

# El triunfo de la muerte en una pintura mural del convento agustino de Huatlatlauca, Puebla

José Alejandro Vega Torres  
Escuela Nacional de Antropología e Historia

## RESUMEN

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, en los valles centrales de Puebla, se levantó un modesto convento que primero perteneció a la orden franciscana y después a la agustina: el de Huatlatlauca. Esta última orden, que llegó hacia 1568, terminó la construcción del convento, el claustro y las pinturas murales ubicadas allí, entre las que destaca la de un gran esqueleto que flecha y abate a una serie de personajes. Composiciones como ésta fueron muy conocidas en Europa y representadas en diversos grabados, donde la muerte flecha a personajes de diversos estratos sociales. Si bien el tema de la muerte como triunfadora sobre la vida contiene un sentido moralizante, el mural estudiado aquí posee sus particularidades, con una influencia del artista indígena, que siguió los modelos europeos, pero también plasmó su ideología con base en su conocimiento ancestral.

*Palabras clave:* pintura mural, orden agustina, Huatlatlauca, arte conventual, triunfo de la muerte.

## ABSTRACT

Around the second half of the 16th century in the central valleys of Puebla, the modest convent of Huatlatlauca was first begun by the Franciscan order and completed by the Augustinians. The latter order, which came to the New World in about 1568, finished the monastery, the cloister, and the mural paintings, which include a large skeleton that shoots a series of figures with arrows and fells them. Compositions of this sort were well known in Europe and were represented in prints, where death shot individuals of diverse social statuses with arrows. Although the subject of death's triumph over life has a moralizing meaning, the mural studied here possesses distinctive traits, as a result of the indigenous artist who followed European models, but also rendered aspects of his ideology based on his ancestral knowledge.

*Keywords:* mural painting, Augustinian order, Huatlatlauca, conventual art, triumph of death.

*Historia de Huatlatlauca. Tiempos prehispánico y colonial*

**E**l convento de Huatlatlauca se localiza en el centro del estado de Puebla, en el municipio del mismo nombre, en los paralelos 18° 35' 48" y 18° 45' 54" de latitud norte, con meridianos 97° 54' 54" y 98° 9' 54" de longitud este. El municipio de Huatlatlauca está conformado por cuatro regiones morfológicas, de las cuales destaca la sierra del Tenzo al norte, la depresión del Valsequillo, que da cauce al río Atoyac, y al oriente por los llanos de Tepexi. La última región se encuentra al este del municipio y corresponde al valle de Atlixco, el cual tiene su culminación en las inmediaciones del río Huehuetlán –pueblo del mismo nombre que se relaciona históricamente con este municipio.

Huatlatlauca también colinda con los siguientes municipios: “[...] al norte con los municipios de Santo Domingo y Huehuetlán, La Magdalena Tlautlauquitepec y San Juan Atzompa; al sur con Santa Catarina Tlatempan y Chigmecatitlán; al este con Molcaxac y Zacapala, y al oeste con Teopantlán y Coatzingo” (*Los municipios...*, 1988: 391-392). En cuanto a la vegetación del lugar, “la región así delimitada presenta grandes zonas de selva baja caducifolia, asociada a vegetación secundaria arbustiva al noreste y a todo lo largo del río Atoyac y del Huehuetlán; también presenta pequeñas áreas con matorral desértico rosetófilo y bosques de encino” (Rosquillas, 2007: 18). Huatlatlauca tiene suelos muy salinos con altas concentraciones de carbonato y sodio; la tipología de estos suelos pertenece a los tipos *Chestnut* y *Sierozem* (*idem*). La palabra Huatlatlauca proviene del vocablo náhuatl, que quiere decir “águila colorada” o “lugar de la cabeza roja” (Rosquillas, 1986: 13). En el Códice Mendocino su toponímico está representado por la cabeza de un hombre con el cráneo rasurado y pintado de color rojo.

De acuerdo con Rosquillas Quiles, Huatlatlauca se asocia con la historia de los valles centrales de Puebla y Tlaxcala referida en la *Historia tolteca-chichimeca*. En ésta se relata la irrupción de grupos chichimecas en los valles centrales de Puebla y Tlaxcala durante el siglo XII, los cuales se mezclaron con los grupos olmeca-xicalancas que ya antes habían ocupado estos lugares: “La llegada de los chichimecas inaugura una época de grandes transformaciones étnicas, políticas y territoriales, en los valles de Puebla-Tlaxcala y en sus zonas limítrofes. Estos grupos chichimecas participan determinantemente en el futuro de Cholula, el asentamiento más importante de la zona, así como de los pueblos circunvecinos” (Rosquillas, 2007: 13). Huatlatlauca aparece también como aliado de otros sitios como Cuauhtinchan y Totomihuacan; las guerras existentes entre estos poblados durante el Posclásico tardío ayudaron a que en el siglo XV los mexicas dominaran los valles y mesetas centrales de Puebla (*ibidem*: 46).

Según la relación de Quatlalauca de 1579, este poblado tributó a los señores de Tenochtitlán importantes cargamentos de cal, cañas, algodón e incluso servicio personal que se enviaba bajo el mando del señor principal de Huatlalauca, cuyo nombre se registra como Ocelotzin<sup>1</sup> (Acuña, 1985: 203). La importancia de Huatlalauca como corredor comercial se nos revela por la presencia de cerámica de Cholula y de tipo mixteco que se puede encontrar en la zona sur del sitio (Rosquillas, 2007: 47).

Hay que mencionar que la historiadora Hortensia Rosquillas Quiles, a través de sus minuciosos trabajos, ha aportado nuevos e importantes datos sobre Huatlalauca en el periodo colonial. En su tesis menciona que la conquista de la zona de nuestro estudio comenzó con la conquista de uno de los frentes y enclaves de dominio de los mexicas: Tepeaca. Al respecto, la autora escribe:

Como sabemos, la provincia de Tepeaca era donde se tributaba ciertos artículos que servían al imperio mexica y que a los españoles también les sería de gran utilidad, se encontraba en un lugar estratégico por ser el paso obligado hacia las costas del Golfo de México y del océano Pacífico y, al sur, hacia Oaxaca y Xoconochco (Soconusco), ruta comercial en la que se obtendría gran variedad de productos; por ello a Cortés le era de gran interés conquistarla y someterla (*ibidem*: 30).

De esta forma, después de que Tepeaca fue conquistada –Cortés la llamaba Segura de la Frontera–, quedó libre el paso para los conquistadores a fin de someter a los otros poblados de los valles centrales de Puebla, incluida Huatlalauca. Continúa la investigadora: “Ya establecido en Tepeaca [...] Cortés la convirtió en el centro de sus operaciones y desde allí comenzó a atacar a los otros señoríos como Quecholac, Tecali, Tecamachalco, Huaquechula y, hacia el sur, Izúcar y Acatzingo, pueblos que también pertenecían a la guarnición mexica, logrando el control casi total del área en poco tiempo” (*idem*).

