal y como él mismo se definió al referirse a su muerte y resurrección como la caída y reconstrucción del templo en el lapso de tres días: “Destruíd este Santuario y en tres días lo levantaré” (Jn 2,19).

quitectura se convertiría en un vehículo para el saber emblemático que subraya igualmente tales transformaciones a partir de la participación humana en su propio proceso de salvación.

Enigmas sigue habiendo acerca de las gárgolas de Cuitzeo, y el principal de ellos es, a nuestro parecer, el hecho de que mientras las que representan al león y al águila carecen de elementos extraños a su naturaleza, la de jabalí aparezca adornada con un par de alas que nada tienen que hacer en un animal como éste. Explicaciones acerca de ello podría haber muchas desde diferentes ópticas (ajenas a la vinculación del ala con la elevación espiritual), pero mientras no obtengamos más información al respecto, daremos por concluido el trabajo por el momento y dejaremos este detalle para una nueva y futura etapa.

Por otro lado y en otro nivel, ¿puede extenderse la interpretación iconológica arriba apuntada para darle un contenido social y estamentario donde el presbiterio y las aves con cabeza humana se asociaran con la pureza del estado eclesiástico mientras los animales y la nave de la iglesia fueran vinculadas a los seglares como parece haber ocurrido con la separación del sacerdote y la feligresía durante la Edad Media?⁴⁸ En otras palabras, la experiencia de la renovación que se aplicaba a todo ser humano al renunciar a su vieja existencia pecadora ¿hablaba también, en el caso de los hombres de Iglesia, de una creencia firmemente arraigada que implicaba su ya de por sí más alto nivel social en comparación con el resto de los mortales debido a su dedicación a Dios? Para hacer algo así, por supuesto, necesitaríamos recurrir a la mitología, en el sentido dado por Roland Barthes, como un híbrido de la semiología en tanto ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica, la cual se encargaría de estudiar las ideas como forma.⁴⁹

En la Nueva España, el orden y la jerarquización social, antes de ser establecidos como una cuestión legal, surgían de la concepción (que no de la percepción) del cosmos aceptada dentro de la sociedad y vinculada fuertemente a elementos espirituales. Para los novohis-

⁴⁸ Oronzo Giordano, *Religiosidad popular en la alta edad media*, Biblioteca Universitaria Gredos, II, Ensayos, 23, versión española de Pilar García Mouton y Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1983, 49-52.

⁴⁹ Roland Barthes, *Mitologías*, p. 203.

panos del siglo XVI el orden impuesto a la creación estratificaba el mundo social y el natural, pues los individuos, aunque poseedores todos ellos de una misma naturaleza física y un alma racional equivalente, no compartían necesariamente el mismo nivel de aceptación ante Dios. No obstante, como afirma Josefina Zoraida Vázquez con respecto a la Edad Media, el hombre novohispano aceptaba este orden sin sentirse oprimido, “pues el pensamiento cristiano no prescribía una ciega y servil sumisión, sino que le hacía comprender la razón por la cual la estructura universal era jerárquica”.⁵⁰

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Robert Martin, *Bad Mouth: Fugitive Papers on the Dark Side*, Quantum Books, Los Ángeles, University of California Press, 1977.
- ADJINICOLAUS, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, 13a. ed., edición corregida y aumentada, traducción de Aurelio Garzón del Campo, México, Siglo XXI, 1988.
- ALFARO, Alfonso, “La virgen y su enemiga”, en *Artes de México*, núm. 37, México, 1997, 32-53.
- AQUINO, Tomás de, *In epistolam I a Cor.*, <http://es.scribd.com/doc/7202964/009-Aquino-Tomas-de-Comentario-a-La-1a-Carta-a-Los-Corintios>, consultado el 15 de febrero de 2013.
- AYALA CALDERÓN, Javier, “El orden del cosmos en un grabado de Diego Valadés (1579)”, en *Acta Universitaria*, número especial, vol. 18, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, septiembre de 2008, 24-32.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, 4ª ed., traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1983.
- BASALENQUE, Diego de, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, Cien de México, 2a. ed. (1ª ed. en Cien de México, 1985), introducción, selección de textos y notas por Heriberto Moreno García, México, Conaculta, 1998.

⁵⁰ Josefina Zoraida Vázquez, *La imagen del indio en el español del siglo XVI*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991, 22-23.

