

LA PORTADA LATERAL DE SAN AGUSTÍN EN ZACATECAS

Por Federico Sescosse

El 28 de abril de 1954, para ser publicado en el número nueve de la hermosa revista *Caminos de México* cuyas páginas han enriquecido tantas ilustres plumas mexicanas, don Manuel Toussaint, —gran maestre de la historia del arte novohispano— escribe un artículo del cual transcribimos, para beneficio del lector, la parte que dedica a la descripción estilística del conjunto ornamental, de la portada lateral de la iglesia de San Agustín de Zacatecas. Dice Toussaint: “Por el estilo corresponde a la segunda mitad del siglo xvii, el periodo que hemos designado con el nombre de barroco rico, del que viene a ser muestra notable. Describamos brevemente esta obra de arte: Dos pilastrones con seis resaltos encuadran la portada. En la cara de cada uno de ellos, se adosan nichos formados por esbeltos estípites, cerramiento en forma de arco mixtilíneo y medallones con el mismo perfil, casi a la altura del entablamento. Este es curioso, pues la arquitrabe lleva una pequeña cornisa que marca ya los seis resaltos de las pilastras, y sigue el paramento del muro. Al centro una gran clave o mejor dicho ménsula muy volada, rompe todo el entablamento y la monotonía de la línea recta.

“El arco de la puerta es mixtilíneo de amplias y hermosas curvas y contra curvas y sobre él reposa un armónico relieve de acantos que ascienden en ‘crescendo’ hasta constituir el basamento en que se apoya el gran alto relieve que constituye el tema de la portada.

“La concepción artística de esta portada es diversa de todo lo que conocemos en el arte barroco novo-hispano. La estructura es geométrica. Es un rectángulo vertical en proporción de uno a tres. Los dos grandes pilastrones destacan vigorosamente en su verticalidad, con los nichos claramente sobrepuestos, ornamentales; pero su cara lateral es inclinada, en cuarenta y cinco grados y la misma inclinación presenta la cornisa, insistentemente horizontal. Se forma así una especie de batea cuyo fondo está constituido por una puerta y el gran relieve superior. Es un gran marco suntuoso para realzar la importancia temática del motivo central. En la composición misma de éste, vemos cómo las modulaciones armónicas de esta vegetación van ascendiendo por el lado de la izquierda, pasan por detrás de la escena, y caen a la derecha en ritmo menos

complicado, como si desmayaran. Así se logra dar valor estético al tema que, en sí, está tratado con ingenuidad, como requiere su intención narrativa. Visto solo, sin el estruendo orquestal que lo exalta, es interesante, gracioso, pero no alcanza excelsitudes de gran arte. Esto se logra en el conjunto, por la fantasía creadora del escultor, a servicio de una arquitectura de altos vuelos, por la amplitud de sus proporciones, sobriamente resaltada, y por la originalidad de sus retorcidos relieves, sobre la bella geometría del arco de ingreso.

“Comprendo así esta creación del arte zacatecano que ha sido salvada, como hemos visto, por los mismos hijos amorosos de Zacatecas, para honra suya y del arte patrio (figura 1).”

Como comentario a la autorizadísima opinión de don Manuel Tousseint debemos afirmar que estamos de acuerdo en su apreciación general y sólo disentimos en algunos detalles; en efecto, y tras de advertir que es evidente que el estilo de la portada no es del siglo XVII sino del XVIII ya que su carácter churrigueresco con pilastras estípites así lo demuestra, —error que Xavier Moysén revive recientemente—¹ deseamos exponer nuestra opinión en cuanto a los elementos que flanquean la calle y que, a nuestro juicio no pueden calificarse como “Pilastrones” ya que en todo caso podrían ser “Pilastras-nicho” de acuerdo con la opinión de Baird.²

Empero esta otra opinión, a nuestro juicio, tampoco puede aceptarse a pesar que es evidente que las pilastras se componen de una sucesión de medallones y hornacinas, característica de lo que con este nombre compuesto denotamos.

Fáltales una cosa de todo punto indispensable para que se les pueda poner este marbete: el capitel. En efecto, vemos que la sucesión de elementos churriguerescos definidos no remata sino en los planos escalonados en inglete del arquitrabe, que se continúan con sus partes relativas de friso y cornisa antes de que se inicie el arranque del copete, ni tampoco al comenzar su ascenso se inicia con ninguna de las molduraciones características de la basa ática o de otra. Permítaseme aclarar este problema:

Como consecuencia de que Francisco de la Maza —el otro gran historiógrafo del arte en México—, acuña tan acertadamente el término

¹ Al hacer la coordinación cronológica del libro *Cuarenta siglos de plástica mexicana*. Editorial Herrero, México, 1970.

