



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DOS ALEGORÍAS MARIANAS EN EL TEMPLO MERCEDARIO DE  
BELEM

Una lectura retórica.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN QUE PARA  
OPTAR POR EL GRADO  
DE MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA  
CONCEPCIÓN DEL SOCORRO ORTEGA PIERRES.

TUTOR PRINCIPAL  
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TUTORES  
MTRO. ROGELIO RUIZ GOMAR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. JAIME ÁNGEL MORERA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DR. PABLO AMADOR MARRERO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, ABRIL DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*El arte es una actividad humana cuyo propósito ha sido transmitir a otros los más altos y mejores sentimientos a los que el hombre ha aspirado.*

*León Tolstoi.*

*Fuera de su contexto, desnaturalizada, con el aura pérdida, una obra de arte religiosa no es más que una imagen con una función incierta, privada de su identidad y de su destino, después de haber sido despojada de las virtudes mágicas que los fieles crédulos le otorgaban.*

*Jean Clair*

*Con amor para*

*Arturo, esposo, amigo y compañero*

*Mis hijos y nietos*

*Irene y Juan,*

*Arturo, Paulina y Anacarla*

*Ivonne, Rubén y Santiago*

*Raúl, Isabel, Lorenzo y Pablo*

*Concepción, Jorge y Sofía*

*Ricardo*

*Mis Padres*

*Jesús e Irene*

*Mis hermanas*

*Ma. Guadalupe y Luz Elena*

*Un agradecimiento muy especial para a todos aquellos que me ayudaron para lograr esta meta:*

*Al Señor por la capacidad que me dio para realizar este trabajo, al Dr Eduardo Baéz M., por acertada dirección del mismo, al Maestro Rogelio Ruiz Gomar, Dr. Jaime Morera, Ing. Humberto López R., Arq. Lourdes Inclán P., Fr. P. Alfredo Quintero OM, y Mtra. Irene Barajas, por su valiosa y generosa colaboración durante la realización de la tesis, y a los amigos que siempre me impulsaron.*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS	5
ANTECEDENTES HISTÓRICOS	8
HISTORIA DE LA ORDEN DE LA MERCED	11
HISTORIA DESCRPCIÓN DEL TEMPLO DE BELEM	25
PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO PICTÓRICO	58
LA EXPRESIÓN RELIGIOSA	60
ANÁLISIS HISTORICO DE TEMAS E IMÁGENES	67
LA TRINIDAD	70
CARROS TRIUNFALES	90
JOAQUÍN Y SANTA ANA	102
INMACULADA CONCEPCIÓN	107
ÁNGELES	139
EXPULSIÓN DEL PARAÍSO	165
LECTURA DEL DISCURSO RETÓRICO VISUAL	168
PINTURA DEL LUNETO SUR	170
PINTURA DEL LUNETO NORTE	183
LECTURA RETÓRICA E INTERPRETACIÓN DEL DISCURSO	192
CONCLUSIONES	199
BIBLIOGRAFÍA	175
RELACIÓN DE ILUSTRACIONES Y DOCUMENTOS	206
GLOSARIO	232

## INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS

El hecho de que la cultura novohispana esté aún presente en muchas formas de vida de los mexicanos me motivó una década atrás su estudio, conocimiento e investigación. Es por ello mi interés en cómo se desarrollaron el pensamiento y costumbres de esa época histórica y cómo se reflejan en nuestra formación como nación. Las obras del espíritu humano del período virreinal que han llegado hasta nosotros son objetos, textos, pinturas, esculturas, construcciones, costumbres, etc., y forman un conjunto de documentos sobre la vida y la sociedad novohispana que nos permite reconstruir parte de ese pasado, que nos habla del pensamiento y modo de vida virreinal y que dejaron huella en nuestra identidad.

Para los espectadores de esa época el significado de numerosas obras de arte novohispano era entendible, pues era el reflejo de su momento histórico; sin embargo hoy en día este significado pasa desapercibido para la mayoría de nosotros, pues estamos habituados a contemplarlas como simples objetos autónomos, desvinculados de la función primigenia con la que fueron creados. Por ello uno de los fines de esta tesis es que el espectador actual, una el gozo estético con la comprensión de las obras y se interese en el arte del período virreinal, ya que su estudio y difusión ayudan a crear conciencia para conservar un patrimonio que nos pertenece y que debido a diversas circunstancias ha quedado en el olvido, o en el descuido y ahora es parte de un expolio originado por un creciente mercado negro de arte virreinal.

En esta tesis pretendo realizar una investigación sobre dos pinturas novohispanas de gran formato que se encuentran en el coro alto del templo mercedario de Belem, hoy llamado Merceditas de la ciudad de México, en ellas se observan el uso de los símbolos y alegorías frecuentes en la época virreinal, usadas para mostrar diversos temas principalmente religiosos.

En el contexto de su estudio, lectura y análisis, estoy considerando que en cada una de ellas está representada una alegoría mariana sobre el tema de la Inmaculada Concepción de María, hipótesis que trataré de probar en el curso de esta tesis, con un trabajo de investigación y crítica de arte, y a través de una lectura retórico pictórica trataré de encontrar el propósito, la significación y el fin

presentes en cada una de ellas. Propongo también ponerlas frente a otras pinturas de la época con el mismo tema buscando sus semejanzas y variantes, además de contextualizarlas, con objeto de reforzar la investigación para comprobar mi hipótesis.

Ambas obras fueron creadas y plasmadas sobre lienzos dentro de un espacio de tiempo con determinadas circunstancias históricas y particulares cuyo conocimiento permite asomarnos al contexto histórico de la sociedad novohispana, a la forma en que pensaban, veían y entendían su realidad, y así como captar en lo posible la visión estética, histórica y social de los creadores novohispanos dentro de su propio entorno.

En una de estas pinturas se encuentran representados religiosos mercedarios, esto me llevó a buscar el origen y fines de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, y considerar a manera de complemento conocer la historia del Templo y su arquitectura, ya que desde su fundación hasta hoy, el inmueble donde se encuentran las pinturas ha pertenecido a la orden mercedaria.

La metodología a seguir es la siguiente:

En un primer capítulo presento una breve historia de la Orden, incluyendo el establecimiento de ésta en la Nueva España, siguiendo con la historia y descripción general del Templo.

A continuación presento el planteamiento que permite realizar la lectura del discurso pictórico, que incluye el análisis histórico e iconográfico de las imágenes representadas en cada una de las obras.

El estudio de las pinturas se realizó aplicando el método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky<sup>1</sup> y apoyado en un método de análisis visual propuesto por Alejandra González Leyva<sup>2</sup>; Esto comprende la Ficha Técnica, descripción visual y composición de cada una de las obras, para proceder al análisis formal e iconológico, que me permita aproximarme a la forma, idea y contenido de las mismas con la finalidad de interpretar y leer el discurso pictórico plasmado en ambas, siguiendo los pasos de la retórica aplicados a la pintura. A esto añadí un

---

<sup>1</sup>Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid Alianza Editorial, 1972, 323 pp.

<sup>2</sup> Alejandra González Leyva, "Un método de análisis visual" en *Revista de la UAEM*, Julio-Septiembre, 1991, pp. 67-69.

planteamiento sobre su relación con otras obras de la época sobre el mismo tema, que se encuentran en espacios similares.

El trabajo de investigación se hará consultando fuentes primarias y secundarias para ubicarlos en el espacio y tiempo históricos.



## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Después de la conquista llegaron a América numerosas órdenes religiosas que se establecieron en el amplio territorio en que habían de constituirse los diferentes virreinos, con objeto de evangelizar a los nuevos súbditos de la Corona española, La coyuntura histórica que permitió a España realizar el descubrimiento de América, a su vez permitió a la Iglesia cumplir el mandato divino de bautizar e instruir en la religión cristiana a los pueblos del mundo y hacer realidad el sueño de una extensión universal.

Los Reyes de España con su convicción religiosa y conquistadora se sintieron responsables del proyecto de cristianización de los naturales del Nuevo Mundo, por lo que solicitaron a la Iglesia ser ellos y sus vasallos quienes realizaran la empresa evangelizadora. Ésta les fue concedida por medio de tres bulas pontificias: Julio II otorgó la bula *Universalis Ecclesiae regiminis* que dio lugar el Regio Patronato Universal<sup>3</sup> y convirtió a la cabeza de la corona española en “patrón de obispados, dignidades y beneficios” proveyéndola como “*señor absoluto de las indias*”. El 25 de Abril de 1521 León X emitió la bula *Alias felicis recordationis* en la que daba a la órdenes mendicantes autoridad apostólica para la conversión de los indios y una más el 6 de mayo de 1522 de Adriano VI *Exponi nobis fecisti* confirmaba y completaba las disposiciones de su predecesor.<sup>4</sup>

El 13 de agosto de 1523 llegaron tres franciscanos de origen flamenco, Juan de Tecto, Juan de Ahora y Pedro de Gante. Un año después, a mediados de Mayo de 1524, arribaron a Veracruz doce franciscanos encabezados por Martín de

---

<sup>3</sup>José María Kobayashi, *La educación como conquista, Empresa franciscana en México*. México, El Colegio de México, 1974, en la nota 44, p.133, escribe “el derecho canónico define a este patronato como *la suma de privilegios, con algunas cargas, que competen por concesión de la iglesia a los fundadores católicos de iglesia, capilla o beneficio y también aquellos que tiene causa con ellos.*” Quedaron entonces la evangelización y la Iglesia en América a cargo del rey de España que recibía a cambio la donación de los diezmos.

<sup>4</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 84; Kobayashi, p. 136, la última conocida como la *Ominimoda*; las tres les otorgaban amplias facultades para administrar los sacramentos (ya que no todos las tenían), .... “*sin admitir contradicción de ninguna dignidad eclesiástica*” y disponían “*que sus superiores podían detentar la autoridad plena del Sumo Pontífice, tanta cuanta les pareciere conveniente para la conversión de los indios*”.

Valencia<sup>5</sup>. Dos años más tarde llegaron los dominicos también en número de doce encabezados por fray Tomás Ortiz <sup>6</sup> y en 1533 arribó la orden agustina con siete, encabezados por fray Agustín de Gormaz o de Coruña.<sup>7</sup>

Ese mismo año llegaron dos religiosos mercedarios fray Hernando de Talavera y Fray Gonzalo de Vera con la pretensión de establecer la orden mercedaria en Nueva España.<sup>8</sup>

Cabe señalar que la orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos, a diferencia de las otras órdenes, no se dedicaba a la evangelización como se verá adelante.

La historia de la orden y el establecimiento en la Nueva España, así como las construcciones y el arte que desarrollaron han merecido poca atención de parte de los estudiosos. Con todo han sido investigadas por diversos autores como Francisco de Pareja, el cronista de esta orden durante el siglo XVII; su obra *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos de la Nueva España*,<sup>9</sup> fue editada hasta a fines del siglo XIX, pero ha sido una fuente importante para quienes se han dedicado al estudio de este tema.

---

<sup>5</sup>Ricard, pp. 82-84; Kobayashi pp. 135-136. Los primeros tres eran originarios de Flandes, dos de ellos eran sacerdotes Johann Van den Auwera y Johann Dekkers, con los nombres españolizados Juan de Aora y Juan de Tecto, el otro era lego, Pedro de Mura (1476-1572), o de Gante. Los siguientes doce franciscanos desembarcaron el 13 o 14 de Mayo de 1524 en Ulúa, llegando a la ciudad de México el 17 o 18 de Junio, Martín de Valencia como superior, Francisco de Soto, Martín de Jesús o de la Coruña, Juan Suárez o (Juárez), Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente (Motolinía), García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Ribas, Francisco Jiménez y los legos Andrés de Córdoba y fray Juan de Palos.

<sup>6</sup>Ricard, pp. 85, 86; Kobayashi, pp. 136-137, llegaron probablemente el 2 de Julio de 1526, además del superior llegaron de España, Vicente de Santa Ana, Diego Sotomayor, Pedro de Santa María, Justo de Santo Domingo, Pedro Zambrano, Gonzalo Lucero (diácono) y Bartolomé de la Calzadilla (lego), en tanto que de la Isla Española llegaron Diego Ramírez, Alonso de la Vírgenes y el novicio Vicente de las Casas.

<sup>7</sup> Ricard, p. 86; Kobayashi, pp.135-137; arribaron a Veracruz el 22 de Mayo de 1533, llegando a México el 7 de Junio, con Gormaz venían Francisco de la Cruz, Jerónimo Jiménez o de San Esteban, Juan de San Román, Juan de Oseguera, Alonso de Borja y Jorge de Avila.

<sup>8</sup> María del Carmen León Cázares, *Reforma o extinción, Un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*, México, Universidad Autónoma de México, 2004, IIF, IIH, pp. 48-49.

<sup>9</sup> Francisco de Pareja, *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos de la Nueva España*, 2V., México, Archivo Histórico del estado de San Luis Potosí, 1986.

Posteriormente fray Cristóbal de Aldana, escribió otra crónica que fue impresa por la propia orden probablemente a fines del siglo XVIII.<sup>10</sup>

En el siglo XVIII, las Gacetas y el Diario de Robles así como la obra del cronista poblano Mariano Fernández de Echeverría y Vyetia, editada en el siglo XX, proporcionaron nuevos datos. A finales del siglo XIX y principios del XX Antonio García Cubas, Manuel Rivera Cambas, Alfonso Toro, y Lauro Rosell, en sus escritos dejaron testimonios sobre historia y edificaciones de la orden. Posteriormente han aparecido numerosos trabajos, que han acrecentado los conocimientos sobre este tema; al aparecer nuevos estudios de diversos autores sobre los templos, retablos, esculturas, pintura y arquitectura de la orden desde diversos enfoques, y que se encuentran relacionados en la Bibliografía<sup>11</sup>. Pero sin duda la investigación reciente más importante es la de Carmen León Cázares quien publicó un libro sobre la historia de la Orden en Nueva España.

---

<sup>10</sup> Cristóbal de Aldana, *Crónica de la Merced de México*, Ed. Facsimilar, de la primera edición, (probablemente posterior a 1770), México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1929, 298pp.

<sup>11</sup> Relacionados en la Bibliografía.

## Historia de la Orden Mercedaria

En lo que toca a la historia la orden mercedaria, habrá que recordar que durante los siglos X al XIII hubo en Europa un período devocional de peregrinaciones a diversos santuarios y a lugares sagrados de la cristiandad principalmente a Roma, Santiago de Compostela, y los Santos Lugares.<sup>12</sup> Parte de la ruta a estos últimos que incluía a Jerusalén estaba en manos de los musulmanes. Debido a esto se crearon órdenes de carácter religioso-militar que protegían y albergaban a los peregrinos que iban a Tierra Santa: los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén (Caballeros de Malta), los Caballeros Teutones y los Caballeros Templarios, cuyos miembros además de ayudar a los peregrinos, protegían los Santos lugares, y pelearon contra el Islam apoyando las cruzadas durante casi tres siglos. Los enfrentamientos entre musulmanes y cristianos surgidos por la rivalidad religiosa, afectaron toda la zona del Mediterráneo, tanto a quienes combatían como a la población y al comercio de la región. Los musulmanes encontraron en estos conflictos un jugoso negocio, hacían prisioneros a soldados y civiles para pedir dinero por su rescate o para utilizarlos como esclavos.

Con la desaparición de la Orden del Temple y la guerra de la reconquista surgieron en España diversas órdenes religiosas como la de Santiago y la de la Santísima Trinidad que trataron de ayudar a rescatar a los cautivos de los moros, haciendo de este fin su objetivo principal.<sup>13</sup>

La Orden religiosa de *Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*, fue otra de las órdenes fundada con este propósito. Sobre la fundación de la orden, como todo tema religioso tiene su origen en la leyenda y su fundamento en documentos y en la fe. Cuentan los mercedarios que la Virgen se apareció por separado a tres hombres la noche del 1º de Agosto de 1218<sup>14</sup>: a Pedro Nolasco,

---

<sup>12</sup> Emile Male, *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 26-34; Eduardo Báez Macías, *El Hospital de Jesús, Historia y documentos sobre su fundación*, México Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 2010, p.20.

<sup>13</sup> León Cázares, p.17, estas órdenes surgieron en España a imitación del Temple, robustecían el poder real, ayudando en la lucha para arrojar a los árabes de España; Galván, p.48. en esa época, se crearon también las órdenes de Calatrava y Montesa.

<sup>14</sup> Festividad de San Pedro prisionero, León Cázares, p.18.

noble y rico francés tutor del rey Jaime I Rey de Aragón<sup>15</sup>, a Raimundo de Peñafort, teólogo dominico español y confesor de ambos, así como al propio rey, pidiendo a los tres que fundaran una orden religiosa añadiéndole la posibilidad de redimir cautivos que en esa época caían en poder de los moros. En un principio fue del tipo de confraternidades de caballeros que se crearon durante las cruzadas, y que tenían como fin cuidar enfermos en los hospitales y rescatar cristianos cautivos de los musulmanes.<sup>16</sup>

Fundada la orden los religiosos se establecieron en 1232 en Barcelona en el convento de Santa Eulalia. La orden fue aprobada por el papa Honorio III, y posteriormente en 1235, Gregorio IX emitió una bula que confirmaba la fundación y aprobaba la regla elaborada por Raimundo de Peñafort para regular sus constituciones, a la que se añadió un cuarto voto que incluía el oficio de redentor.<sup>17</sup> Continuó también como orden militar y en España los mercedarios llegaron a realizar en parte la labor de la orden templaria cuando ésta se disolvió en el siglo XIV.

En 1318, al subir al trono pontificio Clemente V, decidió que los generales de la orden fueran sacerdotes, lo que propició dificultades entre los clérigos y los militares, éstos últimos se separaron para ingresar en otras instituciones, quedando los religiosos en la orden. Posteriormente las constituciones se cambiaron basadas en las de la orden de predicadores, aunque quedaba vigente la posesión y administración de bienes que utilizaban para los rescates.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup>José Luis Corral, "Jaime I de Aragón: la Historia de las grandes conquistas" en *Historia Nacional Geographic*, 2008, No. 53, p. 107; Oscar Herrandón, "El Rey Cruzado, Jaime I" en *Historia de Iberia Vieja*, 2008, No. 39, p. 12-17, anota que en una época de exacerbada religiosidad imbuida por la fe y la superstición, Jaime I, (1208-1276), dejó escrita su vida en el *Libre del Feits* la primera de las cuatro grandes crónicas del reino de Aragón, que muestra un rey cristiano sumamente religioso y devoto mariano, que afirmó en su *Crónica* haber sido testigo de la aparición de la Virgen María.

<sup>16</sup>José de Jesús Aguilar, *Iconografía Mariana*, México, 1999, pp.61-62; <http://www.blasoneshispanicos.com./OrdenesMonasticas/OrMerced/htm>, *Orden de la Merced*, 29/09/2006, p.1; León Cázares, p.18-19, en la historiografía mercedaria contemporánea la fundación de la orden se le atribuye a la petición de la Virgen a San Pedro Nolasco.

<sup>17</sup>Este oficio les permitía quedar como rehenes, en lugar del cautivo. <http://www.blasoneshispanicos.com./OrdenesMonasticas/OrMerced/htm>, p.1; Fray Samuel Montoya Melesio, OM., *Vida de San Pedro Pascual (1227-1300)*, México, Provincia Mercedaria Mexicana de la Natividad de la Virgen María, 2004,

<sup>18</sup>Victor C. , Cruz, *El convento mercedario de las minas de Tegucigalpa 1650-1830*, 1989, p.1-3; León Cázares, p. 20, también ostentaban el título de capellanes reales, gozaban de privilegios pontificios y prerrogativas reales.

En esa época el *Código Civil* de Alfonso X el Sabio, Ley Primera, Título XXIX de las Siete Partidas definía *merced* como “*sacar a los hombres de su cautividad*”, y *merced* también se le llamaba a la compasión gratuita para los necesitados. La Orden en un principio tuvo varios nombres como “Redención” y “Orden de los cautivos”, y dado que en sus constituciones tenían un voto especial que era rescatar a los cautivos de los musulmanes le llamaron Orden de la Merced, y al tomar a la Virgen María como patrona de su empresa redentora le dieron la advocación de Madre de la Merced o Virgen Redentora.<sup>19</sup>

Esta advocación tuvo sus antecedentes en los inicios del cristianismo; los fieles encontraron en la Madona a su protectora e intercesora, función que heredó de las divinidades femeninas que la precedieron en las religiones matriarcales del pasado.<sup>20</sup>

Aunque se ha creído ver la imagen de María desplegando su gran manto desde la época paleocristiana en la *orante*, figura que aparece en las catacumbas, diversos estudiosos han considerado que en ese tiempo las imágenes no tenían individualidad, por lo que ésta podía haber significado indistintamente a la Madre de Dios o al alma en oración y se ha considerado que el culto a María empezó a partir del Concilio de Éfeso (431).<sup>21</sup>

Desde la época bizantina se originaron diversos tipos de imágenes de la Virgen una de ellas fue la Virgen protectora que porta un gran velo (*maforión protector*), y lo extiende por ella misma o es ayudada por ángeles, María con ese gran manto envolvía a los fieles para protegerlos.<sup>22</sup> Más tarde en el arte de occidente esta

---

<sup>19</sup> <http://ordenmerced.org/origine.htm>, *la Merced en la Iglesia*, 31 de Enero de 2009; Alicia Bazarte Martínez y Clara García Ayluardo, *Los costos de la salvación: Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)* México, CIDE, Instituto Politécnico Nacional, Archivo General de la Nación, 2001, p. 336.

<sup>20</sup> Kyra Belán, *La Virgen en el arte, del arte medieval al moderno*, Colombia, Editorial Panamericana, 2006, p. 20.

<sup>21</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia*, T.I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996, p. 80, nos dice que en esta época las representaciones figurativas eran de culto, sin representar a alguien en especial, por lo que no se puede hablar de imágenes de la Virgen propiamente dichas, hasta el arte bizantino.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp.121-128, también llamado *omaphorion*; el manto tiene orígenes muy antiguos con el sentido de protección o adopción y hace notar que la representación de Madre protectora cayó en desuso en Europa en el siglo XVII, pero continuó en América; Antonio Rubial García, “Introducción” en Francisco de Florencia, Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, 1775, 1995, p.14.

versión correspondió a la Virgen de la Misericordia o Virgen del manto protector; un ejemplo de esto lo podemos ver en las il. 1, 2.



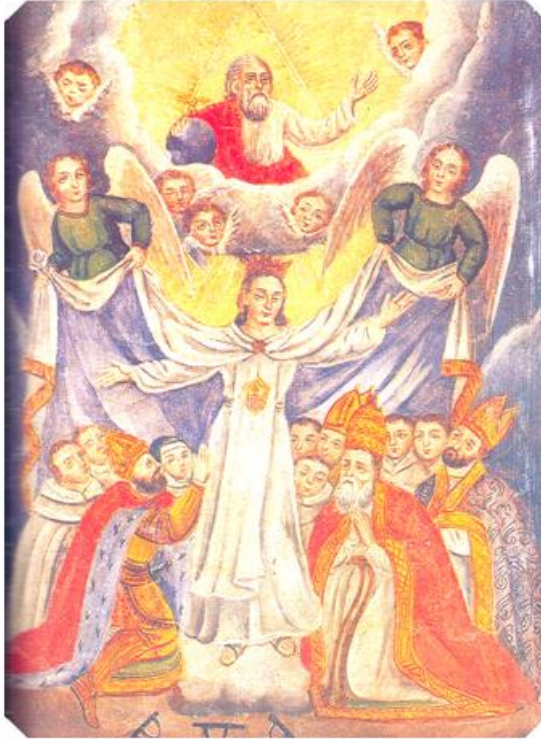
1.- *Virgen del manto*, (1445-1460), Piero de la Francesca, Tabla central del *Políptico de la Misericordia*, Técnica mixta sobre tabla, 134 x 91cm, Pinacoteca Sansepolcro



2.- *Madona de la Misericordia*, siglo XIII, Simone Martini, s/ tec., s/m, Pinacoteca Siena, Italia.

La Edad Media se caracterizó por su devoción a la Virgen. Durante el siglo IX su culto inició un gran desarrollo, era invocada como <mediadora> entre Dios y los hombres. En el siglo XIII, siglo mariano por excelencia, el cister y San Bernardo fueron los grandes impulsores de este culto. María en el concepto de "Madre compasiva" personificaba el deseo de la humanidad de ser protegida y amada por la madre amorosa; así fue creciendo la fe y la piedad de los fieles hacia esta advocación, pues la veían como la Madre que los escuchaba, socorría e intercedía por ellos ante Jesús. Con el tiempo surgió la devoción a la Virgen de la Misericordia, madre de todos los hombres; de estas tradiciones derivó el concepto de María como dispensadora de las gracias divinas, fungiendo como defensora e

intercesora para el alivio de las necesidades de los fieles en la advocación de Madre de la Merced.<sup>23</sup> il. 3, 4.



3.- Virgen de la Merced, (CFJFS), s/f, s/tec., s/m.



4.- Virgen de la Merced, Estampa de la Cofradía de Santa María de la Merced Redención de Cautivos (1678).

En lo que toca a la orden, los religiosos se vestían con un hábito de color blanco<sup>24</sup> muy amplio, de mangas anchas, con un escapulario, que llevaba bordado o pintado un escudo en el centro que los identificaba como miembros de la orden. Este atuendo se complementaba con una esclavina, cinturón de cuero y un manto.

El escudo que era la insignia de las ordenes militares fue utilizado del mismo modo por las órdenes religiosas; en el caso del escudo mercedario es de forma cuadrilonga, redondeado en su dos ángulos inferiores y terminado en punta en medio de la base, está cortado en dos partes iguales, la superior sobre campo de gules, tiene una Cruz de plata de San Juan de Jerusalén, insignia de los Caballeros de Malta con los cuales estaban identificados y también era la antigua insignia de la catedral de Barcelona. La parte inferior tiene cuatro barras blancas

<sup>23</sup> Ver Rogelio Ruiz Gomar, et, al, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, 2004, 106-108; Sylvie Barnay, *El cielo en la Tierra, las apariciones de la Virgen en la Edad media*, Madrid, Encuentro Ediciones, 2007, pp. 37-39.

<sup>24</sup> Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, 1989, p.9, señala que María solicitó a Pedro Nolasco que vistieran el hábito blanco en honor de su pureza inmaculada.



sobre campo de oro que corresponden a las armas y al emblema de Cataluña que provienen de la siguiente leyenda: Vifredo el Velloso Conde de Barcelona fue herido en batalla, con su mano tomó sangre que le brotaba de la herida y extendió sus dedos sobre el escudo dejando en él marcadas unas líneas, Cataluña lo recogió como símbolo y rúbrica del Conde quien sobrevivió a las heridas y murió en 906; el escudo está rematado por una corona real. Más tarde se convirtió también en el escudo del Reino de Aragón y del rey Jaime I, "el conquistador". Cuando se fundó la orden mercedaria religiosa y militar el rey lo otorgó a San Pedro Nolasco para que los mercedarios lo usaran como escudo e insignia de su orden y como un arma contra los enemigos de la Iglesia. También los designó defensores de la Inmaculada Concepción de la Virgen. La corona como cimera en el escudo mercedario simboliza a María Inmaculada como la Reina de la orden.<sup>25</sup> il. 5



5.- *Escudo de la Orden Mercedaria.*

Ya se ha visto que la evangelización en tierras de Nueva España fue llevada a cabo por las órdenes regulares ya mencionadas, sin embargo los mercedarios estuvieron presentes desde el inicio de la conquista, pues entre los religiosos que

---

<sup>25</sup>Montoya, 2004, p. 74-75, 78; Stratton, 1989, p. 9.

acompañaron a Hernán Cortés se encontraban dos mercedarios, Fray Bartolomé de Olmedo que era su capellán y Juan de Varillas, y se sabe que Olmedo bautizó y convirtió numerosos indios.<sup>26</sup>

Mencioné que en 1533 Hernando de Talavera y Fray Gonzalo de Vera llegaron a la capital de Nueva España solicitando al Cabildo de la ciudad de México apoyo para establecerse en la ciudad.<sup>27</sup> El Ayuntamiento no tuvo objeción, pero en el cabildo eclesiástico el provisor del Obispado no lo permitió ya que a su juicio “*No quedaban ya libres las grandes vías de la evangelización*”.<sup>28</sup>

En 1540 los mercedarios intentaron de nuevo, obtener el permiso de las autoridades virreinales para establecer un convento en la ciudad de México, pero se encontraron con cambios burocráticos que no permitieron concretar una buena respuesta por parte del Cabildo y todo concluyó en la misma negativa.<sup>29</sup>

Con base en las fuentes existentes, se puede observar que las reglas y fines de las constituciones de la orden mercedaria diferían de las constituciones de las órdenes mendicantes ya establecidas en América, que contaban con el apoyo del Real Patronato y el favor de los obispos, por lo que a los mercedarios les llevó mucho tiempo y trabajos establecerse en Nueva España.

Esto quizás se vio reforzado porque la Orden de la Merced no era una orden mendicante, aunque gozara de las prerrogativas dadas a estas órdenes en 1516, por lo que no era considerada como orden misionera. A esto se añadieron varias quejas presentadas ante la Corona sobre casos de indisciplina de algunos

---

<sup>26</sup> Kobayashi, p.135; Fausto Zerón Medina, *Felicidad de México, Centenario de la María Señora de Guadalupe*, México, Editorial Clío, 1995, p. 72, anota que la primera misa en el continente, se celebró en una capilla instalada para tal efecto y que Cristóbal Colón dedicó a la Virgen de la Merced,

<sup>27</sup> León Cázares, pp. 49-50, ambos frailes se acercaron al Cabildo ... “*e dijeron que ellos han venido a esta partes para hacer monasterio de la dicha orden e fruto en la conservación de los indios e doctrina de los españoles*”, los comisionados los apoyaron y les indicaron un sitio donde pudieran establecerse, hubo también personas como Gonzalo Gómez Castillejo (ligado al abasto de carnes) que les donó una casa y solar; Pareja, ver Apéndice IV, p. 114, Actas de Cabildo de la Ciudad de México, recogidas por Vicente de Paul Andrade, se menciona que estos religiosos se presentaron ante el Cabildo el 3 de Octubre de 1533.

<sup>28</sup> León Cázares, pp. 49-50, anota que el provisor del obispado “no consideró necesario que hubiera más frailes para encargarse de las necesidades espirituales de los españoles ya que los clérigos avencinados en México atendían a la población española.”

<sup>29</sup> León Cázares, pp. 58-59, señala que la solicitud sacó a flote las pugnas internas de la nueva burocracia entre los miembros de Cabildo, a esto se añadieron el control por parte de la Corona para realizar nuevas fundaciones, y la consulta necesaria al consenso diocesano de México para erigir nuevos templos y conventos: el resultado fue que no se pudieron establecer en la ciudad de México; Pareja, Vol.1, pp. 157-159, 161-165.

mercedarios, que propiciaron el interés de Felipe II para vigilar la reforma de esta orden y en 1543 redundó en la determinación del Real Consejo de Indias para reducir los conventos mercedarios en ultramar.<sup>30</sup>

Los religiosos miraron entonces hacia otra parte, ya en 1535 se había presentado ante el Cabildo de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala el religioso mercedario Fray Juan de Zambrano o Zambrana,<sup>31</sup> como encargado de realizar las gestiones para edificar un convento; y en este caso no hubo objeciones por parte de la autoridad.<sup>32</sup>

Existió a su vez la fundación de un pequeño convento en Ciudad Real en Chiapas que data de 1537.<sup>33</sup>

Años más tarde en 1550, siendo comendador del convento de Guatemala fray Marcos de Ardón o Dardón, los mercedarios reanudaron las fundaciones en Centroamérica y pronto se vieron ante la necesidad de nuevos religiosos, por lo que se concedió el hábito a aspirantes nacidos en Guatemala, entre los que se recibieron criollos y algunos mestizos, lo que hacía diferencia con las órdenes mendicantes.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> León Cázares, pp.62-63, 85, 90-91, la reforma implicaba entre otras cosas “el voto de pobreza, observancia, y dedicarse a la evangelización acorde a las reglas de la orden franciscana” para los religiosos que quisieran continuar en ultramar.

<sup>31</sup> Ibid., p. 51 hace notar que este religioso pudo ser el mismo religioso que según archivos se encontraba en Cuba veinte años antes.

<sup>32</sup> León Cázares, p. 51, 52 considera que esto probablemente se pudo deber a la ausencia de órdenes mendicantes en la región; a pesar de esto hubieron de esperar hasta 1538 para poder confirmar su establecimiento, apoyados por primer obispo de Guatemala Francisco Marroquín que vio la necesidad de los mercedarios para trabajar en su diócesis, pues existe un memorial de 1539 donde se menciona que eran los únicos religiosos en el lugar, investigaciones posteriores documentales de Ignacio Zúñiga OM, confirman que vinieron de Santo Domingo; Pareja, Vol.1, p. 154, este cronista relata también que Fr. Marcos Pérez Dardón y Fray Juan de Zambrano se presentaron con el obispo Marroquín.

<sup>33</sup> Sydney David Markam, *Colonial architecture of Antigua Guatemala*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1965, p. 126; Sydney David Markam, *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Chiapas, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993, p. 138; Pareja, Vol. I, pp.150-155, ambos autores relatan la fundación del convento; León Cázares, pp. 53-55 menciona que fray Pedro Barrientos y fray Pedro Benítez de Lugo provenientes de Santo Domingo, presentaron el 18 de Mayo de 1537 una solicitud de terreno para la edificación de Iglesia y convento ante el Ayuntamiento de Ciudad Real que pronto quedó abandonado; en el mes de mayo de 1539 fray Marcos Dardón OM inició la reconstrucción de la *iglesia* y el pequeño convento, emprendiendo además actividades económicas para su propio sustento, como estancias ganaderas y un trapiche azucarero en la región de Copanaguastla.

<sup>34</sup> León Cázares, pp. 81-83, entre ellos Fray Luis Carrillo de San Vicente (criollo) y Fray Diego de la Barrera (mestizo); Pareja, Vol. I, pp150-155.

Después de muchas vicisitudes en el año de 1563 se logró erigir la Provincia de Guatemala, y quedó bajo el patrocinio de Nuestra Señora de la Presentación, dependía directamente de Castilla y comprendía las fundaciones de Guatemala, Honduras, Chiapas y Nicaragua.<sup>35</sup>

Con el tiempo y de acuerdo a los requisitos impuestos por el Concilio de Trento,<sup>36</sup> se hizo necesaria la formación de nuevos aspirantes al sacerdocio que habían nacido en tierras de Guatemala y no teniendo ahí donde se hicieran los estudios, se vio la posibilidad de que acudieran a la ciudad de México por estar más cercana que las universidades españolas.<sup>37</sup> En 1565 los mercedarios solicitaron a la corona licencia para poder establecer el colegio en esta ciudad, donde pudieran vivir los estudiantes mercedarios mientras asistían a la Real y Pontificia Universidad de México y les fue concedida una cédula real para establecer dicho colegio.<sup>38</sup> El 12 de Agosto de 1566 el rey envió una nueva cédula en el mismo sentido.<sup>39</sup>

En 1574 llegaron a México los primeros religiosos procedentes de Guatemala, quienes se hospedaron en una casa cerca de San Hipólito. Después se cambiaron a otra casa más al oriente en el barrio de San Lázaro, por quedarles más cerca la Universidad, y en 1589 pudieron comprar una casa más grande en el mismo

---

<sup>35</sup> León Cázares, pp. 51, 78-79, 91; Pareja, Vol. 1, pp.153, 154, el primer provincial fue fray Alonso de Zorita.

<sup>36</sup> *Biblioteca Electrónica Cristiana*, [multimedios.org/docs/d000436/](http://multimedios.org/docs/d000436/). 12 de febrero de 2008, *Documentos del Concilio de Trento, Decreto de Concilio de Trento*, en la Sesión V, Cap. I, manda que en los conventos de religiosos haya estudios y en la Sesión XXIII, Cap. XVIII se encuentran establecidas las condiciones para recibir el sacramento del Orden.

<sup>37</sup> León Cázares, pp.103-104, existe una información de la Audiencia de Guatemala en 1581 sobre los estudios que tenían los religiosos, el provincial fray Alonso Sánchez era presentado en teología y había cuatro bachilleres teólogos.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 94, nos dice que dicha cédula fue enviada para ser considerada por la Audiencia que gobernaba debido a la muerte del segundo Virrey, en ella se insistía en la conveniencia de una fundación mercedaria en México, y concedía la fundación del colegio en esta ciudad,; Pareja, p. 177, relata que la cédula tiene fecha de 25 de Marzo 1565 y se encuentra integrada en el acuerdo del Virrey Luis Velasco, del tres de Diciembre de 1594; no se ha encontrado documentación sobre la respuesta de la Audiencia.

<sup>39</sup> León Cázares, p. 95, en 1566 el monarca enviaba a la Audiencia, una nueva cédula con el carácter y limitaciones del colegio mercedario y pedía se le informara los resultados sobre este particular, año y medio después en escrito del 10 de febrero de 1568, la Audiencia (en funciones del Gobierno de México por la destitución de Virrey Marqués de Falces) contestó, y resulta notable el hecho que a casi dos años de emisión de dicha cédula, la Real Audiencia respondiera así: *"Hasta ahora no ha venido de parte desta orden, persona a tratar del colegio, ni menos se había tenido noticia de que vuestra majestad les hubiere dado licencia para ello....."* ..

barrio que acondicionaron durante cuatro años para que pudiera funcionar como colegio y oficinas, y edificaron una *iglesia* pequeña.<sup>40</sup>

Ese mismo año la orden encargó a fray Mateo García, comendador del convento de Santiago de los Caballeros, que se trasladara a la ciudad de México para establecer formalmente la casa de estudios para los jóvenes mercedarios.<sup>41</sup>

Cuando Fray Mateo llegó a México permutó un terreno que poseían en el barrio de la Trinidad por una casa “*delante del Hospital de los desamparados,*” a la salida de México, donde se instalaron los religiosos.<sup>42</sup>

Se iniciaron los trámites para establecer el colegio, pero esto no fue tarea fácil, pues el Virrey Marqués de Villamanrique les negó la licencia de fundación en tanto no tuviera una confirmación del rey. Ante esta negativa fray Mateo decidió intentarlo a través del Real Consejo de Indias y buscó apoyo en los Cabildos secular y eclesiástico. Mientras recibía la respuesta asumió el gobierno virreinal don Luis de Velasco, que también denegó la petición, basándose en las razones de su antecesor.<sup>43</sup>

Los mercedarios siguieron luchando para tener el apoyo real y poder establecer la Orden en la ciudad de México. El 11 de febrero de 1592 a tres años de la primera solicitud de fray Mateo García, el rey de nuevo apoyó a la orden por medio de una cédula enviada al Virrey y a la Audiencia ordenándoles: “*favorezcan la obra de la Merced en México*”, que entre otras cosas puntualizaba “... *se me ha hecho relación que la dicha orden fundó monasterio en dicha ciudad.....os mando tengais muy particular cuenta y cuidado de favorecer los religiosos de dicho monasterio*” y les otorgó también una merced de vino y aceite por seis años.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Pareja, Vol 1, pp. 168-169, 170-172, relata que la casa era de un amigo de Fray Bartolomé de Olmedo, que les proporcionó hospedaje por algún tiempo, y la casa de San Lázaro la compusieron con limosnas.

<sup>41</sup> León Cázares, p.109, esta solicitud estaba amparada por las reales cédulas emitidas en 1565 y 1566, Fray Mateo iba respaldado con la autoridad del nombramiento como vicario provincial de la Nueva España, con este título se presentó ante el Cabildo de la ciudad de México.

