



TEMPLO CRISTIANO VS "TEMPLO" AL DEMONIO EN NUEVA ESPAÑA

JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA / MÉXICO

En el siglo XVIII, la región de Cholula (Puebla), se caracterizaba por su población indígena dedicada a las labores agrícolas así como por la abundancia de sus templos y capillas. En esta zona, se encuentran dos poblados históricos cercanos entre sí, cada uno de ellos cuenta con edificios para el culto construidos en el siglo XVIII siendo expresiones de la arquitectura barroca popular: el santuario de Santa María Tonantzintla y un recinto en San Luis Tehuiloyocan. El presente trabajo pretende mostrar, con base en la interpretación de la arquitectura, el simbolismo y la iconografía cristiana, que el recinto se erigió para el culto al demonio en contraposición al santuario católico.

EL SANTUARIO DE TONANTZINTLA: EL TEMPLO CRISTIANO

Tonantzintla se localiza a unos cinco kilómetros de la ciudad de San Pedro Cholula, siendo un sitio que servía de paso para conectar a otros poblados que se encuentran en la misma zona hacia el rumbo de las faldas de los volcanes (entre ellos San Luis Tehuiloyocan), Atlixco y Oaxaca. Desde el siglo XVI su población fue muy devota de la Virgen María. "De ella el pueblo esperaba la fertilidad de sus tierras de sus mujeres y a ella ofrecía las primicias de sus cosechas. En su honor fue que construyeron y decoraron uno de los templos más hermosos que posee nuestro país"¹ Se dice que en época prehispánica en aquel lugar se rendía culto a Tonantzin "nuestra madrecita"

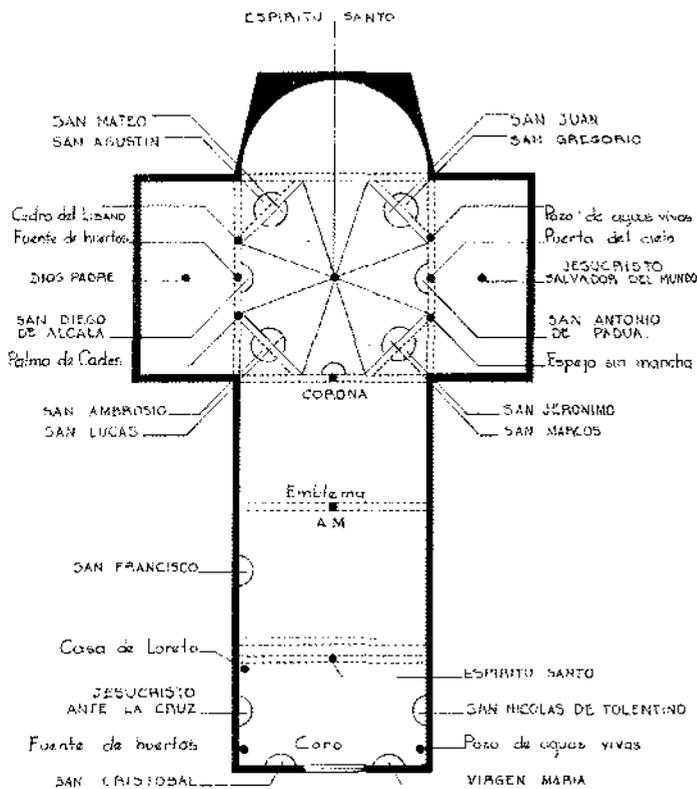
(que los evangelizadores lo atribuyeron a la Virgen María), vocablo del que derivó el nombre de Tonantzintla "el lugar de nuestra madrecita"².

El santuario de Santa María Tonantzintla es uno de los templos de arquitectura popular que más ha llamado la atención de los estudiosos del arte mexicano, llegándose a considerar como ejemplo del "barroco sui generis, con marcado acento indígena y popular"³. La razón de ello se debe a que en esta iglesia se utilizaron los materiales y técnicas constructivas y ornamentales imitando los diseños de la llamada "arquitectura culta", aunque obedeciendo a un programa iconográfico culto y teológico, como lo han podido mostrar sus principales estudiosos: Pedro Rojas y Antonio Rubial⁴.

El templo de Tonantzintla se comenzó a edificar en el siglo XVII, presentando diferentes épocas constructivas. Su aspecto actual pertenece al siglo XVIII, a dos etapas primordiales: una de 1714 a 1724 y una ampliación que data de 1750 a 1760 aproximadamente.

Cabe señalar que los templos barrocos novohispanos, aún aquellos que se erigían en los poblados distantes de las ciudades principales del virreinato, se realizaron tomando en cuenta el simbolismo cristiano dictado por liturgistas medievales, ideas que llegaron al nuevo mundo a través de una serie de libros e incluso se habían vertido en tratados de arquitectura⁵.