² Baird Joseph F. *Churches of Mexico*, Berkeley, University of California Press. 1962.

“Anástilo”³ para denotar aquellos retablos o portadas labradas que carecen de los característicos apoyos estípites, y en su lugar ostentan follaje, nichos, cuadros, medallones, angelillos voladores y otros no menos barrocos ornamentos,⁴ diversos investigadores abundan en el tema y lo analizan, encontrando que retablos como los de *Regina Coeli* en la Capital o el de la capilla del Rosario de Atzacapozalco, son del subtipo “Anástilo” del barroco churrigueresco; nosotros pensamos que aun se requiere una división secundaria para separar los casos en que esta ausencia del apoyo es absoluta (como en Santa Clara de Querétaro, en La Enseñanza y en Santa Prisca), de aquellos en que es sólo aparente porque el fuste del estípite sólo se ha diluido perdiendo sus formas “clásicas” para transformarse en la superposición aludida, de nichos, medallones y demás, sin perder su basa ni su capitel o presentando ambos en finas superficies vibrátiles a manera de un fuelle de acordeón a medio expandir, como en el caso de la Hacienda de Pabellón de Aguascalientes.

De este modo resulta que hay en realidad retablos y portadas verdaderamente anástilos, mientras hay otros que podemos llamar justamente “pseudoanástilos”. Con ello vendremos a parar en que la portada lateral de San Agustín de Zacatecas es un ejemplo del subtipo anástilo “verdadero”.

¿Qué son entonces esos dos elementos verticales que flanquean la calle de la portada? Son, sin duda dos “interestípites” inspirados en los que hiciera Lorenzo Rodríguez unos treinta años antes en el Sagrario Metropolitano, los cuales como muy aguda y atinadamente observa la señora Vargas Lugo,⁵ recuerdan los de la portada lateral de La Valenciana, templo dedicado en 1788.⁶ Y si a esto agregamos que los estípites del interior del templo también presentan señalado parecido con los de la fachada principal de la iglesia Guanajuatense, es muy probable que los alarifes cuyos nombres desconocemos, se hayan conocido perso-

³ Llamado también “Ultrabarroco”. El doctor de la Maza la emplea por primera vez en su libro *Retablos Dorados de la Nueva España*, México, 1950.

⁴ Esta forma, según la señora Vargas Lugo, se inicia en Santa Prisca de Taxco en 1755. “Ultrabarroco o Anástilo”. *Artes de México* Nº 106, 1968.

⁵ Abundamos en las opiniones que vierte Jorge Alberto Manrique en su estudio sobre el neostilo “EL NEOSTILO, ÚLTIMA CARTA DEL BARROCO MEXICANO”, *HISTORIA MEXICANA*, Vol. XX, Nº 3. El Colegio de México, 1971, respecto de la necesidad de acuñar los terminos indispensables para el perfeccionamiento del léxico especializado en la materia.

⁶ Nicolau, Armando. *Valenciana*, p. 14. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961.

nalmente o quizá algún día sepamos que fue uno solo el autor de ambas obras.

Estos “interestípite” a diferencia de lo que llamamos “intercolumnios” poseen una definida caracterización plástica como zonas tectónico-decorativas, compuestas de elementos conocidos y no sólo como espacios vacíos o como meros paramentos lisos y ni tan siquiera como calles más o menos ornamentadas sino que juegan, como en este caso, un papel tan preponderante que substituyen sin desdoro al signo esencial del barroco churrigueresco, como es la pilastra estípite. Es por esto que creemos que el vocablo merece su carácter de sustantivo con toda justificación.

Y tras de haber analizado el aspecto ornamental de la portada agustiniana de Zacatecas, pasemos ahora a estudiar su parte más importante: el relieve central.