<sup>42</sup> León Cázares, p.109, la comunidad se instaló y en tanto se le daba el permiso oficial, empezaron a confesar y predicar en otras iglesias y daban servicio en hospitales; Pareja, Vol. 1, p. 172, relata que la casa la compraron con limosnas de algunos bienhechores.

<sup>43</sup> León Cázares, p.111, el Virrey Velasco envió a la corona un documento el 5 de junio de 1590 en que le solicitaba al rey *proveyera a su criterio* la real cédula de 1565.

<sup>44</sup> León Cázares, pp. 112-113, parte del texto de la cédula de fecha 11 de febrero de 1592; véase Pareja, Vol. 1, pp. 176-179.

El 15 de febrero de 1592, la corona emitió una nueva cédula al Virrey y a la Audiencia en el mismo sentido y el 19 de febrero se otorgó la licencia real para la fundación, que autorizaba y confirmaba el establecimiento de la orden en la ciudad de México, en *“la casa y colegio...donde pudiesen asistir y estudiar hasta doce religiosos. En la parte más cómoda y á propósito que le pareciese, sin perjuicio de las demás órdenes e iglesias”*. El 15 de diciembre de 1593, su Santidad otorgó la licencia pontificia *para fundar casa y colegio*; que recibió el Vicario fray Baltasar Camacho.<sup>45</sup>

El 28 de enero de 1594 la orden se vio favorecida por otra real cédula que concedía una nueva licencia y disponía financiamiento de la corona para que enviaran una primera misión a Nueva España, encabezada por fray Francisco de Vera<sup>46</sup> al frente de ocho religiosos. Al llegar a México presentaron la documentación ante el Real Acuerdo para que la casa pudiera *“tener forma de religión y sin limitación alguna”*; la real Audiencia emitió un acuerdo el 21 de Noviembre del mismo año con su aprobación. Con fecha 3 de diciembre de 1594, *“en obediencia”* a las cédulas reales de 1565 y 1592, el Virrey Don. Luis de Velasco emitió un acuerdo que confirmaba la fundación del convento en México, en el barrio de San Lázaro donde estaban establecidos, y les ofreció en apoyo la donación de un solar,<sup>47</sup> y el 11 de diciembre de 1596 el papa Clemente VIII emitió un Breve apostólico amparando su fundación.<sup>48</sup>

El lugar donde habían fundado el convento y el colegio estaban extramuros de la ciudad, quedaba lejos de la Universidad y de la ciudad; esto último ocasionaba que los vecinos y bienhechores no asistieran a los oficios<sup>49</sup>, por lo que fue necesario buscar un lugar más cercano a la Universidad; para tal efecto compraron unas

---

<sup>45</sup> León Cázares, pp.112-113; Pareja, Vol. I, pp. 176- 179, también fue confirmada en el acuerdo del 3 de diciembre de 1594.

<sup>46</sup> León Cázares, p.114; Pareja Vol. I, p. 176, Fraile egresado de la Universidad de Salamanca y nombrado vicario general de Nueva España, Guatemala y Honduras y Nicaragua

<sup>47</sup> León Cázares, p. 115, ver cita 24, en el Ayuntamiento, Diego Mejía de la Cerda se opuso a la donación, Acta de cabildo del 6 de marzo de 1595, (*Vid. Guía de actas de Cabildo*, p. 812); véase el texto completo del acuerdo en Pareja, Vol. I, pp. 176-179.

<sup>48</sup> Pareja, Vol. 1, pp. 181-184, Texto del Breve.

<sup>49</sup> León Cázares, p.114, anota que por no estar reconocidos oficialmente, no podían usar campanas lo que ocasionaba que no asistieran fieles a la liturgia y rezos y por consiguiente no recibían limosnas; Pareja, Vol. 1, p. 177-187, relata que también fueron refrendadas mercedes reales de vino y aceite para el convento.

casas cerca de la orilla de la acequia real que eran propiedad del regidor Guillen Brondante, y fueron apoyados con donaciones que en el 1595 varios vecinos hicieron al convento de Nuestra Señora de la Merced en oro común, a pagarse en 4 años, y el dorador Diego de Aguilera se constituyó en aval de fray Francisco de Vera, para que en ese tiempo liquidara el precio total de las casas.<sup>50</sup>

En 1600 los religiosos se trasladaron a ellas. Más tarde habiendo necesidad de ampliar compraron unas casas a Diego Mejía de la Cerda que colindaban con el convento y unas más que compraron en almoneda en el mes de Julio de 1601.<sup>51</sup>

El 8 de septiembre de 1602, fiesta de la Natividad de la Virgen María los mercedarios colocaron en solemne ceremonia la primera piedra de su primer templo *“con la asistencia del Virrey Dn. Gaspar de Zúñiga y Acevedo Conde de Monterrey, toda la ciudad y los caballeros de ella”*.<sup>52</sup>

Para continuar la construcción del templo y el convento les fue otorgado el beneficio de unas minas en Zacualpan cerca de Taxco y una cantera en el pueblo de Santa Marta.<sup>53</sup>

A corto plazo los mercedarios empezaron a fundar conventos en diversas poblaciones del territorio de Nueva España, atendiendo los servicios religiosos de diversas comunidades. También fueron profesores en la Real y Pontificia Universidad de México y fundaron diversos colegios y hospicios. Se establecieron

---

<sup>50</sup> Pareja, Vol. 1, 210-214, Vol. 2 p. 161, en esto estuvieron apoyados por una capellanía que fundó Gaspar de Peralta, la suma ajustada fue de dieciocho mil pesos, con un adelanto de diez mil lo dio la capellanía además de algunas donaciones a la orden para este fin, que están registradas en el *Archivo Histórico de Notarías, Fondo Antiguo, siglos XVI-XVIII*, Escribano No. 374, Andrés Moreno,(1591-1640), Escritura 1595/05/10, Vol. 2464, f.140 r. y v., Diego Vela, dona 100 pesos de oro común al convento de Nuestra Señora de la Merced para contribuir al pago de las casas, donde se iba a establecer dicho convento a pagar en cuatro años; Escritura de donación 1595/05/24, Vol. 2464, f.156 r.; Lope de Rua, carpintero, dona 100 pesos oro común; Escritura de donación 1595/08/01 Vol. 2484, f. 195, v;; Melchor Reyes, herrero, dona 100 pesos oro común; Escritura de donación 1595/09/25, Vol. 2464, f. 200 f. Rodrigo Pérez, batihoja, dona 100 pesos oro; Escritura de donación 1595/09/25, Vol. 2464, f. Diego Serrano herrero dona 100 pesos oro común;; Escritura de fianza 1595/04/29, Vol. 2464, f. 175, r. y v. Diego de Aguilera se constituye como fiador de Fray Fco. Vera, (no son el texto exacto, sino resumen de los mismos); León Cázarez, p 119, tomado de la cita 44 de la autora: la compra de las casas en 1599 se hizo a Guillen Borondante, o Brondant, que coincide con los cuatro años en que se comprometieron a liquidar las donaciones y la compra.

<sup>51</sup> Pareja, Vol. 1, pp.188, 212, 213, curiosamente este personaje fue quien se había opuesto en el Ayuntamiento a la donación del solar por el Virrey Luis de Velasco en 1594, ver supra 47.

<sup>52</sup> León Cázarez, p.122; Pareja, Vol. 1, pp. 213- 214; Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco y monumental*, Tomo II, pp.162-167, la fábrica de la *Iglesia* se terminó hasta 1656, bajo el cuidado del maestro Juan de la Calle.

<sup>53</sup> Pareja, Vol. 1, pp. 217-219.

en las ciudades de Oaxaca y Puebla (1598)<sup>54</sup>, Valladolid (1604)<sup>55</sup>, Convento de la Concepción de Tacuba en (1607)<sup>56</sup>, Colima (1607)<sup>57</sup>, Atlixco (1612)<sup>58</sup> y Veracruz (1613).<sup>59</sup>

Al aumentar en número las fundaciones en el territorio de la Nueva España, los mercedarios iniciaron planes con miras para crear una provincia independiente de la de Guatemala. Con este fin en 1604 se presentaron ante el Real Acuerdo de Indias para informarse y realizar los trámites necesarios.<sup>60</sup> El 15 de junio de 1616 el rey otorgó una cédula real a la orden para que los conventos establecidos en Nueva España se separaran de la provincia de Guatemala; quedó así formada la *Provincia de la Visitación de la Real y Militar Orden Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Cautivos de Nueva España*. El procurador Fray Pedro de Burgos llegó a México con la documentación correspondiente y el 28 de Marzo de 1618 se reunió la orden en Capítulo para tal efecto. El cinco de abril siguiente se

---

<sup>54</sup> León Cázares, pp. 117, 257, el Real Acuerdo de México, apoyó la solicitud de estas fundaciones ante el Consejo de Indias, Cédula del 29 de enero de 1598; Pareja, Vol. I, pp. 204-209, 221-225, Vol. 2, pp.68-75, 421-427,459-462.

<sup>55</sup> Pareja, Vol. 1, pp. 320-326, fue nombrado fundador por la orden el P. Fray Felipe Gutiérrez; León Cázares, p. 129, 257, en 1607 apoyados por el Vicario general, fray Francisco de Rivera (quien más tarde fue obispo de Guadalajara y Michoacán), se logró concretar dicha fundación; Moisés Guzmán Pérez, "El Templo y el Ex convento de la Merced", en Silvia Figueroa Zamudio, ed., *Morelia Patrimonio cultural de la humanidad*, Morelia, 1995, p, 170.

<sup>56</sup> Pareja, Vol.1, pp. 327- 331; León Cázares, pp. 129, 257, en ese lugar se compró una huerta para cultivo, abasto de la orden y recreación de los religiosos, también con el apoyo del Vicario general, fray Francisco de Rivera, en 1620 se hizo convento en forma con el nombre de Concepción de Nuestra Señora.

<sup>57</sup> Pareja, Vol.1, p.132-135; León Cázares, pp.130, 257, esta fundación la apoyó fray Francisco de Rivera; Magdalena Escobosa Haas, *Los mercedarios en Colima. Haciendas y Trapiches*, Colima, Universidad de Colima,1999, pp.54,55.

<sup>58</sup> Pareja, Vol. 1, pp. 347-354; León Cázares, pp.133, 257, el P. Maestro Fr. Francisco Rivera, solicitó autorización a la corte de Felipe III para fundar los conventos de Atlixco y Veracruz, el 10 de Septiembre de 1612 fue otorgada la cédula de autorización en San Lorenzo el Real, y se comisionó al P. Melchor de Ochoa para fundar el convento de Atlixco.

<sup>59</sup> Pareja, Vol. 1, p. 347-354 se comisionó como fundador al Padre Fr. Fernando de Aguilar; León Cázares, pp. 133-134, 257.

<sup>60</sup> León Cázares, pp.138-140; Pareja, Vol. 1, pp. 165-172, 360-361, el 5 de Junio de 1615 la orden celebró el Capítulo general en donde se aprobó la separación, Fray Francisco de Rivera quedó como Provincial y se comisionó al procurador a fray Pedro de Burgos, para que gestionase ante la Corona y el pontífice esta división, aduciendo a las diversas fundaciones realizadas en Nueva España en corto tiempo y a la gran distancia con Guatemala. Después de estudiar y probar los motivos presentados, el Papa Paulo V otorgó un breve el 7 de diciembre de 1615 apoyando la separación, el nuncio emitió un decreto en el mismo sentido, el 3 de Junio de 1616, de Rivera solicitó entonces la anuencia del Real Consejo de Indias que concedió la cédula real para este fin; *Gacetas de México*, Vol I, México, SEP,1949, p. 320, se hace referencia al año de la fundación de la Provincia (1616), y a los conventos, colegios y encomiendas que la conformaban en el año de 1731.



presentó ante el Real Acuerdo la cédula y los acuerdos del Capítulo, quedando como Vicario Provincial *in capita* fray Benito Martínez y les fue otorgada la leyenda *Benedicta tu inter mulieres* para utilizarla como divisa en el sello de la provincia.<sup>61</sup> Posteriormente se fundaron Belem de los Padres en la ciudad de México, (1626)<sup>62</sup>, San Luis Potosí (1628-1635)<sup>63</sup>, La Capilla de San Ramón en Puebla<sup>64</sup>, el Colegio de San Ramón Nonato en la ciudad de México (1627),<sup>65</sup> Guadalajara (1628)<sup>66</sup>, todavía en el siglo XVIII se hizo otra fundación: en 1736 se fundó en Querétaro<sup>67</sup> el convento con templo y un hospicio adjunto, si bien el convento de Aguascalientes se fundó en 1665, su templo se dedicó hasta 1773<sup>68</sup>.

---

<sup>61</sup> León Cázares, pp. 139-140, el primer Capítulo como provincia debería realizarse en 1620; Pareja, Vol. 1, pp.165-172, 386-387 la Provincia de México quedó en forma y separada de la de Guatemala hasta 12 de Septiembre de 1619 cuando el Vicario general Padre Maestro Fr. Juan Gómez la confirmó en auto de obediencia en el convento de la ciudad de México.

<sup>62</sup> Pareja, Vol. 1, pp.452-460,

<sup>63</sup> Ibid., Vol. 1, pp 468-476, en 1628 Isabel Pérez les donó una ermita dedicada a San Lorenzo, la fundación fue en 1635.

<sup>64</sup> Ibid., Vol. 1, pp. 204-209.

<sup>65</sup> Ibid., Vol. 2, pp. 136-149, en 1627 se propuso la fundación por la necesidad de juristas para la orden, su fundador fue fray Alonso Enríquez de Toledo obispo de Michoacán y la Habana; el colegio se dedicó el 12 de Marzo de 1654, su primer rector fue Francisco de Pareja; *Gacetas de México*, 1949, pp. 268,269.

<sup>66</sup> Ibid., Vol. 1, pp. 477-483, se solicitó la fundación ante la Audiencia el 19 de Septiembre de 1628, que la concedió con la condición de que acudieran ante el rey.

<sup>67</sup>Ibid., Apéndice, hecho por P. Andrade, tomado de "Las glorias de Querétaro" p. 76, el convento fue fundado por Francisco de Niz de Santa María en 1736 con templo y un hospicio, en la calle vieja de la Merced; fue remodelado en 1801 y 1879, a la fecha se le está construyendo la torre.

<sup>68</sup> Pareja, Vol. 2 pp. 221-228; Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, 1946, pp. 60,61.

## HISTORIA Y DESCRIPCIÓN DEL TEMPLO DE BELEM.

Entre los templos que aún conserva la orden en la ciudad de México se encuentra el Templo de Belem, también llamado Belén de los Mercedarios, que hoy es conocido como Templo de Nuestra Señora de la Merced o “Las Merceditas”, está ubicado en la Plaza Hilario Malpica No. 10, (Arcos de Belén No. 44), en el costado sureste de la confluencia entre las calles de Dr. José María Vértiz y Arcos de Belén.

Cuando uno se acerca al templo el aspecto exterior no dice nada del rico acervo artístico que se encuentra en su interior, pues tiene dos hermosos retablos barrocos del siglo XVIII bien conservados y de buena factura con esculturas de madera estofada y pinturas de la época. El altar mayor es de manufactura neoclásica tardía, y en él se conserva una escultura del siglo XVI de la Virgen de la Merced misma que perteneció a la Iglesia del Convento grande de la Merced de México.<sup>69</sup> El templo cuenta, además, con pinturas y esculturas religiosas y una decoración profusa cargada de simbología.<sup>70</sup>

Las noticias sobre el barrio donde se fundó este templo se encuentra en la obra del P. Francisco de Pareja que han recogido diversos autores, en ella se relata la fundación de la primitiva *iglesia*<sup>71</sup> y del convento de Bethelém. El lugar donde se establecieron los mercedarios se encuentra mencionado por Manuel Toussaint en el estudio urbanístico que hizo del plano de Juan Gómez de Trasmonte (1628), *Forma y levantado de la ciudad de México*, en él indica que la *iglesia* de Belén, está fuera del trazo de la ciudad “*en pleno campo cerca del acueducto y rodeada de árboles*”.<sup>72</sup> También se puede observar en la esquina sur-poniente en el plano

---

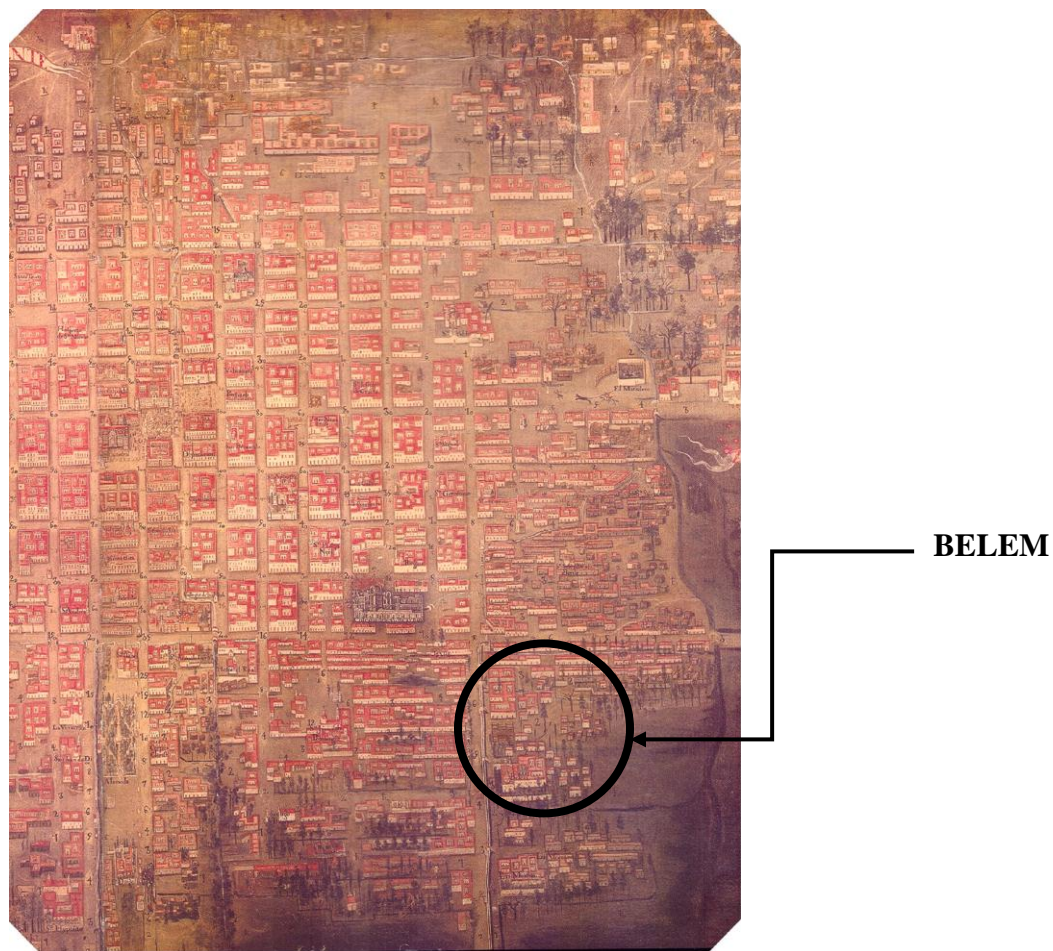
<sup>69</sup> Pareja, Vol1, p.193-198; Gonzalo Obregón, “Una escultura del siglo XVI en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, [14], p.19-24; Aldana, pp. 238-244.

<sup>70</sup> Concepción del Socorro Ortega Pierres, *Elementos de valor simbólico en la arquitectura y decoración del templo de Nuestra señora de la Merced, (Merceditas) en la ciudad de México*, México, 2005.

<sup>71</sup> En esta etapa de la relación opté por la palabra *iglesia* para designar la construcción del primer templo conforme lo refiere Francisco de Pareja.

<sup>72</sup> Manuel Toussaint, et al, *Planos de la Ciudad de México de los siglos XVI y XVII, Estudio Histórico, Urbanístico y Bibliográfico, XVI. Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación*, México, p.179, aquí proporciona las medidas del plano original de J.G. de Trasmonte: 0.558 x 0.43m; véase el Plano de Juan Gómez de Trasmonte, *Forma y levantado de la ciudad de México*,

del arquitecto Pedro Arrieta de año 1737<sup>73</sup>, que se puede apreciar en la il. 6 y a su vez este sitio se encuentra relacionado en las *Gacetas de México*.



#### 6.- Plano de la Ciudad de México del arquitecto Pedro Arrieta, 1737.

Relata el P. Pareja que habiendo venido como Padre Provincial el Rvdo. Padre Maestro Fr. Cristóbal de Cervantes puso gran empeño para que se formase un convento en este barrio, dado que la *iglesia* a la que podían asistir los fieles para

---

cromolitografía Florencia Italia, Lit. A Ruffoni, 1628, en Gustavo Curiel, "Inundaciones, falta de grano, y motín de indios: la ciudad de México a fines del siglo XVII" en *Historia de la ciudad de México en los fines del siglo [XVI-XX]*, México, Grupo Carso, 2001, p.110, tomado de la copia existente en el Instituto de Investigaciones Estéticas; Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco y monumental*, 3 Vol., *México Pintoresco, Artístico y Monumental*, México, Fascimil, Editorial del Valle de México, 1981, Vol II, p.255, relata que los religiosos mercedarios fundaron un colegio al sur de la ciudad de México, detrás del Acueducto que surte agua de las fuentes de Chapultepec.

<sup>73</sup> Francisco de la Maza, Luis Ortiz Macedo, *Plano de la ciudad de México, de Pedro Arrieta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 12-13 *Gacetas de México, Castoreña y Ursua(1722)-Sahagún de Arévalo (1728-1742)*, Vol. II., p. 303, México, 1950; Pareja, Vol 1, p. 452-455, Vol. 2, Anexo III, *Diario de Rivera*, p. 56, el lugar era un sitio de recreación y paseo a la salida de la ciudad de México, y los religiosos solían ir ahí frecuencia; *Esta Casa de Bethelém, en el año de 1620.... era ya Casa de encomienda situada en el barrio de Huazanco, que es inmediato al que oy se halla nombrado Amanalco, que quiere decir donde remansa el Agua*..

los oficios era la del convento grande de San Francisco que estaba muy retirada. Por otra parte dependían de la administración española correspondiente a la parroquia de la Santa Veracruz que estaba aún más distante. El P. Provincial y otro sacerdote Fr. Francisco Solís lograron que una india cacique llamada Clara María se interesase en el proyecto, dada la conveniencia de tener una *iglesia* más cercana que beneficiara al barrio de Bethelém; Clara María les donó la casa más grande que tenía para que los mercedarios la utilizaran como convento.<sup>74</sup>

En 1626 llegaron dos religiosos para habitarla, en tanto se hicieron los trámites pertinentes ante las autoridades correspondientes: el Virrey Marqués de Cerralvo y el arzobispo Don Francisco Manzo de Zúñiga. La casa se acondicionó para que funcionara como convento y levantaron una pequeña *iglesia* que empezó a funcionar para atender las necesidades del barrio y sus alrededores. Durante diez años la india Clara María se encargó de la manutención de la *iglesia* y el convento, después vino a menos económicamente.<sup>75</sup>

En ese entonces el clérigo Antonio Ortiz frecuentaba a los religiosos, y les ofreció una casa en un sitio más cercano a los caños de agua, los mercedarios aceptaron la donación e hicieron los trámites necesarios para que la casa pasara a propiedad de la orden, la adaptaron para que funcionara como convento y construyeron una nueva *iglesia* con coro y oficinas en el sitio que hoy se encuentra. A decir de P. Pareja, los indígenas del barrio apoyaban mucho a los religiosos, uno de ellos un indio principal llamado Juan Marcos y sus descendientes siempre estuvieron haciéndolo durante mucho tiempo. Esta *iglesia* fue una de las pocas o quizás la única en donde los mercedarios tuvieron como donadores y protectores a indios caciques. Al parecer en un principio funcionó como ayudantía de la Parroquia de la Santa Veracruz<sup>76</sup>

Durante el año de 1650 el Padre Maestro Gerónimo Andrade religioso mercedario originario de la Hacienda de Guaracha en Michoacán, recibía fuertes rentas y

---

<sup>74</sup> Pareja, Vol.1, pp.452-455, Clara era una india cacique del barrio que contaba con propiedades, comerciaba con frutas y tenía varias casas, hizo la donación de la casa a la Orden de la Merced que fue aceptada por la Provincia.

<sup>75</sup> Ibid., pp. 456-458.

<sup>76</sup> Pareja, Vol.1, pp.459-460, Vol. 2, 482-486; *Belem de los Mercedarios*, Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México, CONACULTA, Catálogo Nacional de Muebles e Inmuebles de Propiedad Federal,2006, p.3.

apoyo de su familia que ocupaba en beneficio de la orden. Cuenta el P. Pareja que este religioso se “*retiró un tiempo al convento de Belem a descansar y recogerse, labró en él una celda con todos sus cumplimientos....para habitación de muchos religiosos,,,,, y también fabricó una huerta de varios árboles..., con fuente en medio a donde condujo el agua que pasa para México por los caños de Belén...* puso también mucho en empeño en empezar a construir en forma la *iglesia.*”<sup>77</sup>

A la muerte del padre Andrade continuó la obra Fr. Francisco de Aiolo, quien con la herencia de su antecesor y la propia continuó la construcción de la *iglesia*, edificó más celdas en el convento y empezó el altar mayor. En 1677 murió Fr. Francisco de Aiolo, y otro religioso mercedario, Fray Diego González, por motivos de salud pidió ser nombrado Comendador del convento de Belém, y continuó con la obra de la *iglesia*, en la que utilizó, al igual que sus predecesores, parte de su herencia. Consiguió además la ayuda económica del capitán Pedro Ruiz de Castañeda y así se pudo construir una torre para las campanas y la sacristía, se mandó hacer un púlpito y en el coro se puso la sillería y un órgano nuevo. La *iglesia* se techó con artesonado cubierto de teja y se labraron las ventanas y las puertas, se terminó el altar mayor de madera dorada y labrada, adornado con varias pinturas como una imagen de Nuestra Señora de Belém con el niño “*hermosísimo y milagroso*” en las manos. Fray Diego hizo un altar en la sacristía a espaldas del altar mayor, fabricado en madera dorada y labrada, embutida con láminas preciosas para colocar el Santísimo Sacramento.<sup>78</sup>

Por medio de diversas donaciones pudieron tener lo necesario para la celebración eucarística: cáliz, misal, vinajeras, ornamentos y otras alhajas, además de *unas sillas presbiteriales*. A su vez solicitaron más donaciones a varios fieles devotos para adornar y terminar los altares laterales. Fray Diego alcanzó a costear con su herencia un altar dedicado a Nuestra Señora de Copacabana de la cual era muy devoto. Terminada la remodelación de la *iglesia* se solicitó al Arzobispo y Virrey Fray Payo de Rivera, la licencia para poder dedicarla, lo que tuvo lugar el día 8 de

---

<sup>77</sup> Pareja, Vol. 2, p. 204.

<sup>78</sup> Ibid., Vol. 2, pp. 204-205, 400-401, 482-483.

Agosto de 1678.<sup>79</sup> A este conjunto conventual la orden le llamó Belén de los Mercedarios, y la gente le conocía como Belén de los Padres.

Recién consagrada la *iglesia* doña Isabel de Picazo, viuda del capitán Juan Vázquez de Medina, persona muy devota de ese Santuario de Belem

*“Donó dinero y varias limosnas para ornamentos, un baldaquín de plata y cincuenta pesos anuales para las fiestas de la Natividad, además de constantes preseas para bien de la iglesia e impetró a la Sede Apostólica un jubileo.... para los tres días de esta Pascua. Posteriormente regaló una caja de cincuenta marcos de plata muy adornada con dos puertas que costó quinientos pesos.”<sup>80</sup>*

En 1686 el capítulo de los padres Mercedarios acordó que el convento sirviera a la vez como centro de estudios bajo la advocación de San Pedro Pascual, con dos lectores de teología y cuatro estudiantes: dos de Puebla y dos de México, para lo cual los conventos mercedarios de Puebla y el de la Merced grande de México dotaron 300 pesos para el sustento. Se inició con la cátedra de teología y posteriormente se añadieron filosofía y gramática, en abril del siguiente año. Encontré en archivo la foto de una placa conmemorativa datada en ese mismo año de 1686 y que podría referirse a la fecha de terminación de la construcción de la casa o convento donde se pudo establecer el colegio y que corresponde a la il. 7.

81

---

<sup>79</sup> Ibid., Vol 2, p. 203-205, 400-404.

<sup>80</sup> Ibid., Vol. 2, p. 483, relata que en ella se colocaba por una puerta al Santísimo Sacramento para diversas celebraciones y al Niño Jesús en la época de su Natividad por la otra puerta.

<sup>81</sup> Bazarte, p.343, en el Colegio se estableció la Cofradía de la Santísima Cruz, que era agregada a la Archicofradía del Santo Escapulario de dicha Sagrada Religión, la Cofradía fue fundada el 7 de Septiembre de 1668, con la confirmación pontificia de Clemente IX; *Gacetas de México*, 1950, p. 302, en 1687 el convento se erigió en casa de estudios y “se nombró por Titular al Señor San Pedro Pascual”; *Templo de Belem de los Mercedarios*, [1928-1999], [Templo de Nuestra señora de Belén], Arcos de Belén No. 44, Col. Centro, Delegación Cuauhtémoc, INAH, CNMH, Exp. 12984, Archivo geográfico, Archivo fotográfico, placa conmemorativa.



7.- Cartela alusiva la terminación del convento mercedario de Belem, (1686).  
Fotografía.

Para el siglo XVIII la *iglesia* estaba muy deteriorada, en 1735 un nuevo donador D. Domingo del Campo y Murga asentista de pólvora, ayudó a su reconstrucción, donó la campana, el retablo, la custodia de plata y los ornamentos, así el sábado 24 de diciembre de 1735 siendo Virrey Dn. Juan Antonio De Vizarrón y Egarrieta, se dedicó el templo con grandes celebraciones, sermones y procesiones con el Santísimo y diversas cofradías y fuegos artificiales que duraron tres días más.<sup>82</sup>

Posteriormente en el lado norte del templo se construyó una capilla dedicada a las ánimas, no encontré datos sobre la fecha en que se hizo la edificación, la única

<sup>82</sup> *Gacetas de México*, 1950, p. 302,303; Rivera Cambas, Tomo II, p.254.256; Lauro E., Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México, Historia de cada uno e los que existen en la ciudad de México*, México, Editorial Patria, 1979, pp.214-216.

referencia a una capilla contigua al templo, aparece en las crónicas en ocasión de la dedicación del templo 24 de diciembre de 1735, ... “*la procesión que a poco más de las quatro (a partir de la Capilla de los Dolores contigua al mismo nuevo templo) se comenzó a ordenar*”<sup>83</sup>. Rosell relata que con las Leyes de Reforma el colegio fue clausurado, el edificio fue fraccionado y vendido en porciones “quedando sólo el templo y la Capilla anexa” como se puede apreciar en la il. 8.<sup>84</sup>



8.- Templo de Belem, Siglo XIX, Fotografía .

A raíz de la exclaustración parte del espacio del colegio tuvo diversos usos, como cuartel, asilo de mendigos, y como “enfermería veterinaria de ganado de tiro y de silla” del ejército. En ese lugar se fundó en 1923 la Escuela de Aeronáutica, de acuerdo a una placa colocada sobre la pared oriente de lo que fue el colegio, y según archivos ahí estuvo establecida entre 1931 y 1945, la Escuela Médico Militar, las fechas están registradas en una placa que aún encuentra dentro de las instalaciones de la actual Escuela Libre de Derecho.<sup>85</sup> il. 9

<sup>83</sup> *Gacetas de México*, 1950., pp.303.

<sup>84</sup> Rosell, p 216, fotografía del templo en 1862; *Templo de Belem de los Mercedarios*, (1928-1999), Archivo fotográfico, MCCXXX-1-62, edificio del siglo XIX, es la misma fotografía.

<sup>85</sup> *Belem de los Mercedarios* 2006, p.3, en 1861 se clausuraron el Colegio y el convento fraccionándolos en 115 partes; *Templo de Belem de los mercedarios (1928-1999)*, Archivo fotográfico. En la fotografía se aprecian los años en que estuvo establecida la Escuela Médico Militar.





9.- Placa alusiva al uso del colegio mercedario, como escuela Médico Militar, Fotografía, s/fecha.

En lo que toca al templo al principio del siglo XX (1903-1908) tuvo varias remodelaciones; se retiró el altar mayor que de acuerdo a las crónicas era de madera labrada y en su lugar se colocó un altar nuevo de modelo neoclásico tardío (1906). En 1920 se decoró el interior y se proyectó abrir la portada testera de la Capilla de la Ánimas en donde existía un nicho central; la autorización y recomendaciones del proyecto fueron dadas por una junta de arquitectos formada por Antonio Rivas Mercado, Manuel Gorozpe, Nicolás Mariscal y M. Plowes.<sup>86</sup> Al parecer no se realizó hasta más tarde pues en 13 de abril de 1928, la Inspección General de Monumentos hizo una visita al inmueble, en ella menciona que la fachada principal del Templo y la fachada oriente de la Capilla de las Ánimas estaban ocultas por una pequeña construcción con cuartuchos que al parecer estaban rentados por lo que se labró otra portada por el lado norte tratando de imitarla.<sup>87</sup>

Por otra parte el altar mayor está descrito en el inventario de fecha 13 de abril de 1928, formado por un cuerpo con tres calles con nichos el central de mayor tamaño donde estaba colocada una imagen del Sagrado Corazón. Podría ser el

---

<sup>86</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006 p. 3; *Templo de Belem de los Mercedarios, 1928-1999*, Documento VIII-4/300(O4)(S-2) 12984, Archivo geográfico, Archivo fotográfico, en esa época también se hizo la portada testera de la Capilla de la Ánimas sobre la calle Arcos de Belén.

<sup>87</sup> *Templo de Belem de los Mercedarios 1928-1999*, Oficio de fecha 22 de Mayo de 1928.

mismo altar que se puede apreciar una fotografía de años posteriores a 1946, il. 10.



10.- Altar mayor Templo de Belem (ca 1946), Fotografía.

En ella se puede observar un retablo exento formado por un cuerpo y tres calles, con cuatro medias muestras tritóstilas de capiteles compuestos, que dan lugar a los nichos. El central sirve de marco a una escultura del siglo XVI en madera estofada, de Nuestra Señora de la Merced colocada sobre un pedestal exento, y que se considera provino de Guatemala para el Templo del Convento Grande de la Merced en el siglo XVII y que estuvo en el altar principal hasta la exclaustación il.11 y 12.<sup>88</sup>

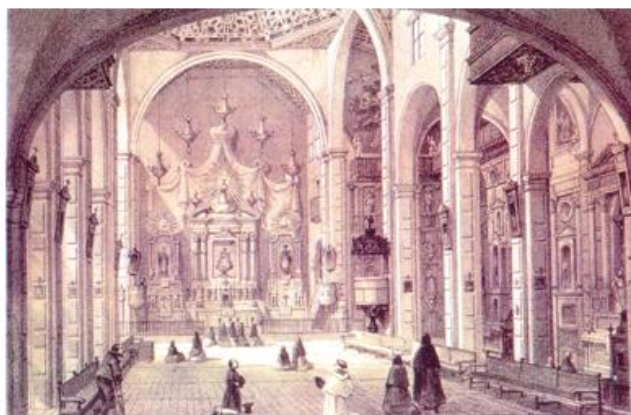
<sup>88</sup> Gonzalo Obregón, "Una escultura del siglo XVI en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad nacional Autónoma de México, 1946, pp.19- 24, después de

---

la exclaustación la imagen pasó al templo de San Pedro y San Pablo, más tarde los mercedarios la solicitaron y les fue devuelta a principios del siglo XX quedando en este templo de Belén, en donde Gonzalo Obregón la encontró por casualidad en 1946, estaba colocada en un altar lateral de la capilla y vestida con un traje amplio que ocultaba la escultura, esto se aprecia en una litografía de Pedro Gualdi del siglo XIX, que se conserva en el Banco de México. La ropa le fue retirada posteriormente en la segunda mitad del siglo XX, y ahora se puede apreciar la escultura y el magnífico trabajo de estofado; sobre este tipo de esculturas véase Aline Ussel C., *Esculturas de la Virgen María en Nueva España, (1519-1821)*, México, INAH, SEP, Museo Nacional de Historia, 1975, (Colección Científica, 24, Catálogos y Biografías), p. 53; y Concepción del Socorro Ortega Pierres *Descripción de una imagen de la Virgen de la Merced, con las metodologías de Erwin Panofsky y Gilles Deleuze*, México, FFyL, 2005; Pareja, Vol. I, p. 192-198 relata la manera en que esta imagen llegó a la ciudad de México en una leyenda que recogen todos los historiadores: Siendo F. Francisco Vera Vicario de la orden, viajó en 1595 a Guatemala en ocasión de celebrarse el Capítulo, encontró que en ese convento tenían dos imágenes de Nuestra Señora de la Merced, dado que en la iglesia del Convento de la ciudad de México contaban únicamente con una pintura austera de la *Señora del Buen Aire* solicitó a los religiosos una de las esculturas para traerla, pero encontró una negativa rotunda. Para poder llevar la imagen a México recurrió en secreto a colocarla dentro una petaca espaciosa, la que cerró y lió. Con ayuda de unos indios salió a hurtadillas con la preciosa carga que colocó sobre una mula con un rótulo encima que decía "*quien te encaminare a México, Dios lo encamine*, de esa forma a lomo de mula y de pueblo en pueblo, a los seis meses que salió de Guatemala la imagen fue entregada en el convento de esta ciudad por unos indios de Cuitláhuac; Francisco de Florencia, Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, CONACULTA, 1995, pp. 132-134, se relata la Historia del P.M. Fr. Luis de Cisneros sobre esta imagen y añade el sitio donde fue colocada en la ciudad de México, así como las joyas y adornos que se le pusieron en ocasión de llegar a Nueva España; *Gacetas de México*, Vol. III, p. 30, el 19 de Mayo de 1737, con ocasión de la dedicación del retablo mayor de la Iglesia del Convento grande de la ciudad de México, se relata "*las ricas costosas halajas, con las joyas perlas y demás*" que estrenó esta imagen de la Virgen de la Merced así como "*sumptuoso nuevo Ornamento con todas sus circunstancias y demás que se dexan ver en la capax Sacristía y pulido Camarín*"; José Cossío L., *Guía retrospectiva de la Ciudad de México*, México, Seguros México, 1990, en la copia de la Litografía de Pedro Gualdi Interior de la *Iglesia de la Merced* que conserva el Banco de México, se puede observar la escultura de la Virgen de la Merced con un vestido amplio; Tovar y de Teresa, 1990, Vol.II, p. 74, nos dice que también se puede apreciar en una litografía de Decaen de 1855.



11.- Virgen de la Merced, siglo XVI, estofado en madera, 126 cm, Templo de Belem.



12.- Interior de la Iglesia del Convento grande de la Merced de México, siglo XIX (ca. 1862), Pedro Gualdi, Litografía, s/m.

En los nichos laterales coronados con veneras se encuentran esculturas de santos mercedarios, en el lado izquierdo San Pedro Nolasco<sup>89</sup> fundador de la Orden y en lado derecho Santa María de Cervellón<sup>90</sup> fundadora de la rama femenina de la orden mercedaria, y sobre cada venera una pintura de angelitos de estilo *art nouveau* con marcos acodados. Las medias muestras soportan el entablamento donde se desplanta un frontón mixtilíneo que remata con una escultura de la Santísima Trinidad. También modificaron y cambiaron algunos altares laterales.