El templo era, a la vez, el edificio sagrado en el que se llevaban a cabo las ceremonias religiosas para rendir culto, alabar y adorar a Dios; se le consideraba como la casa de Dios en la tierra al haberse efectuado a imitación del



Localización de las figuras de estuco que adornan las alturas del templo

Fig. 1 Plano del Santuario de Santa María Tonantzintla. Autor Pedro Rojas.

cosmos⁶, lugar de su presencia real, siendo el sitio donde se lograba una mejor comunicación con lo Divino. Independientemente de su forma, representaba al cuerpo de Cristo, la representación de fieles —que conformaban el Cuerpo Místico de Cristo, según lo expresara San Pablo en su primera carta a los corintios⁷—, e imagen de la Jerusalén Celeste, pues el creyente, al encontrarse en él, se hallaba en el centro del mundo, o sea en el Paraíso⁸.

Las iglesias debían orientarse en dirección Este-Oeste, colocando el ábside hacia el Oriente, pues hacia dicho rumbo se encuentran los lugares santos donde nació, vivió, predicó, sufrió, murió y resucitó Jesucristo. Además, este punto cardinal señala el sitio por donde sale el sol, siendo este astro una imagen de Cristo salvador y redentor del mundo.

Para el siglo XVIII la mayoría de las iglesias novohispanas se construyeron con diseño de planta de cruz latina, posiblemente siguiendo las recomendaciones de Carlos Borromeo⁹, (tratadista que aplicó las disposiciones del Concilio de Trento a la problemática de la arquitectura sacra). Desde tiempo atrás, liturgistas como Honorio de Autum, Durand de Mende, Pedro Cataneo, entre otros,

relacionaron las partes del templo de cruz latina con el cuerpo humano y, en particular, con Jesucristo, porque Él murió en la cruz. Así, el ábside debidamente orientado, correspondía a la cabeza, el crucero a los brazos extendidos, la nave principal al resto del cuerpo —pies, piernas y torso— y el altar al corazón; este último, además considerado el centro del ser¹⁰. Cabe señalar que en el tratado de fray Laurencio de San Nicolás, (publicado en España en el siglo XVII, que sirvió para inspirar la construcción de varias obras arquitectónicas barrocas en Nueva España), recomendaba el templo de cruz latina para la crección de las iglesias¹¹.

En el santuario de Tonantzintla se aprecia que, para su diseño, se tomaron en cuenta las indicaciones de orientación y planta arquitectónica sugeridas por los liturgistas y vigentes durante el período barroco. El programa iconográfico de sus yeserías posee una clara alusión a la Virgen María (Fig. 1).

“En la cúpula y el crucero están representados los dogmas básicos del cristianismo y la exaltación de la virgen María, a quien está dedicado el templo. El primer tema es el dogma fundamental de la Iglesia católica: la Santísima Trinidad¹². Para éste, en la parte central de la bóveda norte del crucero se encuentra la imagen que representa a Dios Padre, en la sur a Jesucristo resucitado y en lo más alto de la cúpula aparece el Espíritu Santo representado en forma de paloma. En las pechinas se dispusieron a los cuatro evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan y en las hornacinas de la cúpula se encuentran imágenes de los principales doctores de la iglesia: San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio (Fig. 2).

“La presencia de la Santísima Trinidad y de los santos difusores del dogma cristiano en los techos de Tonantzintla, no tiene otro sentido más que el de servir de marco a la figura bajo cuyo patrono se encuentra el templo: santa María. A pesar de que en ninguno de los estucos de los techos está representada la imagen de la Virgen, los signos marianos son abundantes en ellos. Seis alegorías de la letanía laurentina están labrados, rodeados de flores y caritas, en dos de los arcos que forman el crucero: el arco norte, el cedro de Líbano, la fuente de aguas vivas y la palma de Engadí; en el arco sur, el pozo de la abundancia, la casa de oro y el espejo sin mancha. Dos de esos temas (el pozo y la fuente) se repiten en el coro alto, seguramente haciendo referencia al elemento agua, por el que es simbolizada la pureza de la Virgen. La corona de la Reina del cielo y el monograma de María se encuentran en las piedras claves de dos arcos de la nave, aludiendo, por su colocación, al lugar preeminente que la Señora ocupa entre los santos”¹³ (Fig. 3).



Fig. 2 Intradós de la Cúpula del Santuario de *Santa María Tonatzintla*.
Foto: José Antonio Terán.

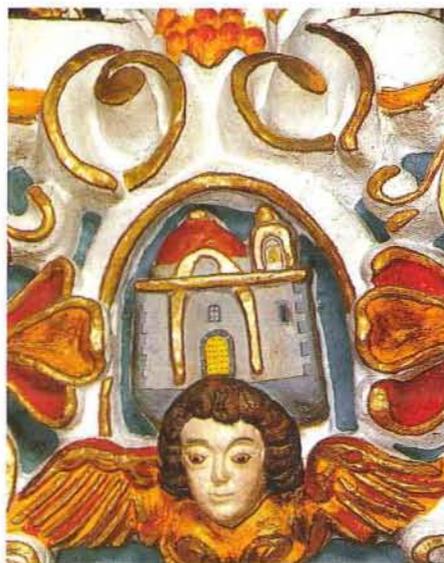


Fig. 3 Tres Alegorías de la *Letanía Lauretana*. Foto: Antonio Rubial.