Es bien sabido que los pintores y escultores novohispanos no tuvieron empacho en copiar las obras de sus antecesores europeos. Así como el artífice de Epazoyucan aprovecha en el siglo xvi los grabados del alemán Martin Schongäuer y a mediados del siglo xviii el jalisciense José de Ibarra se inspira en un grabado del también alemán Thomas Scheffer para pintar su gran óleo de la Magdalena enjugando con su pelo los pies de Cristo,⁷ el desconocido escultor de San Agustín hace otro tanto con algún grabado español, a juzgar por la indumentaria del santo y de los ángeles, y destina todo el paramento de la portada a mostrar espléndidamente al hijo de Mónica en el jardín de la casa de Milán, recostado elegantemente sobre el césped, como otro “doncel de Sigüenza”,⁸ que hincando el codo en tierra, apoya su cabeza en la mano derecha mientras sostiene en la otra el epistolario de San Pablo, en tanto que el ángel que se lo ha dado, le dice: *Tolle et lege*, por medio de una filacteria que de su boca sale. Y para que el orden de los sonidos y de las palabras siga la dirección natural de la garganta angélica a los oídos del joven maniqueo, el escultor, ingenua y candorosamente las inscribe al revés y de derecha a izquierda sobre la cinta

⁷ Este óleo de grandes dimensiones, atribuido a José de Ibarra, se conserva en el Museo del Convento de Guadalupe de Zacatecas. A su lado se exhibe el grabado en el cual se inspiró el artista, encontrado recientemente en una bodega del museo.

⁸ Véanse: Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*. Salvat. Barcelona, 1950. De la Maza, Francisco, *México en el Arte* N° 7, 1949. Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 1962. Vargas Lugo Elisa, obra citada. Kuri Breña, Daniel, *La cantera que canta*. México, 1950. *Zacatecas*. México, 1959.

ondulante en el aire tibio de Milán. Ha ocurrido, quizá, lo mismo que aconteció sin duda, en la fachada de la parroquia de Jalpa, en el sur de Zacatecas, fechada con la leyenda "Anno Domini 1612" por un cantero iletrado que debió recibir la plantilla dibujada por manos de un fraile para pasarla a la piedra y la calcó por el reverso.

Mientras el hecho milagroso ocurre, dos ángeles de cuerpo entero tañen guitarras, un querubín suena exultante su trompeta y dos más se contentan con mirar la escena y sonreír, complementando el grupo escultórico bajo la mirada complaciente de un sol mofletudo y radiante que la preside y la aprueba, como enviado de Dios, o quizá como su misma personificación iconográfica, el cual baña con su cálida luz el huerto, en que aparece la higuera de *Las confesiones* y un fondo de italianísimos cipreses que amenizan un frontispicio clásico de arcos y columnas sobre un hispano portón de casetones (figura 2).

El relieve es dividido en dos partes por una sensible línea horizontal. La inferior discurre entre frondas barrocas y la superior, como es natural, entre nubes, de factura más realista que las de "la gloria" del remate de la fachada principal de la Catedral Zacatecana o las de la fachada del templo franciscano de Guadalupe.

Los ángeles músicos, en lo más alto del cielo visten túnicas largas mientras que el emisario, más cerca de la tierra, se atavía a la usanza de los ángeles barrocos mexicanos, con una plegada camisa ceñida a la cintura y un faldellín de inexplicables vuelos que le deja al aire las rodillas.

Por su parte el protagonista hace lo propio vistiendo a la moda española del siglo xvi, como Alonso Quijano o don Juan Tenorio, con sus calzas acuchilladas, jubón de cien ojales con ceñidor y brahones castelados, mangas flojas de seda de rizados puños y gorguera incipiente.

El césped del huerto es en realidad un cornizuelo que a manera de repisa soporta paisaje y personaje para concluir en ambos extremos en quiebres descendentes en ingletes que finalizan con dos roleos que abrazan la profusa ornamentación de follajes, concebida a modo de primer término y en cuyo centro, sin significado iconográfico evidente, campea una gran concha.

Es así como el escultor llena todo el ámbito de la calle arquitectónica, tanto pictórica como escultóricamente y se sale de los moldes y costumbres de dos siglos, dejando sin enmarcar el cuadro plástico en bajo relieve. Se olvida de encerrarlo en un cuadrángulo moldurado, de lados rectos,

mixtilíneos o acodado, con esquineros de fronda o sin ellos y hace que llegue y tope por arriba con el arquitrabe y por los lados se extienda y se desborde, invadiendo el primer plano de los interestípite.