La investigadora menciona un dato importante acerca de este momento de la conquista en la región aludida. Cuando Cortés iba con sus tropas a someter otras regiones poblanas como Tepexi –para 1520 Huatlalauca estaba en manos de este señorío–, don Gonzalo Matzatzin y otros caciques intentaron hacer alianzas con él. En el caso de Tepexi, documentos como la Probanza de don Gonzalo Matzatzin

---

<sup>1</sup> La Relación de Quatlalauca, terminada el 5 de septiembre de 1579, fue escrita por mandato del corregidor del mismo pueblo, don Antonio Vargas. Fungieron como relatores los frailes agustinos fray Juan Miguélez y fray Agustín de Aranda.

mencionan que este cacique trató de impedir la llegada de los conquistadores a su poblado y, a cambio, le ofreció a Cortés la conquista de la Mixteca. El conquistador aceptó el trato. Este hecho sucedió en Molcaxac, poblado muy cercano a Huatlatlauca. Además, se menciona que las tropas conquistadoras pasaron por Puente de Dios hacia Tenochtitlán, que hasta la fecha es el principal acceso a Huatlatlauca (Jäcklein *apud* por Rosquillas, *ibidem*: 31-33). Sobre este hecho, Noemí Castillo Tejera (2004: 179) apunta: “En la probanza se menciona que una segunda embajada de don Gonzalo de Tepexi es enviada a Cortés cuando está en Molcaxac para evitar su entrada a Tepexi; Cortés recibe a don Gonzalo, su sometimiento y las conquistas que promete hacer en los sitios al sur de Tepexi”.

La Huatlatlauca virreinal es descrita en la Relación de Quatlatlauca de 1579, en la que se dice que el poblado estaba constituido por cinco barrios: Santo Tomás, San Jerónimo, Santa María, Santiago y Huehuetlán. El poblado fue dado en encomienda al conquistador Juan de Santa Clara según la relación mencionada.<sup>2</sup> Sin embargo, Rosquillas dice que la encomienda en Huatlatlauca se dividió en dos encomenderos: uno del que se desconoce el nombre y Bernardino de Santa Clara. A la muerte de este último, en 1537, pronto Huatlatlauca se convirtió en corregimiento (Rosquillas, 2007: 42). Ese poblado también es descrito en otros documentos, como los *Papeles de la Nueva España*, donde se dice lo siguiente: “[...] tiene una estancia que se dice Quaquaguacan y cinco barrios: tienen todos juntos seiscientas casas [...] Es tierra caliente y fragosa de piedras, y seca de agua [...] tiene muy poco riego por ser el río hondo y barrancoso; no se dan ningunas granjerías ni hay para ganados; no hay minas, no se ha sembrado trigo; parte de Tepexi y con Guehuetlán y Coyanitlalapa; tiene de ancho tres leguas y de largo cuatro” (Del Paso y Troncoso, 1905: 112).

En la crónica del agustino fray Juan de Grijalva (1985: 267) se describen las partes más fértiles cercanas al río Atoyac. El proceso misional en la zona comenzó antes de 1550 con la labor de la orden franciscana, que Grijalva menciona en su crónica:

También puso religiosos en el pueblo de Quatlatlaucan, que también era de la administración de los Padres de San Francisco, es del Obispado de Puebla de donde dista doce leguas hacia la parte sur. Es la tierra muy seca por estar fundada sobre peña, pero son sus vertientes las más frescas y fértiles de la Nueva España, sembrados todos de caña, y poblado de muy

---

<sup>2</sup> Por su parte, Rosquillas (1986: 47) menciona que el nombre del encomendero fue Bernardino de Santa Clara, lo cual difiere de la Relación de Quatlatlauhca. A este encomendero se le tributó ropa, tordillos, mantas, maíz y frijol.

ricos y muy gruesos ingenios de azúcar. Los indios tienen muchos frutales con que pasan la vida descansadamente (*idem*).

El cronista agustino fray José Sicardo (1966: 210) menciona: “También se encargó nuestra religión del pueblo de Huatlatlauca, que había sido administrado de los padres franciscanos, y es del obispado de Puebla, de donde dista 12 leguas hacia la parte sur; la tierra es muy seca por estar fundado el pueblo sobre peña, pero son sus vertientes las más fértiles para sembrados y frutales”.

El convento de Santa María de Los Reyes Magos estuvo primero en manos franciscanas, aunque por razones aún desconocidas quedó en manos de los agustinos, quienes probablemente terminaron de construirlo.<sup>3</sup> Rosquillas menciona que “desconocemos la fecha en que llegaron los franciscanos a Huatlatlauca, el tiempo de su permanencia y el año en que la abandonaron, pero podemos suponer que todavía estaban ahí en 1566, cuando llegaron los agustinos” (Rosquillas, 2007: 104). George Kubler (1983: 68, 616) escribe que la fecha en la que los agustinos tomaron posesión del convento puede ubicarse entre los años de 1566 a 1569, pero se reporta actividad constructiva de 1560 a 1570, y agrega: “En 1571, no se había construido ningún establecimiento pero ya había frailes residentes en 1581”.

Fray José Sicardo menciona —según las observaciones de esta crónica por parte de Rosquillas—, que el convento pudo estar construido para 1580, fecha en la que “se determinó dar voto a las casas de Zacualpan y de Huatlatlauca para las elecciones Provinciales y Definidores, y respecto de estar hecha mención del convento de Huatlatlauca” (Sicardo, 1996: 256). Como dato adicional de la fecha en que este convento



**Figura 1** Templo de Santa María de los Reyes Huatlatlauca  
**Fotografía** Alejandro Vega

<sup>3</sup> Este proceso, en el que los franciscanos fueron despojados de algunos de sus templos, fue igual al del convento de Culhuacán. Primero fueron franciscanos y luego agustinos (Gorbea, 1959: 16).

pudo comenzar su existencia y función, Rosquillas dice que en el mismo convento existe un documento donde se nombra a fray Agustín Aguilar de Salmanqués como su fundador en el año de 1567, lo cual marcaría el inicio de la vida monástica en manos agustinas (Rosquillas, 2007: 16).