También pudiera ser que la presencia de estas seis alegorías de la letanía lauretana aludan a la advocación de la Virgen María en su Inmaculada Concepción, pues en la iconografía cristiana ésta con frecuencia aparece rodeada de atributos sacados de metáforas del *Cantar de los Cantares* (como la fuente de aguas vivas, el cedro y el espejo sin mancha)¹⁴, máxime que en 1760 esta advocación mariana "...fue declarada patrona de las colonias españolas"¹⁵, año en que el santuario de Tonantzintla se encontraba concluyendo su ampliación (Fig. 4).

Además, en las yeserías de este santuario se representa un segundo dogma relacionado con el primero: la encarnación de la segunda persona de la Santísima Trinidad y que para Pedro Rojas "significan evidentemente la dedicación primordial del templo a la Virgen"¹⁶ para ello, "la paloma en la cúpula [con la que se representa al Espíritu Santo] rodeada de la luz que entra por las ventanas, desciende en esa luz sobre María la madre de Dios que está en el tabernáculo. En la clave del arco que une la media naranja con la nave, la imagen de un niño descendente, que a pesar de estar rodeado de ornamentación se pierde en ella, simboliza al niño Jesús que baja hacia la Virgen inmaculada para encerrarse [encarnarse] en su vientre"¹⁷. En dicha clave hay una gran corona para la virgen y en la arquivuelta de la clave del siguiente arco de la nave lleva el monograma de María. Así, "la paloma del Espíritu Santo, el niño y la corona parecen decir, que por la gracia divina y por la encarnación, María es reina del cielo y de la tierra"¹⁸.

Otro simbolismo mariano se encuentra en la fachada del santuario recubierta con azulejos con motivos de estrellas blancas sobre fondo azul, que a decir de Velázquez Thierry, simboliza el manto de la Virgen de la Inmaculada Concepción¹⁹ (Fig. 5).

EL RECINTO DE TEHUILOYOCAN: EL "TEMPLO" AL DEMONIO

En cuanto al otro edificio, éste se encuentra en la población de San Luis Tehuiloyocan, el cual dista unos tres kilómetros de Tonantzintla, siendo su población predominantemente indígena y devota. El pueblo, pequeño en extensión, tiene como centro generador la Plaza. En uno de los solares inmediatos a ella está el templo principal.

Antes de proseguir debe señalarse que, en diferentes épocas el hombre se ha manifestado contra Dios, adoptando "... una postura de rebeldía frente a las fuerzas de la naturaleza o los designios divinos, [...] aunque también, el deseo inconfesable del hombre de parecerse a Dios..."²⁰, ha hecho que practique la magia "maléfica", también

denominada "negra o ilícita"²¹, que incluye a la hechicería, brujería, adivinación, superstición, astrología, geomancia, hidromancia, aereomancia, piromancia, onomancia, quimancia, nigromancia, uso de sortilegios, maleficios, conjuros y encantamientos así como la celebración de misas negras. Varios escritores consideran que el autor de todas ellas es el Diablo, quien se vale de dichas prácticas para que el hombre se aleje de Dios y perdiera su alma²².

Como antecedente de estas prácticas, se conoce que en España se conjuraba al demonio, pues en este lugar.

"Durante las centurias XVI al XVIII el diablo fue un personaje omnipresente en todos los estratos sociales, y a pesar de su imagen de enemigo de Dios y de la Humanidad, se le buscaba y solicitaba para satisfacer deseos inconfesables, ambiciones, venganzas; era, en definitiva, el patrón de los fines ilícitos. Lucifer, Satanás, Belcebú y otros miembros de la jerarquía infernal, eran asiduamente conjurados por gente de todos los estados y condición, y los religiosos nunca fueron una excepción"²³.

Se sabe que también esto se hacía desde época muy temprana en Nueva España, así lo hace ver fray Andrés de Olmos, quien escribiera en el siglo XVI "hay sobre la tierra dos congregaciones: una es muy buena y la otra muy mala. Aquella que es muy buena, se llama iglesia católica y la que es muy mala se llama iglesia diabólica"²⁴.

Este clérigo también advierte que la finalidad de los rituales satánicos era el que, por medio de ellos el Diablo quería ganarse adeptos y a la vez burlarse de los Sacramentos. Para que sus seguidores no fueran descubiertos sus ceremonias se efectuaban en un sitio desierto y de noche.²⁵ Además decía:

"Él, el Diablo, mucho quiere remedar en todo a la Sancta Yglesia, quiere falsificarlo todo; por eso él hace a menudo Excrementos [o antisacramentos] que se hacen bajo forma de unciones. Como quiere hacerlos parecer, hacerlos aparentar a los Sanctos Sacramentos, contrahace las unciones benditas..."²⁶

Para el siglo XVIII, en ciertos sectores de la sociedad novohispana se dio la existencia simultánea y paralela de la creencia católica y la práctica de la magia en sus diferentes formas, por esa razón, Luis González y González denominó dicho período histórico como *El siglo mágico*²⁷. Este historiador al analizar el misoneísmo del pensamiento popular, explica que el pueblo prefería someterse a las costumbres, aceptar la tradición, que tomar una actitud reflexiva y crítica, postura que le permitió yuxtaponer ideas y creencias religiosas, mágicas y científicas, sin cuidarse de caer en contradicción²⁸.