<sup>89</sup> San Pedro Nolasco, <http://ordenmerced.org/sanpedronolsaco.htm>, 31 de Enero de 2009, nació en Mas de Saintes Puelles en 1180, su familia se trasladó a Barcelona y siguió la actividad de la familia como comerciante donde descubrió el cautiverio de los cristianos y se dedicó a ayudarles junto con otros compañeros de oficio. Según la historiografía mercedaria, María lo escogió para fundar la orden. Su fiesta es 6 de Mayo.

<sup>90</sup> Santa María de Cervellón <http://ordenmerced.org/santamaria.htm>, 31 de Enero de 2009, nacida en Barcelona el 1 de Diciembre de 1230, desde joven se sintió atraída hacia el servicio a los demás, en el hospital de Santa Eulalia tuvo contacto con los religiosos mercedarios y tomó el hábito blanco de la Merced el 25 de Mayo de 1265 formando la primera comunidad de religiosas mercedarias que trabajaron por la redención de cautivos; se le atribuía milagrosa ayuda en alta mar a las naves que salvaban a los cautivos, por ello su atributo es un barco; murió el 19 de septiembre de 1290 y su cuerpo incorrupto reposa en la Basílica de la Merced en Barcelona. Su fiesta es el 19 de septiembre.

El 30 de Enero de 1930 se expidió la ley que declaraba los templos monumentos históricos, y el 9 de Febrero de 1931 este templo quedó declarado monumento histórico.<sup>91</sup>

Hay a su vez datos sobre el estado de conservación del edificio que tanto las autoridades como los encargados del templo han dejado en documentos, que trataré de resumir en lo posible en orden cronológico. Existe un oficio con fecha 9 de septiembre de 1933, en el que se menciona que el templo presentaba agrietamientos. Para 1949 la casa adosada al No. 12 de Hilario Malpica que corresponde al sitio de la portada oriente de la Capilla de las Ánimas estaba causando daños a la edificación y ocultaba una ventana de la capilla, por lo que la Dirección de Monumentos Coloniales solicitó al director de Bienes Nacionales se realizaran las obras necesarias para arreglar las filtraciones de agua pluviales y negras que iban hacia el templo y la demolición de las vigas de las casas que estaban apoyadas en los contrafuertes del templo; y por su parte el encargado del templo solicitó la demolición de esa construcción por un oficio de fecha 21 de Julio de ese año. En Octubre siguiente se solicitó que se demolieran las paredes de dicha construcción que estaban ocultando la ventana oriente de la Capilla. Así mismo a ambos lados de la fachada norte sobre la calle de Arcos de Belén continuaban todavía unas accesorias: hacia el lado oriente estaba establecida una plomería y al poniente una fonda y una pastelería, y sobre la calle de Dr. Vértiz había otras accesorias atrás y a los lados del ábside, entre ellas una panadería y una calería, que se observan en las il. **13 y 14**. Para 1952 las accesorias eran insalubres, estaban provocando problemas de filtraciones de agua y daños estructurales por lo que se solicitó que dichas construcciones fueran demolidas.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> *Templo de Belem de los Mercedarios, 1928-1999*, por esta ley no podían enajenarse ni cambiar de dominio, tampoco destinarlo a otro uso sin consultar a la Secretaría de Educación Pública para no perjudicar su valor artístico e histórico. En oficio 517, Exp.-IX-2/303(011)(725.1) dirigido de la SEP al C. Secretario de SHCP, este templo quedó registrado como monumento histórico en la Dirección de Sitios y Monumentos Históricos del Patrimonio Nacional, con el No. 000109, inscrito en el Libro I de Templos del D.F. a fojas 99 el día 24 de Abril de 1935.

<sup>92</sup> *Templo de Belem de los Mercedarios, 1928-1999*, Archivo Geográfico, documento de fecha 21 de Julio de 1949, documento de Octubre 1949, documento de 1952; Archivo Fotográfico, Fotos (0025-049), (0368-14).



*13.- Portada norte de la Capilla de las Ánimas, templo de Belem (ca 1949),  
Fotografía.*



*14.- Ápside, Templo de Belem (ca 1949) lado poniente, calle Doctor José María  
Vértiz, Fotografía.*

No existe documento que precise la fecha de la demolición de las construcciones, pero en el oficio girado por la Dirección General de Bienes Inmuebles de la

Secretaría del Patrimonio Nacional de fecha 8 de Julio de 1961, se hace referencia a la portada principal: "fue descubierta cuando se hizo la demolición de la Calle de Arcos de Belén."<sup>93</sup>

En documento de fecha 28 de agosto de 1953, la Dirección de Monumentos Coloniales del INAH, solicitó se inspeccionara el templo pues se estaban haciendo obras decorativas que a su criterio alteraban su aspecto original, situación que continuó hasta los años sesentas. En 1957 se amplió la calle de Arcos de Belén por lo que hubo necesidad de alinear la fachada norte de la Capilla de las Ánimas, que fue desarmada y colocada de nuevo. El DDF adquirió la propiedad frente a la fachada principal del templo, y arregló el espacio de la actual Plaza Hilario Malpica, así se pudo realizar la remodelación en la Capilla de la Ánimas, la portada oriente que estaba tapiada fue abierta, previa gestión del encargado del templo ante la oficina correspondiente de la Secretaría el Patrimonio Nacional.<sup>94</sup>

De acuerdo a la documentación existente están registradas diversas inspecciones realizadas por la Secretaría del Patrimonio Nacional en oficios del 13 de diciembre de 1960, 16 de febrero, 19 marzo, del 29 de marzo y del 10 de abril de 1961, donde se observa que el encargado del templo realizó durante varios años remodelaciones en el interior del inmueble sin el permiso correspondiente de dicha dependencia; sustituyó las molduras de los pedestales de varias pilastras de la nave central que estaban en mal estado y renovó el altar mayor. A ambos lados de la nave central se abrieron grandes claros hacia los anexos laterales convirtiéndolos en dos naves cortas, en la del lado izquierdo se sustituyó el techo de madera por bóveda, además de abrir otros vanos que comunican con una pequeña capilla. Esto confirma que el templo tuvo planta de cruz latina con altares anexos a ambos lados como mencionan las crónicas. Renovaron la decoración que fue realizada con estuco, que incluyó los luquetes de la nave central con sus

---

<sup>93</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, Oficio de Fecha 8 de Julio de 1961.

<sup>94</sup> *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*, Oficios de fecha 23-01-1957 y 29-01-1957, f. 36-41.

pechinas y el intrados de las crucerías laterales; en el piso se colocó loseta de terrazo y mármoles de Oaxaca.<sup>95</sup>

Estos cambios originaron la intervención de la Dirección General de Bienes Inmuebles del Patrimonio Nacional, dependencia que suspendió los trabajos, hasta que la situación se regularizó en de Julio de 1961, previa solicitud de los permisos correspondientes y entrega de la documentación requerida. Por otra parte se denegó la solicitud de abrir un acceso directo a la nave lateral de lado norte, porque a consideración de la Dirección afectaba básicamente el conjunto del frontispicio.<sup>96</sup>

En 1972 el Departamento del D.F., remodeló la Plaza Hilario Malpica que incluyó la fachada principal del templo, la fachada oriente de la Capilla de las Ánimas, y el retiro de diversas construcciones que estaban en las azoteas. El proyecto de restauración se aprobó por oficio de fecha 22 de Julio de 1972.<sup>97</sup>

En archivo se encuentran los Registros oficiales del inmueble: aparece Inscrito como inmueble de propiedad federal en el registro Público de Monumentos y zonas históricas de la Dirección de Monumentos Histórico, dependiente del INAH el 06-05- de 1972. También se indica que está inscrito en el RPP como casa propiedad de Agustín Islas. Solicité informes al RPP con los datos y la respuesta fue que no existe registro con los datos asentados en el informe estadístico de fecha 18 de noviembre de 1961.<sup>98</sup> **Doc. 1,2.**

---

<sup>95</sup> *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*, f. 57-59, según los datos asentados en diversos oficios, las bases de piedra de las columnas se remodelaron de acuerdo a su primitivo estilo y se techó la nave lateral izquierda con bóveda de cañón Doc. No. 5012-3192- 12984 de Feb. 1961.

<sup>96</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, documentos de fechas 13 de Diciembre de 1960, 16 de febrero de 1961, 6 de mayo de 1961, 17 de mayo de 1961, 18 de mayo de 1961 y 8 de Julio de 1961; *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*, documentos del 23 de marzo y 10 de abril y de 1961.

<sup>97</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, la obra fue suspendida en este caso por carecer la autorización de la Dirección de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional, aunque tenía el permiso del INAH; Se solicitó el permiso correspondiente y los trabajos se reanudaron, fueron realizados por el Gabinete de Restauración y Proyecto S.A., Documentos de fecha 28 de Julio de 1972, 7 de Agosto de 1972 y 29 de Septiembre 1972.

<sup>98</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, p. 3; *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*, F57-58, documento de fecha 18 de Noviembre de 1961, informe estadístico del inmueble, el inmueble tiene datos del RPP, con fecha 18 de Noviembre de 1961, como casa propiedad de Agustín Islas, registrada con el No. 1202-Tomo 24-Vol. IV, Fojas 312, Sección 1ª. A, con superficie de 817 m2., colindando en 36m al Sur con la Secretaría de Marina. Esto apoya la información de que parte de la construcción del convento fue para uso del ejército y de las fuerzas armadas, f. 67-69. En 1982 fue inscrito en la Sección de Inmuebles y Declaratorias, Vol. IX- Libro I a foja 11, No. 9/82, Abril de 1982, Zona de Monumentos Históricos del Centro.



Mercanti (- Libro)

ada

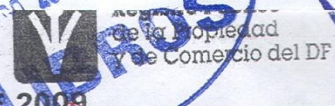
9336400695319X5P4TQ9  
 LINEA DE CAPTURA  
 CLAVE DE PAGO: 93  
 GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL  
 SECRETARÍA DE FINANZAS  
 TESORERÍA  
 IMPORTANTE: SI NO CUENTA CON SU LÍNEA DE CAPTURA, NO PODRÁ REALIZAR SU PAGO EN EL BANCO O TIENDA DE AUTOSERVICIO PARA SU TRANQUILIDAD VERIFIQUE SU PAGO DESPUÉS DE 48 HORAS EN: www.finanzas.df.gob.mx

GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL  
 CONSEJERÍA JURÍDICA Y DE SERVICIOS LEGALES  
 DIRECCIÓN GENERAL DEL REGISTRO PÚBLICO DEL DISTRITO FEDERAL  
 DIRECCIÓN DE REGISTRO PÚBLICO  
 DIRECCIÓN DE DATOS CATASTRALES  
 2009

IMPORTE	125.00
DERECHOS	0.00
RECARGOS	0.00
OTROS	0.00
<b>TOTAL A PAGAR</b>	<b>125.00</b>



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL  
 CONSEJERÍA JURÍDICA Y DE SERVICIOS LEGALES



**SOLICITUD DE ENTRADA Y TRAMITE 2009**

**I. DATOS DEL SOLICITANTE**

1. PARTICULAR	2. FEDATARIO		
NOMBRE (S): Concepción S. Ortega Peires	NOTARIO PÚBLICO N°:	NOTARIO PÚBLICO N°:	
APELLIDO PATERNO:	NOMBRE:	ENTIDAD FEDERATIVA:	
APELLIDO MATERNO:	ENTIDAD FEDERATIVA:	NOMBRE DEL GESTOR:	
III. FINCA, DENOMINACIÓN O RAZÓN SOCIAL O BIEN DE QUE SE TRATA			
UBICACIÓN			
CALLE Y NÚMERO: Plaza Hidalgo Malpica N° 10 y/o Arcos de Belén N° 44	LOTE:	MANZANA:	
COLONIA O CONJUNTO HABITACIONAL: Centro	SUPERFICIE:		
DELEGACIÓN: Pueblonuevo			
DENOMINACIÓN DEL PREDIO/ NOMBRE RÚSTICO/ RAZÓN SOCIAL:			
IV. TITULAR REGISTRAL			
APELLIDO PATERNO: Hidalgo	APELLIDO MATERNO:	NOMBRE (S): Agustín	
DENOMINACIÓN O RAZÓN SOCIAL / SOCIEDAD MERCANTIL / COMERCIANTE O PERSONA MORAL CIVIL/ BIEN MUEBLE:			
V. ACTO JURÍDICO, TRÁMITE O SERVICIO			
ACTO JURÍDICO, TRÁMITE O SERVICIO Y ANTECEDENTE REGISTRAL	CÓDIGO FINANCIERO ART. Y FRACC.	VALOR BASE	IMPORTE DE DERECHOS
1. CONSTANCIA DE ANTECEDENTES REGISTRALES, INCLUYE HASTA 20 HOJAS (FOLIO O PARTIDA DE LIBRO) FOLIO   FR   FM   FPM   FBM   MC   SEC Y SERIE   TOMO   VOLUMEN   FOJA   PARTIDA 1° A   24   14   312   1202	230 FRACC. II		DERECHOS: 1 2 5
			REDUCCIÓN:
			PAGO:
			DERECHOS:
2.			REDUCCIÓN:
			PAGO:
			DERECHOS:
			REDUCCIÓN:
3.			PAGO:
			DERECHOS:
			REDUCCIÓN:
			PAGO:
VI. SELLO Y FIRMA DEL FEDATARIO Y/O FIRMA DEL SOLICITANTE			
PAGO: 1 2 5 \$			

Documeto 1

5										IV. ACTO JURÍDICO, TRÁMITE Ó SERVICIO		CÓDIGO FINANCIERO ART. Y FRACC.		VALOR BASE		APORTE DE DERECHOS																						
ACTO JURÍDICO, TRÁMITE Ó SERVICIO Y ANTECEDENTE REGISTRAL										230				1 2 5																								
<b>CONSTANCIA DE ANTECEDENTES REGISTRALES, INCLUYE HASTA 20 HOJAS (FOLIO O PARTIDA DE LIBRO)</b>										FRACC. II				DERECHOS																								
<table border="1"> <thead> <tr> <th>FOLIO</th> <th>FR</th> <th>FM</th> <th>FPM</th> <th>FBM</th> <th>MC</th> <th>SEC Y SERIE</th> <th>TOMO</th> <th>VOLUMEN</th> <th>FOJA</th> <th>PARTIDA</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1<sup>a</sup></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>A</td> <td>24</td> <td>IV</td> <td>312</td> <td>1202</td> </tr> </tbody> </table>										FOLIO	FR	FM	FPM	FBM	MC	SEC Y SERIE	TOMO	VOLUMEN	FOJA	PARTIDA	1 <sup>a</sup>						A	24	IV	312	1202					REDUCCIÓN		
FOLIO	FR	FM	FPM	FBM	MC	SEC Y SERIE	TOMO	VOLUMEN	FOJA	PARTIDA																												
1 <sup>a</sup>						A	24	IV	312	1202																												
2														PAGO																								
3														DERECHOS																								
6														REDUCCIÓN																								
V. SELLO Y FIRMA DEL FEDATARIO Y/O FIRMA DEL SOLICITANTE														PAGO																								
<p>No corresponde (no compartido) (Aclarar antecedente)</p>														1 2 5																								
														<b>FORMATO DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA PRESENTAR POR DUPLICADO</b>																								

**ADVERTENCIAS:**

- Esta solicitud es válida únicamente si presenta el sello de entrada y trámite del Registro Público de la Propiedad y de Comercio del Distrito Federal, así como el recibo oficial de la Tesorería o certificación de pago ante la institución bancaria o centro comercial autorizado. El solicitante deberá requisitar todos los conceptos y presentarlo firmado, por triplicado, sin tachaduras ni enmendaduras, en la Ventanilla Única. El documento original se devolverá al solicitante contra acuse con sello original. \*Este formato es de uso oficial por lo que solo como se alteración o modificación\*.
- El artículo 32 de la Ley de Procedimiento Administrativo del Distrito Federal, prevé lo siguiente: "Las manifestaciones, informes o declaraciones recibidas por los interesados a la autoridad competente, se presumirán ciertas salvo prueba en contrario, aún cuando estén sujetas al control y verificación de la autoridad. Si los informes o declaraciones proporcionados por el particular resultan falsos, se aplicarán las sanciones administrativas correspondientes, sin perjuicio de las penas en que incurran aquellos que se concuerdan con la ley y con los ordenamientos legales aplicables".
- Con los datos proporcionados por el solicitante en el presente formato, se cargarán los sistemas de información registral, por lo que es responsabilidad del particular el llenado correcto de esta solicitud y los efectos que ésta produzca.
- De conformidad con lo previsto por el artículo 60 del Código Financiero del Distrito Federal, las cantidades en fracciones se deberán ajustar a la unidad monetaria, hasta cincuenta centavos al peso inferior y a partir de cincuenta y un centavos al peso superior.

VIGENCIA VÁLIDA HASTA: **02 MES 09 AÑO 2009**

LINEA DE CAPTURA  
**9336400695319X5P4TQ9**

Nombre y firma del Contribuyente o Representante Legal

IMPORTE	125.00
DERECHOS	0.00
ACTUALIZACIÓN	0.00
RECARGOS	0.00
OTROS	0.00
TOTAL A PAGAR	125.00

9336400695319X5P4TQ9000000125549

## Documento 2

En oficio de fecha 10 de octubre de 1979, se solicitó el arreglo del presbiterio sin tocar los contenidos del retablo, que pudo incluir los cinco escalones en semicírculo en todo el frente, la decoración de la bóveda y de las paredes. En 1981 aparece en archivo que se tramitó el alineamiento del templo el día dos abril con el domicilio de Plaza Hilario Malpica No. 10. En julio de 1983 se observa que hicieron "obras de demolición del retablo y hornacinas". Después del sismo de 1985, en octubre se realizó un diagnóstico donde se informaba que resultó en buen estado estructural.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*. Oficio de Octubre de 1985.

En 1992 se remodeló el frente de la casa Parroquial en la fachada continua a la torre, la dependencia del INAH los obligó a demolerla y remodelarla de acuerdo a la fachada y también se le añadió un espacio para guardar coches sobre la calle de José María Vértiz. En 1998 se solicitó permiso para terminar las molduras y reparaciones menores.<sup>100</sup>

Los mercedarios fundaron en 1627 el Colegio de San Ramón Nonato la primera escuela de Jurisprudencia en Nueva España que quedó instalada en unas casas que compró la Orden, fue ahí donde se iniciaron los estudios de cánones y leyes y de donde salieron sacerdotes para provisos de obispados, jueces eclesiásticos y seglares que trabajaron en las abogacías de la Real Audiencia y en otros lugares del reino. Los mercedarios lo tuvieron bajo su patronato y enseñanza, posteriormente se incorporó al Colegio de San Juan de Letrán llamándose Colegio de San Juan de Letrán y Comendadores Juristas de San Ramón, que funcionó hasta 1854 cuando fue clausurado.<sup>101</sup> Como dato curioso, en parte del espacio que fue el Colegio Mercedario de San Pascual anexo a este templo se encuentra establecida actualmente la Escuela Libre de Derecho.

---

<sup>100</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006; *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*, documento de 24 de abril de 1992.

<sup>101</sup> Pareja, 1989, Vol. 2, pp 136-149, su fundador fue Dn. Alonso Enríquez de Toledo OM. Obispo de Michoacán, movido por el interés y la necesidad de juristas para que fungieran como Procuradores y Provisores de la orden y como jueces eclesiásticos.

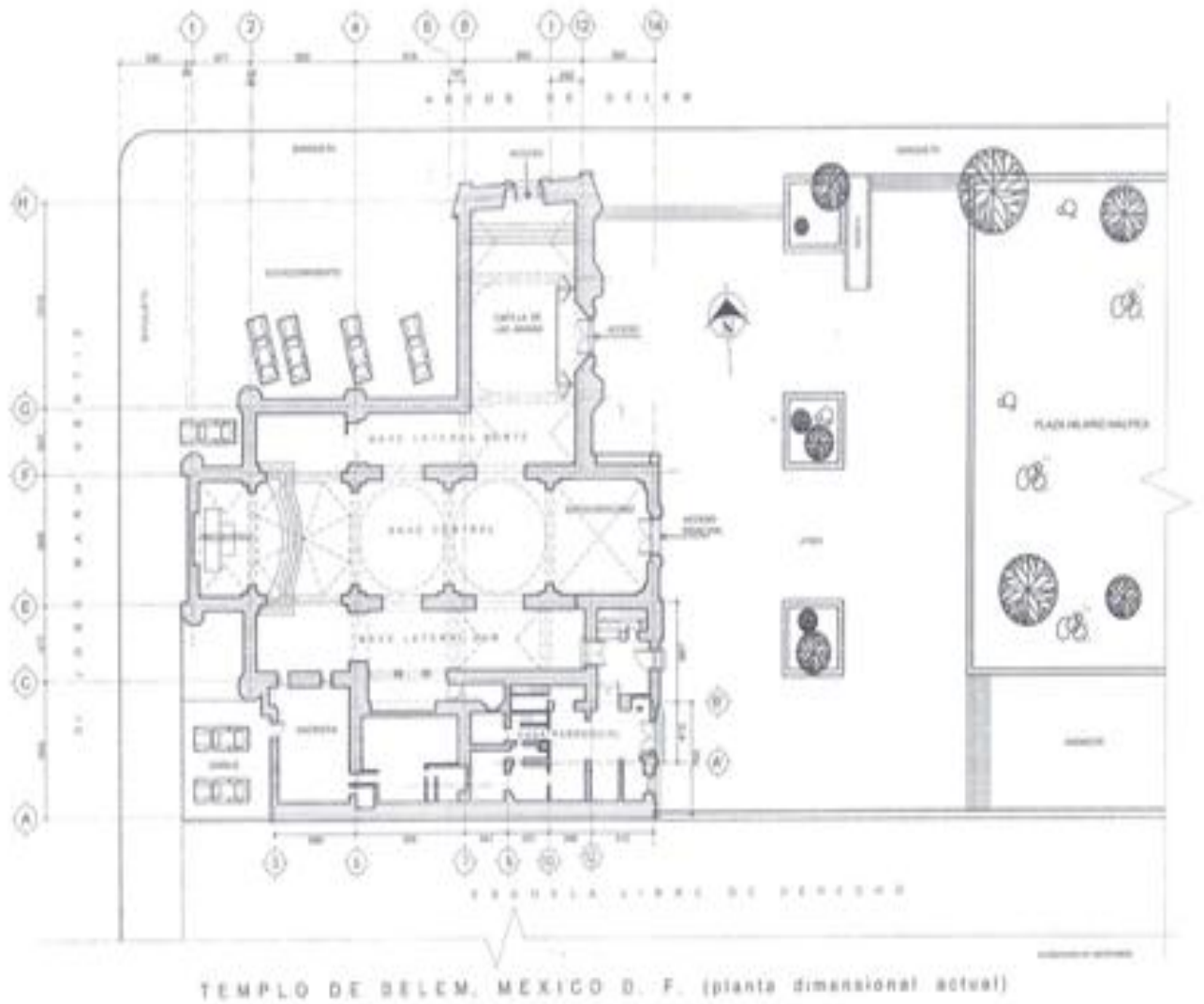
## Arquitectura del Templo de Belém

El Templo está situado en un espacio abierto, y como ya mencioné en la esquina sureste de la confluencia de las calles de Doctor José María Vértiz y Arcos de Belén. La planta del templo tiene forma de cruz latina emplazada de oriente a poniente.<sup>102</sup> Frente a la fachada principal existe un atrio pequeño y un espacio con jardín; al costado norte está adosada la Capilla de la Ánimas. La parte poniente del templo colinda con la calle de Doctor José María Vértiz y al costado sur está construida la casa parroquial y colinda con la actual Escuela Libre de Derecho. il.

15

---

<sup>102</sup> Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 83. esta forma simbólicamente tiene la connotación del cuerpo místico de Cristo; [www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/3458.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/3458.htm) 04-10-2011. To+sobre l'arte.cienciassociales.esblogspot.com/2011/02....demajencio.htm,(12-09-2011) está definida con el mismo trazo de la Basílica que Majencio inició en 309, y que terminó Constantino en 312, ha fungido como uno de los modelos de arquitectura de los templos cristianos. La Basílica en el imperio romano no tenía función religiosa, era de tres naves largas, (65 x 110m) techadas con bóveda de cañón y terminada la nave principal en un ábside semicircular, en la Basílica de Majencio en este sitio estuvo colocada primero la estatua del emperador Majencio y luego la de Constantino, la pared norte aún se encuentra en pie en las ruinas del Foro romano.



15.- Planta, Templo de Belem Plano J. Arturo Núñez Gutiérrez.

En las il. 16 y 17, se puede apreciar la fachada principal



16. Fachada Principal Templo de Belem (ca1975) fotografía.



17.- Fachada Principal Templo de Belem. Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez

Ésta, sobria, su factura de prosapia manierista está formada por dos cuerpos y un remate. En el primer cuerpo se aloja el acceso hacia el interior, que se da a través de un arco de medio punto moldurado que es sostenido por un par de pilastras de fuste cajado, en la clave del arco y a manera de ornamentación se sobrepone el escudo de la orden. Flanqueando el pórtico se encuentran otro par de pilastras de fuste estriado desplantadas sobre altos zócalos y coronadas con capiteles dóricos, remata la composición un entablamento con un friso decorado con metopas y triglifos. La cornisa mixtilínea da paso al segundo cuerpo que se eleva sobre un basamento en cuyo centro aparece una cartela con una inscripción en latín<sup>103</sup>, y al lado derecho se percibe una fecha. Esta base se extiende a todo lo ancho de la portada y cierra a los lados con un par de pináculos que se alzan sobre ella misma y a su vez enmarcan el vano de una ventana de forma rectangular que ilumina el coro delimitado por un marco de cantera moldurado a base de coderas, que tiene

<sup>103</sup> La cartela es legible: *ECCE SALVATOR TUUS VENIT MERCES, ELUS CUMED*, Isaías (LXII, 11), *Mira que viene tu Salvador, delante de Él trae su recompensa; Belem de los Mercedarios*, 2006, p. 4, en este archivo se menciona la frase de la cartela.

el escudo mercedario grabado en el cristal; cercando la ventana están un par de pilastras tritóstilas de fuste estriado en su primer tercio con estrías anchas y en los dos siguientes con estrías delgadas; ambas sostienen un entablamento que tiene un friso decorado con motivos fitomorfos.

Cabe decir que entre el primero y el segundo cuerpos, sobre el paramento se hallan de ambos lados dos relieves circulares que contienen uno, el monograma de María y el otro uno de Jesús. Siguiendo el mismo eje y a la altura de la azotea aparecen un par de gárgolas.

El remate de la fachada es un frontón abierto con un relieve insertado en el tímpano que representa el escudo de los mercedarios, a esta altura la cornisa de la azotea está decorada con una venera entre dos roleos

En la parte exterior el templo cuenta con contrafuertes que se pueden apreciar en la planta.

Al lado izquierdo de la portada principal se encuentra la torre cuadrada de tres cuerpos, con un campanario de cuerpo ochavado, en el cual se abren cuatro arcos conopiales entre cuatro pilastras adosadas con la parte superior del fuste estriado en tanto que la parte inferior está realizada en zig-zag. Lo corona un cupulín con linternilla y cuatro remates.<sup>104</sup>

La Capilla del lado norte llamada de las Ánimas tiene dos portadas. Hacia el oriente se encuentra la que fue portada original limitada por dos contrafuertes, y que se vio estuvo tapiada durante mucho tiempo.

El vano tiene un arco de medio punto moldurado con la clave realzada, está apoyado sobre pilastras entableradas de fuste cajeadado. Flanqueando el pórtico se encuentran otro par de pilastras de fuste cajeadado apoyadas sobre un basamento, y sus capiteles trabajados en el equino con formas circulares. Le sigue un entablamento decorado con triglifos y metopas. Sobre la cornisa se abre una ventana, algunos estudiosos consideran que fue realizada posteriormente, ya que existen restos de pilastras que posiblemente pertenecieron al vano original. A ambos lados de la ventana se encuentran un par de pebeteros rematados por un

---

<sup>104</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, p. 4; *Templo Belem de los Mercedarios (1928-1999)*, Archivo Fotográfico, Fachada principal, (ca 1975).Foto 4.

ángel; actualmente falta el del lado izquierdo. La fachada remata en un arco escarzano. il. 18 y 19.<sup>105</sup>



18- Capilla de la Ánimas, portada oriente, Templo de Belem, (ca 1975). Fotografía.



19.- Capilla de la Ánimas, portada oriente, Templo de Belem, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez,

La portada del costado norte da hacia la calle de Arcos de Belén, consta de dos cuerpos y un frontón. En el primer cuerpo está un vano con arco de medio punto sobre pilastras sencillas enmarcado por pilastras dóricas adosadas de fuste estriado, apoyadas en zócalos colocados a la altura de una base de cantera desplantada del suelo. Ambas sostienen el entablamento, decorado con glifos y metopas. En el segundo cuerpo se abre una ventana que enmarcan dos pilastras adosadas con capitel corintio, y que sostienen el entablamento con un friso de motivos vegetales, la ventana tiene un motivo eucarístico en el cristal. Rematando el conjunto se encuentra un frontón triangular quebrado sobre el que aparece un escudo mercedario. Toda la fachada está bajo un gran arco escarzano con un pequeño remate de cruz, desplantado sobre dos pilastras adosadas de fuste estriado, apoyadas sobre zócalos cuadrados, il. 20.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> *Templo Belem de los Mercedarios (1928-1999)*, Archivo Fotográfico, fachada este, de la Capilla de las Ánimas 1975. Foto (1015-081).

<sup>106</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, pp. 3-4; *Templo Belem de los Mercedarios (1928-1999)*, Archivo Fotográfico, (1015-91), fachada norte, 1975.





20.- Capilla de las Ánimas, portada norte, Templo de Belem, (ca 1975), Fotografía.

## Interior del Templo

El edificio tiene planta en cruz latina con la portada principal en el lado oriente, el presbiterio termina al poniente en un testero recto.

Al acceder al interior por la portada principal se observa que la nave central tiene una marcada distribución tripartita,<sup>107</sup> a los pies de esta nave se encuentra un coro alto y origina un vestíbulo que corresponde al sotocoro, el cual techado con bóveda de pañuelo apoyada a los lados sur y norte en arcos de medio punto, y al oriente y poniente se apoya en arcos rebajados; está decorado en las aristas con estuco dorado que la divide en cuatro secciones donde se encuentran en relieve y

---

<sup>107</sup>Fernández, 2003, p. 24, la distribución tripartita tiene sus antecedentes en el templo judío, un edificio de planta rectangular dividido en tres secciones en orden de importancia: el *Ulam* o vestíbulo que corresponde al sotocoro; el *Hekal*, es la nave que llega al crucero, ambos formaban el *Santo* y la tercera parte el *Debir* u *oráculo*, llamado Santo de los Santos, es hoy el presbiterio el lugar donde se encuentran el altar y el Sagrario, en este espacio del templo judío se encontraba colocada el Arca de la Alianza.

alternados escudos mercedarios y monogramas de María y que se aprecia en la il.

21



21.- Coro y sotocoro, Templo de Belem, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez.

Existe un informe en el oficio de fecha 29 de marzo de 1961, donde se menciona que había pinturas en sus muros laterales y tableros de terciopelo rojo, y en oficio de 3 de marzo de 1961 se hace mención de una pintura “realizada en óleo sobre tela”, que cubría un muro lateral del sotocoro. Posteriormente en el Inventario de fecha 13 de julio de 1983 se hace referencia a una tela al óleo 10 x 6m, sin especificar lo que representa, ni en qué lugar estaba. Por otra parte en archivo fotográfico de CSMH encontré una fotografía sin fecha de una pintura que podría corresponder por las dimensiones, técnica y tema (*Árbol genealógico mercedario*) il. 22, a la pintura mencionada en los oficios, y que actualmente no se encuentra en el templo..<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, Documento de fecha 17 de Mayo de 1961, Exp. 12984, Oficio de fecha 8 de Julio de 1961, 2 hojas, se exponen los mismos cambios y se menciona por el encargado del despacho que “en los muros laterales del coro bajo existían grandes pinturas, de las cuales sólo queda una”; *Templo Belem de los Mercedarios 1928-1999*, en el documento VIII-49



22.- *Árbol genealógico mercedario, Templo de Belem, Óleo, s/m, s/fecha, documentado (1961), Fotografía.*

Se vio que durante el siglo XVII el templo tuvo el techo artesonado, y no encontré en archivos datos que indiquen cuando se hizo el cambio a la techumbre actual, probablemente fue en el siglo XIX o en las remodelaciones de principios de XX. La nave central quedó dividida en tres secciones hasta la altura del crucero, la primera cubre el coro, las otras dos secciones están techadas a gran altura con cúpulas de media naranja decoradas en estuco dorado formando gajos, y descansan sobre arcos de medio punto que se apoyan en los capiteles de los haces de pilastras adosadas que sostienen la estructura de la nave.

Ésta continúa hacia el poniente para formar un crucero con una amplia nave transversal corta que da lugar a la forma de cruz latina. Sobre el crucero se encuentra una cúpula octagonal de tambor, decorada con estuco dorado y escudos mercedarios, está sostenida por cuatro arcos apoyados en pechinas, en cada una se encuentra pintado uno de los cuatro evangelistas, y la corona una linternilla octagonal rematada con una cruz. il. 23.

---

2/303(725-1) del 29 de Marzo de 1961 se hace mención de una pintura al óleo sobre tela en un muro lateral.. Archivo fotográfico, Foto (1023-001)



23.- *Cúpula del crucero, Templo de Belem, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez*

En el lado sur de la nave central en la unión con el crucero se encuentra un púlpito de forma octagonal decorado con escudos de la orden mercedaria en relieve.<sup>109</sup>

Como mencioné las remodelaciones para convertir los espacios de las capillas laterales en naves de tránsito dio lugar a que el templo parezca ser de tres naves. La nave central continúa siendo más larga y de mayor altura que las laterales, éstas se desplantan a ambos lados de la nave central después del sotocoro, y se comunican con ella a través de vanos hechos con arcos de medio punto apoyados en pilastras, ambas están techadas con bóveda de cañón.<sup>110</sup>

La bóveda de la nave lateral del lado de la epístola está dividida en seis secciones decoradas de estuco dorado en relieves de escudos mercedarios y anagramas de María y Jesús. En lo que toca a la nave lateral del lado del evangelio, en oficio de fecha 10 de abril de 1961, se indica que tenía techo de madera y fue sustituido por bóveda de cañón, y actualmente está decorada en estuco dorado que la divide en seis secciones, en las que se están colocados símbolos de la pasión. Al lado

---

<sup>109</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, a decir de los funcionarios de la Secretaría del Patrimonio Nacional este púlpito desentona con la decoración del templo.

<sup>110</sup> La diferencia de altura de acuerdo a la tradición le concede una dignidad mayor, y da lugar a vanos que permiten la iluminación, y refuerza la teoría de que las “naves laterales” son el resultado de unir al espacio del templo los sitios que ocupaban las capillas laterales; To+sobre [arte.cienciassociales.esblogspot.com/2011/02....demajencio.htm](http://arte.cienciassociales.esblogspot.com/2011/02....demajencio.htm),(12-09-2011) esta diferencia de alturas también proviene del modelo de construcción de la Basílica que remodeló Constantino.

sur comunica con una pequeña capilla a la que se accede por tres arcos en donde se encuentra una crucifixión en escultura, complementado el sentido y el discurso pasionario de este espacio y colocada al pie de esta nave, se encuentra una escultura de un *Cristo* al que se venera como *Justo Juez*.<sup>111</sup> il. 24.



24.-Nave lateral izquierda (sur), Templo de Belem, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez

Pasando el crucero se encuentra el presbiterio, que tuvo varias modificaciones durante el siglo pasado. Está desplantado sobre una plataforma elevada de planta cuadrada, al frente tiene forma un semicírculo con cinco escalones por el que se accede hacia el sitio donde se encuentra el altar, marcando así la importancia del lugar principal il. 25.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> La decoración da lugar a un discurso iconográfico con el tema de la pasión (pasionario).

<sup>112</sup> Fernández, 2003, p. 24, Reyes 2 (VI, 31), Reyes 2, VI, 14-20 y Éxodo XXVI, XVII, la diferencia de altura marca el lugar principal donde se encuentra el altar y el Sagrario, como en el Templo de Salomón el espacio del *Debir*; Carlos Borromeo *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 27-28, en sus recomendaciones indica que el espacio del presbiterio debe estar separado y en alto por tres o cinco escalones, para distinguir el lugar principal.



25.- Presbiterio y altar mayor, Templo de Belem, Fotografía, Arturo Núñez Gutiérrez

Este espacio se separa del resto de la nave por un arco toral y termina en un ábside con un muro recto que tiene una ventana rectangular de cristal con emplomado, que proporciona buena iluminación. Está techado con bóveda de cañón apoyada en arcos de medio punto, decorada con estuco dorado que la divide en seis secciones, cuatro de ellas adornadas con escudos mercedarios.

En el centro del presbiterio se encuentran el altar y un retablo exento de un cuerpo y un frontón, que probablemente fue modificado en los arreglos realizados en 1983, ya que en los años cincuentas las medias muestras tenían los dos tercios superiores lisos en color blanco, hoy estos tercios están de tono dorado y torcidos a la manera de la columna salomónica,<sup>113</sup> con cadenas que recorren las gargantas, y el tercio inferior es liso y blanco.

---

<sup>113</sup>Sobre la columna salomónica véase Martha Fernández "Tratados y modelos de la arquitectura salomónica novohispana, aproximación historiográfica" en *Los discursos sobre el arte XV Coloquio internacional de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995 pp.69-89, aunque la manufactura del retablo es del siglo XX el autor a su manera tomó diversos elementos para lograr un retablo que podría caer dentro del tipo neoclásico tardío, a la fecha se cambió la decoración del altar y el presbiterio, con más blanco y

La base del retablo está decorada con estuco dorado. En la calle central se encuentra el Sagrario, le sigue hacia arriba un nicho de mayor tamaño; en él está hoy colocada la escultura de la Virgen de la Merced ya mencionada. El Sagrario está flanqueado por dos ángeles con grandes alas colocados en los dos nichos laterales e inclinados hacia él en señal de adoración, las dos pinturas de angelillos que les siguen hacia arriba ya existían. Se conservan aún el entablamento y el frontón mixtilíneo decorados con estuco dorado, actualmente este último tiene al centro la imagen en relieve de un Cordero Pascual, en el vértice superior continúa la Santísima Trinidad.

El presbiterio está profusamente decorado; los muros tienen marcos acodados de estuco dorado, y en el luneto posterior hay escudos mercedarios en relieve, y en el muro a ambos lados del retablo se encuentran un par de nichos marcos formados de estuco, que encuadran los espacios en donde están colocadas sobre peanas, las esculturas que estuvieron años anteriores en los nichos laterales del altar; al lado derecho aparece santa María de Cervellón y en el izquierdo san Pedro Nolasco.

En los muros laterales se encuentran dos cuadros enmarcados con estuco dorado, el del lado izquierdo es un mártir mercedario que está atado a una cruz: san Serapio,<sup>114</sup> y la del lado derecho es san Pedro Pascual.

Cabe añadir que debido a las reformas del Concilio Vaticano II y frente al altar exento se encuentra otra mesa de altar para la celebración eucarística.

Sobre los brazos del crucero se encuentran dos pequeños altares: el altar del lado derecho tiene una escultura del Sagrado Corazón de Jesús, mientras que en el del lado izquierdo está otra escultura de un importante santo mercedario san Ramón Nonato.<sup>115</sup> En ambos extremos del crucero están dos retablos del siglo XVIII, de

---

menos dorado, que le da más luz; la escultura Virgen está sin corona, y las medias muestras están combinadas sobriamente en blanco y dorado.