Es evidente la intención que tuvo el artista de vincular y confundir lo más estrechamente posible la parte escultórica, figurativa y didáctica de la portada con los demás elementos arquitectónico-decorativos del conjunto. Se trata de un intento por demás desusado e interesante de hacer que toda la composición participe y coadyuve en la tarea de enseñar, de transmitir al pueblo el contenido de una escena edificante y con la ayuda de los recursos plásticos ya conocidos en la arquitectura: pilastras, molduraciones, nichos, estatuas y demás, como parte y complemento.

Es éste, a nuestro juicio, el único caso en el arte barroco de la Nueva España en que esto ocurre; repasemos la lista de las más significativas portadas religiosas y encontraremos en Puebla como en México, en Oaxaca como en Michoacán, en Taxco como en Chalco, que todos los alarifes que incluyeron en sus proyectos algún relieve figurativo, lo enmarcaron de un modo o de otro delimitando su campo y separando su contenido del de la portada, de modo que la escena representada contiene siempre un mensaje doctrinal o hagiográfico, diverso del estético de la arquitectura.

Observemos cualquier fachada barroca mexicana en que se presente el caso de un relieve historiado y siempre encontraremos la limitación del marco, con lo cual la escena que se ilustra nunca llega a confundirse o a identificarse ni arquitectónica ni ornamentalmente con el conjunto, como ocurre en el caso que nos ocupa.

Es preciso que nos remontemos hasta los tímpanos medioevales o por lo menos hasta las capillas posas de Calpan, o a la portada de Huaquechula, para encontrar la intención de vincular la escultura con el campo arquitectónico, sin solución de continuidad y nunca de manera tan absoluta como acontece en San Agustín de Zacatecas.

Empero, si tratamos de encontrarle antecedentes no nos es preciso extender nuestra mirada a la Europa ojival y ni tan siquiera al ámbito mexicano del siglo xvi, pues sin traspasar los límites regionales nos encontraremos con la "gloria" de la catedral zacatecana,⁹ con su Padre Eterno sentado en medio de un coro de ángeles músicos y cantores,

⁹ Esta gran portada fue concluida en 1749 según la inscripción labrada en la piedra que está sobre la corona del Padre Eterno.

que vuelan por un cielo de rotundas y apretadas nubes, que cobija como un enorme lambrequín la escena en la que Cristo se rodea de sus discípulos para instituir la Eucaristía. Es preciso admitir, sin embargo, que la realización plástica de la idea no es tan absoluta y completa como en San Agustín, puesto que ha sido necesario separar por medios arquitectónicos al Redentor y a los apóstoles, colocándolos en sendos nichos y ubicarlos intencionadamente alrededor de un gran óculo central que con su custodia en la clave, a modo de cimera, viene a ser el resumen simbólico de la alegoría y el foco espacial de la composición toda. (Figuras 3 y 4)

Asimismo, a poco andar nos encontraremos con un ejemplo muy semejante y algunos años anterior al de la catedral, en el vecino pueblo de Guadalupe¹⁰ en donde el frontispicio del templo franciscano nos muestra en su remate otra "gloria", semejante a la ya mencionada, compuesta con los mismos elementos plásticos, aunque de factura diferente, que a la distancia preside la escena que se desarrolla en el campo de las enjutas la cual presenta en el centro, sobre la clave del arco, a la Virgen de Guadalupe sostenida curiosamente por San Francisco, en vez de serlo por el querubín consabido y flanqueada por dos grupos finamente esculpidos, uno de los cuales lo componen San Lucas con pincel y paleta en actitud de pintar a la Virgen, cuya imagen, pequeña y por segunda vez esculpida, se encuentra frente a él, y un poco más abajo San Juan en Patmos, con su pluma y su libro ayudado por el águila que sostiene el tintero en el pico, describe literariamente a la Madre mientras Lucas con el pincel ya ha hecho lo propio¹¹ (figura 5).

Si por un lado el artista esculpe a los contemporáneos de la Virgen en la tarea de describirla, por el otro pone a San Juan, y a Duns

¹⁰ La fábrica de Guadalupe se inició en 1707 y se concluyó en 1721. Tiscareño, Fray Ángel de los Dolores, *El Colegio de Guadalupe*. Zacatecas, 1901. 4 Vols. Volumen I, p. 139.

