

# ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

## DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud  
Editora

### Capítulo 6



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

*Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*  
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
Teléfono: (51 1) 626-2650  
Fax: (51 1) 626-2913  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768  
ISBN: 978-612-317-127-8  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## HACIA UNA ARQUITECTURA LIBRESCA: CÓDICES, PINTURA MURAL Y TEATRALIDAD EN EL MÉXICO COLONIAL<sup>1</sup>

Michael K. Schussler

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

Una contribución primordial al desarrollo de una expresión literaria novohispana se descubre en la íntima relación de las artes plásticas (la pintura mural) con las dramáticas (el teatro misionero), un sincretismo cultural y genérico que nace a partir de la segunda década del siglo XVI<sup>2</sup>. Como producto del repentino contacto y la paulatina síntesis de dos tradiciones representativas e ideológicas, la génesis de la que después será bautizada como una importante faceta de la literatura mexicana se encuentra en un discurso híbrido que incluye algunas representaciones iconográficas que, por su naturaleza, nunca han sido consideradas «literarias» en el sentido tradicional. Tales representaciones constituyen un modo de expresión que, en el caso del México colonial, se basa en la unión de la tradición ideográfica (mnemotécnica) indígena

---

<sup>1</sup> La versión definitiva de mis ideas sobre este complejo tema se encuentra en mi libro *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España* (2009).

<sup>2</sup> Me refiero a una expresión literaria mexicana *sensu stricto*, es decir, el producto discursivo/representativo de una síntesis iconográfica proveniente de dos culturas distintas: la española (y por extensión, la europea) y la mexicana (particularmente, la desarrollada por los nahuas en el valle de México y sus alrededores).

y el sistema fonético (alfabético) europeo. Para facilitar la incorporación de este discurso al estudio de los primeros textos producidos en el México colonial se requiere de la interpretación y el análisis de este fenómeno, cuyos más destacados teóricos son Santiago Sebastián y el historiador francés Serge Gruzinski. Puesto que este tipo de discurso crea un puente visible entre dos sistemas de representación cultural, en este breve artículo presentaré algunos ejemplos de este proceso con la meta de crear un léxico y una metodología adecuados para describirlo. Esto lo espero lograr a través del empleo de algunas de las técnicas interpretativas desarrolladas por el investigador alemán Erwin Panofsky, cuyos estudios iconológicos resultarán imprescindibles para mis análisis<sup>3</sup>. Vista de esta manera, la literatura de la Nueva España —como expresión híbrida que es— no se inaugura con las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, como se piensa tradicionalmente, sino con los extraordinarios productos culturales del acercamiento entre nahuas —equivocamente llamados aztecas— y españoles dentro de un contexto misionero. En su obra *The Nahuas After the Conquest (Los nahuas después de la Conquista)*, el historiador y nahuatlato estadounidense James Lockhart desarrolla esta idea al señalar que durante la primera etapa de la Conquista hubo relativamente poco contacto entre estos dos grupos fuera de un ambiente estrictamente evangelizador (Lockhart, 1992). Por consiguiente, la producción iconográfica de la llamada «conquista espiritual» nació por medio del trabajo conjunto entre frailes europeos y artistas indígenas reunidos para la construcción y el adorno de espacios religiosos diseñados y erigidos en la Nueva España después de la Conquista<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> El análisis iconológico fue concebido y desarrollado por Erwin Panofsky en su libro *Studies in Iconology*, publicado en 1939. Este análisis constituye una interpretación tripartita que se basa en observaciones preiconográficas, o sea, descriptivo-formalistas; en un análisis iconográfico limitado, es decir, exegético (y ahí su relación con la literatura); y finalmente en un análisis iconológico, o sea el significado profundo de la obra, referido al pensamiento y las tendencias esenciales de la mente humana. Reúno dichas herramientas y enfoques para el presente estudio.