Fig 4. Nave del Santuario de *Santa María Tonatzintla*.
Foto: José Antonio Terán



Fig. 5 Fachada del Santuario de *Santa María Tonatzintla*.
Foto: Antonio Rubial.

De esta manera se puede entender por qué parte de la sociedad novohispana fue afectada, en mayor o menor medida, a las prácticas de magia, al mismo tiempo que profesaba la religión católica, siendo difícil distinguir entre idolatría, brujería, superstición, hechicería y artes mágicas, pues se encontraban entremezcladas y en muchos casos emplearon en sus prácticas oraciones e imágenes de la religión cristiana. Cabe señalar que las artes mágicas se practicaban a diferentes niveles y en muy diversas manifestaciones, pero todas ellas vinculadas de algún modo al Demonio²⁹.

En cuanto al recinto de Tehuiloyocan, éste se ubica relativamente cerca de la plaza principal, en una calle secundaria; pasa desapercibido por su exterior austero. Está construido con muros de sillares en adobe y tiene una sencilla portada de formas barrocas de ladrillo dispuesta hacia un lado de la fachada. La distribución de sus espacios arquitectónicos es el siguiente: consta de dos cuerpos de edificio —uno al frente en la entrada a manera de zaguán, y otro al fondo, en la parte posterior— separados entre sí por un amplio patio central; llama la atención tanto la distribución atípica de sus espacios —comparada con los partidos arquitectónicos de las casas-habitación de la región de Cholula—³⁰ así como las dimensiones del patio —siendo muy grande en relación a las que tienen los dos cuerpos de edificio— (Fig. 6).

El ingreso al recinto se efectúa a través de un zaguán que comunica al patio. Una vez adentro se aprecia la fachada del segundo cuerpo, llamando la atención su decoración mural;³¹ habitación que tiene forma rectangular, con una puerta central de acceso y dos ventanas que dan al patio —una de cada lado— (Fig. 7).

Toda la fachada del segundo cuerpo da la impresión de una gran escenografía propia de la época barroca a la que evidentemente perteneció³². Las figuritas que ornamentan esta fachada en apariencia no obedecen orden alguno. Las que dan la clave de la lectura del mural son las de mayores dimensiones colocadas a ambos lados de la puerta. Se trata de dos monos antropomorfos con cabeza humana, cuerpo de primate, llevando garras en lugar de manos y pies, con el pene erecto; se encuentran en actitud burlesca, sonriendo y al mismo tiempo de su boca sale una larga lengua. Tienen puesto un sombrero rematado en su parte superior por una cruz; Al frente de ellos se encuentran lo que pueden ser sendos altares sobre los que hay un recipiente en llamas, al frente de los cuales hay una gran voluta en forma de "S", y por la postura de las figuras, pareciera que quisieran sentarse en un doble círculo concéntrico colocado abajo de ambas figuras, atributos que aluden a la celebración de la misa negra.

Al diablo se le ha representado por medio de seres monstruosos o animales fantásticos de facciones bestiales, que entre otras cosas, pueden llevar garras, extremidades peludas, patas de gallo y el falo lascivo³³, estos últimos atributos visibles en los dos figuras antropomorfas de la fachada de Tehuiloyocan. Además, el arte cristiano ha empleado al mono para simbolizar "...el pecado, la lujuria, la astucia y la malicia [...] representa también a Satán..."³⁴

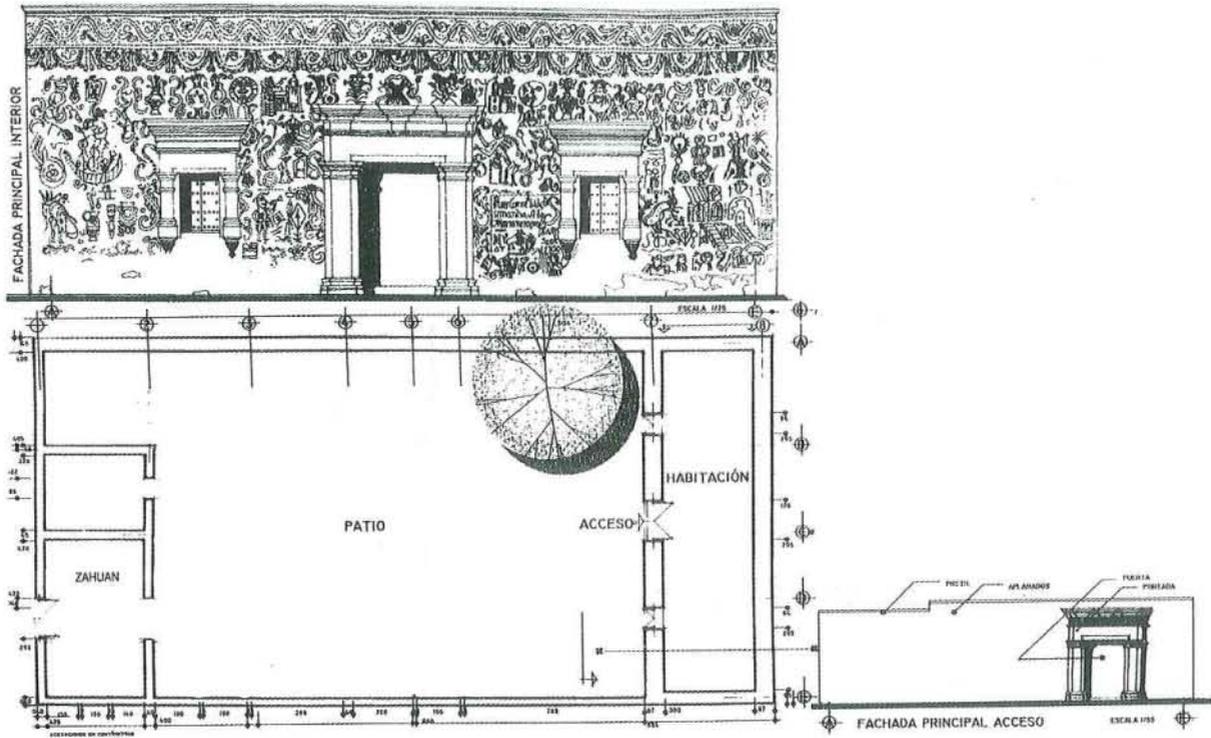
Cabe mencionar que la Santa Iglesia Católica por medio de edictos prohibió todo tipo de imágenes y representaciones obscenas³⁵. Los monos antropomorfos del mural de Tehuiloyocan se encuentran en actitud lasciva, dando ocasión a la impureza, al llevar el pene erecto, representación que de manera evidente sería rechazada por dicha Institución por dar ocasión a la impureza y ser imágenes perniciosas.