Se sabe poco acerca de las actividades que los frailes desempeñaban en el lugar. En los *Papeles de la Nueva España* se lee que en el convento sólo residían dos frailes y que administraban los sacramentos tanto en “lengua mexicana” como –en algunos casos– en otomí (Del Paso y Troncoso, 1905: 204). También se sabe poco de los nombres de los frailes que estuvieron evangelizando en Huatlatlauca; sin embargo, Rosquillas menciona los nombres de algunos frailes que hablaban determinadas lenguas indígenas como el otomí y el náhuatl: fray Agustín Aguilar de Salmanqués, que manejaba ambas lenguas indígenas; fray Juan Medina, quien llegó a Huatlatlauca en 1599, y otros como Francisco de San Miguel y fray Juan Manuel, quienes, comenta la estudiosa, sólo hablaban náhuatl (*ibidem*: 107-108).

### *El convento de Huatlatlauca*

La única descripción que se ha hallado del conjunto conventual de Huatlatlauca es la que elaboró Gurría Lacroix en 1962 para el *Boletín del INAH*:

Domina al pueblo el convento fundado por franciscanos y administrado posteriormente por agustinos [...] La iglesia de buenas proporciones presenta una portada que es sin duda alguna del siglo XVI. El primer cuerpo de gran sencillez con dos columnas de cada lado que sostienen una gran cornisa. El segundo, de influencia mudéjar, tiene un alfiz en cuyo encuadramiento hay tres arcos trilobulados. La torre, también mudéjar, es similar a la de Actopan. Hacia el lado izquierdo se encuentra la capilla abierta, cuyo arco está ahora cegado. Del lado derecho se encuentra la portería. El templo es de una sola nave, con techumbre plana, sostenida por enormes vigas de madera, todas bellamente labradas y policromadas [...] El claustro presenta ocho series de arcos de medio punto, hechos de cantería y en el centro un brocal de pozo (Gurría, 1962: 3-4).

El convento de Huatlatlauca se encuentra en la parte más destacada del pueblo. Aprovecha la parte más elevada para que destaque de los alrededores (figura 1). Este conjunto está enmarcado por una barda perimetral que conforma los límites de su atrio y mide 50 metros por lado. Cabe destacar que la barda, modificada al gusto del

siglo XVIII, está formada por arcos invertidos y no presenta el almenado de otros conventos; sin embargo, pienso que estos remates existieron, pues en la esquina noroeste del atrio están los vestigios de almenas pequeñas que alguna vez pudieron coronar estas bardas. No se encuentran capillas posas y la cruz atrial desapareció.

La fachada principal, que se ubica al oeste, presenta diseños muy sencillos. El primer cuerpo está constituido por columnas pareadas con sus predelas y fustes lisos. Un arco de medio punto, decorado con los santos nombres de Jesús y de María, se inscribe en la entrada principal de la iglesia.<sup>4</sup> El segundo cuerpo es soportado por una cornisa denticulada y lo conforma un alfiz cuyo perímetro tiene como adorno diseños fitomorfos que parecen flores de varios pétalos, de cuyo centro surge una vaina en forma de gancho; probablemente se trate de la llamada “flor del tigre” (*Tigridia pavonia*).<sup>5</sup>

En general, la portada está conformada por elementos arquitectónicos clásicos; sin embargo, la fachada no tiene un estilo arquitectónico en particular. Hay que destacar que la torre del campanario, ubicada en la porción sur, parece muy posterior y adosada de manera descuidada; el trazo de la misma se inclina sobre la nave y se observan diferencias en el uso de los materiales de construcción. Da la impresión de que esta iglesia, acorde con su austeridad, presentó una espadaña.<sup>6</sup> Es de una sola nave, de 46 metros del largo. Su ábside, de forma cuadrada, orientado al este, mide unos siete metros por lado. La nave está techada con vigas, de las cuales las del sotocoro están labradas con elementos pasionarios, ángeles, letras y elementos fitomorfos de posible factura indígena.<sup>7</sup>

---

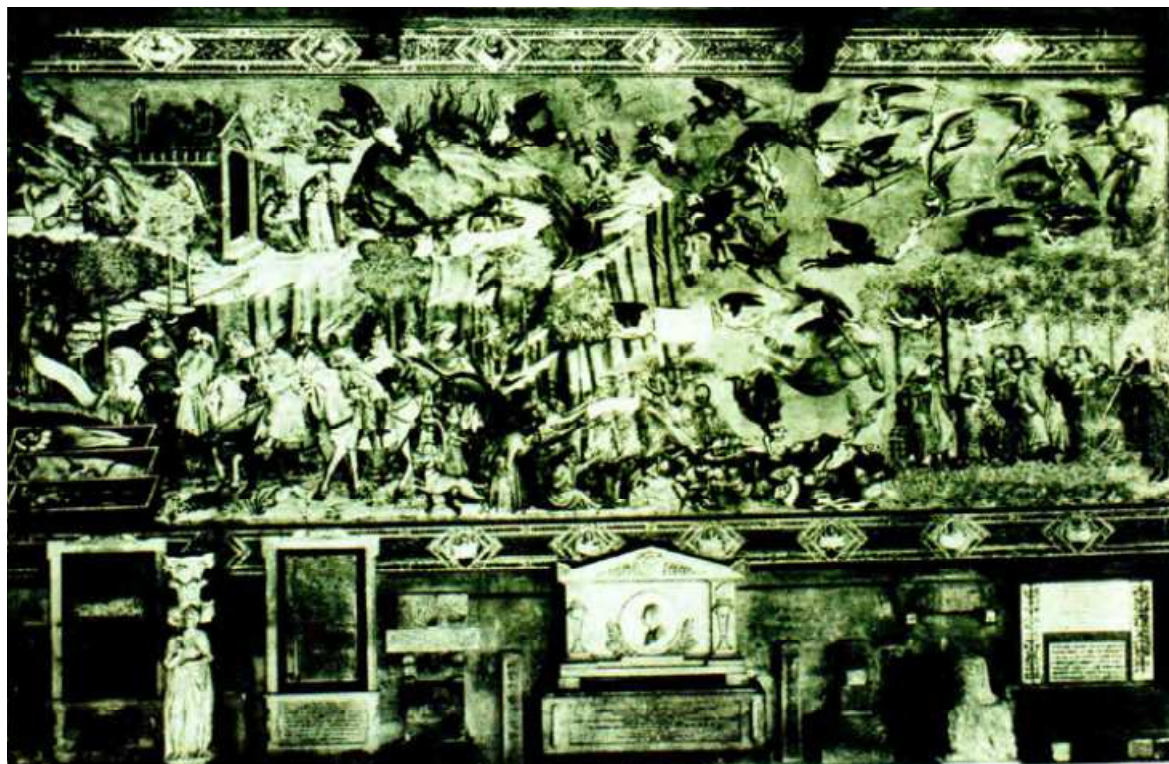
<sup>4</sup> Al respecto, Elena Isabel Estrada de Gerlero ha estudiado la importancia del culto de los santos nombres de Jesús y de María traídos a Nueva España por los misioneros. El culto a los santos nombres tenía un fin mnemónico, místico y de invocación, cuyos antecedentes se encuentran en el siglo XII en la figura de san Bernardino de Siena y que posteriormente retomaría la corriente de la devoción moderna. Los agustinos también se adhirieron a este culto; por ejemplo, el general de la orden agustina Egidio de Viterbo y Jerónimo de Seripando (Estrada, 2000: 177-184). El culto al santo nombre de Jesús y su preciosa sangre por medio de la fundación de una cofradía, gestionada por los agustinos, fue permitida por Felipe II el día 4 de agosto de 1561 (Sicardo, 1996: 66).