<sup>4</sup> Según las antologías de la literatura novohispana elaboradas por José Joaquín Blanco, Margarita Peña y otros, la literatura novohispana comienza con las *Cartas de relación*

Hasta ahora se han podido identificar tan solo algunas de aquellas obras ilustradas que los frailes compartieron con sus colaboradores indígenas para poder analizar mejor la manera en que estos textos fueron reinterpretados por el artista indígena, o *tlacuilo*, en lengua náhuatl. Obviamente, la gran mayoría de los textos (y sus respectivas ilustraciones) que proporcionaron la base temática y estructural de la pintura mural novohispana fueron aquellos que los religiosos pudieron emplear de manera más eficiente en su enorme tarea evangelizadora. De este modo, publicaciones de índole estrictamente religiosa, que generalmente incluían ediciones ilustradas de la Biblia, catecismos, libros de horas, etcétera, fueron los modelos que los *tlacuilos* (pintores escribanos) copiaron, ampliaron y muchas veces reinterpretaron para facilitar la difusión de la nueva fe entre los autóctonos mexicanos. Sin embargo, los tratados religiosos —con sus frontispicios y demás ilustraciones— no fueron el único tipo de libro utilizado para proporcionar una fuente de materiales iconográficos y su consiguiente reproducción plástica (en la forma del mural) para la edificación espiritual de los catecúmenos americanos. Otras fuentes —no de origen europeo, sino indígena— fueron aprovechadas por los frailes (y por los *tlacuilos*) para representar, de una manera más inteligible para la población conquistada, algunos aspectos de la nueva fe.

Con este propósito, en esta investigación quisiera contemplar de manera sucinta el desarrollo de solo algunas de las representaciones arquitectónicas, pictóricas y literarias creadas —al menos en parte— por artistas indígenas durante el primer siglo después de la Conquista. Estas sirven para documentar un aspecto singular de la interpretación y consiguiente producción iconográfica impulsada por el encuentro de dos culturas avanzadas que antes de 1519 se ignoraban casi del todo. Constituyen, principalmente, representaciones de una marcada índole doctrinal, y los conventos —con sus capillas abiertas, posas,

---

de Hernán Cortés o, en el contexto más amplio de la literatura latinoamericana, con los textos de Cristóbal Colón.

retablos y estatuaria creados por artistas indígenas bajo la tutela de frailes europeos— han sido hasta hoy mudos testigos de este fenómeno. Es dentro del contexto de la arquitectura y la pintura mural, cuya inspiración textual y plástica se halla casi exclusivamente en libros ilustrados traídos por los frailes, muchos provenientes de los Países Bajos<sup>5</sup> y otros publicados en la Nueva España pocos años después (recorremos que la imprenta novohispana data de 1539), donde este fenómeno se revela de manera elocuente. La primera orden evangélica desembarcó en la Nueva España en 1524, tres años después de la caída de México-Tenochtitlán, y a partir del arribo de «Los Doce» apostólicos franciscanos llegaron otras órdenes, entre las que destacaron los dominicos y agustinos. Estos últimos se instalaron en otras regiones del territorio para llevar a cabo una labor evangelizadora y cultural cuyas dimensiones —e implicaciones— han sido objeto de no pocos estudios, tanto eclesiásticos como historiográficos.

Ejemplos concretos de estas primeras manifestaciones iconográficas mexicanas se encuentran en el convento franciscano de San Miguel Huejotzingo en Puebla, sede del reino milenario novohispano, cuyos frailes aguardaron con fervor el día del Juicio Final. Debido a la novedosa situación presentada por el encuentro de dos muy establecidas tradiciones —tanto representativas como ideológicas— y a las peculiaridades del lugar y de la época, yo quisiera acuñar la frase «arquitectura libresca» para describir la inspiración y el modelo discursivo para las construcciones monásticas erigidas en pos de la conquista. Un ejemplo de este fenómeno se halla en el adorno de la portada de la Porciúncula de San Miguel Huejotzingo (figura 21), construida a mediados del siglo XVI y basada íntegramente en las columnas del orden tirio, utilizadas en la construcción del mítico templo de Salomón. En el caso de Huejotzingo, estas columnas probablemente fueron copiadas de un grabado europeo

---

<sup>5</sup> De los Países Bajos llegó también a América fray Pedro de Gante, primer educador de indígenas mexicanos.