Repartidos por todo el mural aparecen "...roleos en S, forma que también afecta las numerosas volutas y vástagos serpentinos repartidos por todo el mural, como si quisiera evocar de manera encubierta pero obsesiva la letra inicial del nombre de Satanás, príncipe de este bajo mundo"³⁶. O también pueden tratarse de representaciones de serpientes, pues con este tipo de animal se alude al pecado, al demonio y a la maldad³⁷.

Posiblemente los monos antropomorfos representados en el mural personifiquen a súbditos del demonio, que burlescamente imitan al sacerdote cristiano que ofrece una misa, pero en este caso, el ritual parodiado iría dirigido a Satanás, tratándose de una misa negra, aunque según Pascual Buxó "...los simios tienen un evidente carácter protagónico [siendo representaciones...] del Diablo mismo figurado en la interpósita persona del mago o ministro que dirige sus ritos"³⁸, que se apresta a realizar una ceremonia diabólica y "...el círculo trazado bajo su posaderas, no puede sino hacer alusión al juramento de sus nuevos servidores, [por lo que...] las soñadas o efectivas actividades lujuriosas, sodomíticas y bestiales a las que —según es fama— se entregaban los ministros del Diablo, quedan ostensiblemente aludidas por el pene erecto del mono oficiante"³⁹.

En la parte inferior de uno de estos monos antropomorfos se encuentra una cartela con la inscripción en castellano un tanto incorrecto: "Pues concebida fit si manha: Abe María llena gras", acompañada de un escudo heráldico con león rampante y la fecha "Año de 1760" pudiendo ser alusiva a la ejecución tanto del mural como del recinto, o al año en que la Inmaculada Concepción se decretó patrona de las colonias españolas, en este caso para profanarla⁴⁰.

En el mural de Tehuiloyocan la figura diabólica se colocó arriba de la cartela alusiva a la Nuestra Señora



PLANTA Y FACHADAS DEL "TEMPLO" AL DEMONIO

Fig. 6 Planos del Recinto de *San Luis Tehuiloyocan*.
Foto: José Antonio Terán.



Fig. 7 Vista del zaguan al patio.
Foto: José Antonio Terán.