<sup>5</sup> Los elementos fitomorfos aludidos quizá se refieran a una flor nativa de nombre *oceloxochiltl* (flor de tigre), representada también en los muros del convento de Malinalco, Estado de México, y usada para elaborar coronas y guirnaldas honoríficas (White, 2005: 82-83).

<sup>6</sup> Estrada (1986b: 626) menciona que, por efecto de economía y de humildad, se insistió en el uso de la espadaña en vez de emplearse el campanario. San Carlos Borromeo seguiría recomendando el uso de este elemento en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*.

<sup>7</sup> “El coro está sostenido por una enorme viga, notable por la calidad y el minuciosos esculpido de los varios motivos que posee [...] Por desgracia, hace poco tiempo [ca. 1990] repintaron parte del magnífico artesonado” (Reyes, 2000: 239).





**Figura 2** *El triunfo de la muerte*, camposanto de Pisa, Italia, 1340 **Fotografía** Tomada de Paul Binski (1996: 129)

Ubicado al sur, el convento está presidido por una portería de cinco metros de largo por dos de ancho y posee cuatro arcos. En esta zona hay pinturas murales donde se encuentran grutescos con el santo nombre de María y posiblemente el de Jesús. Los nombres son defendidos por hombres con macanas y escudos que se enfrentan a monstruos fantásticos.<sup>8</sup> El claustro de dos niveles se encuentra techado con viguería. Cada corredor mide aproximadamente 16 metros, flanqueados por cuatro arcos de cada lado; al centro, entre los arcos y a manera de entrada, hay un quinto arco de menor tamaño, los cuales permiten el acceso al pozo y a los parterres o jardinerías. Las columnas de cada arquería son achaparradas y robustas, de 1.11 metros desde la base hasta el capitel. Algunas de las columnas muestran labrado en la base, con un diseño de follaje parecido a las hojas de acanto. Los fustes de las columnas presentan molduras a manera de anillos. Asimismo hay en éstas restos de estuco y pintura roja. En el centro del claustro bajo aún se encuentra el pozo que abastecía al convento. La pintura mural

<sup>8</sup> Ésta es una posible representación de una psicomaquia o lucha entre las virtudes y vicios, tema que proviene de un poema del poeta hispanolatino Aurelio Prudencio (Estrada, comunicación personal, mayo 2005).





**Figura 3** *Mural del triunfo de la muerte*, templo de Las Disciplinas, Bérghamo, Italia, 1485 **Fotografía** Renzo Diogni

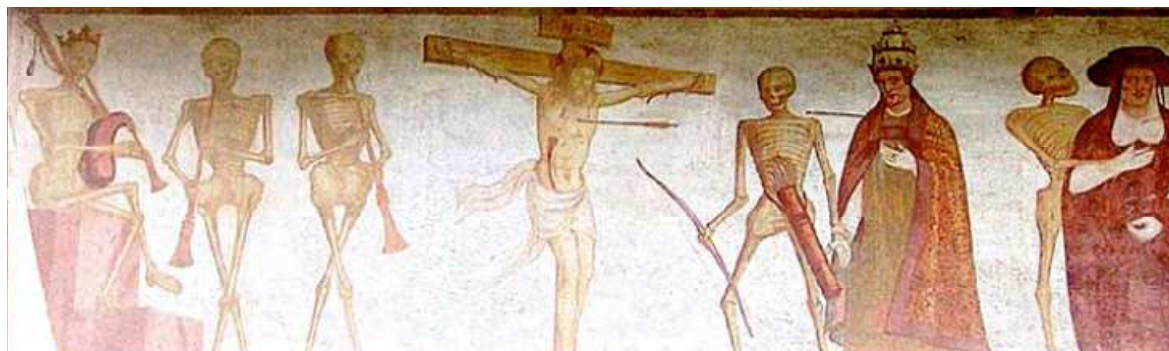
del sitio consta de una serie de santos y mártires, de los cuales Rosquillas ha identificado a varios.<sup>9</sup> Es importante mencionar que toda esta “flor santa” es presidida por un patrocinio de san Agustín.<sup>10</sup> La pintura mural de esta sección es la mejor conservada. El total de extensión pintada en el convento, según Rosquillas, es de 400 m<sup>2</sup>, y Reyes Valerio (2000: 380) calculó que la superficie pintada es de 419 m<sup>2</sup>, una cantidad no muy diferente. Los constructores de Huatlatlauca no utilizaron una gran cantidad de cal para su convento, material del cual se usaron unas 22 toneladas (*ibidem*: 378, cuadro VIII).

El claustro alto se conforma por pasillos de 16 metros de largo, techado con vigas. Los murales de esa área han sido los más afectados por la acción de la humedad, la intemperie y el vandalismo. Cuenta con ocho celdas de distintas dimensiones. Se debe tomar en cuenta que funcionó como centro educativo, lo que explicaría esta

---

<sup>9</sup> La autora identificó a santa Mónica, san Nicolás Tolentino, san Guillermo y otros mártires que sólo aparecen en la iconografía de este convento: san Rústico, san Rodato, san Columbano, san Bonifacio y san Severo (Rosquillas, 1997: 49).

<sup>10</sup> Quizá la fuente de inspiración de este mural fue un grabado contemporáneo que se encuentra en el libro *De la física* de fray Alonso de la Veracruz, editado en 1557.



**Figura 4** Mural del triunfo de la muerte, templo de San Vigilio, Pinzolo, Trento, Italia, Simone Baschenis, 1539 **Fotografía** Renzo Diogni

diversidad de dimensiones. Reyes Valerio identificó el ciclo pictórico que, en general, pertenece a la pasión de Cristo; podemos ver cómo el ciclo comienza en el corredor sur del claustro alto, con la oración del huerto, la flagelación, *Ecce Homo*, camino al calvario y finalmente la crucifixión. Los corredores están rematados por una serie de grotescos que representan el santo nombre de Cristo sostenido en forma de panoplia por unos personajes tenantes. Es posible reconocer elementos abalaustrados a manera de guardapolvos. Otros temas intercalados con la pasión de Cristo son una *Thebaida* y una imagen en el muro norte de este claustro que representa a una muerte flechadora, y que en su momento Reyes Valerio interpretó como el Juicio Final.