<sup>114</sup>San Serapio, <http://ordenmerced.org/sanserapio.htm>, 31 de Enero de 2009, san Serapio de origen inglés pasó su juventud en la corte de Austria, ahí entró a la milicia y fue enviado a España donde combatió contra los moros. Habiendo conocido la misión de los mercedarios, entró a la orden como caballero lego, y no llegó a ordenarse sacerdote. Sin embargo trabajó para rescatar prisioneros y salvar almas para Dios, viajó varias veces a África para estos rescates, hasta que fue hecho prisionero, martirizado y crucificado, santoral 14 de Noviembre.

<sup>115</sup> San Ramón Nonato, <http://ordenmerced.org/sanramonnonato.htm>, 31 de Enero de 2009, este santo fue llamado así porque no nació de parto natural sino por incisión en el vientre de su madre ya muerta, en Portell provincia de Lérida, a principio del siglo XII. De joven fue pastor de

estilo barroco que cubren los muros hasta la bóveda e incluyen los vanos; su estructura tiene un fuerte sentido ascensional.

El altar del extremo de la epístola está formado por dos cuerpos y un remate. Los estípites del primer cuerpo tienen una sección bulbosa en el centro, los del segundo cuerpo acentúan más la pirámide invertida y en el copete se resuelven en pilares-cariátides.<sup>116</sup> En las calles de los extremos están los interestípites con nichos abiertos; en el del primer cuerpo, al lado derecho, se encuentra una escultura de san Joaquín y en el del lado izquierdo una de santa Ana. En los dos nichos del segundo cuerpo se encuentran apoyadas sobre peanas esculturas de san Pedro Nolasco y otra de san Ramón Nonato. En el nicho de la calle central, entre cortinas desplegadas por cuatro niños desnudos se encuentra una Natividad en escultura, protegida por cristal; arriba de este conjunto se encuentra una escultura de san José rodeada de cortinajes sostenidos por dos niños; ambas obras son del siglo XVIII. El remate incluye al vano y a ambos lados de éste se encuentran, en media talla, efiges de dos santos mercedarios: san Pedro Armengol<sup>117</sup> y san Serapio.

La estructura del retablo del lado del evangelio tiene el mismo sentido ascensional, realizado en tres calles y dos cuerpos. Los estípites del primer cuerpo son a la manera balbasiana y el segundo cuerpo presenta estípites más sencillos. En las calles laterales están colocadas diversas pinturas, lo que ayuda a resaltar los estípites. En la calle central existe un manifestador entre dos bellos estípites, en el que hoy se encuentra una escultura de Virgen de los Remedios de Zitácuaro, y que probablemente no pertenece al retablo. Finalmente y en el segundo cuerpo hay una

---

ovejas, entró a la orden y fue alumno de San Pedro Nolasco y ejemplo de redentor de cautivos. Gregorio IX lo nombró cardenal pero murió antes de tomar el cargo, su cuerpo reposa en la ermita de San Nicolás, cerca de donde pastoreaba las ovejas. Santoral 31 de Agosto de 2009.

<sup>116</sup> Francisco de la Maza, *El Churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pp.55-56, hace notar que los copetes de estos estípites son similares a los de la Casa de los Mascarones, de esta ciudad; a su vez considera que el maestro que realizó las esculturas de los padres de la Virgen fue el que hizo las del retablo de San Joaquín por su gran parecido, y que hoy están el templo de San Cosme.

<sup>117</sup> *San Pedro Armengol*, <http://ordenmerced.org/sanpedroarmengol.htm>, 31 de enero de 2009, nació en Tarragona a mediados del siglo XIII. Siendo joven se rodeó de malas compañías y dio a la vida de bandolero. En un encuentro con los soldados de Jaime I se enfrentó con su propio padre que logró salvarle la vida, prometió cambiar e ingresó a la orden de la merced, en su oficio de *redentor* quedó varias veces como rehén. De regreso a España se retiró al convento de Santa María de Prats donde murió en 1304. Su fiesta es 27 de Abril.



peana donde probablemente estuvo una escultura, hoy está colocada la pintura de un fraile.

Observando las pinturas de las calles laterales se puede apreciar en el primer cuerpo, del lado izquierdo una *Piedad* con una cruz al fondo, en tanto que la del lado derecho representa a santa Elena madre del Emperador Constantino cuando encontró la cruz donde fue crucificado Jesús<sup>118</sup>. En el segundo cuerpo, la del lado izquierdo representa la leyenda del sueño que tuvo Constantino antes de la batalla en que venció al general romano Majencio,<sup>119</sup> y la del lado derecho a san Pedro Pascual. En el remate se encuentran dos pinturas: la del lado izquierdo tiene una escena en la que están Jesús y san Pedro Nolasco ayudando a un hombre a cargar una cruz;<sup>120</sup> la del lado derecho tiene a un monje mercedario con una cruz que representa a san Serapio, como se habrá advertido estas pinturas revelan un discurso iconográfico sobre la crucifixión y la saga de la cruz donde murió Jesús.

### Coro

El coro de forma cuadrada tiene bóveda de pañuelo, apoyada en cuatro arcos de medio punto orientados a los puntos cardinales, está decorada con estuco dorado en las aristas y con escudos mercedarios en los espacios. En el luneto del lado oriente está la ventana coral flanqueada por dos pinturas al óleo de frailes catedráticos mercedarios: la de lado norte es de Fray Bartolomé Ariento y la del

---

<sup>118</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2V, Madrid, Alianza Forma, 1982, Vol. I, pp, 292,293; Réau, 1995, Tomo I Vol. I, p.525. Según éste autor Santa Elena llegó a Jerusalén con el fin de encontrar la cruz de Jesús. Había ahí un hombre llamado Judas que conocía el sitio donde se encontraba la cruz pero se negaba a revelarlo. La emperatriz lo mandó arrojar a una cisterna seca para forzarlo a mostrar el lugar, Judas pidió lo perdonaran y mostró el sitio. Entonces la emperatriz ordenó que cavaran un gran hoyo y encontraron tres cruces. Con el fin de saber cuál era la verdadera cruz, llevaron a una mujer enferma que fue curada por una de ellas, Judas se convirtió al ver este milagro y posteriormente fue obispo de Jerusalén con el nombre de Ciriaco. En esta pintura se muestra la escena de la curación de la enferma ante Santa Elena y San Ciriaco.

<sup>119</sup> Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, T.I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, 1995, p. 525, nos dice que de acuerdo a la leyenda el Emperador Constantino tuvo un sueño en el cual aparecía Cristo y le promete que vencería bajo el signo de la cruz. Salió de Roma y se enfrentó con el ejército de Majencio en una batalla en el puente Melvio, (312) y lo venció gracias a la cruz que resplandecía en su *lábaro* consiguiendo la victoria. Constantino se convirtió al cristianismo y reconoció a la religión cristiana como oficial en el imperio romano,

<sup>120</sup> En otro relato se cuenta que San Pedro Nolasco ayudó a un hombre a cargar una cruz, de pronto sintió que no pesaba, por lo que volteó para ver la causa de ello y vio a Jesús que les estaba ayudando a cargarla.

lado sur de Fray Gregorio de Arcisio<sup>121</sup>. En cada uno de los lunetos de los muros al norte y sur se pueden ver una pintura al óleo sobre tela de gran formato que ocupa todo el luneto. Hacia el poniente está el vano que ve a la nave central de la iglesia. El P. Pareja relató en su obra que tuvo sillería de coro y un buen órgano. Al lado sur a un costado de la torres se encuentra la casa de los sacerdotes, que fue construida en 1908, realizada en dos niveles. Su fachada está dividida por tres pilastras adosadas que enmarcan vanos con arcos de medio punto.<sup>122</sup>

### Capilla de las Ánimas.

La Capilla está techada en la parte central con una bóveda de forma elíptica apoyada en pechinas, formando cuatro arcos orientados a los puntos cardinales, a ambos lados de la bóveda se encuentran dos espacios techados con bóvedas de cañón sobre arcos de medio punto que se apoyan en canes. La decoración es de estuco dorado con relieves que representan los sacramentos y escudos mercedarios. La iluminación natural se realiza por medio de seis ventanas.

#### Decoración

El templo exhibe una decoración profusa con estuco dorado que cubre los arcos, adorna las bóvedas y los muros, realizada con motivos fitomorfos, angelillos, monogramas y símbolos de María y de Jesús, así como escudos mercedarios y símbolos de la pasión.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> [www.uc3m.es](http://www.uc3m.es) [...] *Biblioteca Virtual del Humanismo Español*, >AB, Fray Bartolomé de Ariento, (1516-1561) valenciano, fue teólogo y catedrático. Fray Gregorio de Arcisio, fue Médico, Maestro de Artes y Teología, catedrático y General de la Orden Mercedaria en Valencia en 1550.

<sup>122</sup> *Belem de los Mercedarios*, 2006, p. 5

<sup>123</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Reyes 2, (VI, 14-20), el templo de Salomón estuvo decorado de oro con figuras de ángeles y motivos fitomorfos que retomó la tradición cristiana para la decoración de sus templos; Elena I. Estrada de Gerlero, "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, Fondo Cultural Banamex, A.C., Grupo INFRA, 2000. p.177-202, 177-186, el empleo de las manifestaciones abstractas de los nombres sagrados, los escudos de las órdenes religiosas y *Armas de Cristo* que sintetizan la pasión y que fueron incorporadas a la arquitectura religiosa con un concepto simbólico, originaron un arte y una decoración en templos y conventos, fueron muy utilizados en el proceso de evangelización y cristianización en América.

## PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO PICTÓRICO

Las dos obras motivo de esta investigación son pinturas de género religioso, realizadas en la Nueva España. Entre la gran diversidad de pinturas novohispanas que existen en nuestro país, estas obras llamaron mi interés, por la forma alegórica de representar un tema mariano. .

Para ello se investigarán las condiciones históricas en las cuales fueron elaboradas como conjuntos figurativos, con el fin de encontrar los programas iconológicos que pudieron determinar el esquema, la distribución de las imágenes y la relación existente entre ellas y que les da un significado específico, convencida de que cada una en particular encierra un conjunto de signos que fueron pintados para las necesidades de un conjunto social, de un lugar y de un momento histórico específico, y podrá acercarse a conocer los modos de pensamiento comunes en esa época.

En el entendido de que las dos obras de arte son objetos a interpretar y documentos históricos que se originaron dentro de una la sociedad, en este caso la novohispana y sus tradiciones, y en las cuales también estuvieron inmersos los artistas que las crearon,<sup>124</sup> se realizará un análisis formal, iconológico e iconográfico, de ambas obras; investigando en fuentes documentales históricas, escriturales e iconográficas que pudieron darles origen; además de utilizar herramientas que permitan hacer su estudio y lectura, como tratados de pintura y obras plásticas sobre la Inmaculada Concepción que se puedan relacionar con ellas.

Se tomará como base el método de Erwin Panofsky, y con el apoyo en las obras de Pseudo Dionisio Areopagita, Pierre Francastel, Juan Plazaola, Louis Réau, Manuel Riu, Francisco Pacheco, Manuel Toussaint, Elisa Vargas Lugo, Rogelio Ruiz Gomar, Antonio Rubial, Alejandra González Leyva, entre otros muchos autores, utilizando varios de sus textos que se mueven entre la religión y la historia del arte,

---

<sup>124</sup> Panofsky 199. p. 24-25; Pierre Francastel, *La figura y el lugar, el orden visual de Quattrocento*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1969, pp. 11-37, ve la función de obra pictórica como reflejo del pensamiento y contexto social de un momento y un espacio históricos dados.

así como en diversas obras plásticas de las imágenes que aparecen en ambas pinturas, y todo aquello que arroje algo de luz y que permita tratar de encontrar su función y significación a través del tiempo, dentro del marco histórico virreinal.

Por otra parte se trata de mostrar la evolución histórica de los temas y de las imágenes que están en cada una, hasta llegar a ver cómo eran utilizadas en la Nueva España durante el siglo XVIII, para representar el tema de la Inmaculada Concepción.

En este sentido se sabe por diversas fuentes que durante el período virreinal numerosas representaciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas tenían un importante contenido religioso, sin dejar de lado que tuvieron su matiz pagano clásico.<sup>125</sup> A su vez la alegoría ha sido un recurso utilizado durante muchos siglos tanto en el arte religioso como en el arte profano. Los artistas han creado figuras y abstracciones personificadas que hasta hoy encarnan ideas. Nueva España no fue la excepción y como se verá adelante estas obras van a engrosar la cantidad de alegorías marianas que se produjeron durante los siglos virreinales.<sup>126</sup>

Se hará también un análisis histórico de los siglos XII al XVIII en lo referente al tema de la Inmaculada Concepción, para tratar de entender cómo los individuos de esa época percibían e imaginaban esta devoción, que originó un sistema de significación común para ellos y que se puede ver reflejado en estas pinturas.

Se hará la descripción detallada de cada una de ellas desde el punto de vista iconográfico, y posteriormente un análisis de la composición para encontrar el discurso pictórico de ambas obras y a su vez poder dilucidar su significado intrínseco, de este modo idea, forma y contenido llevarán a una representación que se pueda comprender desde su contexto y perspectiva históricos para encontrar lo que deseaban transmitir aquellos que hayan sugerido dichas representaciones, ya que en su mayoría las obras religiosas eran por encargo de

---

<sup>125</sup>Elisa Vargas Lugo, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (50/1), pp.61-75, ve como "un hecho indiscutible el carácter eminentemente religioso", no sólo de la pintura sino en general del arte hispanoamericano; Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1968, p.7, considera que el lado humano, social y racial de la población de Nueva España desarrolló este matiz, tanto en el sentido plástico como literario.

<sup>126</sup>Panofsky, p.22, propone investigar las diversas formas en que se representaban las imágenes y su significado dentro de un contexto histórico y social, con la consulta de documentos como fuentes literarias, representaciones plásticas y otros documentos que puedan acercar a la época en que fueron elaboradas.

la Iglesia o bien de diversos donantes y seguramente encaminadas a espectadores que pudieran darle sentido, como podían ser los mismos clérigos de la orden.

## LA EXPRESIÓN RELIGIOSA VIRREINAL

Al iniciar pues el estudio y lectura de ambas pinturas, y convencida de que deben ser entendidas tanto como obras de arte que como resultado de la cultura virreinal, especialmente la expresión religiosa; considero prudente detenerme y preguntar. ¿Tienen las representaciones de género religioso de esa época algo que decirnos a los mexicanos de hoy? ó ¿el hecho de que en su mayoría no estén en ubicadas en su contexto original no nos permite entenderlas y disfrutarlas? La respuesta a esto es importante, ya que nuestro pensamiento, lengua, y costumbres son el fruto de una evolución histórica que tiene hondas raíces en el pasado de occidente, son patrimonio histórico y referencias que nos dan nuestra dimensión cultural. Como mencioné estamos habituados a contemplar el arte sacro como obras y objetos autónomos, ya que en el actual entorno social de naturaleza marcadamente laica, en general quienes profesan la religión católica o pertenecen a diversas sectas cristianas y a otras religiones, o aquellos que están lejanos a cualquier religión, no tienen el conocimiento mínimo que les permita interesarse, entender y disfrutar numerosas obras, de naturaleza especialmente religiosa o mitológica sin las cuales sería impensable la cultura y el arte de occidente, quedando este acercamiento para un reducido grupo social. Por ello es importante penetrar en el ámbito donde se han generado estas representaciones culturales, en este caso las virreinales, y ubicarlas dentro de su contexto original para poder comprenderlas.

Empero antes de entrar de lleno en materia considero necesario desarrollar más la idea de que la naturaleza del arte de cualquier período histórico depende de los distintos sectores que conforman una sociedad y de sus relaciones entre ellos; por ello me pareció necesario conocer cómo, cuándo y dónde se originaron las imágenes y los elementos representados en ambas obras; esto es, de donde provinieron, cómo las entendían las diversas sociedades en que fueron surgiendo, por y para qué las han utilizado y cómo llegaron a Nueva España. Para ello será

necesario considerar desde el posible origen de dichas imágenes siguiendo su desarrollo y evolución a través de diversas épocas, con objeto de poder situar la investigación dentro de la perspectiva histórica de tiempo y espacio en que considero se fueron realizando estas obras.

Es conocido que las primeras manifestaciones humanas con contenido espiritual se han apoyado en mitos y leyendas, y han formado parte de la realidad, fantasía y tradiciones del hombre, dando origen desde tiempos remotos al contexto cultural de numerosos pueblos, que ha tenido como componente esencial precisamente el sentimiento religioso: rasgo fundamental que muestra la forma en que el hombre ha intentado hacer inteligible su mundo y cómo fue estableciendo un sistema de normas para relacionarse con él y que le han dado sentido a la experiencia humana.<sup>127</sup>

Para tratar de explicarse su mundo y buscarle sentido, el hombre se apropió de las cosas de la naturaleza, tomó viejas narraciones que incluían leyendas sobre figuras divinas y elementos mitológicos y creó el discurso religioso; para ello utilizó un medio fundamental de comunicación: el símbolo.

Por medio de un lenguaje indirecto, analógico, abstracto y figurativo utilizando metáforas, alegorías además de los símbolos, se originaron diversas manifestaciones religiosas y metafísicas en las que cada una ha jugado una función precisa dentro de su contexto cultural para establecer un vínculo de experiencia espiritual trascendente con la divinidad, y que dieron lugar a las expresiones y el culto religiosos.

Por otra parte se tomó la tradición oral hasta llegar a un discurso estructurado que posteriormente se transcribió en normas y textos sagrados, y originó un discurso normativo y pedagógico que llevó al orden de lo religioso.<sup>128</sup>

En casi todas las civilizaciones las expresiones artísticas en arquitectura, escultura, pintura, música, literatura etc. han consagrado, representado, y alabado a la divinidad; en algunas religiones los textos sagrados producto de sus creencias se fueron considerando ontológicamente diferentes a cualquier otro documento, y

---

<sup>127</sup> Marie Odile Marion, "Antropología de la Religión" en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza Coord., México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pp, 31-57, p. 31.

<sup>128</sup> Marion, pp. 35-37.

quedaron en un contexto ritual que los separaba de la vida cotidiana y de las formas seculares del pensamiento que llevó a considerarlos sagrados.<sup>129</sup>

En lo concerniente a los judíos y cristianos, un Dios único creó el mundo e impuso un orden perenne a cambio de establecer una alianza con el hombre y lo sometió al respeto de su palabra, que fluyó en los textos bíblicos, su Misterio se manifestó así en la Sagradas Escritura. Estos libros han representado para sus creyentes una experiencia de plenitud, de esta forma ambas religiones lograron encontrar una relación con sus textos que le dio una significación especial a cada comunidad, les proporcionó cohesión y los ha ayudado a enfrentar a un mundo difícil.<sup>130</sup>

Una religión está caracterizada por dos elementos fundamentales: el dogma y el culto, el primero sistematiza el conjunto de creencias y el segundo las pone en práctica a través de ritos. En el cristianismo durante los primeros siglos, las diversas comunidades fueron desarrollando poco a poco el dogma y practicando el culto. En un principio siguieron la tradición judía de no representar imágenes de Dios, pero a partir del siglo III iniciaron diversas representaciones del concepto de Dios y el alma sin un afán de veneración, en un principio con elementos figurativos. Grabar, señala el predominio de escenas bíblicas, apoyadas en los libros del Antiguo Testamento, junto a escenas de temas evangélicos que eran menos frecuentes.<sup>131</sup>

Se sabe por diversos autores que desde los primeros tiempos del cristianismo las imágenes provenían del contexto pagano con el cual convivían, tomando de éste conceptos, figuras que les eran conocidas<sup>132</sup> Por otra parte encontré que las

---

<sup>129</sup> Karen Armstrong, *Historia de la Biblia*, México, Debate, 2008, pp. 13-14, Marion, pp. 35-37.

<sup>130</sup> Armstrong, pp. 16-17; Marion, p. 38.

<sup>131</sup> André Grabar, *El primer arte cristiano, (200-395)*, Madrid, Aguilar, 1967, p.23; Juan Plazola Artola, S.J., *Historia del arte cristiano*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1999, pp. 4, 12, encuentra que durante los tres primeros siglos de la Iglesia, el arte cristiano fue abstracto con fines ornamentales y figurativo con significación simbólica, alegórica o narrativa, girando en torno a la idea de la salvación, y de la oración, que utilizaba además recursos precristianos de carácter mitológico y bíblico de donde podían derivar una significación cristiana sin pretensiones de culto, esto quizás debido a la herencia judaica del rechazo hacia la representación de imágenes. En cuanto a lo pictórico observa que tendió a lo lineal, y en la escultura tendió a ser bidimensional. Así imágenes como el pez, el pastor y el ancla, la orante, eran comunes; Julián Elliot, "Catacumbas", en *Historia y Vida*, año XXXIX, No 472, p.66..

<sup>132</sup> Michael Baxandal *Modelos de intención, Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, pp.125,127, resalta que cada cultura y entorno social equipa con una experiencia visual, habilidad y con estructuras conceptuales específicas a los individuos que la integran, y que facilitan formas de desarrollo cognoscitivo en gran parte de sus miembros, vivir en

representaciones plásticas cristianas que surgieron durante esos siglos fueron más abundantes dentro del contexto social, político y cultural del imperio bizantino. Los conceptos religiosos y la cultura fueron originando poco a poco el desarrollo de un arte figurativo con imágenes adaptándolas al pensamiento e ideología de la Iglesia definidos en los Concilios, y que causó división de conceptos entre las iglesias de Oriente y Occidente.<sup>133</sup>

En especial son interesantes los conceptos de Pseudo Dionisio Areopagita, quien realizó un estudio profundo de las Escrituras sobre la posibilidad de las representaciones alegóricas y antropomórficas celestes (Dios y los Ángeles) de las que Dios se valía para revelarse a los hombres, y que dejó en diversos escritos:“

*Ante todo somos incapaces de elevarnos directamente a la contemplación mental. Necesitamos algo que nos sea connatural, metáforas*

---

ella, crecer y aprender provee de hábitos y habilidades, la cultura es como el lenguaje aprendido desde la infancia que le permite a los individuos de acuerdo a su propia experiencia actuar dentro del conjunto social, captar y entender los datos que las sensaciones ofrecen a la mente aún sin ser conscientes de ello; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Introducción General*, España, Ediciones del Serbal, 1996, pp.57.58, observa que el cristianismo recibió influencias y heredó creencias de las religiones que la antecedieron en Oriente y el Mediterráneo de las cuales tomó cultos, conceptos e imágenes.

<sup>133</sup>Antonio Rubial, “Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento” en *Teoría historia de las religiones*, México, 1998, pp.207-222, pp. 207, 208, nos dice que durante los siete primeros siglos el cristianismo fue consolidado por la Iglesia a través de sus Concilios. En la zona oriental el emperador bizantino se convirtió en la cabeza de la Iglesia y en el occidente el obispo de Roma tuvo una autonomía relativa del poder temporal con pocos obispos sujetos a él, sin embargo fungía como cabeza de la cristiandad, autoridad que consolidó en el siglo X; Réau, 1996, p.526; Manuel Riu, “El cristianismo hasta el cisma de Oriente”, en *Historia de la Religiones*, Barcelona, Editorial Sopena, 1965, pp.586-588, hace notar que desde el siglo IV, la representación de Dios, la Virgen y los santos en imágenes fue una lucha constante entre las Iglesias de Oriente y Occidente, ésta se hizo más tirante en el siglo VI, cuando el papa Esteban IV, declaró ortodoxa la iconodulia, (corriente que aceptaba el culto a las imágenes de los Santos) distanciando las relaciones entre el papado y el Imperio bizantino. En el año de 787 Constantino VI Emperador de Bizancio convocó a un nuevo Concilio Ecuménico el Segundo de Nicea, donde ya se permitió el culto a las imágenes, con esta premisa: “*se debe tributarles saludo y adoración de honor, no ciertamente latría verdadera que, según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina*”. En esta ocasión se insistía que las imágenes servían como vehículo para llegar a la divinidad, y se recordó que san Basilio el Grande sostenía que “*el honor tributado a la imagen se remonta al modelo original*”, en este Concilio se trató también de arreglar la querrela de las imágenes entre iconoclastas e iconodulios; a este respecto Plazaola p. 52, resalta la intervención de Juan Damasceno (siglo VIII) en defensa de las imágenes en *Discursos sobre las imágenes* decía: “el arte es como un lazarillo que nos lleva de la mano hacia Dios”; Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras Completas*, Ed. Teodoro H. Martín Lunas, Madrid, 1995, a lo largo de su obra muestra la necesidad de representar a los seres celestes por medio de semejanzas y desemejanzas (metáforas, símbolos) sin que esto fuera de ninguna manera indigno.



*sugerentes de las maravillas que escapan a nuestro conocimiento*"<sup>134</sup>, por ello añade "La fuente de perfección espiritual nos ha provisto de imágenes sensibles que corresponden a las realidades inmateriales del Cielo...Nos reveló todo esto por medio de santas alegorías contenidas en las Santas Escrituras."<sup>135</sup> También añadía que "la tradición teológica ofrece:..... lo inefable y misterioso que se sirve del símbolo y requiere conocimiento previo".<sup>136</sup>

En este sentido considero que su pensamiento incidió en la representación de imágenes y símbolos que se vio reflejado en el arte religioso cristiano durante casi diez siglos, de acuerdo a los momentos históricos y al desarrollo de las doctrinas de la Iglesia.

Con el tiempo la Iglesia empezó a utilizar los textos bíblicos como referencia para representar escenas o imágenes religiosas; para ello se apoyó en una tesis teológica reconocida y utilizada durante la época medieval, en la cual los teólogos veían una concordancia entre ambos Testamentos. Encontraron que el mensaje divino aparecía velado en los pasajes del Antiguo Testamento y explícito en los pasajes del Nuevo Testamento: la *figura* literaria del Nuevo Testamento tenía por lo general una correspondencia en el Antiguo Testamento que la precedía y la sustentaba, de esta forma se fueron representado obras con temas que formaron complejos sistemas iconológicos mediante la llamada iconografía tipológica.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> *Pseudo Dionisio Areopagita*, pp. 125, 179, considera que la teología se sirve de imágenes poéticas para estudiar las inteligencias superiores que carecen de figuras y en atención a la capacidad del hombre para poder entender se sirve de pasajes bíblicos para elevarlo hacia lo espiritual, y escribe "el hombre es inteligente y capaz de mirar a lo alto en comparación con los animales sabe dominar sus sensaciones con el poder de su inteligencia y con la libertad del espíritu y cada una de las partes del cuerpo humano puede dar imágenes aplicables a los poderes celestes, encaminadas a elevarlo hacia el Ser Supremo".

<sup>135</sup> *Ibid.*, CH 1.124A. pp. 121-122.

<sup>136</sup> *Ibid.*, Carta IX, 1105 D, 1108, (A,B,C, D), pp. 406-408.

<sup>137</sup> Armstrong, p.68, señala que los judíos desde épocas tempranas encontraban significados nuevos en los textos antiguos, ya San Pablo utilizaba este método de interpretación de los textos bíblicos para instruir a los nuevos conversos; Male, pp. 49-84, observa que desde los inicios del cristianismo existe esta concordancia, pues el A.T. carece de sentido si no se relaciona con el N.T.; en el siglo XIII Vicente de Beauvais, enciclopedista del siglo de san Luis en sus libros *Espejos*, compendia el saber de su época, de ellos el *Espejo Histórico*, alude a la relación tan estrecha y la gran armonía entre los dos testamentos, y admitía que la Biblia podía tener diferentes sentidos: uno el histórico hacía conocer la realidad, otro el alegórico que se manifestaba en el A.T. como prefiguración del N.T.; Réau, 1996, pp.230-233, nos dice que este método es un procedimiento de explicación de la Biblia considerada como una doble revelación divina que demuestra la verdad de la Sagradas Escrituras por la concordancias que guardan entre sí el A.T. y el N.T.; se ha considerado que este concepto tuvo su origen en diversos pasajes del N.T. en los cuales Cristo insiste en el acuerdo entre la Nueva y la Antigua Ley, y en efecto en muchos pasajes bíblicos se encuentran ejemplos concretos de concordancias entre ambos testamentos. Los padres de la Iglesia y teólogos de los primeros siglos cristianos inculcaron esta idea en la conciencia popular.

A partir del siglo IX la Iglesia de Occidente continuó utilizando en forma más amplia las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos para difundir entre el pueblo laico las enseñanzas bíblicas y la doctrina, las capillas y catedrales románicas y góticas fueron una fuente de enseñanza. Artistas anónimos narraban en forma sencilla escenas bíblicas al lado de piadosas leyendas, así como textos de los Evangelios apócrifos, realizados en esculturas, relieves y vitrales, convirtiendo las catedrales en Biblias de piedra y cristal para la enseñar la religión al pueblo.<sup>138</sup> Un papel muy importante también lo tuvieron los manuscritos medievales iluminados que guardaban el tesoro del antiguo arte cristiano, que fueron realizados y conservados durante varios siglos en las bibliotecas monásticas de Europa, con una gran diversidad de variantes, y que sirvieron de modelos para el arte religioso a partir del siglo X.<sup>139</sup>

Durante el siglo XI se inició nuevo contexto social: surgieron factores culturales, religiosos y políticos, que dieron origen a cambios en la estructura religiosa occidental; e incidieron para que la Iglesia tratara que la religión estuviera aún más cercana al pueblo, con imágenes figurativas principalmente de Cristo.<sup>140</sup>

---

San Agustín en la *Ciudad de Dios* le dio más contundencia a esta doctrina al expresar que lo que estaba oculto en el Antiguo Testamento aparecía de manera clara en el Nuevo Testamento. Estos conceptos dieron lugar a un enriquecimiento del arte cristiano al representar plásticamente las concordancias sugeridas entre ambos Testamentos. En el siglo VII Isidoro de Sevilla reunió los textos concordantes en dos obras, *Cuestiones in Vetus Testamentum*, y *Allegorias quaedam Scriptura Sacrae*; poco después en el siglo XI Walfredo Estrabón compiló su *Glosa Ordinari*, y a mediados del siglo XI apareció en Francia la *Bibliae pauperum*, texto usado para acercar al pueblo la Biblia que se hizo popular en el siglo XV, el cual estaba ilustrado con grabados en donde se representaba un pasaje del N.T. enmarcado por prefiguraciones relatadas en el A.T. Las concordancias se tomaron también de las Historias de Oriente, de Grecia, de Roma y fábulas a los que se les añadió el simbolismo animal; Santiago Sebastián, *Iconología e Iconografía del Arte Novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 19, señala que este paralelismo también se le puede considerar como prefiguraciones en el Antiguo Testamento y su correspondiente figuración en el Nuevo Testamento y se le ha denominado método prefigurativo.

<sup>138</sup> Réau, 1995, p. 12, 30-32, señala el carácter esencialmente didáctico y catequístico del arte religioso durante la Edad Media, en el cual la idea era más importante que la forma y el contenido importaba más que la expresión, y hace a su vez referencia a las representaciones de Cristo como Salvador, como Cordero o como Señor realizadas desde el siglo IV dentro de la nueva tolerancia religiosa con incipiente culto a las reliquias y veneración a los iconos; Panofsky, 1972, p.17 considera que es necesario el conocimiento de los objetos y el mundo de la tradiciones culturales de cada civilización para identificarse con las imágenes, historias y alegorías que existen en sus representaciones.

<sup>139</sup> Male, p10, entre estos el *Libro de San Juan*, escrito por Beato de Liébana, en España en 784, comentado y reproducido en numerosos monasterios; al ser adoptado por la iglesia española, sus miniaturas inspiraron el arte de catedrales, templos, claustros, etc.

<sup>140</sup> Stephen O'shea, *Los cátaros, la herejía perfecta*, Argentina, 2002, un factor importante fue la Iglesia Cátara que surgió en el sur de Francia, su movimiento fue una verdadera "contraiglesia", y

En occidente las imágenes fueron variando de acuerdo a los momentos históricos y a las concepciones plásticas: desde las figuras toscas y un tanto hieráticas de los primeros siglos hasta las maravillosas pinturas del Quattrocento y de los siglos posteriores que la Iglesia utilizó para su acción performativa, didáctica y devocional, por medio de las imágenes, en especial para los fieles que no podían leer, con el fin de enseñar, deleitar y conmover al espectador dirigiendo el discurso a las tres potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria.

En el siglo XVI el Concilio de Trento (1545-1563) XIX Ecuménico, realizado por la Iglesia de Occidente para contrarrestar la problemática del protestantismo, fue de gran importancia para el cristianismo. Entre otras cosas se confirmó nuevamente el Credo como símbolo de la fe católica, quedaron establecidos los libros canónicos y se fijaron las enseñanzas en torno a la invocación y veneración de las reliquias, de los santos y de las sagradas imágenes, especialmente en el Capítulo XXV, donde se reglamentaron las representaciones de las imágenes sagradas, lo que incidió notablemente en el arte religioso de occidente.<sup>141</sup>

---

como reacción dio lugar a una nueva teología anticátara que entre otras cosas exaltaba el cuerpo, en lo que toca a el arte originó más representaciones figurativas de Jesús, de María y de los santos, tanto en la pintura como en la escultura; Plazaola, p. 95, hace notar que en esta época las imágenes fueron tendiendo al naturalismo y pudieron estar más cercanas a los laicos y a su vez sirvieron de vehículo didáctico, que permitió una religión popular con culto a las imágenes; la temática fue principalmente cristológica, enfocada en gran parte hacia el alma del pueblo pobre y menesterosos a través de una catequesis iconográfica con un Cristo heroico y consolador; Rubial, *Cristianismo Paganismo*, 1998, p.213, señala uno de los aspectos de la nueva espiritualidad: el tema de la encarnación de Cristo, reforzada por la espiritualidad franciscana que tendía a corporeizar lo sagrado. Los franciscanos con las otras órdenes mendicantes infiltraron la religión cristocéntrica en el ámbito popular.

<sup>141</sup> *Biblioteca Electrónica Cristiana, Documentos del Concilio de Trento, Sesión XXV. (3-4 Dic.1563); Riu, 1975 p. 689, los lineamientos del Concilio de Trento correspondientes la Sesión. XXV (1563), fijaron las enseñanzas en torno a la invocación, veneración y reliquias de los santos y las sagradas imágenes, regulaban así mismo la forma como se debía representarlas; Juan Interían de Ayala, *El pintor Chiristiano y Erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, 8V., Libro Primero p. 2, anota: por imágenes sagradas se entiende las que de cualquier modo nos representan a Dios, a los Ángeles, la Virgen y los Santos; véase Consuelo Maquívar, *La Santísima Trinidad en el arte novohispano, Un estudio iconográfico*, México, UNAM, 1998, pp. 5,15,32.*

## ANÁLISIS HISTÓRICO DE TEMAS E IMÁGENES

A continuación se hará una breve descripción de ambas obras para conocer las imágenes y los temas que en ellas se encuentran representados. Ambas pinturas son de gran formato; las dos toman la forma de medio círculo del espacio de los dos muros ciegos de los lunetos en el coro y me referiré ellas como la pintura del luneto sur, y pintura del luneto norte.

### Pintura del luneto sur, il. 26



*26.- Pintura del luneto sur, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, 592 x 290cm., coro alto, Templo de Belem. Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.*

En primer plano, del lado izquierdo, se ven cuatro frailes ataviados con el hábito mercedario tirando de un carro triunfal, está realizada sobre un fondo difuso con nubes en colores tenues, al fondo se percibe alguna vegetación,

El carro tiene aspecto de nave ocupa la parte media de la pintura. A la altura de la rueda delantera va un ángel en actitud de impulsarlo, y al frente en la proa, se distingue un anagrama, que un angelillo parece mostrar. Al lado de la popa vuela

otro angelillo con unas azucenas en la mano. Sobre el carro y al centro del mismo, va una mujer de aspecto joven, con el cabello largo de color castaño rojizo cayendo sobre los hombros, y tiene un par de alas que surgen de su espalda. Está vestida con túnica blanca y manto azul, tiene las manos unidas al frente y el rostro levantado. A sus pies se pueden distinguir tres querubines y parte del cuerpo y la cabeza de una serpiente. El anagrama, la figura y el atuendo de la imagen además de las azucenas y la serpiente confirman que es la Virgen María en su advocación de Inmaculada Concepción. Bajo las ruedas del carro se percibe un hombre.

En la parte superior, integrada con la Virgen se encuentra representada la Trinidad: el Padre como un anciano venerable, vestido con túnica blanca, con el mundo a su lado, a su derecha se ve al Hijo, con el torso semi desnudo cubierto en parte por un manto rojo y con su brazo derecho sostiene la cruz, y de su boca surge una filacteria ondulante, en medio de ambos el Espíritu Santo en forma de paloma. En la parte baja en el extremo derecho de la pintura aparece una escena con dos figuras, vestidas con pieles y amenazados por un ángel, son Adán y Eva al ser expulsados del Paraíso como se relata en el Libro de Génesis.

#### **Pintura del luneto norte, il. 27**



*27.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII), anónimo, óleo sobre tela, 592 x 290cm., coro alto Templo de Belem, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.*

La pintura del luneto norte está pintada en colores tenues con un fondo difuso de nubes. En la parte media se encuentra una Trinidad antropomorfa: las tres personas son casi idénticas, están en posición sedente con vestiduras blancas, y cada una tiene un atributo que permite identificarlas como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, reposan sus pies en querubines que les sirven de escabel.

A ambos costados de la Trinidad se encuentran ángeles, ángeles músicos, y querubines arriba y abajo, dos angelillos levantan la túnica al Hijo y al Espíritu Santo.

En la parte inferior del cuadro podemos ver, en el extremo izquierdo un anciano hincado, con las manos unidas, elevando la mirada hacia la Trinidad, vestido con túnica y un manto orlado de armiño, que se puede identificar como san Joaquín, el padre de María. En el extremo derecho, también hincada, aparece una mujer ya madura vestida de brial rojo, sobre éste una túnica verde de mangas y largo menores que permite asomar el brial, se cubre la cabeza con un manto corto y se envuelve con un manto más grande ambos en color dorado, tiene los brazos cruzados sobre el pecho y la cabeza inclinada; esta imagen es santa Ana la madre de María. En el centro de la pintura entre ambos padres de la Virgen aparecen dos angelitos hincados con las manos unidas en actitud de adoración, inclinados hacia un espacio de tono oscuro con repintes, en el que no se puede distinguir si hay alguna figura.

De acuerdo a estas breves descripciones, se han seleccionado las imágenes y temas a estudiar, haciendo una división en cinco apartados que se tratan a continuación: *La Trinidad, Los Carros Triunfales, La Inmaculada Concepción con san Joaquín y santa Ana; los Ángeles, y el Pecado original con La Expulsión del Paraíso.*

## LA TRINIDAD

El Misterio de la Santísima Trinidad es el dogma central de la Iglesia Católica, es Dios único en esencia con tres personas distintas, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.<sup>142</sup>

Observando la liturgia, las devociones y las oraciones católicas especialmente el Credo, la fórmula trinitaria está presente en ellas, y esta doxología es una constante en la terminación de diversas oraciones, en las bendiciones impartidas y en el acto de santiguarse.

Para conocer el concepto trinitario cristiano me acercaré a la historia del dogma y sus representaciones en el cristianismo, así como a las regulaciones y recomendaciones indicadas por la Iglesia y los tratadistas para este tema, en especial para las representaciones realizadas en la Nueva España.