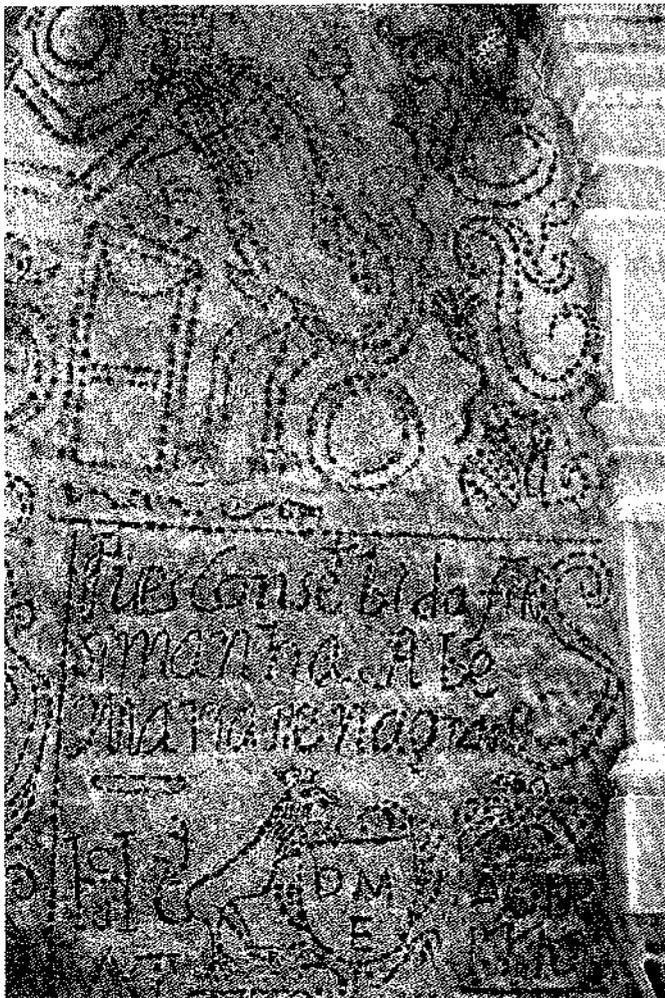


Fig. 8. Mono antropomorfo con cartela.
Foto: José Antonio Terán.

quedando de manera invertida a la forma prescrita por la iconografía de la Virgen en su advocación de la Inmaculada Concepción (Fig. 8).

En el arte cristiano, cuando se ha hecho alguna alusión al diablo en representaciones plásticas, éste aparece siempre en la parte inferior de la escena, situado a los pies de Dios, y que en las representaciones alusivas a la Inmaculada Concepción, el Demonio, personificado por una serpiente, es aplastado y derrotado por la Santísima Virgen (Fig. 9).

En la representación de la Inmaculada Concepción de María, la iconografía cristiana recurrió a un pasaje del Génesis y a la descripción de la mujer apocalíptica⁴¹. Respecto a la forma de plasmar —en pintura y en escultura— esta advocación, Fernando Maccono dice: “Los artistas la representan hollando la tentadora serpiente que reptaba sobre el globo terráqueo para significar que está exenta del pecado original”⁴².

En un tratado de pintura del siglo XVIII, escrito por Juan Interian de Ayala, titulado *El pintor Cristiano*, y

erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas, se retoma el pensamiento filosófico que en defensa de la concepción —sin culpa original— de María hiciera S. Pedro Pascual, quien expresaba:

“Convien, pues, entender, y creer (...) que esta mencionada Virgen es aquella, de quien dicen los Proverbios de Salomón, que fué elegida ante toda creación para ser Madre de Dios. Luego la dicha Virgen estuvo siempre en gracia de Dios (...) y quiso, que fuese preservada del pecado original (que era mortal), y de qualquiera otra injuria, que la pudiese afeár. Esto lo hizo Dios por una gracia particular, como que era, de quien habia de tomar su carne (...) Pues si la Virgen María hubiese contraído la mancha del pecado original, debería decirse, que algun tiempo fué enemiga de Dios: lo que, ni se debe decir, ni creer; sino al contrario, que antes, y despues de su concepcion fué querida de Dios, y estuvo siempre en su gracia (...)”⁴³

Se debe señalar que en 1622 el papa Gregorio XV prohibió decir que María había sido concebida en pecado original, considerando como agresor a quien así lo afirmara y que la festividad de la Inmaculada Concepción tuvo gran importancia en América, de manera preponderante cuando —en 1760— es proclamada patrona de las colonias españolas; de ahí que se le profesara tanta devoción⁴⁴.

Por eso, la colocación de las figuras del mural del recinto, sus dimensiones, junto con lo ya descrito, muestran que la inscripción de la cartela se escribió de manera deliberada en forma incorrecta con el afán de burlarse y profanar a la Virgen María y ensalzar al diablo.

De esta manera se explicaría la gran amplitud del pario propicio para en él realizar las ceremonias al demonio, usándolo a manera de nave sin crucero, pues de acuerdo con la tradición éstas se efectuaban al aire libre y el mural donde se encuentran las figuras demoniacas emularían a los retablos de los templos cristianos.

Otro aspecto que refuerza la idea de que el recinto se dedicaba al culto al demonio es el hecho de que en algunas de las vigas del segundo cuerpo del recinto se inscribió la oración del *Magnificat* en latín, aunque de manera invertida e incompleta, por lo que debía leerse de derecha a izquierda⁴⁵ (Fig. 10).

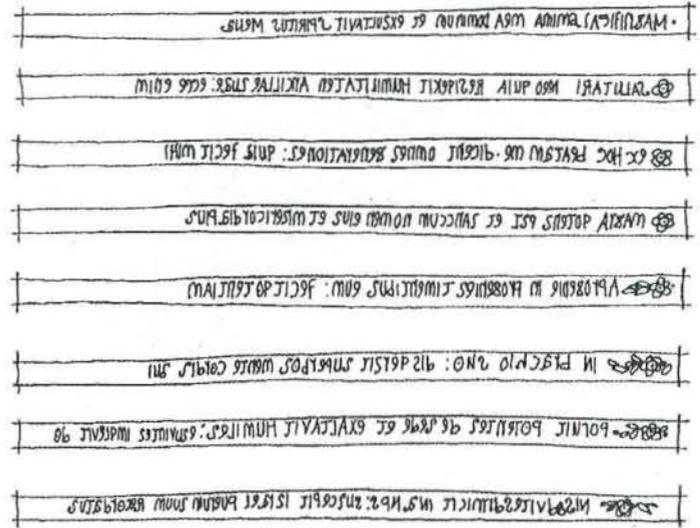
Respecto a este fenómeno el doctor Sebastián comenta que para poder leer las inscripciones latinas de las vigas, por el hecho de estar invertidas, “...hay que servirse de un espejo; tan extraño procedimiento nos declara que el dueño lo hizo con el propósito deliberado de servirse de un espejo, artilugio que cae dentro del repertorio de los juegos del barroco, si es que no hubo otras intenciones”⁴⁶.