¹¹ Esparza, Cuauhtémoc, *Compendio Histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe*. México, 1957. Es curioso notar que estas mismas ideas se repiten en dos de los cuadros del mismo Convento. San Francisco pintado por Miguel Cabrera sostiene sobre su cabeza, en el monumental de la escalera, a la Virgen de Guadalupe, está rodeado de frailes franciscanos entre los cuales aparece el autorretrato del pintor; y a su vez Cristóbal de Villalpando en uno de los cuadros de la celda de la filosofía, nos pinta a San Juan con su pluma, su libro y el águila simbólica, con su tintero en el lado izquierdo y en el derecho a la Madre Agreda contemplando su "Mística Ciudad de Dios" sobre la cual sube a los cielos la Virgen María. Nótese en cada cuadro el gran parecido de la ciudad con la que nos dejó Martín de Vos en el San Juan en Patmos, de Tepotzotlán.

Escoto del siglo xvi, con Sor María de Jesús de Agreda, del siglo xvii, en sillones frailunos, dispuestos a representar a la orden seráfica, haciendo otro tanto.¹²

Abundemos, aun a riesgo de cansar al lector, mencionando un tercero y último ejemplo de esta zacatecana tendencia a transfundir escultura y arquitectura, que se encuentra en el Santuario de la Bufa, vecino a la ciudad. En él veremos otra singular manera de encarar el problema.

Se trata de una pequeña fachada en la cual el padre Besanilla,¹³ dio al arquitecto la idea de plasmar en piedra, los elementos simbólicos del escudo de la ciudad, para lo cual se proyectó la portada con dos cuerpos y con una cornisa que los separa en dos estratos. El superior se eleva ondulante fingiendo el perfil del heráldico cerro de la Bufa, con la Virgen en medio y el campo cubierto de arbustos y matorrales finamente esgrafiados para lograr un resultado realista de linaje pictórico.

Para completar este singularísimo partido arquitectónico-pictórico que reproduce e integra varios de los elementos del escudo que diera a la ciudad el rey Felipe II en 1594¹⁴ el alarife incluye el sol, la luna

¹² Y curioso es también el destacar la manera, tan ingenuamente “tequitqui”, como el artífice representa las plastas de pintura en la paleta del evangelista utilizando trozos de obsidiana y piedrecillas de colores, recurso que repite, con mal gusto, para dar mayor brillo a los ojos del pintor.

En San Lorenzo Río Tenco, cerca de Cuautitlán hay también un relieve semejante con la Virgen de Guadalupe, santos y otros personajes, en la zona de las enjutas sobre el arco mixtilíneo del vano principal de ingreso.

¹³ Bezanilla Mier y Campa, Joseph, Mariano Esteban: presbítero capellán del templo de la Bufa y constructor del actual. Autor del libro: *Muralla zacatecana, de doce preciosas piedras erigida...* etcétera. México, 1788. Borruel, Fr. Cosme *El Blasón zacatecano coronado por el cielo con la renovación de su primitivo santuario*. México, 1797. Veres Acevedo, Laureano. *El Santuario de la Bufa, extramuros de la ciudad de Zacatecas. Historia de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Patrocinio y cultos que se le tributan*. México, 1904.

¹⁴ La Cédula fue expedida por Felipe II en Guadalajara, el 26 de enero de 1594 y en su parte relativa dice así: “Por la presente hago merced a la dicha ciudad, de que agora y de aquí en adelante tenga por sus armas conocidas un escudo y en él una peña grande, por estar la dicha ciudad fundada al pie de otra que se llama la Bufa y en lo más eminente una cruz de plata, y en una parte, la más acomodada de la misma peña una imagen de Nuestra Señora, por haber descubierto aquel cerro o peñasco en su glorioso nacimiento, Joanes de Tolosa, y más abajo una cifra coronada de oro que diga: Felipe, para que siempre haya memoria de haberse intitulado y ennoblecido la dicha ciudad en el tiempo que por la misericordia de Dios yo reino. Y en los dos extremos de lo más alto del dicho escudo, el sol y la luna y en la falda de la dicha peña cuatro retratos de personas, en campo de plata por memoria del dicho Joanes de Tolosa y Diego de Ibarra, Baltasar de Bañuelos y el Capitán Cristóbal de Oñate primeros cuatro descubridores del dicho cerro y peñasco y pobladores de dicha ciudad.”

y la cifra real, faltando sólo las efigies de los cuatro conquistadores para que sea una completa reproducción de las armas zacatecanas (figura 6).

En este caso la fusión de los elementos arquitectónicos con los anecdóticos se realiza claramente al convertir un elemento puramente ornamental como es la cornisa, en un atributo iconográfico como es el perfil mismo del cerro.