#### *La muerte en el ámbito europeo. Un breve recorrido*

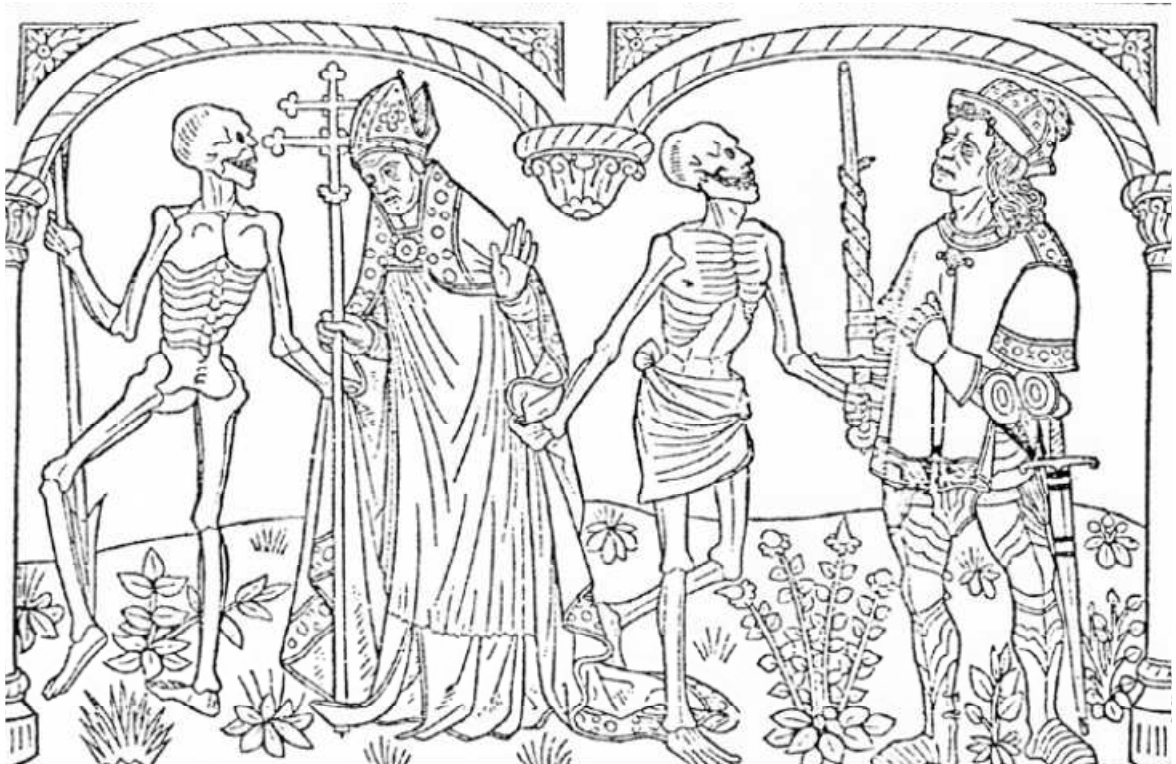
Si bien la muerte se ha representado en diversas épocas de la historia, aquí me centraré entre los siglos XIV al XVI. Existieron diversos programas iconográficos de temas moralizantes diseñados para difundirse entre los habitantes de diferentes pueblos de Europa. Entre éstos podemos mencionar la *Danza macabra*, *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos* y *El triunfo de la muerte*, que tenían la intención de crear conciencia sobre la finitud de la vida y buscaban que los fieles estuvieran listos para morir, lo cual implicaba estar limpios espiritualmente ante lo repentino de la muerte.

Se ha sugerido que *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos* pudo tener un origen oriental, y que de alguna forma habría sido conocida entre los egipcios, romanos o griegos (Silva, 1998: 19). En ella se relata cómo tres jóvenes de alta alcurnia se encuentran con tres ataúdes mientras cabalgan por un paraje, dentro de los cuales hallan tres cadáveres en descomposición que pertenecieron a tres personajes que en vida fueron muy importantes. Inician un diálogo que expresa la banalidad de la

vida, de todo poder, posición y riqueza. La muerte, por lo tanto, puede ser repentina e iguala a todos los hombres (Westheim, 1971: 67-68).

El que tema que fue muy difundido en la Europa de los siglos XIII y XIV fue el de la *Danza macabra*, representado en obras teatrales y plasmado en diversos murales. Ésta se define así: “Una danza orgiástica en la que participan los vivos y los muertos, los reyes y los campesinos, los obispos y los monjes, el rico comerciante y el pordiosero. Asidos por las manos se intercalan esqueletos y figuras de hombres vivos, como representantes de las diferentes clases sociales” (Curiel, 1987: 154). Esto nos habla de que la muerte es democrática, sin importar los rangos sociales ni el poder terrenal; sobre todo, nos refiere que la muerte es repentina y puede ocurrir en cualquier momento. Resulta así la antítesis de la buena muerte, es decir, una muerte serena, aceptada y que llega en la vejez, cuando se cumple un ciclo de vida completo.

En el camposanto de Pisa, Italia, se representó *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos* en una gran pintura mural (figura 2) atribuida a Francesco Triani, alrededor de 1375. En este fresco se observa a tres jóvenes a caballo que se miran asombrados. Uno de ellos señala tres cadáveres en sus respectivos ataúdes. La muerte aparece volando con grandes alas de murciélago, si bien se le representa como un viejo barbado



**Figura 5** Guyot Marchant, *La danza macabra de los hombres* (detalle), 1486 **Fotografía** Tomada de Lehner (1971: 94)



**Figura 6** Guyot Marchant, *La danza macabra de las mujeres* (detalle), 1486 **Fotografía** Tomada de Lehner (1971: 92)

que porta una gran guadaña. La muerte se lanza contra un grupo de jóvenes que danzan y bailan mientras ángeles y demonios se disputan las almas de diversos difuntos, entre ellos papas, reyes, príncipes y otros personajes de menor categoría social.

Otro mural, por desgracia desaparecido, fue elaborado hacia 1424 y estaba en el cementerio de los Santos Inocentes, en París. Se ejecutó en las arcadas que rodean el cementerio y se le atribuye a los frailes menores de los Santos Inocentes. James Clark (1947: 7) menciona que se representó a cerca de 30 personajes que se tomaban de las manos, entre vivos y muertos. Aquí es preciso recalcar la distinción de que en la danza macabra participan los muertos y no la muerte directamente, lo cual se reafirma por la serie de versos que explican este programa. Escribe Westheim (1971: 84): “Originalmente no era la muerte, sino el muerto, un muerto que tomaba de la mano a los que escogían para bailar con él (los textos franceses llaman al esqueleto *le mort*, no *la mort*)”.