Se sabe que en los rituales mágicos se emplearon oraciones invertidas con el propósito de quebrantarlas, por lo que la razón de escribir las de esta techumbre al revés y a la inversa "...sea signo inequívoco de una profanación ritualizada de la virginidad de la Madre de Dios, en obediencia a los dictados del Príncipe de este mundo..."⁴⁷ Por otro lado, el hecho de que el rezo se encuentre en latín indica que el usuario de la casa era una persona letrada.

Un último comentario es el referente a la orientación del recinto en dirección este-oeste, parece hecha con deliberación (de manera contraria a la prescrita por la tradición cristiana para sus templos)⁴⁸ hacia el Poniente, rumbo que indica la región de las tinieblas, cuyo príncipe es el demonio.

CONCLUSIÓN

La ubicación de este recinto en la traza urbana, su orientación, la distribución atípica del inmueble, la presencia de figuras "demoniacas" en el mural, la colocación de la cartela en un lugar inferior a dichas imágenes, así como el año 1760, hacen pensar que, en contraposición con las festividades que se hacían en Tonantzintla por el nombramiento de la Inmaculada Concepción como patrona de las colonias españolas –las buenas cosechas permitieron que en aquellos años hubiera una ampliación y engalanamiento del santuario– el recinto de Tehuiloyocan surgiera como una antítesis del mismo.



LA ORACIÓN DEL *MAGNIFICAT* (EN LATÍN E INVERTIDA)

Fig. 10 Vigas de madera, *La Oración del Magnificat* en latín e invertida. Foto: José Antonio Terán.



Fig. 9 *La Inmaculada Concepción*. Foto: José Antonio Terán.