Tras esta digresión volvamos a la fachada lateral de San Agustín y veamos cómo hubo otras razones además de las ya apuntadas para que los frailes constructores dieran tan singular importancia al relieve del santo.

Se trata, sin duda, del pasaje más importante y decisivo de su vida. Es el momento en que su juventud maniquea y neoplatónica fenece; es el instante en que culmina la fermentación auspiciada por su madre y por San Ambrosio en su conciencia, es el día y hora en que por fin decide romper con su deleitable concubinato, con sus lecturas clásicas, con sus lazos terrenos y cambia a Manes por San Pablo. Oigamos cómo él mismo describe, trémulo, en sus *confesiones* lo ocurrido:

“Toda esta contienda pasó dentro de mi corazón, batallando interiormente yo mismo contra mí mismo. En tanto, Alipio, que no se apartaba de mí lado, aguardaba silenciosamente a ver en qué venían a parar los desusados movimientos y extremos que yo hacía... Se formó en el interior de mi alma una tempestad muy grande que venía cargada de una copiosa lluvia de lágrimas. Y para poder libremente derramarla toda y desahogarme en los sollozos y gemidos convenientes, me levanté de donde estaba con Alipio para llorar en soledad..., y así me aparté cuanto era necesario para que ni aun su presencia me estorbare.

“Yo fui y me eché debajo de una higuera; no sé cómo ni en qué postura me puse; mas soltando las riendas a mi llanto brotaron de mis ojos dos ríos de lágrimas que Vos, Señor, recibísteis como sacrificio de vuestro agrado... Porque, conociendo yo que mis pecados eran los que me tenían preso, decía a gritos con lastimosas voces: “¿Hasta cuando, hasta cuando, hasta cuando ha de durar el que diga yo, mañana, ¿mañana? Pues, ¿por qué no ahora?, ¿por qué no ha de ser en esta misma hora el poner fin a todas mis maldades?

“Estaba yo diciendo esto y llorando con amarguísima contrición de mi corazón, cuando he aquí que de la casa inmediata oigo una voz como de un niño o niña que cantaba y repetía muchas veces: ‘¡Toma

y lee, toma y leel' Yo, mudando de semblante, me puse al punto de considerar con particularísimo cuidado si por ventura los muchachos solían cantar aquello o cosa semejante en algunos de sus juegos, y de ningún modo se me ofreció que lo hubiese oído jamás. Y así, reprimiendo el ímpetu de mis lágrimas, me levanté de aquel sitio no pudiendo interpretar de otro modo aquella voz sino como una orden del cielo en que de parte de Dios se me mandaba que abriese el libro de las Epístolas de San Pablo y leyese el primer capítulo que casualmente se me presentase. Porque había oído contar del Santo Abad Antonio que, entrando por casualidad en la Iglesia al tiempo en que se leían aquellas palabras del Evangelio: Vete, vende todo lo que tienes..., él las había entendido como si hablaran con él determinadamente...

“Por ello, a toda prisa volví al lugar donde estaba sentado Alipio, porque ahí había dejado el libro del apóstol cuando me levanté de aquel sitio; tomé el libro, lo abrí y leí para mí el capítulo que primero se ofreció a mis ojos, y eran estas palabras: ‘No en banquetes ni embriagueces, no en vicios y deshonestidades, no en contiendas y emulaciones; sino revestíos de nuestro Señor Jesucristo y no empleéis vuestro cuidado en satisfacer los apetitos del cuerpo’. No quise parar más adelante leyendo, ni tampoco era necesario; porque luego que acabé de leer esta sentencia, como si se me hubiera infundido en el corazón un rayo de luz clarísima, se disiparon enteramente todas las tinieblas de mis dudas.”¹⁵

Oído esto no es difícil discernir la razón que tuvieron los constructores para plasmar en la piedra este pasaje de la vida del santo, el de su conversión; y ahora nos ponemos a pensar ¿qué otro escogerían para esculpirlo en el gran relieve, a todas luces mayor en tamaño e importancia de la portada principal? Sólo se nos ocurre el de su llegada al cielo, ante la Majestad Divina o quizá, como en México o Oaxaca, La Apoteosis de la Orden.

¹⁵ *Confesiones*. Libro VIII, cap. XII.