- BASCHET, Jérôme, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 77, vol. xx, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno 1999, 51-103.
- Bestiario Medieval*, Biblioteca medieval, 2, 3a. ed., Madrid, Siruela, 2002.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999.
- BOVEY, Alixe, *Monsters and grotesques in medieval manuscripts*, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press, 2002.
- CALERO, M. Àngels, *La imagen de la mujer en la literatura*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.
- CAMILLE, Michael, *The gargoyles of Notre-Dame: medievalism and the monsters of modernity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- CHAMPEAUX, Gerard de y Sébastien STERCKX, OSB, *Introducción a los símbolos*, Europa Románica, 7, 3a. ed. (1a. ed. española, 1984; 1a. ed. en francés, 1972), traducción de P. Abundio Rodríguez OSB, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.
- CHANFÓN OLMOS, Carlos, “Los conventos mendicantes novohispanos”, en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM, 1992, 51-80, 55 y 61.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, 11ª ed., Madrid, Siruela, 2007.
- COLÓN, Cristóbal, *Libro de las profecías*, en http://www.bibliotecapleyades.net/esp_colon_2b.htm, consultado el 24 de noviembre de 2011.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, traducción de Francisco Serra Cantarell, México, Editorial Lumen, 1983.
- _____, “Interpretación e historia”, en Stefan Collini, comp., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 25-47.
- FERGUSON, George, *Signs and Symbols in Christian Art* (1a. ed., 1954), Nueva York, Oxford University Press, 1961.
- GIORDANO, Oronzo, *Religiosidad popular en la alta edad media*, Biblioteca Universitaria Gredos, II, Ensayos, 23, versión española de Pilar García Mouton y Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1983.

- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2a. ed., prólogo de Carlos Flores Marini, trad. Roberto de la Torre, Graciela de Garay, Miguel Ángel de Quevedo, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- LEDESMA GALLEGOS, Laura, *Tradición y expresión de los patios en los claustros novohispanos: cuatro estudios de caso*, Colección Científica, 549, Serie Historia México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria*, 2ª ed., dibujos de A. Bar y grabados de E. Mayer, Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario C. Central, 1893.
- MÂLE, Émile, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, traducción de Dora Nussey, Icon Editions, 1972.
- MCMANARA, Denis R., *Cómo leer iglesias*, traducción de Juan Luis González García, Madrid, H. Blume, 2012.
- MORENO NEGRETE, Sarbelio, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, 3 tomos, Querétaro, s/ed., 2004.
- NAVARRETE, Nicolás P., *Historia de la provincia agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Biblioteca Porrúa de Historia, 68-69, 2a. ed., México, Ed. Porrúa, 2001.
- PALHARES MEZA, Héctor, “El jardín de las delicias”, en <http://www.soumaya.com.mx/navegar/antteriores/Anteriores08/04/ElJard%C3%ADn%20delasDelicias.html>, consultado el 14 de diciembre de 2011.
- PANOFKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Alianza-Forma, núm. 4, Madrid, Editorial Alianza, 1985.
- _____, *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, Editorial Alianza, 1962.
- PÉREZ SUESCUN, Fernando y Ma. Victoria RODRÍGUEZ LÓPEZ, “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. 7, Madrid, Universidad Complutense, 1997, 55-66.
- PLATÓN, “Crátilo”, en *Diálogos*, “Sepan cuantos...”, 13, 26a. ed. (1a. ed., 1962), estudio preliminar de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 2000, 249-294.
- PLUTARCO, *Quaestiones convivales*, en *Plutarch's Moralia in Fifteen*

- Volumes*, vol. IX, traducción de F. H. Sandbach, Cambridge/ Harvard University Press, Londres/ William Heinemann, 1961.
- PSEUDO ARISTÓTELES/ANÓNIMO, *Fisiognomía/Fisiólogo*, Biblioteca Clásica Gredos, 270, introducciones, traducciones y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid, Gredos, 1999, 7-78, 79-230.
- PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico: serpientes y animales venenosos, los insectos*, t. VII, traducción de Rosa Lucas González y Eloy Gómez Bravo, Zamora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, 1999.
- Pórtico de la Gloria* en <http://fotos.epapontevedra.com/P-rtico-da-Gloria/Maestro-Mateo-Catedral-de-Santiago-P-rtico-de-la-Gloria-arco-de-la-izquierda9?sb=bottom> consultado el 20 de noviembre de 2011.
- Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, René Acuña, ed., México, UNAM, 1987.
- RutaDonVasco* en <http://www.rutadonvasco.mx/es/mundo-utopia/patrimonio/item/ex-convento-de-santa-maria-magdalena>, consultada el 15 de diciembre de 2011.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, prólogo de James Lara, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.
- TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990.
- VALADÉS, Diego, *Retórica cristiana*, traducción de Tarsicio Herrera Zapién, introducción de Esteban J. Palomera, México, UNAM, FCE, Fundación Quinto Centenario, 1989.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, *La imagen del indio en el español del siglo XVI*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991.
- YATES, Frances, *The Art of Memory*, Selected Works, vol. III, Londres, Routledge, 1999.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 26 de junio de 2012

FECHA DE APROBACIÓN: 5 de diciembre de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 17 de marzo de 2015