NOTAS

- 1 Rubial García, 1991, p. 35.
- 2 Rojas, 1978, p. 31.
- 3 Maza, 1951, pl 277.
- 4 Rojas, 1978 y Rubial García, 1991.
- 5 Terán Bonilla, 1998.
- 6 "Si la casa de dios por excelencia es el cosmos, el templo terreno no deja de ser una imitación, lo más perfecta posible, del cosmos y de la casa divina...", Esteban Lorente, 1990, p. 177. Véase Sebastián, 1977, p. 33.
- 7 *Sagrada Biblia*, 1ª Cor. 12,12-28.
- 8 Hani, 1983, p. 122.
- 9 Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 7.
- 10 Durandi, "Rationale Divinorum Officiorum", p. 4, Autum, "De Genma Animae", Hani, 1983, Pérez-Rioja, 1980, p. 396, Blunt, 1990, p. 136, Santiago Sebastián, 1988, p. 140, Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus ministros, Cartilla de prelados y sacerdotes*, tratado I, cap II, p. 7.
- 11 Fray Laurencio de San Nicolás, *Arte y Vsu de Architectura*.
- 12 Rubial García, 1991, p. 49.
- 13 Rubial García, 1991, p. 70.
- 14 Maccono, 1941, p. 23.
- 15 Sebastián, 1990, p. 143.
- 16 Rojas, 1978, p. 65.
- 17 Rubial García, 1991, p. 54.
- 18 Rojas, 1978, p. 64.
- 19 Velázquez Thierry, 1984, p. 102.
- 20 Martín Soto, 2000, pp. 22.
- 21 Martín Soto, 2000, pp. 28.
- 22 Como Ciruelo, *Tratado de las supersticiones* y González y González, 1962, vol. II, núm.1, pp. 72 y 83.
- 23 Martín Soto, 2000, pp. 267-268.
- 24 Olmos, *Tratado de hechicería y sortilegios*, Cabe señalar que el fraile, en esta cita, se refiere a las personas que forman esas comunidades y no a los edificios en los que se llevan a cabo los ritos religiosos.
- 25 Olmos, *Tratado de hechicería y sortilegios*, p. 43.
- 26 Olmos, *Tratado de hechicería y sortilegios*, p. 35.
- 27 González y González, 1962, pp. 66-86.
- 28 González y González, 1962 p. 68.
- 29 González y González, 1962 p. 70. Barba de Piña Chan, 1980, p. 107 Alberro, 1981, *op. cit.* p. 262. Ciruelo, *Tratado de las supersticiones*.
- 30 Las casas-habitación de la región son de uno o dos pisos con sus cuartos distribuidos alrededor de un patio central, pudiendo o no llevar una arcada.
- 31 La ornamentación del mural se efectuó con la técnica denominada "figuritas" o "muñecas", modalidad derivada de las "paredes rejoneadas", consistente en la inserción de pequeñas piedras en el revoque fresco del muro, formando con ello dibujos, figuras e inscripciones.
- 32 La interpretación de todo este recinto y mural se pueden consultar en Terán Bonilla, 1999.
- 33 Barba de Piña Chan, 1980, pp. 142-143.
- 34 Pérez Rioja, 1980 p. 307.
- 35 Edelmira Ramírez Leyva, 1992, pp. 155-156.
- 36 Pascual Buxó, 1999, p. 66.
- 37 Revilla, 1990 p. 337-338 y 383.
- 38 Pascual Buxó, 1999, p. 69.
- 39 Pascual Buxó, 1999, p. 69.
- 40 Sebastián, 1990, pp. 141-143.
- 41 *Sagrada Biblia*, Génesis, 3,14 y Apoc. 12, 1-6.
- 42 Maccono, 1941, p. 23.
- 43 Juan Interian de Ayala, *El pintor Cristiano, y crudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas*, tomo II, p. 10.
- 44 Sebastián, 1990, pp. 141-143.
- 45 Oración pronunciada por la Santísima Virgen María durante la visitación a su prima Santa Isabel. *Sagrada Biblia*, Lc. 1, 47-54. Cabe mencionar que se omitieron las palabras "en Dios", así como los versículos 55 y 56. Por una inadecuada intervención las vigas no se colocaron en el orden y lugar que tuvieron originalmente.
- 46 Sebastián, 1985, p. 149.
- 47 Pascual Buxó, 1999, p. 67.
- 48 Terán Bonilla, 1992, p. 284.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, S., *La actividad del Santo Oficio de la Inquisición en la Nueva España 1571-1700*, México, INAH, 1981.
- AUTUM, H. de, "De Gemma Animae" libro I, anexo documental, en SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, San Sebastián, Editorial Etor, Argitaletxea, 1988, pp. 491-503.
- BARBA DE PIÑA CILIAN, B., *La expansión de la magia*, México, INAH, 1980.
- BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990.
- BORRROMEO, C., *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.
- CIRUELO, P., *Tratado de las supersticiones [1628]* Ed. Facs. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- DURANDI, G., "Rationale Divinorum Officiorum", libro primero, anexo documental, en SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje de Arte Medieval*, Córdoba, Ediciones Escudero, Departamento de Historia del Arte, Universidades de Córdoba y Valencia, 1978.
- ESTEBAN LORENTE, J. E., *Tratado de iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990.
- GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, L., "El siglo mágico" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, julio-septiembre 1962, vol. II, núm. I, pp. 72 y 83.
- HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, (Ed.), 1983.
- INTERIAN DE AYALA, J., *El pintor Cristiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas*, tomo II, Madrid, Joaquín Ibarra Impresor, 1782.
- LOBERA Y ABIO, A., *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus ministros, Cartilla de prelados y sacerdotes*, Barcelona, Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1781.
- MACCONO, F., *Breve tratado de Sagrada Liturgia*, Barcelona, Luis Gili, Editor, 1941.
- MARTÍN SOTO, R., *Magia e inquisición en el antiguo Reino de Granada. (Siglos XVI-XVIII)*, Málaga, Editorial Arguval, 2000.
- MAZA, F. de la, "El Tlalocan pagano de Teotihuacan y El Tlalocan cristiano de Tonantzintla. En Homenaje al doctor Alfonso Caso, México, UNAM, 1951.
- OLMOS, A. de, fray., *Tratado de hechicería y sortilegios*, México, UNAM, 1990.
- PASCUAL BUXÓ, J., "San Luis Tehuiloocan. La morada del Diablo" en *Magia y satanismo en San Luis Tehuiloocan, Zacatecas*, Dosfilos editores, 1999 pp. 43-75.
- PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1980.
- RAMÍREZ LEYVA, E., "La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos" en *Arte y Coerción. Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM, 1992.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990.
- ROJAS, P., *Tonantzintla*. México, UNAM, 1978, Colección de Arte 2.
- RUBIAL GARCÍA, A., *Santa María Tonantzintla. Un pueblo, un templo*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario 1942-1992, Universidad iberoamericana, 1991.
- *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.
- SAN NICOLAS, L. de, fray., *Arte y Vso de Arquitectura* (Madrid. Si. 1639 y 1664) (ed. facsimilar), Estudio Preliminar Juan José Martín González, 2 vol. Valencia, Editorial Albatros, 1989.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Espacio y símbolo*, Córdoba, Ediciones Escudero, 1977.
- *Iconografía medieval*, Donostia, San Sebastián, Editorial Etor, Argitaletxea, 1988. (Col. Etor/Arte).
- *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. et al. "Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia" en *Summa Artis*, Vol. XXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- TERÁN BONILLA, J. A., "Arquitectura religiosa y simbolismo" en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992.
- "El templo cristiano: su simbolismo durante el período colonial" en *Mensaje de las imágenes Homenaje al doctor Santiago Sebastián In memoriam*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 83-100.
- "Arquitectura para el culto diabólico en San Luis Tehuiloocan" en *Magia y satanismo en San Luis Tehuiloocan, Zacatecas*, Dosfilos editores, 1999 pp. 9-42.
- VELÁZQUEZ THIERRY, L. L., *Conservación del azulejo en México*, México, ENCRM-INAH, 1984.