aún desconocido o inventadas por el mismo fraile arquitecto, quien se habría basado en su propia interpretación —es decir, exégesis— de las descripciones bíblicas (y apócrifas) para llevar a cabo su recreación plástica. En su estudio *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Santiago Sebastián señala: «Las extrañas y controvertidas columnas de la portada de la iglesia de Huejotzingo nada tienen que ver con los órdenes descritos en los tratados [de arquitectura]. Ellas son del orden ierosolimitano o tirio, el empleado por Hiram de Tiro en la construcción del templo de Salomón. [...] Desaparecido el templo de Jerusalén, la única fuente para reconstruirlo es el citado texto bíblico, el capítulo séptimo del primer Libro de los Reyes, que describe la portada con dos columnas conocidas como Jaquín y Boaz, con capiteles de bronce, que tenía forma de lirios y una altura de cuatro codos; había también una cadena con granadas, que iba de una a otra columna (II Paralipómenos, 3, 16), que en la portada de Huejotzingo es una reproducción de la cadena del Toisón de Oro» (Sebastián, 1992, p. 26).

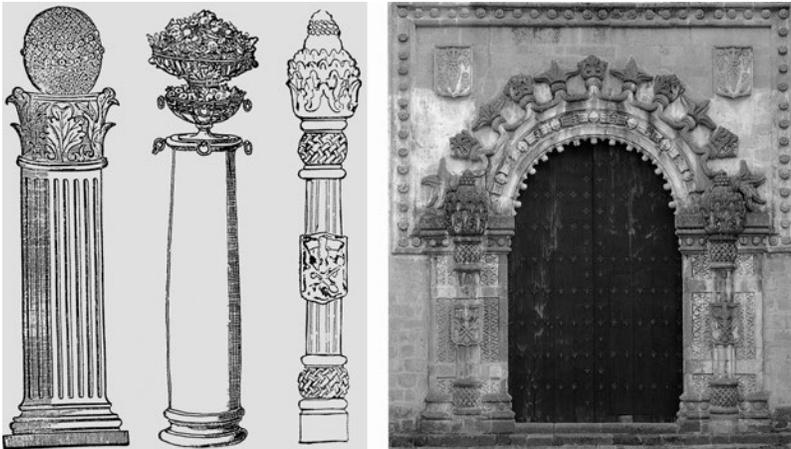


Figura 21. Derecha: Portada de la Porciúncula de San Miguel Huejotzingo, ca. 1550. Izquierda: Estudio de tres columnas del orden tirio, provenientes de un dibujo conceptual del siglo XVII. Publicados en Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispánico*, México: Azabache, 1992, p. 26.

Si bien los franciscanos fueron guiados por las profecías milenarias de teólogos medievales como el abad cisterciense Joaquín de Fiore (ca. 1135-1202), archiprofeta del Apocalipsis, no se puede negar que, a un nivel de reproducción iconográfica, no solo existe un estrecho vínculo entre una descripción literaria —en este caso bíblica— y su recreación arquitectónica, sino también entre una visión teológica y su representación plástica. Hay que recordar que los trabajadores —desde los albañiles hasta los escultores y pintores— que levantaron y adornaron el convento de Huejotzingo eran indígenas, algunos de ellos, según la historiadora mexicana Elena Estrada de Gerlero (1976), artistas trashumantes provenientes de las escuelas establecidas por los frailes, como el Colegio Imperial de Indios de Santiago de Tlatelolco, fundado por Pedro de Gante pocos años después de la Conquista. No sorprende descubrir que, aparte de la Porciúncula de Huejotzingo, hay ejemplos de participación local en otros aspectos del adorno del conjunto en los cuales el efecto de piedra labrada no por metal, sino por otra piedra, es notable y producto de una técnica netamente prehispánica. Más sorprendente aún resulta la imponente capilla abierta del convento agustino de San Nicolás Actopan, cuyas paredes adornadas con escenas infernales hacen eco de la primera pieza dramática conocida en la Nueva España: *El juicio final*, obra atribuida al franciscano Andrés de Olmos y compuesta entre 1531 y 1533 (figura 22).

Las obras dramáticas fundacionales como la de Olmos se caracterizan por la reconfiguración de métodos europeos ya decadentes en la Península Ibérica, como el *exemplum* y la pantomima medievales, debido a su afinidad con las celebraciones religiosas indígenas tal y como fueron documentadas por los cronistas de la época, siendo el primero el mismo Hernán Cortés (1967), quien en su primera *Carta de relación* menciona una construcción «como teatro» ubicada en México-Tenochtitlán, observación que arroja un poco de luz sobre cuestiones de la verdadera naturaleza del teatro prehispánico de Mesoamérica, un tema amplio y escabroso mejor reservado para otra investigación.