Hay que destacar que la composición de nuestro mural de estudio, el del ex convento agustino de Huatlatlauca, ya había sido experimentada al menos desde la segunda mitad del siglo XIV, periodo en el que es posible reconocer en murales como el de la capilla de Las Disciplinas, en Bérgamo, Italia, a un gran esqueleto flechador



que derrumba por tierra todos los estamentos sociales, mientras otro esqueleto dispara con su arcabuz contra otros personajes. La muerte se representa como un rey triunfante, coronado y con una capa imperial. Este mural probablemente fue ejecutado en 1485 (figura 3).

Otro mural donde se reprodujo a un esqueleto como flechador fue el enorme programa iconográfico llevado a cabo en 1539 en los murales de la iglesia de San Vigilio, en la provincia de Pinzolo, Italia (figura 4). Allí observamos una procesión de personajes de todos los estamentos sociales, alternando con esqueletos que los jalan. También se representa a un esqueleto armado con arco y flecha, el cual, además de haber flechado a todos los miembros de la sociedad, flechó al propio Jesucristo. En cuanto a la manera en que se presentaron al público estos programas iconográficos, “la mayoría de las grandes representaciones de la danza macabra eran frescos pintados en los murales de los cementerios” (*ibidem*: 83).



**Figura 7** *La muerte y el fraile*, mural del claustro bajo del ex convento de Malinalco, Estado de México

**Fotografía** Alejandro Vega

### *El mural de la muerte flechadora*

La figura de la muerte como cazadora y flechadora ya se había representado en varios programas iconográficos. Con el desarrollo de la imprenta, muchas de estas imágenes se empezaron a “sintetizar” en obras que empezaron a circular por Europa, ya fuera en libros de horas, misales o bien en hojas sueltas. Fue el caso de diversos grabados que recreaban a los muertos bailando con los vivos. También observamos que aparecen otros elementos asociados con la muerte, como ataúdes y palas, además de que pueden portar “elementos cortadores de la vida” como la guadaña o una gran flecha; por ejemplo, grabados como los de Guyot Marchant en su *Danza macabra de los hombres*, impresos en París en 1486 (figura 5). En uno observamos a dos esqueletos que jalan al



**Figura 8** Cráneos a manera de pinjantes en las nervaduras fingidas del claustro alto, ex convento de Actopan, Hidalgo  
**Fotografía** Alejandro Vega

papa y un emperador, uno de los cuales porta una enorme flecha. En otro grabado del mismo impresor, *La danza macabra de las mujeres*, del mismo año, observamos a una reina y una duquesa jaladas por dos esqueletos, uno de éstos también con una gran flecha (figura 6).

Con la entrada de los primeros misioneros a Nueva España también llegaron diversos libros de contenido religioso que muy probablemente incluían una serie de grabados. Este material visual, como es sabido, sirvió para la realización de programas pictóricos plasmados en los diferentes conventos franciscanos, dominicos y agustinos: “Los misioneros trajeron consigo diversas imágenes de libros procedentes de Italia, Flandes y Alemania principalmente que sirvieron como base para la elaboración de los murales conventuales. Los frailes, para

alcanzar su meta evangelizadora, buscaron que las ilustraciones fueran educativas de acuerdo a las disposiciones dictadas en el Concilio de Trento” (Vega, 2001: 47). Es bien sabido que los misioneros entrenaron a los indígenas para plasmar los temas religiosos que necesitaban para adoctrinar a la población en la religión cristiana. Elena Estrada de Gerlero (1986b: 1016) menciona: “Una vez que hubo indígenas debidamente capacitados en la pintura, ellos mismos entrenaron a los más jóvenes. Estos talleres parecen haber estado conformados por equipos bajo la dirección de un *tlacuilotecuhtli*, en ocasiones eran mandados a los conventos donde se necesitaban sus servicios como pintores”.

Aunque al parecer no fueron abundantes, las representaciones de la muerte en los conventos del siglo XVI están en varios edificios religiosos; entre ellas la muerte del ex convento agustino de Malinalco (figura 7). En el claustro bajo de este edificio, dentro de un confesionario del muro norte, se encuentra representado un gran esqueleto que mira a un fraile con detenimiento. Otro ejemplo es el del ex convento agustino de Actopan, Hidalgo (figura 8). En el claustro alto, en los pasillos que conducen a las antiguas celdas, se plasmaron en pintura nervaduras góticas fingidas, y en cada pinjan-



te se representó un cráneo. Otro ejemplo más se ubica en el ex convento agustino de Culhuacán: en cada celda del claustro alto hay una serie de cráneos intercalados entre los grutescos que las decoran.

El mural de la muerte flechadora de Huatlatlauca se localiza en el claustro alto, en el muro noreste. Sus medidas aproximadas son de dos metros por 1.5 metros, con un formato irregular (figura 9). Allí se representa a una serie de personajes jerarquizados por su pertenencia social: se observa a cardenales, papas, frailes, mujeres y hombres con indumentaria de la época de Felipe II,<sup>11</sup> así como mujeres y hombres indígenas ejecutados en un estilo propio de códices como el Florentino.<sup>12</sup> Hay un total de 33 personajes, prácticamente cazados y heridos por las flechas de una gran muerte flechadora que porta un carcaj y un arco; el hecho de que aparezca con estos elementos no parece casual, pues la ubicación del mural también recuerda que justo al norte se encontraba el Mictlán, conocido como la región de la caza, la casa de las flechas o Tlaco Chalco (Soustelle, 1982: 150).

La composición donde se representa a la muerte cazando a los seres humanos tiene antecedentes en grabados europeos de los siglos XIV y XV. Hortensia Rosquillas (2007: 15), quien también ha estudiado el mural de la muerte flechadora en Huatlatlauca, menciona respecto a las fuentes iconográficas de nuestro objeto de estudio: “Apareció en Francia entre los siglos XIV y XV, en la *Danse Macabre* recordada en los versos de Jean La Fevre de 1376 [...] La danza macabra es una representación especialmente pictórica, en la que se ha distinguido desde el siglo XIV, grandes artistas alemanes como Durero, Alfred Rethel y sobre todo Hans Holbein [...]” Si bien esta autora asume que el mural es una representación de la danza macabra, me parece que no es el tema que en realidad se intentaba plasmar, sino que más bien se trata de un triunfo de la muerte, en vista de aparece como la gran triunfadora sobre el resto de los estratos sociales ahí representados. Una danza macabra retrata múltiples parejas que se toman de las manos en una gran procesión, composición del todo ausente

---

<sup>11</sup> En otro trabajo (Vega, 2009) comento la indumentaria de cada estamento social y la producción de ropas, huipiles y mantas de algodón por los indígenas de Huatlatlauca y Huehuetlán. Allí concluyo que si bien los pintores de Huatlatlauca no tuvieron la intención de “retratar” con exactitud la moda que porta cada individuo, en el caso de los personajes europeos al parecer la indumentaria representada puede fecharse alrededor de 1540. Esto no significa que se tenga el fechamiento de los murales. Por su parte, Rosquillas los fecha entre 1570 y 1600.