I. Zacatecas, Zac. Iglesia de San Agustín. Portada lateral.
Foto Walter Reuter.



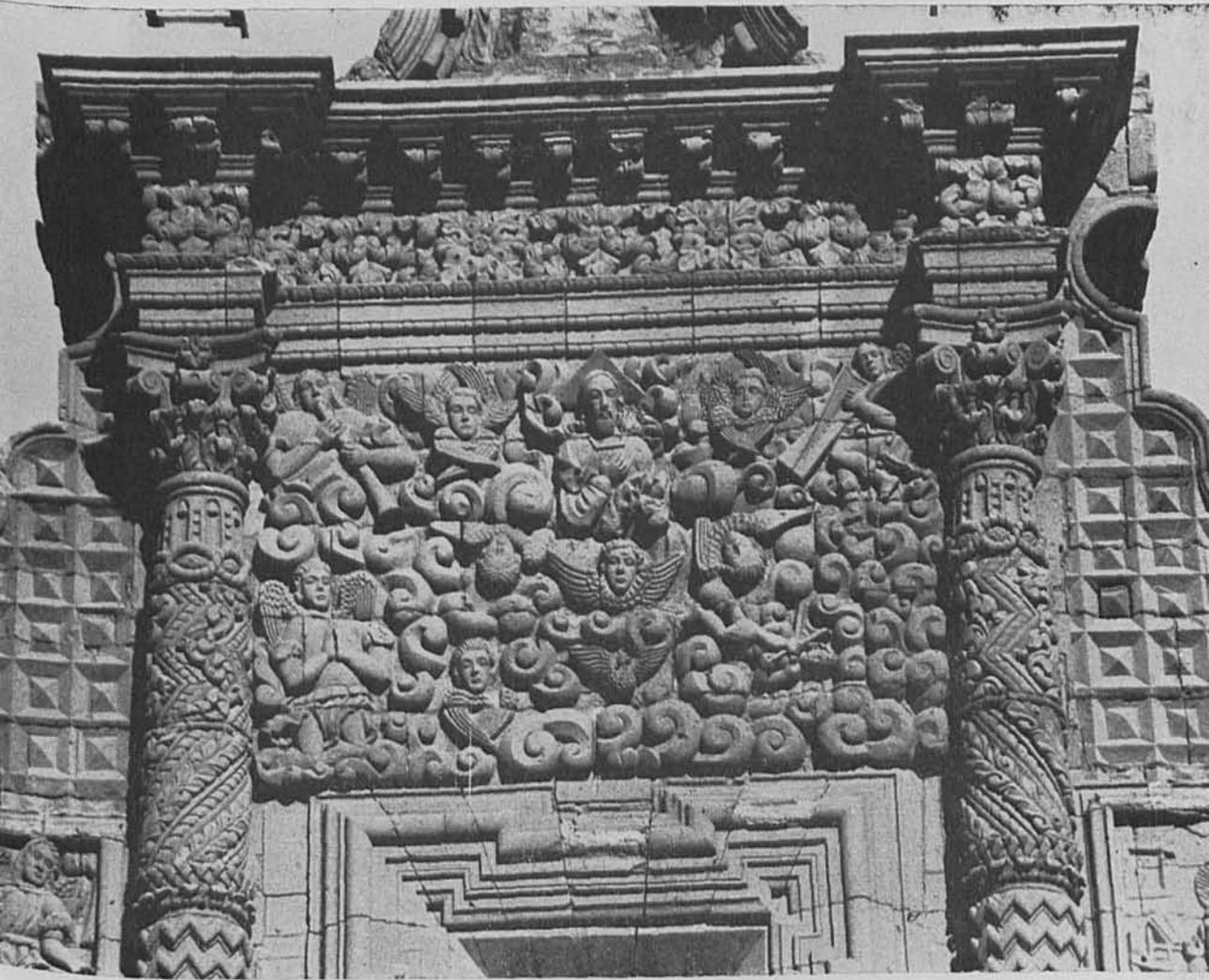
2. Zacatecas, Zac. Iglesia de San Agustín. Relieve. Portada lateral.
Foto Walter Reuter.



3. Zacatecas, Zac. Catedral. Relieve, 1745. Portada. Foto Ramón Cárdenas.



4. Zacatecas, Zac. Catedral. Remate de la portada. Foto Ramón Cárdenas.



5. Guadalupe, Zac. Relieve en la portada de la iglesia franciscana. Foto Ramón Cárdenas.



6. La Bufa, Zac. Santuario de Nuestra Señora del Patrocinio. Foto Federico Sescosse.