Es sabido que el número tres era considerado sagrado en las antiguas religiones de pueblos como Egipto, Mesopotamia, Grecia y Roma, que adoraban grupos ternarios de divinidades y con los cuales las religiones monoteístas por razones geográficas, tuvieron un estrecho contacto, por lo tanto la concepción de tríada era conocida ya en primitivo cristianismo. Se ha considerado que el trinitarismo surgió en esas religiones por la imposibilidad de concebir la naturaleza personal de

---

<sup>142</sup> Son numerosas y coincidentes las concepciones de este misterio; Pseudo Dionisio, DN 1.592 A, p. 272, DN 1, 641 A, p. 283, considera que la Trinidad es la manifestación de la fecundidad supraesencial de Dios en tres personas, y a su vez la unidad indivisible; y en cuanto a la comprensión de este Misterio, DN, 1.980 D, p. 366 escribe “la Deidad trascendente es Dios Uno y Trino, no debe ser entendido conforme a ninguna de nuestras maneras de pensar”; Maquivar, 1998, p. 22, transcribe la definición de la doctrina trinitaria realizada en el Concilio de Letrán por el Papa Inocencio III: Las tres personas Padre Hijo y Espíritu Santo se funden en la Trinidad y forman el Dios “uno y trino en persona”, “El Padre no viene de nadie, el Hijo del Padre sólo y el Espíritu Santo a la vez de uno y de otro, sin comienzo y sin fin”; San Agustín *Confesiones*, Editorial Porrúa, 1970, pp. 298-299, 302, ve la unicidad y multiplicidad de la Trinidad como un enigma, insertándolo en la Creación, y ve una analogía de la Trinidad con las tres cualidades del ser humano; Réau, 1995, pp. 36-37; Ignacio Díaz de León, MSp., *Revelación y Teología del Espíritu Santo*, 1998, nos dice: la base de la Teología es la Revelación contenida en la Sagradas Escrituras e interpretada por personas inspiradas, el conocimiento del Padre y el Hijo proviene de nociones accesibles en la Escrituras, (Yahvé en el A.T. y Jesús en el N.T.) a diferencia de Espíritu Santo que aparece insinuado como viento, soplo vital o agua viva; a este respecto véase *Biblia comentada*, Straunbinger, el Espíritu Santo se encuentra mencionado en Ex, XIV, 21-22, XV, 18; Ez. XVIII, 25-27, y en el N.T. Jesús lo llama “el espíritu de verdad” *otro Paráclito*, (consolador, consejero) Juan, XIV, 16-17; Hechos, 1-8.

una deidad desantropomorfizada, solitaria y de significado universal, sin relaciones de igualdad con otros seres.<sup>143</sup>

Para el concepto trinitario los teólogos tomaron atributos de Dios: La emanación corporal de Dios Padre, es el Logos, Palabra o Verbo encarnado, *Cristo* y la emanación del Padre y del Hijo: el *Pneuma* o *Soplo*, es el *Espíritu Santo*,<sup>144</sup> así las tres personas Padre, Hijo y Espíritu Santo conforman la Trinidad.<sup>145</sup>

Si bien este dogma puede considerarse la piedra angular del cristianismo, desde el punto de vista histórico, fue causa de divisiones y controversias dentro de la primitiva comunidad que minaron la unidad de la Iglesia cristiana.

El tema trinitario estuvo presente desde los primeros siglos del cristianismo, fue estudiado y fundamentado por los padres de la Iglesia católica. En siglo III Orígenes (185-254) separaba la unidad de las tres personas, enseñaba que el Hijo había sido creado por el Padre y no participaba de su sustancia divina y al Espíritu Santo le confirió una categoría inferior al Padre y al Hijo.<sup>146</sup>

Quinto Septimio Tertuliano, presbítero originario de Cartago (160-245 d c), en sus escritos y textos dio una explicación sobre la compatibilidad entre la unidad y la trinidad, fue el primero que aplicó el vocablo latino *Trinitas* para referirse a las tres Personas además de confirmar que el Espíritu Santo era la “Tercera Persona” de la Santísima Trinidad.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup>Réau, 1995, p. 37, entre ellas la Triada capitolina Júpiter, Minerva y Juno, la triada egipcia de Isis, Osiris y Horus y la trimuri Indú: Brahma, Shiva y Vishnú.

<sup>144</sup> Pseudo Dionisio, Epístola IX, 1104 C, 1105 A., pp. 403-405, en la Escritura la alusión al Verbo como emanación corporal del Padre aparece (Salmo 2, 7); y el Espíritu como aliento espirado de la boca en (Salmo 33, 6, 9).

<sup>145</sup> Réau, 1995, p. 25; Pseudo Dionisio, DN, 1. 641 D, p. 284, “cada una de las Personas subsiste en la misma Unidad sin mezcla ni confusión”,... “a cada una de las Persona divinas le corresponden sus inalienables alabanzas”, y así hay distinción en la Unidad y unidad en distinción; Georgette, Épiney-Bugard, Zum Brunn Émilie, *Mujeres trovadoras de Dios, Una tradición silenciada de la Europa Medieval*, México, Paidós, 2007, pp. 71-78, en estas páginas hay interesantes conceptos de Hildegarda de Bingen en su obra *Scivias, o Conoce los caminos, (Libro II)*, (1141-1158), que son muy parecidos a los Pseudo Dionisio respecto a la Trinidad.

<sup>146</sup>Riu, “El cristianismo hasta el cisma de oriente”, p.549; El Cristianismo en *Enciclopedia de la fe católica*,

[enciclopedia.us.es/index.php/Defensores\\_de\\_la\\_fe\\_cristiana.ca.wikipedia.org/wiki/Patristica, http://www.mflor.mx/materias/temas/cristianismo/cristianismo.htm](http://www.mflor.mx/materias/temas/cristianismo/cristianismo.htm), 16/05/2008, los conceptos de Orígenes están vertidos en la obra del historiador Zonaro autor de *Historia Augusta*, específicamente en la biografía del Emperador Decio.

<sup>147</sup>Riu, p.549; Consuelo Maquívar “Cristo la segunda persona de la Santísima Trinidad”, en Elisa Vargas Lugo, *Parábola Novohispana, Cristo en el Arte Virreinal*, México, Comisión de Arte Sacro, 2000, p. 151.



Durante el siglo IV se confirmó la Trinidad como dogma con los diversos Concilios que periódicamente realizó la Iglesia.<sup>148</sup> En 323 el emperador Constantino encargó a Osio obispo de Córdoba, presidiera un Concilio realizado en Nicea en 325; éste fue el primer Concilio de carácter ecuménico, en él se confirmó como herejes a Arrio y sus seguidores.<sup>149</sup> En este Sínodo se pronunció un “símbolo” o expresión de las creencias fundamentales de la fe cristiana, que quedó plasmado en el Credo en donde se afirma la existencia de la Santísima Trinidad.

En 381 se celebró un Concilio en Constantinopla, en él se confirmó que el Espíritu Santo era la Tercera Persona de la Santísima Trinidad y por lo tanto Dios mismo, se reafirmó el símbolo de Nicea (Credo), con algunas precisiones que se convirtió desde entonces en la expresión cabal de las creencias fundamentales de la Iglesia católica hasta nuestros días.

En 382, se celebró un nuevo Sínodo en Roma, el papa San Dámaso I logró que se aprobaran varios cánones en los que se puntualizaba principalmente la divinidad de las Tres Personas y una misma sustancia en un solo Dios verdadero, se sentaron así las bases de la fe cristiana.<sup>150</sup>

Posteriormente en el siglo V hubo algunos que quisieron explicarse “racionalmente” este dogma, Nestorio patriarca de Constantinopla consideraba que Cristo tenía dos naturalezas, una divina y una humana y concluía que María era “sólo la Madre del hombre en que se encarnó el Verbo” negando la maternidad divina. El papa Celestino I se pronunció en su contra y convocó un III Concilio ecuménico en Éfeso (431) en que se señaló la unión de las dos naturalezas de Cristo, se refutó la teoría de Nestorio, y quedó confirmada María como Madre de Jesús..<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Riu, pp. 549, 557; Réau, 1995, pp. 36-37; Maquívar, 1998, p. 11-16, los concilios tenían como finalidad estudiar la doctrina y establecer cánones que respaldaban las verdades de fe cristiana, con objeto de contrarrestar las numerosas herejías que trataron de explicar y razonar este misterio, y eran obligatorios para la comunidad.

<sup>149</sup> Riu, p. 549, una de estas herejías fue la de Arrio sacerdote de Alejandría, que proponía la creencia de un Dios único, eterno e incommunicable, negando la divinidad del Hijo, pues sostenía que el Hijo había sido engendrado de la misma manera que todos los hombres por lo que negaba su divinidad.

<sup>150</sup> Riu, p. 560; Maquívar, 1998, pp.13, 22, señala que la doctrina sobre la Trinidad quedó conformada en el IV Concilio de Letrán (1115) por el Papa Inocencio III, los Concilios anteriores habían establecido ya las verdades fundamentales sobre la doctrina, la resolución del Papa tenía como fin que quedara clara y condenar a quienes confesaban otras ideas al respecto.

<sup>151</sup> Riu, pp. 563-564, 605-606; Maquívar, 2000, p.152; Maquívar 1998, p. 15, en el Concilio se confirmó a María como Madre de Dios con el título de “*Theotokos*.”

Durante los siglos siguientes continuaron éstas y otras digresiones sobre el misterio trinitario que fueron consideradas como herejías y condenadas durante varios Concilios. Durante el siglo V después de la división del imperio romano, se inició una separación paulatina de los cristianos orientales llamados bizantinos, de los cristianos de Roma, en parte por diferencias teológicas de la doctrina trinitaria, añadidas a conceptos religiosos y culturales de ideología y tradición entre ambas iglesias, que añadidos a un antilatinismo por parte de Oriente, fueron acentuando con el tiempo esta distancia. Las dos iglesias actuaban por separado, con directrices distintas en las que intervinieron tanto las cabezas de ambas Iglesias, como los emperadores de Bizancio. Todo terminó con el llamado Cisma de Oriente, en el siglo XI, en que la Iglesia griega se separó totalmente de la Iglesia de Roma.<sup>152</sup>

En la iglesia hispano visigoda el dogma trinitario quedó precisado desde el siglo V y se consolidó en el XI concilio de Toledo (638 dc).<sup>153</sup> La devoción de la Santísima Trinidad se inició en el siglo X, difundándose como fiesta litúrgica. Se incluyó en el calendario romano en 1331 y fue reconocida oficialmente en 1334 por el papa francés Juan XXII, en Aviñon. Desde esa época se celebra el domingo siguiente después de Pentecostés. El culto fue apoyado y extendido con la fundación de la orden de los Trinitarios por Juan de Mata en 1198, y sus iglesias estuvieron consagradas a la Santísima Trinidad.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Riu, pp. 565, 587-588, 596, un primer distanciamiento fue en (482) por el *Henoticon* o Edicto de Unión promulgado por el Emperador Zenón del Imperio Romano de Oriente, que no fue aceptado por las iglesias de Roma ni de Constantinopla. En (519) el emperador Justino I logró que las dos iglesias volvieran a reunirse. De nuevo en el siglo VII, algunos padres bizantinos afirmaban que el Espíritu Santo solamente procedía únicamente del Padre y no del Padre y del Hijo conjuntamente como estaba expresado el dogma, y en el IV Concilio Ecuménico de Constantinopla (869-870), se sancionó a aquellos que no estuvieran de acuerdo en esta verdad; Maquívar, 1998, p.p. 12-20, hace un estudio muy amplio sobre el tema trinitario tratado en los primeros siete Concilios Ecuménicos.

<sup>153</sup>Riu, pp.582, 583, los Concilios XV (688) y XVI (693) de Toledo, continuaron definiendo el dogma trinitario.

<sup>154</sup>Réau, 1995, p. 38.

## Representaciones de la Santísima Trinidad.

El Misterio de la Santísima Trinidad ha sido representado en diversas formas tomadas de pasajes bíblicos y de tradiciones orientales.

La religión cristiana procede de la religión judaica que es estrictamente monoteísta, por lo que la forma de representar a la figura de la Santísima Trinidad como un Dios en tres personas podría parecer un politeísmo en las primeras imágenes trinitarias.

Esta complejidad en representar conjuntamente la unidad en la Trinidad seguramente debió presentar dificultades tanto a los padres de la Iglesia como a los artistas para tratar de trasladar este dogma en imágenes. En un principio se representó por medio de conceptos abstractos como figuras geométricas basados en el número tres, un número sagrado para numerosos pueblos de oriente y de la Antigüedad que adoraban a triadas de divinidades, es posible que esto permitiera concebir a la Trinidad como tres personas con una sola esencia divina.<sup>155</sup>

Entre los siglos VI y XII la representaron en algunos mosaicos por medio de tres círculos ó anillos entrelazados, y posteriormente con la figura de un triángulo equilátero inscrito dentro de un círculo.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Grabar, 1985, p 108, hace notar que desde la época paleocristiana se hicieron intentos de representar la Trinidad en un sarcófago y en el arte copto que no prosperaron; a juicio de este autor porque no consolidaban la diferencia de cada persona con la unidad de las tres.

<sup>156</sup> Como se mencionó estas representaciones eran comunes en los inicios del cristianismo. Sobre el significado de estos signos véase Mariano J. Vázquez Alonso, *El Libro de los signos, Un camino de iniciación para el conocimiento del otro saber*, Barcelona, 1987, pp. 25, 85. El círculo se ha considerado la figura perfecta e infinita para poder concebir plásticamente a Dios, representa la igualdad, la homogeneidad y está relacionado con la divinidad en especial con la inmutabilidad. El triángulo equilátero se le consideraba la armonía, la proporción y unido estrechamente al número tres; Mariano Monterrosa Prado, *El simbolismo de los números*, México, Yeuatlatolli, A.C., 1998, pp16,17: el número tres es non y activo, para el arte cristiano es el símbolo de la perfección y lo ha asociado a la Trinidad representándola por tres círculos entrelazados, o un trébol; Maquívar, 1998, pp. 80- 88; Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar, 1947, pp 207-208, aludiendo a estas dos figuras geométricas en relación a la Trinidad escribe "*La divina esencia (Circundando la cabeza del Padre, como principio de las divinas procesiones) significada en un triángulo equilátero en que siendo una figura incluye los tres ángulos iguales, con alusión a la igualdad de la tres Personas Divinas; inscribiéndose esta figura en un círculo, que (por no tener principio, ni fin conocido en su forma según los matemáticos), representa el Ser eterno y el ab aeterno, sin principio ni fin.*"; Pseudo Dioniso en la Epístola X, (1105 A) señala en las Escrituras los diversos símbolos sagrados de que se ha valido para representar a Dios entre ellos la forma corporal; Plazaola, pp. 20, 25, considera que las imágenes de los siglos IV y V, muestran en esta época una correspondencia entre la fe y el arte quizá única en el arte cristiano.

En lo que toca a la doctrina tipológica, la imagen de la Santísima Trinidad tiene la correspondencia en el libro del Génesis ( XVIII,1-8), donde se relata la aparición de tres varones a Abraham, cuando estaba sentado bajo el encinar de Mambré,

*Sucedió que alzando los ojos estaban tres varones, tan pronto los vio, ocurrió a su encuentro desde la entrada de su tienda y postrándose en tierra dijo:” Señor mío si he hallado gracia a tus ojos no pases de largo junto a tu siervo, después los agasajó personalmente como huéspedes y les sirvió como un criado; mientras comían él se quedó de pie junto a ellos bajo el árbol. Gén. (XVIII,1-8)*

Entre los Padres de la Iglesia San Agustín, explicaba, “Abraham vio a tres y adoró sólo a uno”, desde épocas tempranas este pasaje bíblico fue tomado como una prefiguración de la Trinidad en el Antiguo Testamento y como antecedente para representarla.<sup>157</sup> Estas primeras representaciones tomadas del pasaje en el *Encinar de Mambré*; se han encontrado en sarcófagos romanos del siglo IV, en frescos de las catacumbas il. 28, y en mosaicos como el de Santa María la

---

<sup>157</sup> Grabar, 1985, p. 108, hace notar que esta representación del siglo IV, aún sigue vigente, especialmente en la Iglesia Ortodoxa, reforzada por el carácter teofánico que otorga el Génesis a la visión del patriarca; Réau, 1995, p. 38 y 42- 43 observa que en diversas obras sobre la Trinidad los elementos narrativos fueron descartados y se conservaron sólo los tres ángeles con la mismas facciones hasta el siglo XVI.; *Biblia comentada*, Straunbinger, (Génesis XVIII, 1-8) ; Marco Bussagli, *Ángeles, Orígenes, historias e imágenes de las criaturas celestiales*, España, Editorial Everest, 2007, p. 124, hace notar que al hacer un análisis más atento del texto, éste puede revelar a los tres hombres más bien como una emanación de Dios, basándose en una razón doctrinal que existe en función de salvaguardar el monoteísmo más absoluto, en la cual se afirma que los emisarios de Dios no pueden ser más que sus extensiones; la representación de los tres varones tiene así una correspondencia más precisa con el texto bíblico; *Pseudo Dionisio*, pp. 272, 284, DN, (641 D) respecto a esto escribe « *el dinamismo de la bondad divina produce la distinción en Dios de manera que la única Deidad a la vez que es eminentemente una, se prodiga en multiplicidad* » ; DN (645B), el Padre es manantial y el Hijo y el espíritu son brotes y florecimiento de su Deidad; en DN (589 D), (592 A) escribe « *Celebrada también como Trinidad manifiesta su fecundidad supraesencial en tres personas* »; Maquívar, 1998, pp. 161-163.

Mayor (432-440), en Roma il. 29, y otros como el conocido mosaico de la iglesia de San Vitale en Rávena Italia (546-547).<sup>158</sup>



28.-Los tres ángeles aparecidos a Abraham, siglo IV, Pintura mural, Roma, Catacumba de Via Latina, llamada Ferrua, cubiculo B.



29.- Visión y Hospitalidad de Abraham en el Encinar de Mambré, (detalle de la decoración musiva, (432-440), Roma, Santa María la Maggiore, nave central.

En forma literaria, la referencia sobre la Trinidad se encuentra en el Nuevo Testamento, en dos pasajes bíblicos: El primero, sin duda el más importante es el del *Bautismo de Cristo* que relata lo siguiente: *"Bautizado Jesús salió al punto del agua y he aquí que se abrieron los cielos y se vio al Espíritu de Dios en figura de paloma que descendía y venía sobre Él y una voz del cielo decía "Este es mi Hijo el Amado, en quien me complazco".*<sup>159</sup> Es la primera teofanía de las tres

<sup>158</sup> Réau, 1995, Tomo I, Vol. I, pp. 42, 45 le llama también fórmula bizantina, al parecer fue común en diversas regiones del Imperio Bizantino y zona cercanas, de hecho en este mosaico de Santa María la Maggiore, los tres personajes, son iguales y al parecer en la escena se sigue el texto bíblico, pues aún no tienen alas.

<sup>159</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Mateo, III, 16, 17, Marcos, I, 9-13, y Lucas, III, 21-22, el texto menciona las tres personas, y al Espíritu Santo se le describe en forma de paloma; Maquívar 1998, pp. 66-77, relata que a través de este pasaje bíblico se legitimó la representación iconográfica de la Trinidad; considera que si bien el tema estuvo presente en la Nueva España, las obras fueron escasas para la importancia, que en su concepto, representaba este pasaje para la evangelización de los naturales. Las primeras imágenes del Bautismo durante los siglos II al XII aparecieron en el arte cristiano oriental, en ellas se ve a Jesús desnudo sumergido en las aguas del Jordán y sobre Él la paloma. En el siglo XII hubo cambio de esta inmersión y se ve en las representaciones a Juan vertiendo el agua sobre la cabeza de Jesús, muy representadas en el

personas, las tres hipóstasis divinas Padre, Hijo y Espíritu Santo, este tema ha tenido numerosas representaciones, una de ellas se puede apreciar en la. il. 30



30.- *Bautismo de Cristo, (hacia 1387), Nicolò di Prieto Gerini, Retablo de la capilla de la familia Stoldi, Monasterio de Santa María de los Ángeles.*

El segundo pasaje bíblico donde se menciona a la Trinidad relata que después de haber resucitado Jesús se apareció a sus discípulos en Galilea y les dijo *“Id pues y haced discípulos a todos los pueblos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu*

---

Renacimiento, por artistas, como Andrea Verrochio, Leonardo Da Vinci y Domenico Ghirlandaio; María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido, Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, INAH, Grupo Editorial Manuel Porrúa, 2006, p.56 nos dice que en el arte español el tema apareció desde el siglo XIV en pintura y escultura; y en lo que toca a Nueva España, desde el siglo XVI apareció el tema en obras de plumaria, como el reproducido en la mitra de plumaria que se conserva en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial; así como en obras pictóricas, relieves y esculturas, que continuaron hasta los siglos XVII y XVIII.

*Santo*<sup>160</sup> de este modo la representación iconográfica de la Trinidad encontró plena justificación en los Evangelios.

En el arte occidental de diversas partes de Europa aparecieron las representaciones trinitarias desde el siglo XII, especialmente en arquitectura religiosa hecha en relieves; y en miniaturas dibujadas en Salterios, Breviarios, Evangelios, Misales, Biblias y Libros de Horas, como la interesante miniatura del Manuscrito de Rupertsberg: *Visión* de Hildegarda de Bingen, (*Scivias, Libro II*); en su visión la religiosa concibe a la Trinidad como círculos concéntricos de luz plateada y dorada, que representan al Padre y al Espíritu Santo y en el centro el Hombre Dios.<sup>161</sup> il. 31



31.-Trinidad, siglo XI, *Visión*, Hildegarda de Bingen, (*Scivias, Visión libro II*), iluminación del Manuscrito de Rupertsberg.

<sup>160</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Mateo, (XXVIII-19).

<sup>161</sup> Reáu, 1995, p 43- 47, existen también representaciones trinitarias principalmente en arquitectura desde el siglo IV hasta el siglo XVI; Épiney- Burgard, p. 72, 132.

Se localizó también otra representación trinitaria (siglo XIV), al parecer casi única en su género que se encuentra en el muro derecho de la parte posterior del coro de la catedral de Toledo, realizada en la quinta escena de un relato apócrifo, en la cual de la tumba de Adán brota un árbol de un solo tronco con tres ramas que de forma precisa talló el artista, una es un cedro, otra de un ciprés, y la última un pino, con las que simbolizó las tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo provenientes de un solo Dios.<sup>162</sup>

La representación estética de este dogma fue desarrollando una iconografía particular que tuvo su origen en la imagen de cada una de las tres personas que conforman la Trinidad, y que se expondrá brevemente.

Desde los inicios del cristianismo hasta el siglo XII a Dios Padre se le representó por una mano que sale de las nubes o rodeada de rayos<sup>163</sup>. Otra forma común en esa época principalmente en el arte bizantino fue representarlo como Pantocrátor,<sup>164</sup> en un híbrido con el Hijo en donde se confundía el Creador con el Redentor. A partir del siglo XII ya aparecía su cara y luego de medio cuerpo representado como un anciano.<sup>165</sup> En el arte occidental lo representaban como

---

<sup>162</sup> Luis Alba González, *Catedral de Toledo, su historia y su arte*, Toledo, Artes Gráficas, SAU, 2005, pp. 11,12.

<sup>163</sup>Maquivar, 1998, p. 80, señala que es la mano derecha la que simboliza a Dios, por considerarla superior y más fuerte, es la mano del Padre que bendice y que salva; *Biblia comentada*, la mano de Dios tiene su referencia bíblica en Éxodo (XV,6), “*Tu diestra, Yahvé es admirable por su poder, tu diestra Yahvé aplasta al enemigo*”; Réau,1995,p.28, nos dice que esta figura tiene sus antecedentes en la tradición hebrea, en ella la palabra *iad* es sinónimo de mano y poder, la mano de Dios en el sentido bíblico es sinónimo del poder divino, por lo general era representada en grandes dimensiones rodeada de luz o de rayos; *Pseudo Dionisio*, Epístola IX, (1105 A) y (1105B) encuentra que en la Escrituras se muestran las formas inteligibles de Dios, y de sus dones, manifestaciones, atributos, etc, para poder representarlo de diversos modos: antropomorfa, de plantas, de animales, fuerzas naturales, etc., además de audaces alegorías.

<sup>164</sup> *Pseudo Dionisio*, DN (X 936 D), se le llama Deidad Pantocrátor, *Omnipotente*, porque ejerce su poder sobre todas las cosas, (2Sam. VII-8), ( Zac. I,3); e impone el yugo voluntario de su amor 2Cor. VI-18.

<sup>165</sup>*Pseudo Dionisio*, DN X (936 D) p. 354-356, le llaman a Dios “Anciano de días” porque es tiempo y eternidad, es “desde el principio”, lo que es primero; *Biblia Comentada*, Straunbinger, Daniel (VII-9), “*estuve mirando hasta que fueron puestos tronos y vi un anciano de muchos días cuyas vestiduras eran blancas como la nieve y sus cabellos como lana blanca*”, los estudiosos del arte consideran que esta pasaje originó la figura de anciano para el Padre; Maquivar 1998, p 80-82 hace notar que en todas las civilizaciones lo anciano y antiguo reviste tiene un carácter sagrado; Réau 1995, p 29-30, también nos dice que las visiones del profeta Daniel originaron la representación del Padre como un anciano; para Interían de Ayala, 1782, V, I, p. 103, es lícito pintar a Dios en figura de respetable anciano según San Gerónimo por la gravedad, madurez y tranquilidad de ánimo; Palomino, 1947, p. 208, sobre esta figura anota: “*El Padre, con la representación de un anciano, para denotar paternidad. El cetro sobre el mundo para denotar omnipotencia y las obras de su poderosa mano.*”



Dignatario (Rey, Emperador), sosteniendo con una mano el globo terrestre rematado por una cruz, ó apoyándola en él. Algunas veces aparece rodeado por los cuatro símbolos de Tetramorfos. Se le ha pintado como Pontífice;<sup>166</sup> con atributos como la tiara papal, el cetro, la capa pluvial, y túnica. A su vez a partir de las concepciones bizantinas sobre la monarquía divina, el tema imperial fue asimilado a la iconografía trinitaria; por lo que se representaba al Padre como Dios emperador, que además adaptaba la teología política bizantina al *Patronato real*. Durante el Renacimiento en el retorno a la antigüedad retomaron la imagen del Zeus olímpico o el Júpiter romano.<sup>167</sup>

La representación de Cristo se inició en las catacumbas, en un principio con símbolos.<sup>168</sup> Más tarde apareció la figura de Jesús, que tuvo dos vertientes, la griega representada como un joven gallardo imberbe, casi adolescente con cabello corto en Asia menor y de cabello largo en Alejandría, con un nimbo para mostrar que era Dios, la otra vertiente más oriental representado como un sirio en plena madurez con barba y largos cabellos oscuros.<sup>169</sup> En el arte bizantino se le representaba como Cristo Pantócrator en una fusión con el Padre.

Como se ha mencionado, a partir del siglo XI la Iglesia trató de que la religión estuviera más cercana al pueblo en especial con imágenes figurativas de Cristo, y esto incidió en el arte occidental.<sup>170</sup> En el siglo XIII se le añadió la cruz como

---

<sup>166</sup> Ramón, Mújica Pinilla *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 107, señala que la teología política medieval desde San Agustín hasta Dante incluye “el César-papismo bizantino”, que tiene el principio doctrinal cristiano de las dos naturalezas de Cristo, *Rex et Sacerdos*; por otra parte los diversos modelos teocráticos de gobierno medievales y las reformas de la iglesia de Roma trataron de reconciliar el oficio sacerdotal con el regno, así en Bizancio a partir del Emperador Constantino la realeza imperial se *sacerdotizó* y en Occidente con el primado de Pedro el papado se *imperializó*, ambas posturas se vieron reflejados en el arte y originaron a su vez atributos y símbolos propios.

<sup>167</sup> Réau, 1995, Vol. 1, p. 31, esta imagen tuvo expresión más sublime en los frescos del techo de la capilla Sixtina, de Miguel Ángel; Patricia Villaseñor Cuspinera, *Lecciones, Textos clásicos para aprender latín*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, 248 pp., connotación de Dios Padre en la palabra Júpiter, del latín *Iuppiter*, de *Ius* (Dios) *Pater* (Padre), el dios más importante de los romanos.

<sup>168</sup> Réau, 1995, pp. 33-36, los símbolos más utilizados desde el siglo II, fueron el monograma de Cristo con las letras griegas entrelazadas (Crismón), el triagrama latino JHS y el pez; en cuanto a figura humana, Jesús se representaba con la figura de pescador, cordero y pastor.

<sup>169</sup> Male, pp. 13-14.

<sup>170</sup> Rubial, *Cristianismo-Paganismo*, 1998, pp. 213, 216, señala que después del Concilio de Letrán, el papado promovió una nueva espiritualidad centrada en la Encarnación de Cristo, enfatizando sus rasgos humanos apoyados en la figura maternal de María que permitieron un Cristo más cercano en el ámbito de la piedad popular fomentado por las ordenes mendicantes. Por otra parte la presencia de la corporeidad en la esfera de lo espiritual se vio reflejado en la

atributo. En el Renacimiento le otorgaron un tipo helenizado de cabello largo y barba con los símbolos de la Pasión en su cuerpo. Más tarde en el siglo XVI se le empezó a representar semi cubierto con un manto, mostrando la herida del costado, o bien con túnica mostrando los estigmas de su crucifixión y la cruz como atributo.<sup>171</sup>

En lo que toca al Espíritu Santo, no era frecuente que se representara en forma humana ya que ésta sólo era admisible para Dios Padre por las visiones de los profetas, y para Dios Hijo por la encarnación. Las pocas representaciones humanas lo muestran como un hombre semejante a Cristo conservando la paloma en la mano.<sup>172</sup> En contadas excepciones se le ha representado como lenguas de fuego,<sup>173</sup> rayos de luz o una nube luminosa,<sup>174</sup> empero la figura de una paloma ha sido la que se ha conservado desde el siglo XVI.<sup>175</sup>

---

veneración y culto a las imágenes milagrosas de la Virgen María que ocuparon el lugar de las reliquias marianas, estos iconos fungieron como puente entre Dios y los hombres; Plazaola, p. 95, ve a partir del siglo XI un arte cristiano inspirado en las Escrituras y en los Evangelios apócrifos, con una temática principalmente cristológica; Male, pp. 96- 97, nos dice que la alta Edad Media representó por lo general a Cristo Triunfante, el siglo XIII mostró el Cristo de la enseñanza y ya en el siglo XV, fue el Cristo doliente.

<sup>171</sup>Maquivar, 1998 pp.83-84; Réau 1995, p. 31-32, hace notar que a fines del siglo XVI, la dificultad de representar a Cristo encarnado debido a la ausencia de rasgos físicos, suscitó diversos tipos y a su vez controversias; y observa que los rasgos se fueron definiendo a partir de diversas hipótesis; Interian de Ayala, 1782, p.109, anota *...el Hijo con ser Dios tomó la forma de esclavo haciéndose semejante a los hombres y apareciendo como uno de ellos, se debe pintar así*; Palomino 1947, p. 208, sobre la imagen de Cristo *"El hijo en forma de cordero, o con las señales de su humanidad santísima, circundada su cabeza con aquellas centellas de luz, que demuestran su sabiduría."*

<sup>172</sup> Réau 1995, p.47, encontró una representación del Espíritu Santo que es muy rara: como adolescente imberbe con una paloma en la mano, en una *Coronación de la Virgen*, (1457), anónimo de la escuela francesa; y en cuanto a la representación del Espíritu Santo en la Trinidad, en que la aparece como un varón adulto indica que también lleva la paloma en la mano o bien pintada en el pecho.

<sup>173</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, esta forma tiene su antecedente en el pasaje de Pentecostés, Hechos, (II, 1.2); Maquivar, 1998, p. 84; Interian de Ayala, V I, p. 110, se refiere a este mismo pasaje para representarlo como lengua de fuego; véase Palomino, p. 208, sobre las formas de representar al Espíritu Santo, *"El Espíritu Santo en forma de paloma, o con vestidura de color de fuego, para denotar el del divino amor, que como impulso y propiedad personal le constituye en su ser relativo"*; Pseudo Dionisio Carta IX (1105 a), expone las diferentes formas alegóricas y simbólicas con que se ha representado a Dios entre ellas focos de luz refulgente, (Heb I-3), o fuego, Epístola X (1109 A).

<sup>174</sup>*Biblia comentada*, Straunbinger, se ha considerado que esta representación tienen su antecedente en el pasaje de la Transfiguración, Mateo, XVII, 2, 5; Maquivar, 1998, p. 84.

<sup>175</sup> Maquivar, 1998, p. 84, expone la importancia que tuvo la paloma para los antiguos pueblos, orientales siendo además un símbolo adoptado por la iglesia desde los inicios de la cristiandad; Fernando Lillo Redonet, "La Persecución a los cristianos, Mártires por la fe", en *Historia, National Geographic*, No. 43; 09/2007, pp. 68-79, menciona que una de las primeras representaciones de esta ave se encuentran en las catacumbas romanas, con connotaciones de la vida sobrenatural,

Después del Concilio de Trento<sup>176</sup> hubo diferentes libros y tratados sobre como representar las imágenes sagradas, entre ellos estuvo el Libro del cardenal Gabriele Paleotti *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)<sup>177</sup> de temática religiosa, Otros trataron el tema trinitario, como la obra de Juan Molano (1570), *De historia sacrarum imaginum et pictorarum pro vero earum usu contra abusu*; Francisco Pacheco a su vez lo hizo en su tratado *Arte de la Pintura* (1646), y en el siglo XVIII lo trataron Antonio Palomino en su obra el *Museo pictórico*, y fray Juan Interían de Ayala en *El pintor cristiano y erudito*. Estos autores indicaban la manera de realizar las representaciones trinitarias y cuáles eran las permitidas, con lo que sentaron reglas que fueron seguidas por los artistas en España y por ende en sus colonias. Existen también documentos pontificios de Urbano VIII en siglo XVII y de Benedicto XIV en el siglo XVIII, en donde se ocupan entre otras cosas de los patrones iconográficos de cómo representar la Trinidad, así como de cuáles imágenes estaban permitidas y cuales prohibidas por la Iglesia en esa época.<sup>178</sup>

Como se ha visto las representaciones de la Trinidad así como de cada una de las tres personas han sido muy diversas desde sus inicios, y sería tema de una investigación más especializada,<sup>179</sup> por lo que siguiendo los estudios de iconografía sobre este tema que se han consultado, se puede resumir que las formas de representar a la Trinidad al parecer provienen del arquetipo de arte imperial

---

y en el relieve de un sarcófago de siglo IV aparecen palomas consideradas en esa época como símbolo del alma gozando de la paz divina; *Biblia Comentada*, Straunbinger, la referencia bíblica sobre la paloma se puede encontrar en el Libro del Génesis VIII, 8.12, al aparecer con una rama de olivo en el pico para anunciar que la aguas del diluvio se habían retirado de la tierra; el Espíritu Santo aparece como paloma en la Escrituras, en la Anunciación, (Lucas I, 26-35) y en el Bautismo de Jesús, Mateo, (III, 13-17); Interían de Ayala, V I, p.110, se refiere al ave en pasaje del Jordán, Lucas (III, 22); Réau, 1995, pp, 34-43, 38, señala que la piedad popular ya había consagrado numerosas iglesias a Cristo como Salvador y al Espíritu Santo con la advocación de Santa Columba; el autor añade que la paloma fue tomada del pájaro de Venus en la mitología pagana: la blancura y la dulzura de esta ave dieron lugar a convertirla en símbolo del Espíritu Santo.

<sup>176</sup> *Concilio de Trento, Documentos del Concilio de Trento*, Sesión XXV (3-4 Dic. 1563).

<sup>177</sup> Paleotti, elaboró un tratado sobre las representaciones de imágenes religiosas basado en las resoluciones del Concilio de Trento con el fin de acercar la religión a aquellos que no sabían leer; es de notar que es uno de los autores citados ampliamente por Francisco Pacheco en su obra *El arte de la pintura*.

<sup>178</sup> Véase Maquívar, 1998, p. 63, para una lectura más amplia de estos documentos sobre el tema trinitario y los dos decretos mencionados que están reproducidos en su Tesis doctoral.

<sup>179</sup> Ibid., el tema está tratado por la autora en una investigación rigurosa, interesante y de manera muy amplia.

romano y bizantino, con las tres personas en un esquema horizontal, que puede tener tres variantes:

- a) Las tres personas son idénticas, representadas como adultos, de frente y en el mismo plano; iguales en edad, actitud y expresión, y por lo general están vestidas de la misma forma, pero cada una tiene un atributo o presenta un elemento que permite su identificación. Se le ha denominado Trinidad antropomorfa. il. 32



32.- *Santísima Trinidad, 1780, Andrés López, óleo sobre tela, 175 x 107cm. Colección, Fundación Andrés Blaisten, A.C.*

A diferencia del arte Occidental en el que prevaleció la Trinidad conformada por el Padre, el Hijo y el Espíritu en forma de paloma. En Rusia y en el Imperio Bizantino el tema de los tres ángeles ha continuado representando

a la Trinidad, tal como se puede ver en *The Old testament Trinity*, o *Trinidad*, de Andrei Rublev, (1411).<sup>180</sup> II. 33



33.- *The Old Testament Trinity, o Trinidad, (ca 1411), Andrei Rubilëv, Moscú Galería Tret'jakov Ian.*

Maquívar en su estudio sobre la representación de la Trinidad antropomorfa hace notar que ésta no tuvo buena acogida por los tratadistas, y aunque no estaban muy de acuerdo en ella, tampoco la descartaban, pues tenía justificación en el pasaje del bíblico del *Encinar de Mambré*, y en sus recomendaciones hacen hincapié en si el artista deseaba hacerlo, estaba permitido, *siempre y cuando aparecieran las tres personas juntas, sin añadirle algo indebido*.<sup>181</sup> En lo que toca

---

<sup>180</sup> Maquívar, 1998, pp. 161-165; Ian Zackec, *Angels Artist and inspiration*, 2003, p. ; Bussagli, 2007, p. 132, sobre esta misma obra, Bussagli resalta en ella la interpretación exegética, en la cual se consideraba a los “tres hombres” como ángeles, y a su vez señala que esta representación remitía a la Trinidad, y añade que el pintor ruso transformó la escena en un motivo para meditar sobre este Misterio. Algunos autores han considerado esta obra como una prefiguración de la última cena.

<sup>181</sup>Maquivar, 1998,p. 164. precisa que Juan de Molano, basándose en las resoluciones del Concilio de Trento, menciona en su libro segundo, “... *la Divinidad no puede pintarse por alguna*

a Nueva España, hace notar que no existía una prohibición eclesiástica específica para pintar a la Trinidad antropomorfa, ya que en 1771, durante el IV Concilio Provincial Mexicano, en la sesión del 7 de febrero, solamente se votó porque se pintara la Trinidad tradicional: el Padre y el Hijo con el Espíritu Santo como una paloma, sin hacer una prohibición expresa de otra representación.<sup>182</sup> Maquivar también remite a un estudio de Renato González Melo sobre un documento inquisitorial de Nueva España en 1789, firmado por fray Juan de los Mártires en el que denunciaba unas estampas con la Trinidad antropomorfa y afirmaba que la tercera persona únicamente se podía representar como paloma; fray Domingo de Gandarias, maestro calificador del Santo Oficio resolvió lo siguiente, en lo que toca a esta imagen: *“está medio entre las expresamente aprobadas y las expresamente reprobadas,”* y dada la proliferación de este modelo consideraba: *“sería muy ruidosa dicha prohibición por haberse de reformar casi en todas las iglesias las tales imágenes, en las que (además) no hay representación de falso dogma.”*<sup>183</sup> Para dar esta resolución el calificador se apoyó en el documento pontificio de Benedicto XIV, y a su parecer no habría objeción en que se hiciera, aunque aconsejaba que era preferible que se representara en la forma aprobada explícitamente por la Iglesia, y se puede observar, por su respuesta, que la imagen trinitaria antropomorfa estuvo en la preferencia en la sociedad barroca novohispana, especialmente durante el siglo XVIII. Por otra parte en los ordenamientos pontificios de los papas Urbano VIII (1623-1644) *Decreto sobre*

---

*figura según se dice del Señor en los escritos de Isaías..”* sin embargo concedía el tratadista *“... que es necesario para mejor comprensión del ser humano representar la divinidad con forma humana”*; Pacheco, 2001, p. 563, considerando como antecedente el pasaje bíblico de libro del Génesis ya mencionado, se podían representar las tres personas *“...Otra pintura deste misterio es poner la tres figuras sentadas con un traje y edad con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas personas..”*; Interían de Ayala, 1782, V I, p. 111, no estaba de acuerdo, pues aún cuando fueran tres hombres parecidos entre sí consideraba necesaria la distinción entre las tres personas *..”Pues aunque de este modo se guarde la igualdad y coeternidad de las tres personas Divinas, falta sin embargo el carácter y distintivo por así decirlo de cada una de las Divinas personas...”* se inclinaba más hacia la representación clásica.