Figura 22. Anónimo, vista exterior de la capilla abierta de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, ca. 1550, pintura mural (*fresco secco*), Actopan, Hidalgo, México.

Según el investigador mexicano Othón Arróniz, la pintura mural se define, como el teatro misionero, por «su intención demostradora de dogmas cristianos más que [por] una deliberada estructura formalista» (Arróniz, 1979, p. 7) y, como en el caso del teatro misionero, «este sorprendente acercamiento a la verosimilitud debe haber sido uno de los elementos más aplastantes para la psicología indígena, acostumbrada a manejar las cuestiones religiosas en un plano abstracto, mítico» (p. 21). Esta actitud de asombro se revela claramente en los anales del cronista indígena de Chalco, bautizado Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, príncipe de los cronistas nahuas, que asigna al año 1533 la representación dramática de la destrucción del mundo (en náhuatl: *tlamauizolli*-«milagroso» / *nexcuitilli*-«ejemplo»): «Y también fue cuando se hizo una representación teatral allá en Santiago Tlatelolco en México de cómo terminará el mundo; los mexicanos quedaron muy maravillados y espantados» (citado en Horcasitas, 1976, p. 562).

Obviamente, este tipo de instrucción dramática requería de la elaboración de espacios arquitectónicos en los cuales llevar a cabo estas representaciones; dicha necesidad, por consiguiente, dio lugar a la construcción de edificaciones sui generis, tales como la capilla abierta y la posa.

En cuanto a la relación de estas imágenes con la obra misionera, quisiera sugerir que el primer personaje dramático novohispano, una indígena llamada Lucía, se eterniza por medio de *El juicio final* de Olmos, y por vez segunda a través de su recreación plástica en el programa pictórico del convento agustino de Actopan (figura 23). Este retrato femenino ha sido identificado por algunos investigadores como la «mujer de la serpiente» puesto que, al igual que Lucía, lleva un collar en forma de serpiente o *cóatl*, rasgo que la relaciona con la diosa prehispánica Cihuacóatl. De acuerdo a mi interpretación, su «debut» en la obra de Olmos se repite quince años después en tres recuadros de la capilla abierta de Actopan como producto iconográfico del esfuerzo concertado de invertir los valores espirituales de los catecúmenos indígenas, al menos según la mentalidad cristiana. Al mismo tiempo, las cualidades de esta mujer de la serpiente y su relación con Eva no pasaron inadvertidas. Bernardino de Sahagún (1975), al hablar de las características de Cihuacóatl —en particular, su collar de serpientes—, afirma lo obvio: es la Eva indígena. Los antiguos mexicanos, quienes veían en su diosa una madre cósmica, progenitora de su raza y civilización, ahora la veían convertida en una mujer pecaminosa, atormentada para la eternidad dentro de un *temazcal* o baño ardiente. Sin embargo, tales cualidades contradictorias no eran novedosas para la mentalidad indígena mesoamericana, puesto que la gran mayoría de sus dioses disfrutaron de poderes y características que para la mentalidad occidental resultan antagónicos e incomprensibles. La importantísima Coatlicue, por ejemplo, es la diosa de la creación, pero al mismo tiempo de la suciedad.