<sup>12</sup> Agradezco esta observación al doctor Pablo Escalante Gonzalbo, quien amablemente me indicó la semejanza de los indígenas representados en el mural de la muerte cazadora en Huatlatlauca con los representados en ese códice.



**Figura 9** *Mural de la muerte flechadora y triunfante*, claustro alto, Huatlatlauca, Puebla **Fotografía** Alejandro Vega

en este mural. Existen algunos grabados que se acercan a la fórmula utilizada en el claustro de este convento, pues ya existían imágenes de la muerte como cazadora con arco y flecha, a cuyos pies yacen distintos personajes de la vida social. Por ejemplo, el grabado alemán “La muerte cazando a los cazadores” que forma parte de los *Sermones* de Geiles von Kaisersperg, impreso en 1514 por Johan Gruninger, y que considero el más cercano al estilo que más tarde emplearon los pintores de Huatlatlauca (figura 10). Con esto no quiero decir que el mural de la muerte cazadora en Huatlatlauca haya utilizado este grabado justo como la fuente de inspiración ni que haya llegado hasta esa zona. Sólo destaco que al menos fue conocido por quienes lo planearon.

Aunque el mural siguió la fórmula iconográfica de representación de la muerte como un flechadora que aparece al menos desde la segunda mitad del siglo XIV en los murales europeos, es mejor verlo con la novedad de que los indígenas fueron incluidos en el tema: “Lo realmente novedoso en este mural es que en este discurso moral la imagen del indígena al ser incluido hace de este mural un ejemplo que ya no puede llamarse ni indígena, ni español; es totalmente novohispano” (Vega, 2001: 17).



**Figura 10** “La muerte cazando a los cazadores”, en los *Sermones de Geiles Von Kaisersperg*, impreso en 1514 por Johan Gruninger **Fotografía** Tomada de Lehner (1971: 116)

Este mural y la *Thebaida* tienen relación en sus temas. La meditación de la muerte era parte de la disciplina de los frailes, ejercicio que tenía por finalidad pensar sobre la vanidad del mundo y la búsqueda de Dios, ya que esta vida y sus placeres son transitorios, mientras que la vida eterna ofrecida por Cristo en la cruz es eterna: “El lugar donde se encuentra esta pintura también es muy significativo, pues frente a ella se despliega el famoso mural de la danza macabra. Ahí un grupo de personas de diferentes estamentos [...] es atacado por un enorme esqueleto [...] la meditación sobre la muerte, uno de los temas de la vida eremítica, parece tener su razón de ser a partir de la tebaida representada enfrente” (Rubial, 2008: 98-99).

Entre los 33 personajes representados en este mural destacan dos que representan a indígenas, cuya actitud es particular y distinta, ya que ante la presencia de la enorme muerte que los caza con sus flechas ellos se muestran como si durmieran e incluso apoyan la cabeza en uno o ambos brazos. Esto se interpreta como la presencia implícita del tema del árbol de la vida, también conocido como el árbol del pecador o árbol vano (Navarrete, 2011: 349).

Este programa representa a Cristo tocando una campana mientras la muerte corta un árbol, que es la vida del pecador, el cual puede aparecer orando o dormido. Por su parte, el diablo jala el árbol (figuras 11 y 12).

Como menciona Navarrete Prieto (2011), este programa tiene su fundamento en una cita del Evangelio de san Mateo (3:10): “Ay de ellos, que no ven que la muerte ha levantado su guadaña y una mano está presta a derrumbar el árbol; el último profeta, Juan el Bautista, ha invitado a hacer penitencia porque ya está puesto el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé fruto será cortado y arrojado al fuego”. Así, este programa busca que el fiel esté vigilante, “que no se distraiga o duerma”, pues la muerte es repentina y no tendría tiempo para arrepentirse de sus pecados. Escribe Navarrete (*ibidem*: 352): “Invita a hacer penitencia porque ‘ya está puesta el hacha a

la raíz de los árboles’, está por lo tanto plenamente justificada en el conjunto que se presenta como una llamada a la oración y al arrepentimiento”.

En nuestro mural de estudio no aparece ningún árbol; sin embargo, la actitud de los personajes indígenas nos lleva a pensar que se encuentra referido de manera tangencial. Desde tiempos novohispanos, e incluso en el siglo XIX, era usual representar el árbol de la vida o vano con una persona durmiendo. Tenemos como ejemplo un cuadro queretano del siglo XVIII, de colección particular, que muestra a un hombre durmiendo mientras la muerte corta el árbol que representa su vida. Cristo toca la campana para indicar que su deceso está cerca y debe “despertar”. La Virgen ruega por él mientras un ángel, llorando, intenta despertarlo también.

De este mural destaca que en el centro de la representación hay tres personajes cuya mirada y actitud ante esa gran muerte se desvía (figura 13), mientras que el resto muestra expresiones de sorpresa e incluso otros no hacen caso de su presencia. Aquellos tres personajes, que son frailes, se muestran de la siguiente forma: “Destacamos tres personajes de este conjunto, los cuales muestran que al mismo tiempo de ser flechados, éstos dirigen sus miradas hacia la franja superior de grutescos, en éstos observamos enmarcada una heráldica cuyas siglas son IHS (*Iesus Hominem Salvatore*)”. (Vega, 2001: 55).

Si bien la muerte es la gran igualadora en la Tierra, la actitud de estos personajes marca la contrapartida del mensaje del mural. La muerte no se entiende sin la promesa de vida eterna: “Y así como el delito de Adán puso bajo condenación a todos los hombres, así también el acto justo de Jesucristo trajo a todos los hombres una vida libre de condenación” (Romanos 5: 18). Así, el mensaje que el mural proyecta puede ser el siguiente: que la muerte no tendrá para siempre el poder sobre los hombres, ya que en el final de los tiempos, al instaurarse la Jeru-



**Figura 11** Mural de la muerte flechadora (detalle). En los círculos rojos se observa a dos indígenas durmiendo, signo de distracción ante la presencia de la muerte **Fotografía** Tomada de Andrés Vázquez (1975: 8)



salén Celeste, la muerte será vencida y desterrada para siempre, lo que de nuevo complementa el significado del claustro entendido como paraíso y Jerusalén Celeste: “[...] cuando Él venga; después será el fin, cuando entregue a Dios padre el reino, cuando haya destruido todo principado, toda potestad y todo poder. Pues preciso es que Él reine hasta poner a todos sus enemigos bajo sus pies. El último enemigo destruido será la muerte, pues ha puesto las cosas bajo sus pies” (Primera a los Corintios 15: 23-27).