<sup>182</sup> Maquivar, 1998, pp.180-183.

<sup>183</sup> Maquivar 1998,182, tomado de la cita de la autora: Renato González Mello, “Arte e Inquisición” *El Alcarávon, Boletín*, Oaxaca, Instituto de Artes Gráficas, 1991, pp.19-26.

las imágenes sagradas (1642), y de Benedicto XIV, *Sollicitudini Nostrae* (1745) ya mencionados, está tratada esta representación trinitaria.<sup>184</sup>

b) Las dos Primeras Personas: Padre e Hijo son parecidos, y éste se encuentra a la derecha del Padre. Por su parte el Espíritu Santo está representado como paloma que extiende sus alas entre Padre e Hijo y sirve de vínculo. Esta figura adoptada desde los primeros siglos de la cristiandad se ha encontrado en las catacumbas, vasos litúrgicos de la época y en pinturas derivadas de textos bíblicos como se ha mencionado.

<sup>185</sup>

c) Las Tres personas son diferentes. En esta variante, y es la que se ha considerado clásica,<sup>186</sup> Por lo general el Padre está representado como un anciano con el orbe a su lado, el Hijo como un adulto y el Espíritu Santo en forma de paloma.<sup>187</sup> La representación del Dios Padre como anciano se ha basado como ya mencioné en las visiones del Profeta Daniel (VII, 9).<sup>188</sup> El Hijo puede llevar túnica y en algunos casos se le representa, con el torso descubierto, envuelto en un manto generalmente de color rojo, sosteniendo la cruz del sacrificio con uno de sus brazos. Este esquema se

---

<sup>184</sup> Maquivar 1998, pp.170-175, entre otras cosas el Decreto el papa Urbano, condena la representación de imágenes que no siguieran las reglas del Concilio de Trento "...nadie pueda, del modo alguno del que la iglesia Católica y apostólica acostumbró desde los tiempos más antiguos, esculpir o pintar o hacer esculpir y pintar las imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen María Madre de Dios, de los ángeles, apóstoles, evangelistas y cualesquiera otros santos y santas, ni retener o exponer a la vista pública ése género de imágenes.... Ni vestirlas con diverso hábito o diversa forma.." Así mismo la autora hace un excelente estudio del documento del papa Benedicto XIV titulado "*Sollicitudini Nostrae*, que trata entre otros temas sobre la postura de este pontífice sobre las representaciones plásticas del Espíritu Santo como un joven imberbe, resultado de las visiones místicas de la monja franciscana Crescencia Hoss de Kaufbeuren, que mereció la sanción del pontífice, a su vez no prohíbe que se le represente como hombre semejante al Padre y al Hijo, pero esto únicamente en la representación Trinitaria y no aislado; y por lo que se ve al parecer no había una prohibición expresa de esta representación.

<sup>185</sup> Réau, 1995, pp. 46-47.

<sup>186</sup> Maquivar, 1998, pp.84-86, le denomina así por considerar que se ajustan a las características señaladas en las Sagradas Escrituras.

<sup>187</sup> Réau, 1995, pp. 45-46; Interían de Ayala, VI, p. 111, indica...*Se debe pintar al Padre como un respetable anciano, el Hijo con figura de Hombre con sus cinco cicatrices.....y al Espíritu Santo entre el Padre y el Hijo como una paloma.*

<sup>188</sup> Réau, 1995, p. 47; *Biblia Comentada*, Daniel VII, 9; Maquívar, 1998, p.p. 119-120, nos dice que en Nueva España la representación *clásica* fue muy abundante desde el siglo XVI hasta el XVIII, entre los pintores novohispanos, Cristóbal de Villalpando fue el pintor que más se apegó a las recomendaciones de F. Pacheco para este modelo de Trinidad, y sentó precedente para las obras barrocas novohispanas de esta imagen; véase Palomino, 1947, p.208.

ajusta a los patrones iconográficos dictados por tratadistas como Francisco Pacheco en su obra "*El Arte de la Pintura*", en donde indica la manera de pintar cada una de las tres personas.<sup>189</sup>il. 34



34.- *La Santísima Trinidad, Cristóbal de Villalpando, s/firma, (ca.1680-1690), óleo sobre tela sobre madera, 236 x 166cm., CNCA, Templo del Carmen, Puebla, Pue.*

---

<sup>189</sup> Pacheco, p. 565, ...*la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser de pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermosos anciano, no calvo, antes de cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimos, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos y manto de brocado,.... a Cristo sentado a la derecha del Padre, píntese de 33 años de edad con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con un manto y arrimado a la cruz, al referirse al Espíritu Santo indica que .. en li alto en medio el Espíritu Santo en forma de paloma,.... como se vido en el Jordán después del Bautismo" ...añado a toda esa pintura una luz que sale del pecho del Padre Eterno y otra del pecho del Salvador que paran en el Espíritu Santo para indicar que procede a ambas personas".*



La representación clásica se ha usado también en un esquema vertical con algunas variantes que apareció desde el siglo XI en Italia: en la primer variante por lo general el Padre está sentado en un Trono, Jesús crucificado al frente del Padre y la Paloma del Espíritu Santo sobre ambos. En la otra variante el cuerpo de Jesús yace inanimado sobre el regazo del Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma, con sus alas extendidas sobre ellos, ambas representaciones fueron constantes en Nueva España desde el siglo XVI.<sup>190</sup>

Existen también representaciones donde se ve a la Virgen unida a la Trinidad, que al parecer se empezó a hacer a finales de la Edad Media, al principio separada del grupo o un poco más bajo. Con el tiempo quedaron integrados ambos temas.<sup>191</sup>

Consuelo Maquivar, en su interesante trabajo doctoral, menciona la existencia en Nueva España de diversos cuadros donde está presente la Trinidad unida a temas marianos como *La Anunciación*, *la Coronación de María*, *la Asunción*, *María como la nueva Eva* y con *la Inmaculada Concepción*.

Existe otra representación que se ha considerado trinitaria: *La Sagrada Familia* conformada por La Virgen, el Niño Jesús y San José, a la que se ha denominado la Trinidad Terrestre, y en algunos casos se han añadido santa Ana y san Joaquín; a este conjunto de los cinco personajes se le ha llamado *Los Cinco Señores*. Existen también en numerosas obras con temas hagiográficos en las que está presente la Trinidad.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Maquivar, 2006, p. 130; Maquivar. 1998, p. 121, 126-141, señala que estas representaciones iconográficas tienen elementos similares, su significado está fundamentado en el sacrificio de Jesús en la cruz para la redención, a esta primera se le ha denominado *Trono de Gracia*, nos dice que Germán Pamplona, (1970) encontró que ha sido utilizada desde el siglo XII en el arte medieval, a la segunda variante se le ha llamado *Compassio Patris*, por la semejanza con las imágenes marianas conocidas como la *Virgen de la Piedad*, apareció desde el siglo XV, y su difusión se debió a un escrito piadoso de San Buenaventura: "*Lignum crucis*"; esta variante también la indica Interían de Ayala, VI, pp. 112-113; Réau, 1995, pp. 48-49, para este autor la representación de Cristo como hombre clavado en la cruz o con la marcas de la crucifixión, tuvo su origen en Francia en el siglo XII en la abadía de Saint Denis probablemente debido al abad Suger; Réau considera que la primera variante en esquema vertical pudo tener sus antecedentes en algunos iconos bizantinos, donde aparece Dios Padre sosteniendo al Niño Jesús derivados de la *Panagia Nikopoia*.

<sup>191</sup> Réau, 1995, p.51, observa que al principio eran sólo la Trinidad, y a finales de la Edad Media se le empezó a asociar con la Virgen, situada al lado del grupo trinitario o un poco más retirada; con el tiempo la fueron colocando más cercana hasta llegar a estar colocada en el centro de algunas representaciones trinitarias.

<sup>192</sup> Maquivar, 1998, p. 51.

En cuanto al color de las vestiduras los más utilizados son el azul, el rojo y el blanco predominando este último.

En lo que toca a las representaciones de la Trinidad en Nueva España todos los esquemas y sus variantes fueron representados abundantemente desde el siglo XVI variando de acuerdo a la época, al lugar y a las diversas devociones y concepciones tanto artísticas como religiosas.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Maquívar, 2006, pp. 55-61, 77-127, 136-158, 165-180, 214-271, 286-294; Mújica, 1992, p.123, encuentra a su vez que la Trinidad antropomorfa aparece dentro de la iconografía barroca iberoamericana como tres papas entronizados, que detentaban la postura monárquica del *Real Patronato*, dentro de un espacio papal.

## CARROS TRIUNFALES

Para conocer otra de las imágenes de la pintura del luneto sur, el *carro triunfal*<sup>194</sup>, así como el significado que puede tener para dilucidar el tema que se propone en la hipótesis, se tocará lo concerniente a esta la figura que el arte occidental le ha llamado *Triunfo*. Las primeras nociones e imágenes de los carros se remontan alrededor de 2,500 a.C. con los acadios en Mesopotamia, quienes lo utilizaron para el transporte y la guerra<sup>195</sup> il. 35.



35.-Estandarte de Ur, (ca. 2500 aC.), concha, lapizlázul, comalina y betún sobre madera, Museo Británico, Londres.

<sup>194</sup> *Diccionario de Autoridades*, 3V., Real Academia Española, Madrid, Editorial Gredos, 1990, Vol. I, p.199.

<sup>195</sup> Michael Roaf, *Mesopotamia*, Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2004, pp. 90, 121, 166, 194; Felip Masó Ferrer, "Los sumerios, nace la historia" en *Historia National geographic*, No. 28, España, 06/2006, pp. 46-55, pp. 53-54, ya en el tercer milenio a.C. los sumerios usaban los carros como medio de transporte tenían ruedas compactas de madera, y eran tirados por bueyes. Para la guerra los ejércitos sumerios los usaban tirados por asnos asiáticos (onagros), tenían uno o dos pares de ruedas de madera, y eran guiados por un auriga (cochero) y llevaban un guerrero; fueron también el arma preferida de la élite militar sumeria, ambos tipos de carros se encuentran representados en el *Estandarte de Ur* datado aproximadamente en el año 2500 a.C.

Pinturas, frescos, mosaicos, relieves, hechos históricos, mitología, textos literarios y conceptos religiosos y paganos, han sido fuentes para conocer los orígenes, evolución y usos de estos carros, que a lo largo de cuatro mil años han dado lugar a representaciones de acuerdo al momento histórico, social y político de diversos pueblos que lo han utilizado para el transporte, la guerra, la caza, el poder, las competencias, el homenaje, la celebración triunfal y la exaltación, así como para la reflexión; y en casi todas las culturas antiguas fueron atributo de las divinidades en sus viajes triunfales simbólico-míticos.<sup>196</sup>

En los siglos siguientes las innovaciones tecnológicas como la fundición del hierro, la domesticación del caballo y las ruedas de rayos hicieron posible la aparición de un nuevo tipo del carro que se siguió utilizando para la guerra y para que los dignatarios fueran de caza; y un milenio después los asirios realizaron las primeras tácticas de guerra con formaciones masivas de carros.<sup>197</sup>il. **36 y 37**.

---

<sup>196</sup> Héctor Schenone, *Santa María, iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, EDUCA, 2008, p. 105.

<sup>197</sup> María Begoñal Casal Arexabaleta, *El apogeo del carro ligero de combate y sus últimas modificaciones*, [www.dearqueología.com/carro\\_combate02.htm](http://www.dearqueología.com/carro_combate02.htm), 2006, p.1, 19, 09, hacia el siglo XVI aC. el ejército egipcio estaba armado con cobre y tenía el sistema de infantería, conocieron el carro ligero de combate cuando se enfrentaron a los hicsos y lo tomaron como botín de guerra; a partir de ahí lo incluyeron en su ejército, utilizándolo en diversas batallas. Los carros micénicos tenían cuatro radios y Persia siglos más tarde los utilizó con ruedas de ocho radios (522 a.c.), en el Museo Británico existe en réplica un carro pequeño de oro de este tipo que pudo pertenecer al tesoro de Oxus (actual Pakistán), sigloV a I aC; Fernando Estrada "La batalla de Qadesh" en *Historia de Nacional Geographic*, No. 38, España, RBA, Revistas, 04/2007, p. 34-45, los egipcios continuaron utilizando el carro para la guerra y la caza que se encuentra representado en diversas tumbas y templos egipcios; en el siglo XV aC. fue usado por Tutmosis III y dos siglos después Ramsés II quedó inmortalizado sobre un carro, en los relieves que relatan la batalla de Qadesh, (1274aC); los carros también formaron parte de las cosas que acompañaban al difunto en su viaje al más allá, en las tumbas de los faraones Yuya y Tutankhamón se encontraron sus carros fabricados con un triple sistema de suspensión novedoso que los hacía más flexibles para la guerra; Oscar Martínez, "Micenas: cuna de guerreros" en *Historia, National Geographic*, No. 43, 09/2007, pp., 56-66, p. 64,66, relata que el carro de combate fue usado para funciones militares en las civilizaciones mesopotámica, anatolia, micénica y egipcia desde el segundo milenio aC., en las tablillas administrativas micénicas y las representaciones pictóricas de esta civilización mencionan los carros de guerra en el siglo VII, aC, época que coincide con el tiempo de los versos homéricos de la *Iliada* que relatan como los héroes de este epopeya iban sobre carros de combate desplegando su orgullo al campo de batalla; Roaf, p.195, 220 encuentra que los carros fueron evolucionando, ya en el siglo IX aC. eran más grandes y de hierro, podían transportar 2 soldados,(uno controlaba los caballos, en tanto el otro usaba el arco), tenían ruedas con seis y ocho radios que los hacía más útiles para el combate. .



36.- Las puertas de Balawat- (Imgur- Enlil) al norte de Kahul, (detalle de las bandas de bronce), siglo IX a.C., Museo Británico, las puertas pertenecieron al palacio de Salmanasar III, tenían 7m. de altura y 2m. de largo, hechas de madera y recubiertas con tiras de bronce decoradas con escenas.



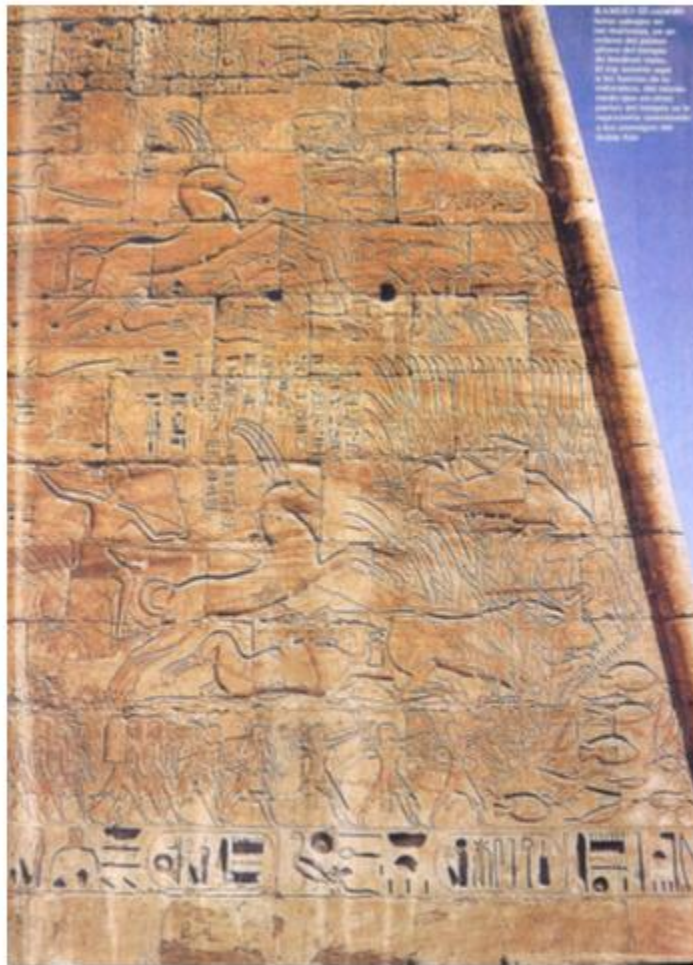
37.-- Modelo en miniatura de un carro tirado por 2 caballos, y ruedas de ocho radios, realizado en oro, tesoro de Oxus, actual Pakistán, (siglo V a 1 a C.), Museo Británico.

También se ha encontrado que entre los siglos X y VII a.C., en suroeste de España, se utilizaba el carro de cuatro ejes para la guerra, figura que aparece en relieve sobre varias estelas de guerrero de la región extremeña; y se han encontrado carros votivos celtas de los siglos VIII y VII aC., en Hispania y la actual Austria.<sup>198</sup>

Al aparecer la caballería ligera, los carros fueron perdiendo su utilidad militar, y fueron adaptados para la caza, los mandatarios los utilizaban en regiones arboladas y preferentemente en terrenos llanos donde se podía maniobrar con facilidad para este uso.<sup>199</sup> il. 38

<sup>198</sup> Domingo Portela Hernado, Juan Carlos Jiménez Rodrigo, "Una nueva estela de guerrero, "La estatua-menhir-estela de guerrero de Talavera de la Reina" en *Revista de Arqueología*, Madrid, Zugarto Ediciones, S.A., año XVII- No. 188, Diciembre de 1996, pp. 36-43, la estela extremeña tiene grabados un carro, un escudo, una lanza y una abstracción de figura humana; Javier Gómez Espelosín, *Los celtas en Hispania*, en *Historia National Geographic*, No. 38, 08/2007, pp.56-66, señala los carros votivos encontrados en Mérida, siglo VIII aC y en Strettweg, siglo VII aC.

<sup>199</sup> Casal, p.1, anota que en Mesopotamia desde el siglo VII aC. los carros fueron usados también para caza, los mandatarios de Chipre, Fenicia, Egipto y Etruria adoptaron el carro micénico para este uso; Castel Elisa, "La corte de un faraón", en *Historia National Geographic*, No. 38, Barcelona, RBA Revistas, 04/ 2007 como documentos sobre esta actividad se encuentra un relieve en el pilono del templo funerario de Medinet Habu en el que aparece Ramsés III sobre un carro cazando



*38.- Ramsés III cazando toros salvajes, en las marismas, relieve del primer pilono del templo de Medinet Habu, (1185-1152 a C.).*

La atractiva faceta de boato, así como un culto a la vanidad dio lugar a que las élites de los pueblos mediterráneos adoptaran este lujo rodado para lucimiento personal.

El mundo clásico lo usó para gusto de sus mandatarios y en espectáculos; los griegos los emplearon por primera vez en cuadrigas para carreras de competencia, usos ambos que retomaron los romanos y los hicieron propios. Para celebrar sus triunfos y las conquistas del gran imperio romano, Roma recibía a sus generales y emperadores victoriosos sobre espectaculares carros en paradas militares, en las que sobre el carro iba el emperador o general glorioso con su familia y los ludiones, precedido por los cautivos y jefes vencidos, seguido por una

---

a un toros salvajes; Roaf, p. 15, de Mesopotamia existe también un relieve del rey Asurbanipal cazando leones.

comitiva formada por senadores, pretores, y esclavos liberados, el botín de guerra y animales para el sacrificio.<sup>200</sup>

El carro ligero fue modificado para utilizarlo en legendarias carreras realizadas en los hipódromos y circos romanos, este espectáculo fue llevado a regiones conquistadas por los romanos entre ellas las Galias e Hispania, como se pueden observar en las il. 39 y 40.<sup>201</sup>



39.- Carreras de cuadrigas, siglos I-III d.C., mosaico s/m, Museo de la civilización-galarrromana Lyon



40.- Aurigas, aprox. siglos I-III d.c., mosaico, s/m.

<sup>200</sup>Casal, p. 2; Luis Baena del Alcázar, "El foro romano", en *Historia National Geographic*, No.71, Barcelona, RBA Revistas, 08/ 2010, pp. 52-63, p. 63, relata que el desfile entraba a Roma por la Porta Triumphali, seguían hacia el Circo Máximo, atravesaban el Foro y llegaban al Capitolio, ahí el general bajaba de su carro, subía por la escalinata del templo de Júpiter, y le ofrecía al dios su corona de laurel; Luis Baena del Alcázar "El circo máximo" en *Historia National Geographic*, No. 38, Barcelona, RBA Revistas, 04/ 2007, pp. 66-77, anota que también eran usados en actos solemnes de carácter religioso en procesiones (*pompa*), presididas por el magistrado promotor de los juegos que iba a pie sobre el carro, seguido por la juventud romana, danzantes etc. y al final los dioses sobre tronos transportados en lujosos carros ricamente ataviados.

<sup>201</sup> Casal, pp. 2,3 nos dice que en ésa época se hicieron cambios en los carros a la caja se retiró el parapeto y quedó convertida en una plancha en rampa con caída trasera, sobre la que el auriga se arrodillaba para manejar el galope del par de caballos uncidos al timón; J.M- Blázquez, Universidad Complutense, "La popularidad del espectáculo de la musivaria hispana," en *Ludi Romani*, [museoarteromano.mcu.es/ludi/texto6html](http://museoarteromano.mcu.es/ludi/texto6html), Ministerio de Cultura de España, 12/feb/2008, pp.1, 4-7 resalta que el espectáculo de carreras de carros venido de Roma debió gozar de gran aceptación entre los hispanos; pues en diversos documentos se informa sobre la crianza de caballos, además de la cantidad de representaciones sobre este tema que se han encontrado en España; los nombres de los caballos que corrían en estos espectáculos y de los vencedores quedaron inmortalizados en mosaicos y relieves que hoy se encuentran en museos de Barcelona y de Mérida. Se sabe que Hispania dio a Roma a Diócles uno de los aurigas más famosos del circo romano; Baena, 2007, p.76 anota que existen documentos sobre los numerosos triunfos en las carreras que Cayo Apuleyo Diócles dio a Hispania, así como el dinero y la fama que ganó.

Durante la Edad Media se conservó su uso en las procesiones con castillos, entremeses, e invenciones.<sup>202</sup> En el Quattrocento el carro triunfal fue representado abundantemente en el arte, especialmente en Italia, como referencia de ello tenemos obras literarias, verbigracia algunos versos de *La Divina Comedia* de Dante y en especial la obra de Francesco Petrarca (1304-1374) *Triunfos*.<sup>203</sup> Este gran humanista está considerado como el precursor de numerosas formas artísticas que surgieron en el Humanismo, tanto por sus triunfos alegóricos como por el apasionado lirismo de su literatura. En la obra va sucediendo la narración de las visiones que tuvo el poeta con las secuencias de los triunfos del amor, el pudor, la muerte, la fama, el tiempo y la eternidad que remitían en forma alegórica a los poemas. En las representaciones artísticas de estos viajes triunfales mítico-simbólicos, los animales de tiro junto con el conductor reflejaban el carácter del concepto o del personaje transportado, aludiendo a sus fuerzas vitales y por otra parte las riendas aludían a la inteligencia y a la voluntad regidas por la razón. A estos conjuntos se les denominó *Triunfos (Triumph)*.<sup>204</sup>

La diversidad de estos temas tuvo una enorme difusión con versiones manuscritas e impresas ejerciendo un gran influjo sobre las artes figurativas de la cultura occidental, pues se representaron en los medios más diversos, como frescos, relieves, miniaturas, vitrales, mobiliario etc., realizados por numerosos e importantes artistas de la época, como el *Vitral de los carros en San Vicente de*

---

<sup>202</sup>María Bernal, *El triunfo de San. Ignacio y San Francisco Javier*, [parnaso.vv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista1/MBernalTriunfodelgnacioy\\_SFcoJ.htm](http://parnaso.vv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista1/MBernalTriunfodelgnacioy_SFcoJ.htm), 11-07, 2005, p. 21, investigó las formas y uso de estos carros que formaban parte de festejos áulicos y profanos en la península Ibérica, la referencia más antigua en España sobre estos espectáculos, la encontró en el siglo XIV con motivo de la coronación de Martín I en Zaragoza, con una procesión donde desfiló un castillo de madera con sirenas, ángeles y un hombre representando al rey; Francastel, 1969, pp. 60-66, el autor describe otras estructuras que se utilizaban en Italia renacentista para las procesiones: la mandorla y la núvola; Réau, 2000, p. 223, señala que los artistas (poetas y pintores) del Renacimiento retomaron el recuerdo de los triunfos de los generales y emperadores romanos, para aplicarlos a sus obras entre ellos Francesco Petrarca y Andrea Mantegna; el tema del *Triunfo* fue característico del arte italiano.

<sup>203</sup>Francesco Petrarca, *Los triunfos y otros escritos*, Trad. Flor Robles Villafranca, Barcelona, Gráficas diamante, 1961; si bien las fuentes y los orígenes de la iconografía de los *Triunfos* han existido desde tiempos remotos la obra de Petrarca fue de singular importancia para su representación por la riqueza de sus descripciones y la profundidad de sus conceptos; Dante Alighieri, *Purgatorio*, *XXIX*, 43-153, *XXX* 3-15.

<sup>204</sup> Sobre esta figura, véase Francesca Pellegrino y Federico Polletti, *Episodios y personajes de la literatura*, trad. Juan Carlos Gentile, Barcelona, Electa, 2004, pp.42-54; Ingo, F., Walther, Norbert Wolf, *Obras maestros de la iluminación, Los manuscrito más bellos del mundo, desde el año 400 hasta 1600*, Taschen, Madrid, 2005, pp.338-341.



*Rouen*, donde se relata la historia de la Caída y la Redención. En una de las escenas aparece un *Triunfo de María*, donde se ve a la Virgen sentada sobre un carro de oro (siglo XIV)<sup>205</sup>. Se hicieron también diferentes manuscritos iluminados de contenido didáctico alegórico en varios idiomas tomados de los versos de la obra de Petrarca, uno de ellos se puede ver en la il. 41.



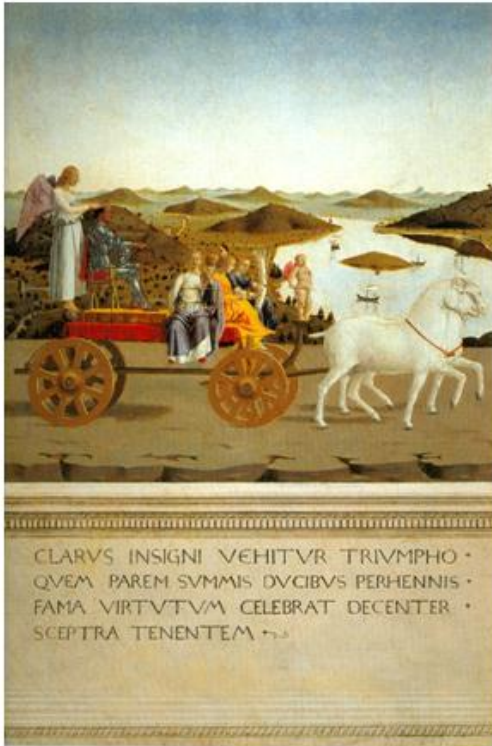
41.-Triunfo de la Castidad, 1503, Petrarca *Les Triomphe*, Manuscrito iluminado, 370 x 260 mm, Escuela de Rouan, París Bibliothèque nationale de France, Ms. Français.

La labor de los mecenas y comitentes así como el trabajo de los artistas y sus talleres dieron origen a estas representaciones, tomando la fuente pero sin seguir

---

<sup>205</sup> Male, pp. 122-123

fielmente el texto, adaptándolo libremente de acuerdo a las circunstancias; originando así una iconografía especial para expresar los conceptos arriba mencionados entre los que podemos encontrar obras representando a personajes importantes del medio social florentino sobre carros triunfales exaltando sus virtudes.<sup>206</sup> il. 42 y 43



42.- Triunfo de Federico Montefeltro, hacia 1465, Piero della Francesca, óleo sobre tabla, 47 x 33 cm, parte posterior, Galería de los Uffizi, Florencia.



43.-Triunfo de Battista Sforza, después de 1472, Piero della Francesca, Óleo sobre tabla, 47 x 33 cm., parte posterior, Galería de los Uffizi, Florencia.

<sup>206</sup> Buckhardt, pp.222-236, ve el uso de la alegoría en materia teológica y filosófica durante toda la Edad Media, y describe detalladamente las fiestas en la Italia renacentista que incluían procesiones, con carros y máquinas en desfiles triunfales "trionfo" a la manera romana y medieval, de carácter predominantemente religioso que poco a poco se fueron tornando más profanos; en ellos se muestra el proceso de alegorización de las ceremonia romana en la visión humanista, donde se narraban o dramatizaban historias, leyendas y metáforas, comprensibles a la mayoría de los espectadores de le época. Un ejemplo de esta alegorización es el díptico de Montefeltro, realizado por Piero della Francesca, donde está representados los retratos de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza; en el dorso de cada retrato está pintado un Triunfo sobre el que cada uno va rodeados de virtudes personificadas, atribuidas a ellos, Federico está rodeado de las virtudes cardinales, justicia, prudencia, fortaleza y templanza; a Battista le acompañan las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, ambos carros están conducidos por angelillos, Laskowski, pp. 76-77.

Por otra parte las procesiones renacentistas eran el elemento principal de las fiestas religiosas que desde la época medieval toleraban gran cantidad de elementos profanos. Como se mencionó en estos desfiles el carro en forma de nave era utilizado en fiestas de diverso carácter; su nombre *carrus navalis* quedó plasmado en la palabra carnaval.<sup>207</sup> Como ejemplo podemos encontrar que fueron utilizados durante el Renacimiento en la zona de la Toscana en diversas festividades de la vida florentina como las fiestas de carnaval y la celebración de la fiesta de San Juan Bautista.

Estas costumbres no fueron privativas del norte de Italia, también estuvieron presentes en otras partes de la península y Europa como en Flandes y Nápoles<sup>208</sup> y debieron sentar precedente para la diversas fiestas con que agasajaron a los monarcas españoles Carlos V y Felipe II, en donde había carros con figuras alegóricas y el paso del desfile se adornaba con arcos triunfales. Este tipo de fiestas reales se fueron multiplicando en numerosas celebraciones religiosas y civiles en España y sus colonias.<sup>209</sup>

En el ambiente cultural de la Nueva España el humanismo llegado de la península estuvo presente y fue espacio abonado para manifestaciones artísticas, entre ellas

---

<sup>207</sup> Véase Buckhard, pp. 222-226, 230,231, sobre la presencia de los *trionfos* como restos de la Antigüedad, analizó su origen, usos, forma y denominación en especial los naviformes, los ve insertados en las costumbres de la Italia renacentista y que tenían sus antecedentes en la fiesta romana donde se botaba la nave de Isis para declarar abierta la temporada de navegación, estas celebraciones quedaron presentes en la vida social y se veían reflejadas en las fiestas de diverso carácter en las que eran usuales los carros en forma de nave en los desfiles; también hace referencia a su presencia en las procesiones de otro género independientes y la literatura, como el *trionfo* de Beatriz, donde Dante hace uso de poesía y de la mitología en forma simbólica y que en su concepto pudo estimular la práctica de este tipo de cortejos.

<sup>208</sup> Bernal, p. 4, considera que los *Triunfos* renacentistas llegaron a España después de los viajes que Carlos V y Felipe II hicieron por las cortes italianas y flamencas; Santiago Sebastián, *Iconografía e Iconología de arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 106, relata que el rey de Aragón Alfonso V dejó como recuerdo el hecho histórico de su entrada a Nápoles sobre un carro triunfal, y también en esa época el papa Borgia agasajaba a los peregrinos que llegaban a Roma, con el desfile de once magníficos carros; y todas estas celebraciones tenía como objeto resucitar al mundo antiguo.

<sup>209</sup>Bernal 2005, p.4, resalta que los *Triunfos* evocaban la *pompa triumphalis* romana, estudiada, restaurada y adaptada por el humanismo; con el tiempo se convirtieron en espectáculos que poco tenían de celebraciones militares y se utilizaban para diversos festejos religiosos: procesiones, canonizaciones, beatificaciones, entradas reales, etc.; Francastel, 1969, p. 63, hace notar la supervivencia de la tradición de los carros triunfales, presente en la obra de Rubens.

los carros triunfales que tuvieron eco en diversas representaciones de este tema desde la segunda mitad del siglo XVI.<sup>210</sup>

A su vez el historiador de arte Rogelio Ruiz Gomar nos acerca a la presencia de la pintura y grabados de Pedro Pablo Rubens en el ambiente pictórico de la Nueva España; menciona que durante el siglo XVII sus grabados, los de Alberto Durero, además de otros autores crearon una iconografía especial de *Triunfos* para exaltar diversos conceptos, con temas religiosos y mitológicos que se han mencionado, los cuales llegaron a América vía España y dieron origen a numerosas pinturas con esta tónica. Entre ellos destaca la presencia de grabados con carros triunfales que representaban triunfos de la Iglesia, de la Eucaristía y de conceptos abstractos, que sirvieron de inspiración a pintores como Pedro Ramírez, Baltasar Echave Rioja,<sup>211</sup> Juan Correa<sup>212</sup> y Cristóbal de Villalpando.<sup>213</sup> il. 44 y 45.

---

<sup>210</sup>Sebastián, pp. 106-116, sobre las diversas representaciones de carros triunfales en la sociedad novohispana, señala los “seis paños grandes de tapicería con los Triunfos de Petrarca” que existían en el Colegio de Niñas de la capital en 1572, registrados en el inventario del Colegio; también en la Casa de Deán en la ciudad de Puebla aún se pueden ver pintados al fresco sobre las paredes del inmueble varios carros triunfales glorificando conceptos abstractos que fueron realizados alrededor de 1580, como *El Triunfo de la Castidad*, y *El Triunfo de la Eternidad*; Ma. Del Lourdes Inclán, *Propuesta de restauración, Un convento del S. XVI en la Vega de Meztlán*, Tesis Profesional, UNAM, 1989, en el inventario de bienes artísticos del Convento, Anexo a la Tesis; anota que en la caja de la escalera, existen parte de dos triunfos pintados al fresco uno de la Castidad y otro de la Paciencia, que datan de 1577, y se sabe que derivaron de grabados de una serie de estampas inventadas por Heemskerck y grabadas por Coornhert retomadas de los *triumfos* renacentistas. En lo que respecta a los diversos usos del carro triunfal especialmente religiosos como triunfos de santos y otros conceptos en Nueva España, véase la obra de Eduardo Báez Macías, et. al., *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 40p. il., uno de los grabados reproducidos en ella es un carro triunfal tirado por santas, sobre el que va Benedicto XI, Papa y beato, Lámina 18; Eduardo Merlo Juárez, José Antonio Quintana Hernández, *Las Iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Tomo II, pp. 129,130, sobre este tema existe un *Triunfo de la Iglesia guiado por san Ignacio* de José Rodríguez Carnero que se encuentra en la Sacristía del Templo del Espíritu Santo en la ciudad de Puebla.

<sup>211</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVIII, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 50/1, pp. 87-101.

<sup>212</sup> En el siglo XVII Juan Correa pintó estos temas en un biombo: *Los Triunfos de los Cuatro Elementos*, que fue estudiado por María Josefita Martínez del Río de Redo, con el título “Iconografía humanista en un biombo del siglo XVII”, en *Iconología y Sociedad Arte Colonial Hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, 1987, pp. 127-138.

<sup>213</sup>Juana Gutiérrez Haces et al, *Cristóbal de Villalpando*, cat 1649-1714, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp.55, 74, [detalle], sobre este tema existen varias obras de Cristóbal de Villalpando y de Baltasar Echave Rioja que muestran la influencia de la escuela de Rubens, en algunas de estas pinturas aparece un hombre bajo las ruedas del carro, que pudo sentar precedente para la pintura del luneto sur de este estudio.



44-Triunfo de la religión Cristóbal de Villalpando, firmado "Xptoval de Villal/pando/fact", óleo sobre tela, 899 x 766cm, Sacristía, Catedral metropolitana, 1686, Ciudad de México.



45.-Carro triunfal eucarístico de la Iglesia, Baltasar Echave Rioja, óleo sobre tela, muro norte de la Sacristía, Catedral de Puebla, Pue., 1675

Ruiz Gomar hace notar que varias de estas composiciones tuvieron su origen en los diseños para la serie de 17 tapices que la princesa Isabel Clara Eugenia hija de Felipe II e Isabel de Valois encargó a Pedro Pablo Rubens, para realizar el tema "*La apoteosis de la Eucaristía*", y que fueron destinados al convento de las Descalzas reales de Madrid, de donde salieron diversos grabados, il. 46, que circularon por a todo el imperio y fueron modelo para obras pictóricas en espacios religiosos donde se exaltaba a las virtudes, a la Iglesia o a la Eucaristía, por lo que su presencia y significación eran bien conocidas en la Nueva España, y además en otros espacios y como se vio, el tema se representó también en biombos.<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Ruiz Gomar, 1982, pp.87-101, hace notar la importancia del grabado europeo como fuente de arte en Nueva España para el desarrollo de un arte con características propias, Anota que los grabados en madera fueron los primeros productos populares, además de la aparición de la estampa, lo que permitió mayor difusión del arte. Es conocido que Rubens en su taller impulsó el grabado, el cual llegó a todos los ámbitos artísticos; véase Báez, 1988, p.40, esta obra nos da a conocer que desde el siglo XVI circulaba ya el grabado en la Nueva España; sobre las estampas y grabados véase también Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50/1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 55-60.



46.- Carro triunfal eucarístico de la Iglesia, grabado, Schelte a Bolwert, Escuela de Rubens.

Estos datos permiten constatar que las imágenes de carros triunfales en pinturas así como su uso para la función performativa de la Iglesia era parte de la cultura social en la Nueva España.

## JOAQUÍN Y SANTA ANA

Debido a la importancia que tuvieron los padres de la Virgen para las representaciones tempranas de la Inmaculada Concepción se hará un pequeño relato histórico sobre el tema. Según la tradición ellos fueron Joaquín y Ana cuyos nombres en hebreo significan Yahweb (el que prepara) y *Hannah* (gracia). En el siglo XVI, el padre Juan de Eck de Ingolstadt, en un sermón sobre santa Ana (publicado en París en 1579), dio a conocer los nombres de los padres de santa Ana los llamó Stollanus y Emerentia y relataba que santa Ana había nacido después que sus padres carecieran de hijos por veinte años.<sup>215</sup>

En las Escrituras y en los Evangelios Canónicos no se encuentra ninguna referencia a ambos padres, sin embargo existen otras fuentes como los Evangelios Apócrifos, documentos que aparecieron en los primeros siglos del cristianismo, y en los que se recogían numerosas fuentes orales, que relataban pasajes de la vida de Jesús y de María, y que la Iglesia no ha reconocido como documentos canónicos, aunque tampoco los ha prohibido. Se considera que en su momento estos escritos sirvieron para orientar y dar a conocer a las primeras comunidades cristianas sobre la vida de Jesús y María y desde la Edad Media han contribuido a las representaciones artísticas sobre este tema.<sup>216</sup>

De los Evangelios Apócrifos, en tres de ellos se ha escrito la historia de la vida de María, y los relatos acerca de su Concepción y su Natividad, que importan para este estudio, están en el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio de Pseudo Mateo* y el *Libro de la natividad de María*;<sup>217</sup> a éstos le podemos añadir la versión de la *Leyenda dorada* sobre los mismos temas.