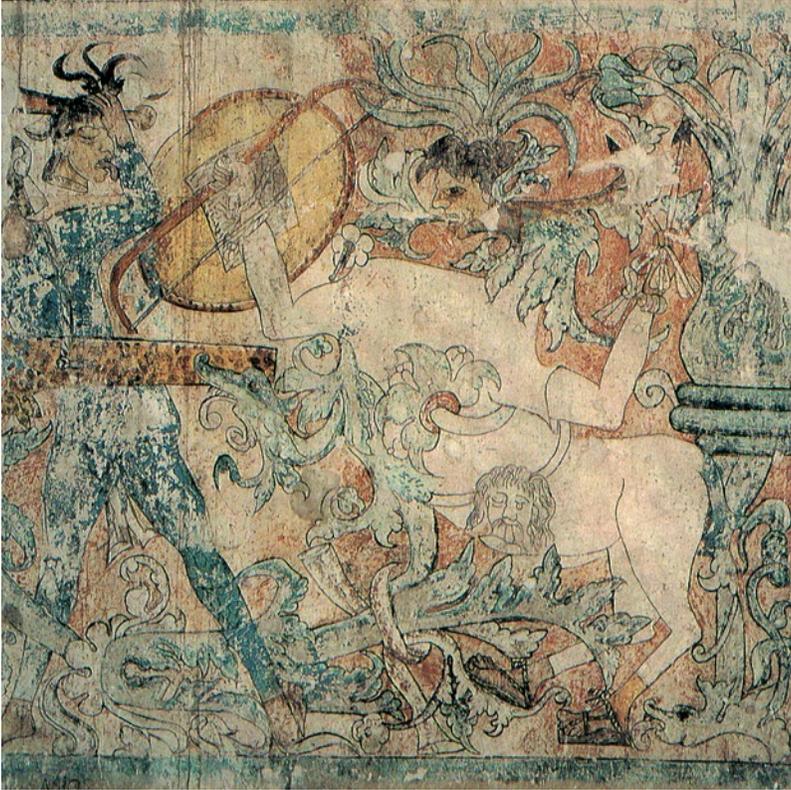


**Figura 23.** Anónimo, vista exterior de la capilla abierta de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, detalle de un personaje femenino indígena (¿Lucía?), ca. 1550, pintura mural (*fresco secco*), Actopan, Hidalgo, México.

Tradicionalmente, los elementos prehispánicos de los murales del México colonial se han considerado tan solo como rasgos o *leitmotivs* aislados, tales como los que se encuentran en las cenefas de murales de este periodo, cuyos espacios pictográficos recuerdan la *marginalia* —con sus figuras grutescas— de libros ilustrados de la época. Sin embargo, lo que no se ha considerado adecuadamente es el uso innovador de este lenguaje iconográfico en el contexto del México colonial y su consiguiente importancia como modo de expresión artística *sui generis*, ni literario ni plástico, sino ejemplo fundamental (y fundacional) de la iconografía sincrética novohispana.

Los extraordinarios murales del convento —también agustino— de San Miguel Arcángel, ubicado en Itzmiquilpan, Hidalgo, prescinden de una inspiración netamente europea al demostrar claramente la incorporación de imágenes, materiales y técnicas de la tradición prehispánica del códice. Según el investigador francés Olivier Debroise, en el caso de Itzmiquilpan el modelo para el mural se encuentra en la descripción contemporánea y posterior documentación —en algún códice poshispánico tal vez perdido— de una «fiesta de capitulación», concebida y representada entre los frailes y sus neófitos para festejar las victorias de los españoles y sus aliados indígenas contra los chichimecas, temidos flecheros y nuevos —pero excelentes— jinetes, quienes hacían frecuentes incursiones dentro de las recién establecidas comunidades evangélicas novohispanas (Debroise, 1994).

Por medio de esta breve investigación, espero haber demostrado que los tópicos de algunos de estos programas iconográficos coinciden con la temática apocalíptica de las primeras representaciones dramáticas de la Nueva España, como el *Juicio Final* de Andrés de Olmos. Al mismo tiempo, he querido señalar que la manera en que estos textos e imágenes fueron reinterpretados por artistas indígenas —muchas veces de manera sutil para evitar la sospecha de los frailes supervisores— se descubre por medio de las imágenes creadas por ellos, representaciones que no excluían referencias soslayadas a las recientemente extirpadas creencias autóctonas (figura 24).



**Figura 24.** Anónimo, Escena con un centauro (detalle), *ca.* 1550, pintura mural (*fresco secco*), iglesia del convento de San Miguel, Itzmiquilpan, Hidalgo, México.

También quisiera proponer que, en el caso de la pintura religiosa de mediados del siglo XVI, el sincretismo no se limita simplemente a un fenómeno ornamental fortuito, sino que se observa desde el principio del programa iconográfico, basado muchas veces en libros ilustrados europeos y, en contadas ocasiones, en códices poshispánicos. Por medio de los colores, la técnica representativa y el valor simbólico prestado a las imágenes, atestigüamos en todos los elementos un persistente destello del mundo artístico prehispánico que emana de un texto estructuralmente europeo.