### Conclusiones

La pintura mural de la muerte triunfante en Huatlatlauca tiene sus antecedentes en fórmulas de representación europeas, experimentadas al menos desde finales del siglo XIV. Observamos cómo se muestra la presencia de una muerte o esqueleto armado



**Figura 12** *El árbol de la vida o árbol del pecador*, anónimo, Querétaro, colección particular, siglo XVIII **Fotografía** Tomada de Navarrete Prieto (2001: 357)

con arco y flechas que abate a todos los estamentos sociales en los murales italianos de Pinzolo, como el de la capilla de Las Disciplinas, en Bérgamo. Con el desarrollo de la imprenta se reprodujeron estampas y grabados contenidos en libros de horas, misales u hojas sueltas donde se aprecia la presencia de la muerte.

Se imprimieron asimismo obras completas dedicadas a la meditación acerca de la muerte, como la obra de Hans Holbein, *el Joven*, o bien los grabados de la *Danza de la muerte de los hombres* y la *de las mujeres* de Antoine Verard, donde también aparecen esqueletos con una gran flecha, entre otros elementos como ataúdes y guadañas.

Es probable que estas composiciones fueran conocidas por los frailes constructores de los conventos del siglo XVI, los cuales, a su vez, trajeron consigo una serie de grabados que sirvieron como base para la elaboración de diversos

murales. Así, tenemos la presencia de la representación de la muerte en conventos como el de Malinalco, Actopan o Culhuacán. En el caso de Huatlatlauca hay una composición, una fórmula experimentada al menos 200 años antes, con la singularidad de que en éste se incluyó la figura del indígena y donde encontramos otros temas a destacar: la figura del árbol vano o del pecador, a cuyos pies un par de indígenas duermen sin prestar atención al hecho de que llegó su último momento. El segundo tema —el más importante— es la presencia de tres personajes que miran el anagrama con el santo nombre de Jesús que destaca la derrota de la muerte ante la pasión de Cristo.



**Figura 13** Mural de la muerte flechadora (detalle). Tres personajes desvían las miradas de la muerte para fijarlas en el santo nombre de Jesús, claustro alto **Fotografía** Alejandro Vega

### *Bibliografía*

- ACUÑA, René, “Relación de Quatlatlauca y Huehuetlán”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI*, México, IIA-UNAM (Antológica, 59), vol. V, t. II, 1985.
- CASTILLO TEJERA, Noemí, “Tepexi el viejo, Puebla. Un señorío popoloca del Posclásico en las fuentes y la arqueología”, en *Homenaje a Jaime Litvak King*, México, IIA-UNAM/INAH (Científica), 2004.
- CLARK, James, *Hans Holbein. The Dance of Death*, Londres, Phaidon Press, 1974.
- CURIEL MÉNDEZ, Gustavo, “Aproximación a la iconografía de un programa escatológico franciscano del siglo XVI”, en *Arte funerario*, México, IIE-UNAM, t. I, 1987.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena, “El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva iglesia de Indias”, en *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Comisión de Arte Sacro, 2000, pp. 177-184.
- \_\_\_\_\_, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *El arte mexicano*, México, SEP/Salvat, t. I: “Arte colonial”, 1986a, p. 628.
- \_\_\_\_\_, “La pintura mural durante el Virreinato”, en *El arte mexicano*, México, SEP/Salvat, t. VII: “Arte colonial III”, 1986b.
- GORBEA TRUEBA, José, “Culhuacán”, en *Dirección de Monumentos Coloniales*, núm. 13, 1959, p. 16.



- GRIJALVA, fray Juan de, *Crónica de la orden de NPS Agustín en las provincias de Nueva España [1621-1628]*, México, Porrúa, 1985.
- GURRÍA LACROIX, Jorge, “El convento de Huatlatlauca”, en *Boletín del INAH*, núm.10, 1962.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1983.
- LEHNER, Johanna, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcrafts*, Nueva York, Dover, 1971.
- Los municipios de Puebla*, Puebla, Secretaría de Gobernación/Gobierno de Puebla (Los municipios de México), 1988.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, “Iconografía del árbol de la vida en la península ibérica y América”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 2001.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del, *Papeles de la Nueva España*, Madrid, Impresores de la Real Casa/“Sucesores de Ryvadeneira”, t. I, 1905.
- REYES VALERIO, Constantino, *Arte indocristiano*, México, INAH (Obra diversa), 2000.
- ROSQUILLAS QUILES, Hortensia, “La apropiación de la tierra en los señoríos de Huatlatlauca y Huehuetlán en el estado de Puebla (1520-1650)”, tesis, México, FFyL-UNAM, 2007.
- \_\_\_\_\_, “La danza de la muerte en una pintura del convento de Huatlatlauca, Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 6, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Huatlatlauca, testimonio de persistencia”, en *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 19, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Huatlatlauca prehispánica en el contexto de la historia regional chichimeca*, México, INAH (Cuaderno de Trabajo, 1), 1986.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Civitas Dei et Novus Orbis”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, 1985.
- Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- SILVA GOMEZ, Norma, “Del caos histórico, las danzas macabras y la muerte en Durero”, en *Tloque Nahuaque. Revista de Estudiantes de Etnohistoria*, núms. 5-6.
- SICARDO, José, *Suplemento crónico a la historia de la Orden de NPS Agustín en México [1755]* (paleografía), México, Organización de Agustinos de Latinoamérica, 1996.
- SOUSTELLE, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, FCE, 1982.
- VÁZQUEZ, Andrés, “Restauración y conservación de monumentos en la zona poblana-tlaxacalteca. Pintura mural del siglo XVI”, en *Boletín del INAH*, segunda época, núm. 3, 1975.
- VEGA TORRES, José Alejandro, “Rol social, estatus e indumentaria: un acercamiento a la indumentaria del siglo XVI a través de un mural en el convento agustino de Huatlatlauca, Puebla”, ponencia presentada en Memoria del Segundo Encuentro de Arte, Arqueología e Historiografía Virreinal, México, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Los murales conventuales de Malinalco, Estado de México, y de Huatlatlauca, Puebla: un análisis histórico-iconológico sobre dos murales con referencia a la muerte” (mecanoscrito), 2001.
- WESTHEIM, Paul, *La calavera*, México, Era, 1971.
- WHITE OLASCOAGA, Laura, *El paraíso botánico del convento de Malinalco, Estado de México*, México, UAEM, 2005.