---

<sup>215</sup> "Santa Ana" en *Enciclopedia Católica*, Online Edition Copyright © New York, Kevin Knight, 1999 Enciclopedia Católica Copyright © ACI-PRENS, p. 1-3, 26-11-2009. El nombre de la madre de María ha parecido dudoso a algunos estudiosos, ya que esta historia es común en los textos bíblicos como sucedió en la concepción de Samuel, cuya madre también se llamaba Ana; Réau, 1996, p. 163-164, hace notar que el tema de matrimonios ancianos estériles recompensados por Dios con hijos aparece varias veces en la Biblia, y señala que el significado en hebreo de los nombres de Joaquín (*preparación del Señor*) y Ana (*Gracia*), en un principio no fueron aplicados a personajes reales más bien tenían una connotación simbólica.

<sup>216</sup> *Evangelios Apócrifos*, México, Editorial Porrúa 1991, pp. IX-XXI

<sup>217</sup> *Ibid.*, el primero data como hoy los conocemos del siglo V, el segundo se calcula que fue escrito en el siglo VI y el último se atribuye a un autor del siglo IX, pp. 3,4.17, 43.

La narración de esas etapas de la vida de María en las tres fuentes es muy parecida, en ellas hacen referencias puntuales sobre la intervención divina en la concepción de María por Joaquín y Ana, y resaltan la voluntad de Dios para escogerla como madre de Jesucristo.<sup>218</sup>

Según la tradición Joaquín y Ana vivieron primero en Galilea y más tarde se establecieron en Jerusalén donde habría nacido la Virgen. Ahí se encuentra actualmente un templo conocido como *Santa María "ubi nata est", Santa María Probatica o Santa Ana*, que se considera fue construido probablemente por santa Helena en el sitio donde estaba la casa de ambos padres de la Virgen. También en ese lugar se veneraron sus tumbas hasta el siglo IX, cuando se convirtió en escuela musulmana, y fueron redescubiertas durante el siglo XIX.<sup>219</sup>

San Joaquín fue honrado por los griegos y desde un épocas tempranas celebran su fiesta al día siguiente de la festividad del nacimiento de la Virgen, lo que no pasó con occidente, que después de varios siglos en los que se aceptaba en el calendario festivo de los santos, lo suprimieron y fue hasta agosto de 1879 cuando León XIII elevó la fiesta a rango en el santoral.<sup>220</sup>

Por otra parte durante el siglo IV san Epifanio sostenía que santa Ana había concebido sin la acción de un hombre, error que fue revivido en Occidente en el siglo quince, (*Anna concepit per osculum Joachimi*). En 1677 la Santa Sede condenó el error de quienes enseñaban que santa Ana se mantuvo virgen en la concepción y nacimiento de María (Benedicto XIV, *De Festis*).<sup>221</sup>

En el Oriente, el culto de santa Ana se puede encontrar desde el siglo IV, Justiniano I (565) dedicó un templo a la santa. En la liturgia del Oficio Griego de santa Ana, el Canon fue compuesto por san Theofanes (817), y parte de este Oficio se le atribuye a Anatolio de Bizancio (458). La fiesta se celebraba en Oriente el 25 de Julio, que coincide con el día en que se dedicó su primer templo en

---

<sup>218</sup> Santiago de la Vorágine, V2, p. 565-574, 850-860, 955-956, esta obra que recopiló relatos de historias, leyendas, tradiciones sobre temas cristológicos, marianos y hagiográficos apareció en la época medieval y fue utilizado por la iglesia con fines didácticos y de catequesis. El relato de la Concepción de María se encuentra en "La natividad de la Bienaventurada Virgen María"; Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, T.I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996, p. 163.

<sup>219</sup> "Santa Ana" en *Enciclopedia Católica*, p.2.

<sup>220</sup> "San Joaquín" en *Enciclopedia Católica*, Vol. I, Copyright 1907, Robert Appleton Company, Online Edition, copyright 1999, Enciclopedia Católica copyright ACI-PRENSA, 26-11-2009.

<sup>221</sup> "San Joaquín" en *Enciclopedia católica*, 1999.



Constantinopla o bien pudiera ser por el aniversario de la llegada de sus supuestas reliquias, traídas desde Tierra Santa a ese lugar (710), fecha que se encuentra registrada en uno de los más antiguos documentos litúrgicos de la Iglesia Griega, el *Calendario de Constantinopla* (primera mitad del siglo VIII). En Grecia se celebra una fiesta conjunta de san Joaquín y santa Ana el 9 de Septiembre.<sup>222</sup>

En la Iglesia de Occidente, los padres de la Iglesia no mencionan a santa Ana en sus obras y su culto fue más tardío. Recientemente se encontró en la iglesia de santa María la Antigua en Roma una imagen de la santa pintada en el siglo VIII con marcada influencia bizantina. Sus reliquias se esparcieron en numerosos templos de Francia principalmente en Bretaña y dos reinas llevaron su nombre.<sup>223</sup> Con la aparición de la *Leyenda Dorada* durante el siglo XIII se empezó a celebrar su fiesta el 26 de Julio en Douai (en 1291), donde se veneraban reliquias de la santa y fue introducida en Inglaterra por Urbano VI, 21 de Noviembre de 1378. Durante el siglo XIV el culto a sus reliquias llegó a Sajonia y a los países escandinavos; numerosas cofradías y patronazgos se acogieron a su protección por toda la Iglesia Occidental y en 1584 se extendió para toda Iglesia Latina universal, su culto fue traído al Nuevo Mundo por los bretones a Canadá y por los españoles al resto de América.

La festividad de santa Ana fue desde el siglo XIII el resultado de la mariolatría de la época y se ha considerado que estuvo basado en la doctrina de la Inmaculada Concepción que propició el consecuente culto a la santa en occidente.<sup>224</sup>

### Representaciones de los padres de la Virgen.

La piedad popular y la tradición dieron lugar a numerosas representaciones figurativas y alegóricas con escenas de la vida de María y de la niñez de Jesús. A santa Ana se le ha representado por lo general con la Virgen María, o con la Virgen y el Niño (santa Ana Triple) o con las tres Marías y con toda su parentela. Su aspecto es de una matrona madura vestida de brial como una túnica de

---

<sup>222</sup> "Santa Ana" en *Enciclopedia Católica*; 1999; Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Santos A-F*, Tomo 2, Vol.3, Barcelona Ediciones Serbal, 1997, pp. 75-78, las reliquias de santa Ana se conservaban todavía en la iglesia de Santa Sofía en 1333.

<sup>223</sup> "Santa Ana" en *Enciclopedia Católica*; p2 ; Réau, 1997, p.77, Ana de Bretaña y Ana de Austria.

<sup>224</sup> Priya, Hemenway, *María*, Taschen, 2006, 68; Réau, 1997, pp. 75-78.

mangas largas que puede ser rojo o verde, y sobre esta otra túnica corta, y manto dorado o verde; color que representa la esperanza de salvación y que en este caso es María. A san Joaquín se le representa como un hombre ya viejo con la indumentaria propia a la nobleza, vestido con túnica a veces en verde y de acuerdo a la época manto o una capa roja orlada de armiño.<sup>225</sup>

En lo que toca a este trabajo, una de las primeras representaciones alegóricas de la Inmaculada Concepción fue *El Abrazo ante la puerta de Oro*, donde ambos padres se abrazan cobijados por un ángel en la Puerta de Oro.<sup>226</sup> En ella se representa el amor puro de quienes concibieron a la Virgen, (concepción activa de Ana) bendecidos en especial por la intervención divina, muestra cómo María llegó al mundo completamente pura, (concepción pasiva de María Tota Pulchra). La versión de la *Leyenda dorada* logró que se conociera este episodio aunque ahí se hace más énfasis en el aspecto milagroso de las anunciaciones angélicas a Joaquín y a María que en la concepción de María y el abrazo es como un encuentro cara a cara que numerosos artistas representaron. Esta imagen alegórica tomó una connotación inmaculista, así la presencia conjunta de ambos padres de la Virgen, con algunas variantes, fue utilizada para representar la Inmaculada Concepción de María. Los franciscanos incluyeron esta imagen en el breviario franciscano de la fiesta de la Inmaculada Concepción.<sup>227</sup>

Esta fórmula iconográfica tuvo gran importancia para el tema inmaculista durante los siglos XV y XVI y fue representada en numerosos retablos, pinturas, esculturas, capillas, templos y claustros, especialmente en España. Durante el Concilio de Trento, varios teólogos consideraron que esta representación no tenía un fundamento teológico para respaldar la doctrina, debido a esto el uso del tema

---

<sup>225</sup> Réau, 1997, pp. 78.

<sup>226</sup> *Evangelios Apócrifos*, pp.5-7, 20-23, 45-47; de la Vorágine p. 955; Réau 1996, p 167, nos dice que la *Puerta dorada* tiene en sí un significado simbólico se le ha considerado como emblema de la *Puerta del Paraíso* y se le ha asimilado a la *Puerta cerrada* de la visión de Ezequiel. Los teólogos en la Edad Media enseñaban que María había nacido del beso compartido por los esposos en ese lugar, sin embargo fueron pocas escenas se representaron con el beso como tal; Demurger, p. 229, indica el lugar donde se localiza la *Puerta Dorada*; Pacheco, 572, relata que la puerta era una de las de la ciudad de Jerusalén, situada entre la puerta de la Fuente y la puerta del Valle y era llamada así por estar toda dorada, y que también se le llamaba oriental por mirar al oriente del Templo.

<sup>227</sup> Suzzane, Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, p.20.

fue declinando, en 1677 su representación fue prohibida por Inocencio XI, en 1677.<sup>228</sup> Esta alegoría continuó representándose en Nueva España hasta el siglo XVIII.

Por su parte Francisco Pacheco recomienda cómo pintar a los padres de la Virgen de la siguiente manera:

*Débase pintar San Joaquín como de 68 años, aunque Santa Ana de menos edad, hermosos y venerables en fin, viejos, que esto es lo más cierto, ya muerta la sangre y frío el calor natural. ...el traje ha de ser el que usan los pintores más cuerdos, tomando por exemplar al gran Alberto Dureró en la Vida de Nuestra Señora....Yo los he pintado en este paso, ambos de rodillas, muy alegres, dando gracias a Nuestro Señor, mirando una luz que les aparece en el cielo o, como es más probable, abrazándose con gran compostura y modestia.<sup>229</sup>*

---

<sup>228</sup> Ibid., pp. 19-22.

<sup>229</sup> Pacheco, pp. 572-573, quizás pudo tener conocimiento de las xilografías de obra del *Devocionario de Maximiliano* que fue decorado en 1513 por A. Dureró.

## INMACULADA CONCEPCIÓN

La Iglesia ha definido a la *Inmaculada Concepción*, como el privilegio, en virtud del cual la Virgen María estaba destinada, desde todos los tiempos a ser la Madre de Jesucristo, por lo que fue preservada del pecado original desde el momento de su concepción. Fue la mujer elegida por Dios y honrada para ser la Madre de su Hijo y debía estar libre de toda mancha; su concepción existía en el pensamiento de Dios antes de la creación del mundo. Es un dogma de fe de la Iglesia católica, y se estableció temporalmente como doctrina en el Concilio de Basilea en 1431, y como dogma fue proclamado por el papa Pío IX hasta 1854.<sup>230</sup>

Muchas de las religiones antiguas que la cristiandad sustituyó estuvieron basadas en la fecundidad y veneraban a diosas de la fertilidad, de quienes la Virgen heredó algunos de sus atributos. Dentro de una cristiandad bíblica marcadamente masculina, María se menciona pocas veces en las Escrituras. En esa sociedad patriarcal, la añoranza de la Gran Madre de las religiones antiguas, permitió que surgiera la devoción a María, a partir de lo poco que se conocía de ella en los Evangelios canónicos y de lo que cuentan en forma más amplia los textos apócrifos.<sup>231</sup> La Presencia de la *Madona* fue fundamental para la aceptación del cristianismo creando un puente que unía a los diversos seguidores de diosas matriarcales con la nueva devoción mariana. María llenó el vacío de la Gran Madre y a su vez consolidó un equilibrio entre el hombre y la mujer dentro de la religión. En los primeros siglos de la cristiandad, la Virgen representaba la manera como el hombre concebía la mediación entre el cielo y la tierra y la idea que tenía de la relación entre Dios y lo humano, pues a diferencia de Dios y el Espíritu Santo lejano

---

<sup>230</sup> Fernando García Gutiérrez, "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después" en *Inmaculada, 150 años de la proclamación del Dogma, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-Noviembre de 2004, Sevilla*, 2004, pp. 27-39; Aguilar, p. 91; Réau 1996, pp. 81-83; Emilio Martínez Albesa, "La Inmaculada en la historia de la devoción cristiana", en *Ecclesia*, XVII, n.4, 2003, p. 468, 17-07-2006, [www.upra.org/achivo\\_pdf/ec34\\_martínez.pdf](http://www.upra.org/achivo_pdf/ec34_martínez.pdf),

<sup>231</sup> Protevangelio de Santiago, en *Evangelios Apócrifos*, pp. 5-15, 1999; Stratton, 1989, p.3. hace notar que el origen del culto a María en la iglesia griega, fue en parte debido al a este Protoevangelio.

uno y abstracto el otro, la Virgen era la encarnación de la ternura maternal que la hacía más cercana a los hombres para pedir su protección y ayuda.<sup>232</sup>

María expresaba la unión mística entre Dios y el mundo empírico. Al ser preservada de la mancha del pecado, fue el instrumento a través de cual Dios se hizo hombre y la respuesta a las necesidades de veneración y protección de los cristianos. A partir del Concilio de Éfeso (431), en donde se afirmó la maternidad divina y humana de María, se originó un florecimiento en el arte y la literatura en torno a ella, y muchos estudiosos consideran que las creencias, la devoción y las representaciones artísticas estuvieron por lo general delante de proclamaciones dogmáticas oficiales.<sup>233</sup>

El culto mariano inició su desarrollo principalmente en las comunidades monásticas: los monjes escribían, himnos, poemas y oraciones, para alabarla e implorarle protección. Durante la Edad Media en la época del reinado de Carlos el Calvo, (823-877) el culto evolucionó con escritos y leyendas que relataban su vida, un ejemplo de esto es la obra *María* de Hroswitha de Gandersheim, joven noble educada en la corte de Otón II, fue escritora, y vivió como canonessa en el convento de Gandersheim. En los siglos siguientes, la devoción se fue acrecentando con peregrinaciones a sus santuarios, y obras sobre sus milagros que se plasmaron en imágenes y quedaron registradas en manuscritos y libros. Entre éstos se encuentran del siglo XII, la obra de san Bernardo de Claraval *Las grandezas incomparables de María* que exalta la divina maternidad y virginidad de

---

<sup>232</sup> Hemenway, 2006, p. 111; Kyra Belan, *La Virgen en el arte, Del arte medieval al moderno*, Bogotá, Panamericana Editorial, Ltda., 2006, pp. 19-23, hace notar que la semejanza de María con el elemento femenino de la creación la "*Palabra de Dios o Sofía*" contribuyó a la aceptación y consolidación del cristianismo como religión predominante; véase también Klaus, Schreiner, *María-Virgen, Madre, Reina*, Barcelona, Ed. Herder, 1994, pp 11-12; Barnay, pp.14-15, 35.

<sup>233</sup> Belan 2006, p.11, en los principios del cristianismo dentro de una religión patriarcal en la cual la mujer estaba excluida, a excepción de María, ella representaba la nueva esperanza de salvación; Elisa Vargas Lugo, "La mística en la vida de María", en *Arte y Mística del barroco*, México, CONACULTA, UNAM, DDF, 1994, pp. 83-87; Diego Monroy Ponce, Pres. *Un privilegio Sagrado: La Concepción Inmaculada de María Inmaculada, La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, CONACULTA, INAH, 2006.p. 4; Stratton, 1989, p.3; Riu, p. 564, estos autores ven en la figura de María Madre de Dios hecho hombre, un inicio del tema mariano en la religión y el arte a partir del siglo V.

María y en siglo siguiente *Las Cantigas de santa María*, obra literaria de Alfonso X El Sabio.<sup>234</sup>

En relación al dogma de la Inmaculada Concepción, éste no tiene estrictamente un fundamento evangélico pues las fuentes escriturales no afirman ni niegan expresamente esta gracia. La Iglesia ha tomado el texto del Génesis (III-15): “*Y pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje, éste te aplastará la cabeza y tu le aplastarás el calcañar*”, para considerar este pasaje como una prefiguración de María como madre del Redentor.<sup>235</sup>

La alusión a la Virgen Inmaculada ha estado determinada por su papel en la Encarnación de Dios dentro de su seno, y se encuentra en el Nuevo Testamento específicamente en el Evangelio de San Lucas, en el pasaje de la Anunciación. La expresión “*llena de gracia*” en lengua aramea, se ha traducido como “*objeto del favor divino*,” que alaba la obra de Dios y su predilección hacia María, en el cual se ha fundado principalmente el dogma de la Inmaculada Concepción.<sup>236</sup>

Con el tiempo el clero fue desarrollando poco a poco este complejo dogma. En lo que toca a documentos canónicos, los Textos del Concilio de Trento al tratar el

---

<sup>234</sup> Hrotsvitha de Gandersheim, “María” en *Las ocho Leyendas*, México, El Colegio de México, 1999, p.29-55, es un ejemplo de lo que escribía sobre María en los monasterios durante la edad Media; Anabel Sáiz Ripoll, “Las Cantigas de Santa María” en *Medieval*, No. 15, pp. 61-63; Barnay, p. 35; Eileen Power *Mujeres medievales*. Madrid, 1979, pp. 23-25, considera que el aumento del culto a la Virgen durante el siglo XI, era quizá una reacción a las épocas turbulentas anteriores, y ayudó a elevar el concepto que se tenía de la mujer. A los santuarios marianos acudían peregrinaciones y las iglesias y capillas se consagraban a María por toda Europa, sus milagros y vida se registraban e iluminaban en manuscritos y libros; San Bernardo *Las grandezas incomparables de María*, Buenos Aires, Acción, 1985.

<sup>235</sup> *Biblia comentada*, 1969, Génesis III-15, aunque no hay un fundamento crítico, esta traducción aparece interpretada desde el siglo IV, en la cual la mujer representa a María y Cristo su estirpe, en consonancia con las doctrinas tipológica y prefigurativa ya mencionadas.

<sup>236</sup> Martínez Albesa, p. 463, este pasaje y el término “*llena de gracia*”, se ha considerado como la fuente principal proveniente de las Escrituras, que fundamenta el misterio de la Inmaculada; *Biblia comentada*, Straunbinger, 1969, Lucas (I, 28), “*Y entrando donde ella estaba le dijo Salve llena de gracia el Señor es contigo*” ... (30-31) *el Ángel le dijo “No temas María porque has hallado gracia cerca de Dios, He aquí que vas a concebir en tu seno y darás luz a un hijo y le pondrás por nombre Jesús”* desde el siglo XVII estos pasajes fueron fundamento para exaltación y defensa del misterio de la Inmaculada Concepción; Lenice Rivera “La idea y la materia: La Concepción de María siempre Inmaculada” en *Un privilegio Sagrado La Concepción de María Inmaculada La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, p.31-33, considera que esta expresión a su vez se prestó para una resignificación de las antiguas tradiciones griegas y veterotestamentarias. Los inmaculistas colocaron a María como “concepto” y “diseño divino” durante los siglos XVII y XVIII; sobre este particular véase Reau, 1996, p.81-82; Belan, 2006, p.11; Stratton, 1989, p3.

tema del pecado original en la Sesión V, inciso V se puntualiza “*no es intención comprender en este decreto a la bienaventurada e inmaculada Virgen María*”<sup>237</sup>

Este misterio originó controversias a través de los siglos. En el campo canónico, el tema fue muy discutido por los propios católicos con aceptaciones, defensas y oposiciones por los padres de la iglesia y numerosos teólogos; fue defendido, apoyado y refutado con escritos, estudios, panegíricos y sermones sobre este misterio que en su caso sólo ofrecían un valor de fe para los teólogos.<sup>238</sup> A esto se le añadieron implicaciones culturales, sociales y políticas, que con la controversia religiosa, hicieron lento y laborioso el proceso para que se proclamara como dogma, por ello el conocimiento del desarrollo histórico del dogma mariano y su devoción, son necesarios para entender las diversas manifestaciones artísticas sobre el tema de María Inmaculada.<sup>239</sup>

Fue en oriente donde surgió y se mantuvo de manera más unánime la creencia en la pureza de María y los escritores cristianos tanto griegos como latinos lo proclamaban.<sup>240</sup> Y existía un himno para esta advocación, compuesto por San Andrés de Creta (670-740).<sup>241</sup>

En la Iglesia occidental la advocación de la Concepción Inmaculada surgió a partir del culto a María y de la devoción a santa Ana, que se difundió en toda Europa. Ya desde el siglo VII en el Concilio de Letrán (649) el papa san Martín había hecho referencia a la concepción sin mancha de María;<sup>242</sup> sin embargo la jerarquía eclesiástica estuvo renuente durante mucho tiempo, a declararlo dogma. Aunque no trataba especialmente sobre la concepción Inmaculada de María, en ese mismo

---

<sup>237</sup> *Biblioteca Electrónica cristiana* 2007, *Documentos del Concilio de Trento*, Sesión V (17 de Junio de 1546). Punto V.

<sup>238</sup> García, Gutiérrez, p. 28, 32-34.

<sup>239</sup> Stratton, 1989, p.3, al igual que otros autores hacen notar la dificultad para trasladar este tema a la pintura o la escultura, así como para la comprensión de la imagen por el espectador.

<sup>240</sup> García Gutiérrez, p.28; López Fe, “Sine labe concepta: De una piadosa creencia al Dogma”, en *Inmaculada, 150 años de la proclamación del Dogma, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, mayo-Noviembre de 2004, Sevilla, 2004*, pp. 44,45, entre ellos Orígenes, san Agustín, san Ambrosio, Máximo de Turín, san Efrén de Siria y san Juan Damasceno.

<sup>241</sup> *Enciclopedia Católica*, p.6, es al parecer el documento más antiguo sobre esta devoción y correspondía al Canon, san Andrés fue Arzobispo de Creta hacia 720; Antonio Rubial García, “*Civitas Dei et novis orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1998, Vol. XX, No. 72, p.21.

<sup>242</sup> López-Fe, 19, p.52

siglo San Idelfonso obispo de Toledo escribió un *Tratado sobre la virginidad perpetua de María*.<sup>243</sup>

En la baja Edad Media el tema cobró fuerza principalmente entre los teólogos de las órdenes religiosas. Dionisio el Cartujo defendía que “cómo iba a estar sometida al pecado aquella que tenía que pisar la cabeza de la serpiente (el demonio, el pecado)”. Entre los primeros que lo estudiaron con fines canónicos y doctrinales en el siglo XII estuvieron Eadmer de Canterbury, el irlandés Osberto de Clare y más tarde Ramón Lull.<sup>244</sup>

En el siglo XII San Buenaventura, San Bernardo y Santo Tomás de Aquino, admitían la santificación de María antes de nacer, pero no desde el momento de su concepción, pues los tomistas argumentaban que la Virgen llevaba el pecado por Adán. Este concepto fue rechazado y refutado por teólogos de la Universidad de París, como el mercedario San Pedro Pascual a fines del siglo XIII y el franciscano Juan Duns Scot (Escoto) en 1307, este último se basó en los conceptos de Ramón Lull, el defensor más convincente de la doctrina inmaculista, que entre sus argumentos estaba la siguiente razón al referirse a la concepción inmaculada de María “*Potuit, deuit, ergo fecit*”; Dios: “*Podía hacerlo y convenía hacerlo, por consiguiente lo hizo*”.<sup>245</sup>

Durante los siglos XIV y XV la corona de Aragón fue una gran promotora de la Inmaculada, fundó la cofradía de la Inmaculada de Zaragoza e instó al emperador Segismundo para que la devoción se propagara en el Imperio Germánico. En el Concilio de Basilea (1439), solicitó junto con la Universidad de París que se declarara como doctrina, y fue declarada como “*pia doctrina,*” pero debido al carácter cismático del Concilio, se dejó sin efecto la declaración.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> Martínez Albesa, p. 464.

<sup>244</sup> Martínez Albesa, p.465

<sup>245</sup> García, Gutiérrez, p. 32, de esta manera María fue Inmaculada, al aplicarle los efectos de la redención de un modo preventivo; véase Montoya, p.80; Martínez Albesa, 2003, 466-467; Reta, Marta, 2006, “El ingenio Humano a favor de la Inmaculada: La defensa teológica del misterio” en *Un privilegio sagrado. La Concepción de María Inmaculada, La celebración del dogma en México*, pp. 75-122, p. 103, 2006; y Mújica, p. 64, concuerdan también que la defensa del dogma está basada en los conceptos inmaculistas de Raimundo Lull.

<sup>246</sup> Martínez Albesa, p. 468; García, Gutiérrez, p. 52, hacen notar, que debido a que el Concilio hizo la declaración cuando se había producido la ruptura con la sede pontificia, la asamblea no reunía la condición “ecuménica” por lo que no tuvo validez obligatoria.



En otro sentido las revelaciones de los místicos que defendieron esta doctrina, entre ellos el Beato Amadeo, (Ivan de Meneses de Silva, (1431-1482), hermano de la Santa Beatriz de Silva y Meneses (1424-1491) fundadora de la Orden Franciscana Concepcionista y las visiones de la monja María de Jesús de Ágreda, a mediados del siglo XVII, ayudaron a darle un fundamento teológico.<sup>247</sup>

En el siglo XV, el Beato Amadeo de Portugal impulsó esta doctrina al presentar en su libro *Apocalipsis Nova*, los fundamentos teológicos y apostólicos del culto a María y las profecías que recibió del Arcángel San Gabriel, que eran similares a la doctrinas marilógicas de Duns Escoto<sup>248</sup>, fue tutor espiritual del papa Sixto IV franciscano, (1471-1484) quien bajo su tutela favoreció la devoción, e introdujo en el Calendario Romano el 1º de Marzo de 1476 como celebración de la Inmaculada mediante el decreto *Cum Praeexcelsa*, concediendo indulgencias y la constitución *Grave Nimis*, del 4 de Septiembre de 1483 donde penaba con excomunión a quien no opinara en el mismo sentido.<sup>249</sup>

Desde su fundación, la Compañía de Jesús fue unánime defensora de la creencia inmaculista, en voz de san Pedro Canisio y Roberto Belarmino y otros teólogos.<sup>250</sup>

En el Concilio de Trento (1545-1563) y Paulo III abordó esta cuestión en la sesión V.<sup>251</sup> Pio V (1566-1572) dominico, con la Bula *Ex Omnibus Afflictionibus* (1567), condenó proposiciones erróneas de Bayo profesor de Lovaina referente al tema y en la constitución *Super speculam Domini* (1570), prohibió las disputas teológicas

---

<sup>247</sup> Mújica, pp.64, 65, Amadeo fue hermano de Beatriz de Silva, y en su obra transcribe las loas y discursos metafísicos para la Reina de los Ángeles que le fueron dictados por los Evangelistas y el Arcángel San Gabriel en sucesivas visiones, donde articulaban los fundamentos apostólicos del culto a María; Rubial García, "Civitas Dei et novis orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", 1998, pp. 5-37, nos dice que en la obra *La mística ciudad de Dios*, María de Jesús de Ágreda vertió las revelaciones que la Virgen María le había hecho, en la cual María como Nueva Eva vence al pecado y la idolatría, estos escritos son una biografía de la Virgen y están basados en parte del capítulo 21 de Apocalipsis; Monroy Ponce, p.10;

<sup>248</sup> Mújica, pp.61-65, anota que el *Apocalipsis Nova*, fue utilizado en diversas ocasiones por los defensores inmaculistas para sustentar la doctrina mariana, entre ellas la iglesia de Sevilla, y la iglesia de Perú con el franciscano Pedro Alva y Astorga.

<sup>249</sup> Martínez Albesa, pp. 481, 468, observa que en los años siguientes la Universidades de París en 1496, 1497, Colonia en 1499 y Viena en 1501, juraron defender la doctrina y Réau, 1996, p. 84; Mújica, pp. 61-66, anota que la Capilla Sixtina lleva el nombre por Sixto IV, y la dedicó a la Inmaculada Concepción.

<sup>250</sup> López Fe, pp. 51,52; especialmente durante el Concilio de Trento..

<sup>251</sup> Martínez Albesa, p. 481, considera que con esto se dejó la puerta abierta al debate teológico.

sobre el misterio y extendió a toda la Iglesia la oración de la Inmaculada insertando un nuevo oficio de la Concepción en los libros litúrgicos, (Marzo 1571)<sup>252</sup>

A petición de Felipe III, el Papa Paulo V (1605-1621) concedió en 1615 indulgencias a la Oración de la Inmaculada y extendió el decreto *Sanctissimus Dominus noster* (1617) que prohibía afirmar públicamente "...que la Virgen fue concebida en pecado original". Más tarde Felipe IV logró que el papa Gregorio XV (1621-1623) publicara el decreto *Sanctissimus* (1622), que amplió la prohibición al ámbito de las discusiones privadas y decidió una espera para la definición de la Santa Sede sobre el término *Santificatio B.V.M* que habían propuesto los maculistas.<sup>253</sup>

Los siguientes pontífices, Urbano VII e Inocencio XI trataron el asunto para fines de la festividad. Al asumir el trono pontificio el papa Alejandro VII (1655-1667), a instancias de Felipe IV otorgó la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, el 8 de Diciembre de 1661, en la que definió el verdadero sentido de la palabra *conceptio* y declaró la Inmaculada Concepción como "*pía sentencia y objeto de fe*",<sup>254</sup>

En 1761 por disposición de Carlos III, y con la aprobación de las Cortes del reino, la corona española solicitó al Papa Clemente XIII, que declarara a la Inmaculada Concepción como patrona de los reinos de España y sus colonias. La solicitud fue aprobada y se emitió una Cédula real, declarando el patronazgo.<sup>255</sup>

La inmensa devoción de España por la Inmaculada Concepción pasó a Nueva España, desde los inicios de la conquista. Hospitales, conventos, hermandades y Universidades estuvieron bajo su protección. En Hispanoamérica el primer convento de religiosas que se fundó, fue de la orden de la Concepción en la ciudad de México en el año de 1541, con el apoyo del Obispo Fray Juan de Zumárraga.<sup>256</sup> El primer Hospital fundado en América Continental fue el Hospital

---

<sup>252</sup> Martínez Albesa, p. 469; García Gutiérrez, pp. 52,53; López-Fe, p.54;

<sup>253</sup> Martínez Albesa, p. 481; López-Fe, p. 53.

<sup>254</sup> Martínez Albesa, p. 482.

<sup>255</sup> Aguilar, p.15; Réau, 1996, p.85, Martínez Albesa, 2003, p. 483.

<sup>256</sup> María Concepción Amerlick de Corsi, " Los primeros beaterios novohispanos y el origen del Convento de la Concepción", en *Boletín de Monumentos Históricas*, pp. 5-2, p. 16, México, AGN, 1992; Virginia Armella de Aspe, Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, México, Grupo Gutsa, 1998, pp. 68-73; Marta Reta, "Expresiones vivientes de la fe y artificiosos vínculos con la divinidad: Imágenes devocionales en la Nueva España, en *Un Privilegio sagrado, la*

de la *Limpia y Pura Concepción de María* en 1524, actual Hospital de la *Purísima Concepción y de Jesús Nazareno*.<sup>257</sup> La cofradía de la Inmaculada Concepción de la ciudad de México se fundó en 1612, A partir de 1618 las festividades con sermones, desfiles y arcos triunfales se sucedieron cada año y en la festividad de ese año el desfile lo cerraba un carro triunfal.<sup>258</sup> Más tarde con sede en la iglesia del Convento de la Merced de México, le fueron concedidas a los cofrades indulgencias por un Breve de Inocencio XI (1678) a las que se añadieron nuevas por una Bula extendida por el Paulo V.<sup>259</sup>

La Universidad de México celebró en 1619 una fiesta en honor de María con la asistencia de los gremios de los que era protectora, resalta en especial que en los estatutos de la Real y Pontificia Universidad de México de 1645 se mandaba “*que antes de cualquier grado, hagan voto de defender la Concepción Purísima y que se ponga en el título haberlo hecho así*”<sup>260</sup>

### Representaciones de la Inmaculada Concepción.

Las imágenes de la Virgen se han realizado a través del tiempo de acuerdo a las interpretaciones religiosas de las creencias, de las necesidades de los fieles, y de las leyendas y los mitos, que han originado una iconografía y simbolismo de cada etapa histórica. En los primeros tiempos del cristianismo se representó poco o nada a la Virgen, ya que en el arte paleocristiano de las catacumbas los artistas utilizaban en buena medida un estilo abstracto y lineal para representar las

---

*Concepción de María Inmaculada, la celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, pp.195-228, pp. 199-200, 205, 210-213, en 1541 fueron las primeras tomas de hábito, aunque Paulo III confirmó la profesión de las religiosas hasta el 11 de febrero de 1545 y la bula confirmando la fundación fue emitida por Pío V, llegó a México en 1586. El convento fue instalado en la última manzana hacia el oriente de la Traza de la ciudad, este sitio corresponde a la esquina de San Juan de Letrán (Eje Lázaro Cárdenas) y la calle de Belisario Domínguez, donde aún se encuentra la Iglesia de la Concepción que perteneció a dicho convento. Al inicio de su fundación contaron con el apoyo del obispo Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza. De este convento salieron diversas fundaciones concepcionistas: Regina (1573), Jesús María (1578), Santa Inés (1600), Balvanera (1667).

<sup>257</sup> Sobre la fundación y establecimiento del Hospital, véase Eduardo Báez Macías, 2010, pp. 35-36; *Mil años de servicio, Nacional Monte de Piedad, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, Hospital de Jesús*, México, Nacional Monte de Piedad, 2005.

<sup>258</sup> Gutiérrez Haces, 1997, p 232.

<sup>259</sup> Bazarte, pp. 340-341.

<sup>260</sup> Gutiérrez Haces, p. 232.

primeras imágenes cristianas.<sup>261</sup> Como ya se mencionó, es a partir del Concilio de Efeso en el siglo IV que se empezó a representar a María, principalmente por monjes y el clero, de oriente y occidente que aportaron sus respectivas iconografías.<sup>262</sup>

Entre los siglos VII al XII la Virgen empezó a ser representada en mosaicos e iconos bizantinos, en miniaturas y en esculturas: con gravedad sacerdotal como trono de Dios, sentada con el niño en sus rodillas, majestuoso, con la diestra levantada; como Madre con Jesús niño en su regazo, o como Madre de la Iglesia al lado de Cristo adulto.<sup>263</sup> A partir del siglo XII con los cambios en la estructura religiosa y social, el culto a la Virgen fue en aumento, ya que dentro el pensamiento religioso de la época era María quien le daba a Cristo la parte humana.<sup>264</sup>

En la baja Edad Media se empezaron a realizar imágenes de la Virgen ya sin Jesús en diferentes advocaciones como la de *Madre Protectora*, y/o *Madre de la Misericordia*. Algunos autores mencionan también a la Virgen apocalíptica

---

<sup>261</sup> Réau, 1996, p.77, anota que las representaciones presuntas de la Virgen en el arte paleocristiano de las catacumbas eran imágenes de culto sin carácter individual; *Enciclopedia Católica*, La actitud de los primeros cristianos hacia la Madre de Dios, Su imagen y su Nombre, [file:///C:/Documents\\_and\\_settings/All\\_Users/Enciclopedia\\_CatólicaPadres\\_de\\_María.htm](file:///C:/Documents_and_settings/All_Users/Enciclopedia_CatólicaPadres_de_María.htm), 21/01/2007, 20, en los cementerios de Priscila del siglo II, en los de Domitila y Calixto del siglo III, se encontraron en algunas de las tumbas, pinturas en discos de vidrio dorado que tienen la leyenda MARIA o Mara.

<sup>262</sup> Belan p.7, 23; Male, p.14, señala que la Virgen se representaba en dos formas, que convivieron desde el siglo IV: como una dama griega noble o bien con túnica y el velo amplio de las mujeres sirias que escondía los cabellos y se adaptaba al cuerpo; Reaú 1996, pp. 76-81.

<sup>263</sup> Male, p. 105; Belan, pp. 24-33, entre ellas la Madona negra representada durante los primeros trece siglos del cristianismo cuyo antecedente consideran que es la diosa Madre de las religiones antiguas; Hemenway, p. 111, es interesante encontrar una tradición de adoración a la Madona Negra anterior a la cristiandad, sobre esto la autora cita al historiador Gerald Massey quien ha considerado la representación de Isis con su hijo Horus en brazos, como un posible antecedente para las Madonas Occidentales cristianizadas, que fueron llevadas por la legiones romanas a lo largo del imperio y levantaron capillas en su honor, en sitios que aún se consideran sagrados.

<sup>264</sup> La maternidad espiritual y humana de María definida en el Concilio de Éfeso, se retomó con más fuerza en el siglo XII; Rubial García, "*Civitas Dei et novis orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", 1998, pp 8-9, nos dice que en esa época el desarrollo del culto a la Virgen María estaba enfocado a hacer énfasis en la presencia del pecado original en el ser humano y con ello resaltar que María había sido concebida sin mancha; Vargas Lugo, 1994, p.83 considera que la expresión artística cristiana del siglo XII, se vio influida por un creciente sentido humanista que originó un arte mariano expresivo y maternal que se reflejó en las formas plásticas; Rubial, "Cristianismo-paganismo", 1998, p. 216, hace notar que la intromisión de la corporeidad en el ámbito espiritual, dio lugar a la veneración de numerosas imágenes de la Virgen María, muy difundidas durante el siglo XVI.

encontrada en manuscritos españoles del siglo X.<sup>265</sup> A su vez aparecía en temas Marianos como *La Anunciación*, *La Expectación*, *La Sagrada Familia* y en ciclos sobre su vida realizados en pinturas, mosaicos, esculturas, retablos y en especial en miniaturas que fueron realizadas para Libros de Horas, y en los Libros de oficios dedicados a ella.<sup>266</sup>

Las primeras imágenes que intentaron representar el tema de la Concepción Purísima de María, provienen de la literatura teológica y panegírica, y aparecieron desde el siglo XII, una de ellas es la de *María como la Nueva Eva*, il **47**; pues se llegó a considerar que si no hubiese sido por la caída de Adán y Eva, la Iglesia no habría podido entronizar a María en el cielo.<sup>267</sup>



47.- *María como la nueva Eva*, (1478-  
después de 1479), Berthold Furtmeyr,  
miniatura, pergamino iluminado, aprox. 377  
x 275mm, folio 60, verso de (CI15710), en  
*Misal de Salzburgo, Ratisbona y Salzburgo*,  
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cfm.  
15708-15712 (5 volúmenes).

<sup>265</sup> Martínez Albesa, p. 473, nos dice que no se puede asegurar plenamente que la imagen de la Inmaculada se haya inspirado en la mujer apocalíptica, aunque sí tomó elementos de ésta.

<sup>266</sup> Belan, pp. 34-47.

<sup>267</sup> Véase Walther, pp 382, 383, *Misal de Salzburgo*, folio 60 verso de (CI15710), 1478, miniatura Furtthey: *María y Eva bajo el árbol de la tentación*, 1481, Biblioteca estatal de Baviera; Stratton, 1989, pp. 13-14, encontró que con este tema existe una escultura del siglo XV en el claustro de la Catedral de Barcelona y también en manuscritos iluminados del siglo XVI; Power, 1979, p.24.