Tal fenómeno sintético —palimpséstico, si se permite tal neologismo— genera cuestiones importantes respecto a las artes plásticas —particularmente el muralismo— de la colonia novohispana y su consiguiente utilización por los frailes que llegaron a México a partir de 1524.

Finalmente, quisiera proponer que este primer contacto entre dos modos de representación, tanto estética como ideológica, tendrá una marcada influencia en una de las vertientes más particulares de la literatura virreinal novohispana: las consabidas descripciones de túmulos imperiales y arcos triunfales, arte efímero de aparente inspiración grecolatina comentado por humanistas de la talla de Francisco de Cervantes y Salazar y elaborados por poetas y filósofos del siglo XVII como sor Juana Inés de la Cruz (*El Neptuno alegórico*) y su coetáneo, Carlos de Sigüenza y Góngora, cuyo *Teatro de virtudes políticas* emplea imágenes idealizadas de los emperadores (o *tlatoani*) mexicanos para ejemplificar el buen gobierno para los colonizadores. También se podría mencionar el curioso anacronismo iconográfico que ostentan las fachadas de muchas iglesias novohispanas hasta muy entrado el siglo XVIII, siendo las cinco misiones de la Sierra Gorda de Querétaro deslumbrantes —y poco estudiados— ejemplos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arróniz, Othón (1979). *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón (1965). *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*. Traducción de S. Rendón. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortés, Hernán (1967). *Cartas de relación*. México: Porrúa.
- Debroise, Olivier (1994). Imaginario fronterizo/identidades en tránsito: el caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan. En Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), *Arte, historia e identidad en América: visiones compartidas: actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (I, pp. 155-172). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Estrada de Gerlero, Elena Isabel (1976). El friso monumental de Itzmiquilpan. *Actes du XLVII Congrès International des Américanistes*, (10), 9-19.
- Gruzinski, Serge (1991). *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, Serge (1992). *Painting the Conquest: The Mexican Indians and the European Renaissance*. París: Flammarion.
- Gruzinski, Serge (1994). *L'Aigle et la Sibylle: Fresques Indiennes du Mexique*. París: Imprimerie Nationale.
- Horcasitas, Fernando (1976). *Teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lockhart, James (1992). *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press.
- Olmos, Fray Andrés de (1983). *Auto del juicio final*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Otolinía (fray Toribio de Benavente) (1990). *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Palomera, Esteban J. (1963). *Fray Diego Valadés: evangelizador humanista de la Nueva España*. México: Jus.
- Panofsky, Erwin (1939). *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Reainassance*. Nueva York: Harper & Row.
- Phelan, John L. (1972). *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. Traducción de J.V. de Knauth. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes-Valerio, Constantino (1970). Los tlacuilos y tlacuicuc de Ixmiquilpan. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (42), 9-13.
- Reyes-Valerio, Constantino (1978). *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Reyes-Valerio, Constantino (1989). *El pintor de conventos: los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Ricard, Robert (1986). *La conquista espiritual de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Garcidueñas, José (1939). *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rojas Garcidueñas, José (1969). El primer siglo de teatro en México. *Artes de México*, (123), s/n.
- Rojas Garcidueñas, José (1973). *El teatro en la Nueva España en el Siglo XVI*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Sahagún, Bernardino de (s/f). *Códice florentino: historia general de las cosas de la Nueva España*. Tres volúmenes. Archivo General de la Nación, México, D.F.
- Sahagún, Bernardino de (1975). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición de A.M. Garibay. México: Porrúa.
- Schuessler, Michael (2009). *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sebastián, Santiago (1992). *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache.
- Serlio, Sebastián (1544). *I sette libri dell' architettura* (II-III). Venecia, París: s/e.
- Toussaint, Manuel (1936). *La pintura en México durante el siglo XVI*. México: Imprenta Mundial
- Toussaint, Manuel (1948). *Pinturas murales del siglo XVI*. México: Editorial de Arte.
- Toussaint, Manuel (1949). El arte flamenco en la Nueva España. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, VIII, 5-15.
- Toussaint, Manuel (1965). *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Toussaint, Manuel (1967). *Colonial Art in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Toussaint, Manuel (1974). *Arte colonial de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.