La otra es la representación de *El Árbol de Jessé* que tuvo sus antecedentes en las genealogías mesiánicas y en los textos bíblicos (Isaías VII-14).<sup>268</sup>

Una imagen que estuvo vinculada a la Inmaculada Concepción fue la *santa Ana Triple* en la cual los atributos de santa Ana son María y el niño Jesús con algunas variantes, cabe anotar que santa Ana nunca se utilizó en forma aislada para simbolizar la doctrina.<sup>269</sup>

Como estas imágenes tenían dificultad para poder expresar a los fieles plásticamente y a su vez en forma clara, la doctrina de la Inmaculada Concepción, la Iglesia decidió tomar de la tradición una imagen simbólica que consideró más acorde con la concepción de María; ésta fue el encuentro de Joaquín y santa Ana en el llamado "*El abrazo ante la puerta dorada*", representación ya tratada en el tema de Joaquín y Ana.<sup>270</sup> Esta imagen popularizada en Edad Media por el texto de la *Leyenda dorada*, se ha encontrado en manuscritos iluminados de los siglos X y XI, y en los siglos siguientes se extendió por Europa en diversas manifestaciones plásticas. il 48.<sup>271</sup>



48.- *L'encontré a la porte d'or*, (ca.1420), Le Maître de Chastillon, miniatura, iluminado, 23 x 16 mm, *Heures de la Vierge*, BnF.

<sup>268</sup> Stratton, 1989, pp. 15-18, señala que esta representación aparece desde el siglo III; más tarde durante los siglos XI y XII la hicieron en manuscritos iluminados llamados *Beatos*, y en el siglo XV numerosas imágenes del *Árbol de Jessé* estaban dedicados a la ascendencia de María.

<sup>269</sup> Stratton, 1989, pp.22-25.

<sup>270</sup> De la Vorágine, p.565-575, 850-861, 956; Stratton, 1989, pp. 19-22.

<sup>271</sup> Stratton, 1989, p. 19, menciona una estas imágenes (siglo XV), que se encuentra en la Capilla Arena y forma parte de un ciclo pictórico del Giotto; y como un ejemplo en manuscritos iluminados vemos *L'encontré a la porte d'or*, en *Le livre d'herues de Jacques II de Chatillon*, Chef d'oeuvre acquis par la bnf, Francia.

De estos tres temas “*El abrazo ante la puerta dorada*” asociado a la devoción de santa Ana fue la representación que más prosperó, y se empezó a representar en ciclos de la vida de la Virgen, en devocionarios, libros de coros, retablos, pinturas, relieves, escultura, etc. El tema apareció en Italia durante el siglo XI, y para el siglo XV ya se podía encontrar en España, donde se le dio una significación inmaculista.<sup>272</sup> En la Península se encuentran varias de imágenes tempranas de este tema que aluden al misterio de la Inmaculada Concepción, a las que se les puede añadir una gran cantidad de obras plásticas en sus colonias durante los dos siglos siguientes hasta que fue decayendo su uso.<sup>273</sup>

Sin embargo fue necesario crear una imagen mariana que no fuera tan abstracta y a su vez pudiera representar simbólicamente esta advocación. En los últimos siglos de la Edad Media las ordenes religiosas contribuyeron a la exaltación de la Virgen, en himnos, prosa y poemas que fueron escritos por monjes, semejantes a los versículos del *Cantar de los Cantares*. En el siglo XV se ilustró un libro místico que popularizó la imagen de Dios como el esposo y la Virgen como la bien amada, y el arte lo retomó.<sup>274</sup> El tema se empezó a representar tentativamente en el arte francés, italiano y flamenco desde el último cuarto del siglo XIV, mostrando además en las pinturas, filacterias alusivas a la pureza inmaculada de María,<sup>275</sup>

Algunos autores consideran que las primeras representaciones figurativas que sentaron precedente para la imagen de la Inmaculada Concepción aparecieron en el siglo XVI, en el grabado de un Libro de Horas *Ál'usage de Rouen* impreso en París en 1503, el cual fue reproducido en una xilografía de *Las Horas de la Virgen*

---

<sup>272</sup>Stratton-Pruitt, *Un privilegio Sagrado: La Concepción Inmaculada de María Inmaculada, La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.p. 21; Martínez Albasa, p.473, ambos autores nos dicen que el tema de “*El Abrazo en la Puerta dorada*”, fue el primer recurso de la Iglesia para expresar plásticamente este misterio tan profundo y abstracto.

<sup>273</sup>Stratton 1989, Fig. 15-20, señala que una de ellas es una escultura del siglo XV, y se encuentra en la ciudad de Toledo en el primer templo dedicado a esta advocación y representa el misterio simbolizado en este tema, además de diversas pinturas en la península como la de la Capilla de la Inmaculada Concepción en la catedral de Toledo, a las que se pueden añadir numerosas pinturas en la Nueva España; Réau, 1996, p. 85 también coincide en que a principios del siglo XVI, ésta era la forma común el representar a la Inmaculada Concepción.

<sup>274</sup> Male, pp. 117-118.

<sup>275</sup> Reaú, 1996, pp. 87-88.

*al uso de Roma*<sup>276</sup> publicado en París en 1505, de ahí se extendió a los Países Bajos y parte de Europa; en 1519 apareció en un breviario y durante el siglo XVI se representaron en unas medallas, que a instancias de la orden franciscana autorizó y bendijo el papa León X.<sup>277</sup>

El tema y la imagen fueron evolucionando, la corriente inmaculista encontró en esta representación la respuesta a su inquietud doctrinal, los teólogos buscaron entonces un sustento canónico y teológico a esta doctrina haciendo un profundo estudio de las Escrituras. La Iglesia retomó diversos pasajes de libros del Antiguo Testamento, que desde el siglo XIII ya eran utilizados para decorar los Oficios de la Virgen: los Proverbios, el Eclesiástico y el Cantar de los Cantares y los aplicó para exaltar la perfección de María,<sup>278</sup> También en ciclos de la Virgen aparecían imágenes de la *Expectación de María*<sup>279</sup> que podrían considerarse los inicios de una representación más inmaculista, y diversos autores los han considerado antecedente para la representación tardomedievales de la virgen llamada *Tota Pulcra*.<sup>280</sup> Esta imagen tuvo su sustento en la doctrina tipológica, y deriva de tres fuentes: dos fuentes gráficas y una fuente literaria.

---

<sup>276</sup> Véase Male, pp.11; Réau, 1996, p. 87; Stratton, 1989, 36-37, 40, nos dice que a partir del siglo XII la Virgen se representaba como la mujer descrita por San Juan, que también se adaptó para representar diversas advocaciones marianas entre ellas la Asunción; Martínez Albasa, p.480, considera que las imágenes de la Asunción y de la Coronación de María sentaron precedente para la iconografía de la Inmaculada Concepción.

<sup>277</sup> Francisco Pacheco, p. 575, considera probable que esta imagen haya sentado precedente para las representaciones tardomedievales de la virgen llamada Tota Pulcra,

<sup>278</sup> *Biblia Comentada* 1969, Cantar de los Cantares IV-4: "Tu cuello como torre de David", y del mismo Cap. IV-7: "Eres toda hermosa, amada mía y no tienes ningún defecto"....; Proverbios , VIII-22-27, estos versículos relativos a la Sabiduría la Iglesia los ha aplicado a la Virgen María, la cual siendo Madre de la Sabiduría es el "*trono de la Sabiduría*"; de la misma forma del Eclesiástico XXIV-24, la Iglesia ha tomado este versículo en el sentido espiritual para recordar que en María se encarnó la Sabiduría Divina, que en ella hizo Dios cosas grandes y maravillosas y por ello le llama *Virgo Sapientissima*, y a su vez lo aplica a María como "*la más bella obra de la Sabiduría de Dios*", que también representa la virtud y la obediencia perfecta hacia el mismo Dios; Vargas Lugo, 1994, p.83, hace notar que a partir del siglo XII, la presencia del sentido humanista produjo numerosas alabanzas, cantos de exaltación y amor a María, aún sin el apoyo dogmático.

<sup>279</sup> Martínez Albasa, pp. 474-446, Stratton, 1989, il. 26, en referencia a esta imagen nos dicen que existe un *Expectación de María* pintada en 1497 para la Iglesia del Cerco en Artajona, Navarra, en ella María se ve suspendida en el aire lleva las manos sobre el pecho unidas por las palmas y el cabello suelto, acompañada de sus atributos; sobre ella aparece Cristo Rey, y entre ambos se ve una filacteria con la siguiente inscripción: "*tota pulchra es,/amica mea, et macula non/est in te*", aunque consideran que esta pintura aún no alude específicamente a la Concepción Inmaculada sino más bien al papel de María en la historia de la Salvación; Réau, 1996, p. 89.

<sup>280</sup> Stratton, 1989, pp. 33-34, Male, p. 117, anotan que la imagen está rodeada de símbolos de su prefiguración tomados de pasajes del Antiguo testamento.



De las fuentes gráficas Stratton nos dice que fue tomada de una xilografía alemana (1450-1460)<sup>281</sup> la cual representaba la virginidad perpetua de María, y muestra a la Virgen como una adolescente de pie, con las manos unidas delante del pecho en actitud de orar, con el cabello suelto y en actitud recatada. A su vez Male encontró que al inicio del siglo XVI apareció en Francia de artista anónimo, una imagen de la Virgen, casi una niña de largos cabellos, suspendida entre el cielo y la tierra, que flota como *pensamiento en la mente divina*, Dios aparece por encima de la Virgen y entre ambos se ve una filacteria ondulante, con las palabras del *Cantar de los Cantares* (IV, 7): *Tota Pulchra es amica mea, et macula no es in te;* y el artista guiado por la tradición le añadió en torno suyo suaves metáforas de la Biblia, para hacer más perceptible la pureza y hermosura de la Virgen.<sup>282</sup> A su vez Stratton encuentra que con algunos cambios en los motivos que decoran a *Ährenkleidjungfrau*, y la adición de los símbolos alusivos a su pureza tomados del Antiguo Testamento, la imagen de *Tota Pulchra*, se empezó a identificar como la Inmaculada Concepción.<sup>283</sup>

Martínez Albesa y Stratton, anotan que la otra fuente gráfica proviene de un modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción que fue tomado de la obra *Vita Christi* (1497) de la religiosa Isabel Villena abadesa del Real Convento de la Trinidad que fue reimpressa en Valencia (1503), en ella aparece una ilustración de la Virgen de pie sobre la luna, vestida con túnica blanca y manto azul, tiene sus manos cruzadas sobre el pecho y la están coronando el Padre y el Hijo, añaden que una edición de esta obra formó parte de los libros piadosos de Isabel de Castilla.<sup>284</sup> No se tuvo la oportunidad de acceder a esta obra, pero se consultó el libro *El imaginario de una reina* en donde hacen un estudio de los libros que

---

<sup>281</sup> Stratton, 1989, p. 35, il., 26, nos dice que la imagen de la *Virgen Ährenkleid*, (*Virgen de las espigas*) se encuentra en una página del *Devocionario de Maximiliano* que fue decorado por Alberto Durero en 1513, pero no representa aún a la Inmaculada Concepción.

<sup>282</sup> Male, pp. 117, 118, la misma inscripción la encuentra Male en una banderola que acompaña a un *Triunfo de María* en el *Vitral de Carros* en San Vicente de Rouen (siglo XIII).

<sup>283</sup> Stratton, 1989, p. 38, hace notar que no fue inmediata la aceptación de la Virgen *Tota pulchra* como modo correcto de representar a la Inmaculada Concepción.

<sup>284</sup> Martínez Albesa, pp 473-474, Stratton, 1989, p. 12, anota que la obra comienza con una extensa referencia a la Inmaculada Concepción; Elisa, Ruiz García, *El imaginario de una reina*, Madrid, EyN Ediciones, 2009, pp. 150-151, en la investigación encontró dos breviarios con este título, que fueron regalados a sus hijas Isabel y Catalina, pero no hace alusión a las imágenes de los mismos.

pertenecieron a Isabel de Castilla, y en ella se menciona que Isabel tenía un pequeño breviario y en él se encuentra una miniatura de la Virgen en estado de Buena Esperanza, sobre ella aparece Dios Padre y una filacteria con la misma sentencia, esta miniatura era la ilustración para el Oficio de la Inmaculada Concepción. Ils. 49 y 50.<sup>285</sup>



49.- La Virgen de Buena Esperanza, datable en el siglo XVI, pergamino, manuscrito iluminado para el Oficio de la Inmaculada Concepción, Breviario pequeño, Escorial, (Madrid), Real Biblioteca del Monasterio, ms. Vitr 3, f. 267v.



50.- Principio del Oficio de la Inmaculada Concepción, datable en el siglo XVI, pergamino, manuscrito iluminado, Breviario pequeño, Escorial, (Madrid), Real Biblioteca del Monasterio, ms. Vitr 3, f. 268v.

También a este respecto encontré un *Breviario de Isabel La Católica*, en una página aparece una miniatura: *La Coronación de la Virgen* f.437r, es un códice flamenco que fue regalado a Isabel con motivo de su coronación, bajo la pintura está una parte manuscrita, que inicia con el versículo de Cantar de los Cantares, aludiendo a la pureza de María.<sup>286</sup>

<sup>285</sup> Ruiz pp. 98, 101,102, ve esta imagen de la *Expectación* o *Virgen de la Buena Esperanza* también como posible precedente para la Inmaculada Concepción.

<sup>286</sup> Molinerio Editores "The British Library, Breviario de Isabel la Católica, Flandes última década del s. xv, 1046pp".

Martínez Albesa menciona otra fuente gráfica, pero ya es muy posterior y no puede considerarse como tal: es la obra de Anselmo Hidalgo titulada *La invención de la Inmaculada*, (1781).<sup>287</sup>

La tercera fuente es literaria y fue tomada principalmente de las Escrituras en las que María era vista como la nueva Sulamita, además de versículos de otros libros bíblicos;<sup>288</sup> de símbolos precristianos que la comparaban con los astros<sup>289</sup> y de plantas hermosas y benéficas,<sup>290</sup> así como de varias oraciones que se usaban desde el siglo III (Gozos y Letanías) para alabar a la Virgen.<sup>291</sup>

A esto se le puede añadir el concepto doctrinal en el cual María era centro de las maravillas de Dios, con lo que se aumentaron los apelativos con que era llamada, tomados también de las Escrituras que en conjunto formaron parte de oraciones y de diversas letanías.<sup>292</sup>

En lo que toca al nombre *Tota Pulchra* todo parece indicar que proviene del libro del Cantar de los Cantares, y de imágenes de la Virgen en las que aparecía parada sobre una luna creciente.<sup>293</sup>

S. Stratton y Martínez Albesa consideran que una de estas primeras representaciones plásticas de la Inmaculada Concepción como *Tota Pulchra* fue

---

<sup>287</sup> Rivera, p. 41, en esta pintura se ve a *Dios Padre*, sosteniendo un pincel con el que está pintando a María Inmaculada con túnica blanca y manto azul.

<sup>288</sup> *Biblia Comentada*, los textos indicados con anterioridad de los libros el Cantar de los Cantares IV-12,15; el Eclesiástico XXIV-1-23; los Proverbios XIII, 22-36; la Sabiduría VII-7-14; Génesis XXVIII, 11.13, expresiones que eran aplicadas a la liturgia de la Virgen; Réau, 1996, p.86.

<sup>289</sup> Hemenway, p.74, asienta que desde los inicios de la cristiandad le fueron a asimiladas a María, características de los antiguos dioses, así la luna y las estrellas símbolos de Diana se asociaron a María como *Stella Maris*; Stratton, 1989, p. 35, considera que de hecho provenían de diversas letanías marianas utilizadas desde el siglo XV;

<sup>290</sup> Hemenway, p.101, antes de la época cristiana, las flores y plantas se asociaban con deidades paganas, a medida que la cristiandad se fue haciendo presente sobre las otras religiones paganas las flores pasaron a formar parte de sus símbolos y fueron dedicadas a Virgen, los creyentes las fueron relacionando con partes de la vida de María y las identificaban como atributos marianos; *Biblia Comentada* Straunbinger, Cantar de los Cantares IV-13-14, las plantas de estos versículos formaban parte de la Liturgia de María.

<sup>291</sup> Stratton, 1989, pp. 36-3, de entre éstas hubo una: la Letanía de Loreto que se compuso hasta 1500 y fue la que tuvo mayor difusión;

<sup>292</sup> Apelativos como Arca de la Alianza, Torre de David,(Cantar,IV-4), Puerta del Cielo (Génesis XXVIII-12), Ciudad de Dios, Casa de Oro; Mújica,p. 64 detalla que en el *Apocalipsis Nova*, del Beato Amadeo, son los Evangelistas quienes le dictan a Amadeo las loas a María.

<sup>293</sup> *Biblia comentada*, Cantar de los Cantares, "Pulchra ut luna" (VI-9); Pacheco, p. 577, indica que la luna debe pintarse con ambas puntas hacia abajo para que alumbrara a la mujer y a su vez le permitiera plantarse sobre un cuerpo sólido; Stratton, 1989, pp.46-47, nos dice que la idea inmaculista establecida en el Concilio de Trento, se vio reflejada en la pintura con la imagen híbrida de la *Tota Pulchra* y la mujer apocalíptica.

obra del pintor Juan de Juanes (1577-1578), que se conserva en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia, España. El cordobés Baltasar del Águila pintó en 1582 dos imágenes de esta devoción que se encuentran una en el Museo de Córdoba y la otra en la catedral de la misma ciudad. Martínez Albesa, ha considerado que estas pinturas pudieron sentar precedente para la obra de Bartolomé Esteban Murillo.<sup>294</sup>

En lo que toca a la imagen de la mujer que describe la visión de San Juan en el Apocalipsis (XII-1) (alada, parada sobre una luna creciente con el sol a sus espaldas y coronada de estrellas), que se ha encontrado en algunas ilustraciones de miniaturas en los libros españoles llamados *beatos mozárabes*, copiados de los *Comentarios del Apocalipsis* de Beato de Liébana (776), y que durante el siglo XII fueron una interpretación narrativa de la mujer apocalíptica,<sup>295</sup> es una figura que san Bernardo relacionaba con los versículos bíblicos en los que María triunfaba sobre el pecado. A partir de entonces diversas advocaciones marianas fueron representadas con los atributos apocalípticos, principalmente la Asunción.<sup>296</sup>

Más tarde la obra de la monja concepcionista sor María de Jesús Ágreda "*La Mística Ciudad de Dios*", afirmó al parecer la imagen de la Inmaculada unida a la mujer del Apocalipsis.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Stratton, 1989, pp.46-47, Martínez Albesa, p. 480, considera que ambas obras son prácticamente ya la imagen de la *Tota pulchra*, con sus atributos.

<sup>295</sup> Stratton, 1989, p.40, considera que la mujer apocalíptica representada en los *Apocalipsis* en sus inicios era sólo la representación narrativa de una aparición de la Virgen; Martínez Albesa, p.472; Réau, 1996, p. 85, coinciden en que esta representación de la Inmaculada proviene del Apocalipsis (XII, 13-14).

<sup>296</sup> Stratton, 1989, p. 43, señala que en especial *La Asunción*, ya que en *De historia SS imaginum et picturanum* de Juan Molano, la iconografía de ésta imagen está descrita precisamente con ese atributo; *Biblia comentada*, Straunbinger, como se vio la representación tiene sus orígenes en el libro del Apocalipsis, (XII,13-14) la mujer revestida de sol que había dado luz a un varón era perseguida por el dragón. Para salvarse le fueron otorgadas dos alas de águila y así pudiera volar hasta el desierto. Las alas, en la Biblia, representan la protección divina en este sentido aparecen mencionadas en Éxodo (XIX, 4) (*Vosotros habéis visto lo que he hecho a la egipcios, os he llevado sobre alas de águila y os he traído a Mí*) y en Isaías (XL,31) (*Pero los que esperan en Yahvé renovarán sus fuerzas y echarán a volar como águilas...*)

<sup>297</sup> Rubial 1988, "*Civitas Dei et novis orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España*", pp. 15-16, 21-22, hace notar el ascendente que el libro de la Madre Ágreda tuvo sobre la representación iconográfica de la Inmaculada con atributos de la mujer apocalíptica, y que a su vez quedó unida indeleblemente a la imagen de la Jerusalén Celeste; pues en su libro muestra a la Virgen María como la Nueva Eva que vence al pecado de la misma forma que la Nueva Jerusalén vence al pecado y a la idolatría. La pintura de Basilio de Salazar, (siglo XVII, principios), *La exaltación franciscana a la Inmaculada Concepción*, de la Col. Del Museo Regional de Querétaro, es una de

Una de las vías que ayudó a propagar esta imagen fueron los grabados, especialmente los flamencos, entre ellos un diseño de Martín de Vos en el que combinó imagen de la Virgen como *Tota Pulchra*, rodeada de los símbolos lauretanos, con atributos de la mujer apocalíptica, (rodeada del sol, coronada con doce estrellas y parada sobre la luna) a la que añadió los atributos de la mujer del libro del Génesis (pisando al la serpiente) que en este caso es un dragón.<sup>298</sup> || 51



51.- La Inmaculada, siglo XVII, Martin de Vos, invent. I.B. Vrints Excu. Hi. W. sculp., foto: Staaliche Kunstsammlungen, Dresden.

---

las obras con esta temática pues en esta obra la Virgen aparece con los atributos de la mujer apocalíptica y símbolos lauretanos, unida al tema de la Jerusalén Celeste y a la orden franciscana.

<sup>298</sup> Stratton, 1989, pp. 46-48, observa que Juan Molano ya había mencionado en su tratado a la serpiente como tema separado, en los grabados se puede apreciar que Martín de Vos combinó los tres atributos juntos; Rubial. 1998, "*Civitas Dei et novis orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", p. 27, resalta que a fines de este siglo y en especial durante el siglo XVII creció el culto a la Inmaculada Concepción y de manera paralela apareció una gran cantidad de literatura con tema apocalíptico; en Nueva España se editó la obra *Comentarios al Apocalipsis* de Gregorio López.

Después del Concilio de Trento la imagen híbrida de la Virgen *Tota Pulchra*, con los signos de la mujer apocalíptica se volvió la forma de representar la doctrina de la Inmaculada Concepción. En el arte español el tema inmaculista fue de los más populares desde el siglo XVI.<sup>299</sup>

Durante el segundo tercio del siglo XVI los lineamientos del Concilio de Trento y en especial las visiones de las dos monjas concepcionistas mencionadas influyeron en la iconografía de Inmaculada, con lo que se iniciaron las representaciones que iban a llevar al tipo iconográfico particular de esta devoción, devino el cambio del color de la túnica de rojo a blanco y se le añadieron atributos que llevaron a la imagen de la Inmaculada Concepción en el arte español.<sup>300</sup>

Entre los tratadistas españoles Francisco Pacheco definió esta iconografía en su obra *“El tratado de la Pintura” de la siguiente manera:*

*“Háse de pintar este aseadísimo misterio de esta Señora en la flor de la edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin, cuanto fuere posible al humano pincel.”.... “Pintar con túnica blanca y manto azul, que así pareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa que después se recogió en Santo Domingo Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima” Suélese poner en lo alto a Dios Padre o al Espíritu Santo o ambos...”, “...adornase con serafines y con ángeles enteros que tienen alguno de los atributos” y.... “Al dragón, enemigo común se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original”... “No tiene el niño en sus brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del sol coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda”.*<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Martínez Albesa, p. 477, nos dice que dos de las representaciones figurativas más antiguas de esta Inmaculada se encuentra una en Ávila en el retablo del Convento de Nuestra Señora de Gracia que data de (1517-1556) y otra en Zaragoza en los relieves de la sillería del coro de la Basílica del Pilar (1542-1548), estas obras tienen a su lado un *Abrazo en la Puerta dorada*.

<sup>300</sup> Rivera, pp.41-42; Stratton, 1989, p. 46.

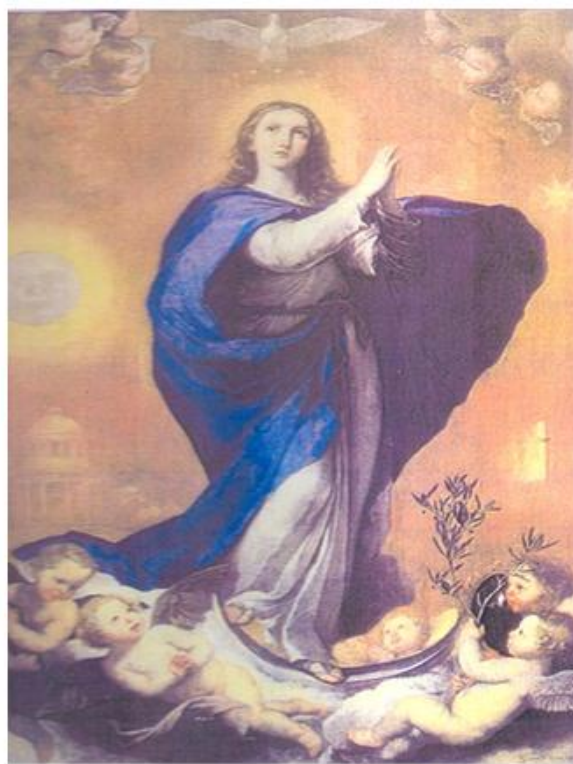
<sup>301</sup>Pacheco, pp. 575-576, fundamentó esto último en la imagen tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo y que fue aprobada por la Iglesia; Réau, 1996, p. 85; Monroy Ponce, 2006, p. 12, 18; José de Jesús Aguilar, p. 92.

Se ha visto a través del tiempo los diversos cambios que fueron conformando la imagen de María y en especial en su advocación de Inmaculada hasta llegar al siglo XVII, en el que quedó establecido el tipo iconográfico definitivo de la Inmaculada Concepción como hoy lo conocemos, representada como una joven doncella vestida con túnica blanca y cubierta con un manto azul, que puede tener o no atributos bíblicos y temas lauretanos, reducidos al mínimo o ya ausentes, y es muy probable que su iconografía se fue acercando a los lineamientos de la obra de Francisco Pacheco, pues en el arte hispano a partir del siglo XVII, muchas imágenes de esta advocación se fueron realizando muy cercanas a ellos.

En el arte español se multiplicaron estas obras marianas destacando las Inmaculadas de Bartolomé Esteban Murillo, Diego Velázquez, José de Ribera, Sánchez Cotán y Juan de Valdés Leal entre otras. il. 52,53



52.- *Inmaculada Concepción, (de los Venerables), h. 1678, B. Esteban Murillo, óleo sobre lienzo, 274x190cm., Madrid, Museo del Prado.*



53.- *Inmaculada Concepción, 1637, Josepe de Ribera, óleo sobre tela, 248.5x165cm., Colección de la familia del conde de Harrac, castillo Rohra, Viena.*

Los franciscanos de Sevilla pusieron especial interés para que penetrara en los fieles la devoción mariana y comisionaron a Murillo para realizar representaciones

de la Anunciación y de la Inmaculada Concepción.<sup>302</sup> En la pintura italiana de esa época la producción de obras inmaculista fue diferente y no tan profusa como en España.<sup>303</sup>

En la Nueva España la imagen de *Virgen Tota Pulchra* fue representada durante el siglo XVI en los conventos agustinos de Actopan y Meztitlán y en diversos conventos franciscanos, entre ellos en el convento de Huejotzingo.<sup>304</sup> il. 54

---

<sup>302</sup> Martínez Albesa, p. 480, en su concepto correspondió a España el origen de la imagen iconográfica de la Inmaculada así como su devoción y difusión; Belan, pp.134-139, entre las numerosas pinturas de la Inmaculada, realizadas al óleo del siglo XVIII, por pintores muy reconocidos, menciona: *La Inmaculada Concepción* de Antonio de Pereda que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Lyon; de Francisco de Zurbarán, *La Inmaculada Concepción*, hoy en Museo del Arte Catalán; de Bartolomé Esteban Murillo, *La Inmaculada de Aranjuez*, 1650-1660, en el Museo del Prado, Madrid, y de Juan Valdés Leal, *La Inmaculada*, en la Galería Nacional, Londres. A su vez diversos autores han tomado de referencia ciertas obras de Murillo como un icono representativo de la época en cuanto al tema de la Inmaculada Concepción, y se ha considerado también que esta doctrina fue impulsada principalmente por la orden franciscana; Paula Mues, *El Arte Maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 24,25, analiza los contactos que tuvo Murillo con las pintura flamenca e italiana, que marcaron su propio estilo, y que se vio reflejado en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII, y considera que las pinturas de este autor, además de otros pintores madrileños y de artistas flamencos añadidas a la presencia de grabados y obras de P. P. Rubens, y de Van Dyck, que llegaron a Nueva España, fueron modelos para los pintores locales; Myrna Soto, *El Arte Maestra, Un tratado de pintura Novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp.43,44, considera que los pintores novohispanos en la búsqueda de nuevas formas pictóricas tuvieron como modelo a seguir a Bartolomé Murillo.

<sup>303</sup> Belan, pp. 50-53, resalta dos obras inmaculistas realizadas en Italia en el siglo XVI, que se conservan en *Gli Uffizi* en Florencia, una de Piero di Cosimo, *La Inmaculada Concepción y seis santos*, en la que María es una joven rodeada por Santos y Santas, y *La Inmaculada Concepción*, de Giorgio Vasari, que es una alegoría de la advocación donde aparece María con la luna a sus pies flotando en un plano celestial, en tanto en un plano terrenal aparece una alusión al pecado original con Adán, Eva y la serpiente; en ambas los colores son aún con el modelo antiguo.

<sup>304</sup> *Biblia* comentada, Cantar, (IV-7); Stratton, 1989, pp.12, 39; Martínez Albesa, p. 480, hace notar que la postura corresponde al modelo iconográfico utilizado para las representación en esculturas de la Inmaculada; Sebastián, p.43, anota que esta imagen se encuentra entre los grabados marianos más difundidos en América; Rubial, 1998, "*Civitas Dei et novis orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", p. 12, nos dice que los frailes asociaban sus misiones en América con la imagen de la Inmaculada unida a la Jerusalén Celeste; Réau, 1996, p. 85 resalta que otra forma para representar a la Inmaculada Concepción: con los atributos de la Sulamita; Rivera 2007, p. 35, observa que San Agustín ya había identificado la Iglesia con la Mujer del Apocalipsis, y esto posiblemente originó una hibridación que dio lugar después del Concilio de Trento a la representación de la *Tota Pulchra*.





54.- *Purísima, Anónimo novohispano, siglo XVI, Fresco, 180 x 290cm., Col. Del Museo de la Evangelización Franciscana, Huejotzingo Pue., CONACULTA, INAH, México.*

Se ha considerado que la figura de María Inmaculada funcionó para el imperio español como una imagen de tipo político: las imágenes marianas de esta advocación muestran la preocupación de clérigos, reyes, órdenes y estudiantes para impulsar su culto y fueron reflejo de una ferviente devoción popular, pues reforzaba los sentimientos de unidad entre sus diversas regiones. En Nueva España desde el inicio de la conquista acompañó a Hernán Cortés. Durante el virreinato la estrecha relación entre lo religioso y lo político originó pinturas de la Inmaculada Concepción con notorios tintes políticos, pues en varias de ellas la representaban con corona imperial símbolo de poder y autoridad; y María se transformaba aquí en un elemento que los convalidaba. En algunas obras se le añadían retratos de dirigentes, como monarcas, virreyes y obispos quienes en actitud humilde solicitan protección para ellos y para todos los súbditos; en otras ocasiones se le acompañaba de elementos figurativos que la representaban como defensora, tanto de virtudes y verdades de la Iglesia, o bien de territorios y corporaciones.<sup>305</sup> il. 55

<sup>305</sup> Jesús Villanueva, "La Inmaculada Concepción" en *Historia, Nacional Geographic*, No. 27, Barcelona, 2006, pp. 27-30; Mújica, p.71, nos da otro ejemplo: dos pinturas con carros triunfales



55.- *Inmaculada Concepción, Patrona Universal de la Monarquía Española, después de 1760, anónimo, óleo sobre tela, 189 x 123cm., Col. Museo Soumaya.*

La Contrarreforma tuvo un papel preponderante al asumir la defensa de esta devoción contra los protestantes, exaltando a María como prototipo de belleza y pureza. Las obras de la Inmaculada Concepción en Nueva España siguieron los cánones tridentinos. Como se ha mencionado, los decretos del Capítulo XXV del Concilio de Trento fueron aceptados por los artistas y se sujetaron a ellos. El arte fue así utilizado como un instrumento eficaz de propaganda católica.

En lo que toca al tema del *"El Abrazo en la Puerta Dorada"* éste continuó en pintándose cada vez menos en Nueva España hasta el siglo XVIII y existen numerosas alegorías de la Inmaculada Concepción derivadas de este concepto a las que puedo aludir y relacionar con el presente estudio, como son: *"El Abrazo en la Puerta Dorada"* (anónimo región de Puebla- Tlaxcala.) siglo XVIII, y *La puerta*

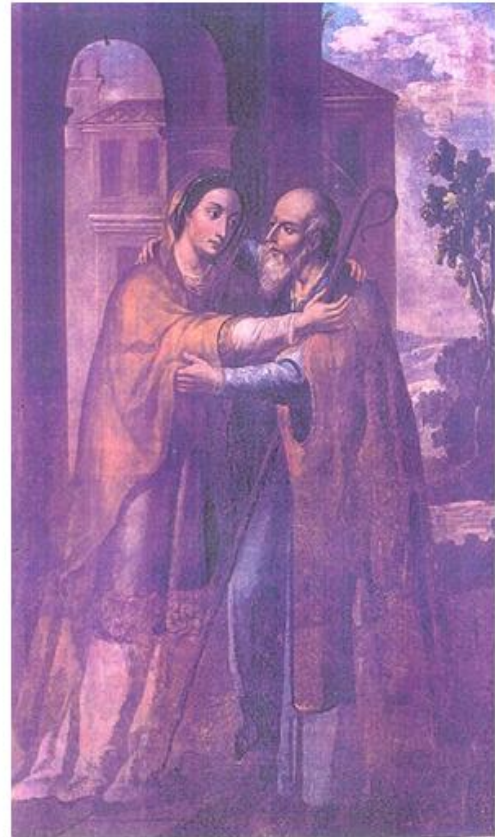
---

sobre los que va la dinastía de los Austrias con cartelas que aluden a su misión profética y providencial que tenían en la defensa de la Inmaculada Concepción, las pinturas se encuentran en la Iglesia de Santo Domingo en Ciudad Trujillo, Perú.

*dorada* de Juan Correa, siglo XVIII,<sup>306</sup> en ambas la escena sigue el relato de los Evangelios Apócrifos il. 56 y 57.



56.- *El abrazo en la Puerta dorada, Siglo XVIII, anónimo novohispano, óleo sobre tela, 48 x100cm., Bienes propiedad de la Nación, CONACULTA, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo del Templo de Nuestra Señora de la Soledad.*



57.- *La Puerta dorada, Juan Correa, (ca.1645-1716), óleo sobre tela, 166 x 92, Col. Museo del ex convento de San Nicolás Tolentino, (Actopan Hidalgo), CONACULTA, INAH, México.*

En la fig. 58, se puede localizar la Puerta dorada en un plano de Jerusalén del s. XII.

<sup>306</sup>Rivera, 2006, p 45, 49-49, 327.



58.- Localización de la Puerta dorada, Jerusalén en el siglo XII, Mapa.

Otra de ellas un poco más temprana es *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, del pintor Juan de Villalobos en la cual aparece un Huerto cerrado, en el centro se ve a Dios Padre y el Espíritu Santo sobre María en forma de Rosa Mística, con sus padres a ambos lados y dos grandes immaculistas Duns Scoto y la Madre María Ágreda, en un extremo, y en el otro los donantes. Todos rodeados de un gran coro de ángeles. il. 59



59.- *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Siglos XVII-XVIII, Juan Villalobos, óleo sobre tela, 161 x 366cm.*

El pintor siguiendo el relato realizó una alegoría de la Inmaculada Concepción, elaborada pero entendible en su contenido, seguramente tomada de grabados.<sup>307</sup> Son también muy diversas y variadas las representaciones marianas en la Nueva España, en las que se entremezcla la imagen de la Inmaculada Concepción con las imágenes de *La Asunción* y de *La Coronación* de la Virgen, y a su vez tienen elementos muy parecidos.<sup>308</sup> Para este trabajo encontré dos pinturas con un esquema compositivo muy cercano al de la pintura del luneto norte, de marcados tintes immaculistas: una está en el coro alto del *Templo Conventual de la Santísima Trinidad* en la ciudad de Puebla es atribuida a José Mariano del Castillo titulada *La coronación de la Virgen María* (fines del siglo XVIII), Il. 60:

<sup>307</sup> Rivera p. 59, il. 11, anota que grabados anteriores sobre este tema, parecidos a los de Joseph Sebastián Klauber, y Johan Baptist Klauber, pudieron servir de modelo para esta alegoría.

<sup>308</sup> Maquivar, 2006, pp. 90-91, la autora destaca que los artistas abordaban con frecuencia los dos temas en una sola obra y advierte que esta iconografía proviene de diversos relatos apócrifos, entre ellos el *Transitus Mariae*. (Tránsito de María).



60.- *Coronación de María, 179... Jose Mariano del Castillo (atribuida), oleo sobre lienzos, Templo Conventual de la Santísima Trinidad, Puebla,*

En el centro y entre nubes se ve a la Virgen María ataviada como Inmaculada Concepción que es coronada por la tres Divinas Personas en un modelo de Trinidad antropomorfa con indumentaria de tres distintos colores, san Joaquín y santa Ana están a ambos lados de María; en este caso los acompañan los arcángeles Miguel, Gabriel y Uriel, completan la escena san José y san Juan y numerosos angelillos y querubines.<sup>309</sup> La otra es una *Asunción de María* (1748), de Francisco Martínez que se encuentra en la sacristía el Templo de Tepejí del Río, la Virgen aparece en el centro de la composición ataviada como Inmaculada Concepción, rodeada de símbolos lauretanos, una Trinidad antropomorfa preside la escena, a un lado san José y san Miguel Arcángel, y al otro lado sus padres, y completan el cuadro ángeles y querubines.<sup>310</sup>

En el siglo XVIII, el pintor Juan Sánchez Salmerón fue un artista que trató de forma interesante el tema inmaculista en uno de los cuadros del retablo realizado con un ciclo narrativo sobre este misterio para la capilla de Santa Ana de la Catedral Metropolitana.<sup>311</sup>

<sup>309</sup> Eduardo Merlo Juárez, José Antonio Quintana Fernández, *Las Iglesias de Puebla de los Ángeles*, Puebla, UPAEP, 2001, Tomo I, p. 76.

<sup>310</sup> Maquívar, 1998, p.202; Maquívar 2006, p. 240.

<sup>311</sup> Este es una representación de la genealogía y de la concepción de la Virgen, recreado probablemente del tema de la floración de la vara de Jessé, en este caso está reducida a los padres de la Virgen, de los pechos de Joaquín y Ana salen ramas hacia una peana de querubines

En lo que toca a obras cercanas a la temática de la pintura del luneto sur donde María triunfa sobre el pecado, encontré dos pinturas una de ellas es la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* del pintor Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, siglo XVII; en ella María como figura central está posada sobre una serpiente que enmarca la escena de la *Expulsión del Paraíso*, rodeada de sus padres y de la Trinidad.<sup>312</sup> Il. 61 La otra es de Juan Patricio Morlete Ruiz, *Alegoría de la Inmaculada como defensora de la fe*, siglo XVIII, en la cual María está parada sobre un dragón, dominando a la bestia que representa el demonio.<sup>313</sup> il. 62



61.- *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, s. XVII (segunda mitad), Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, óleo sobre tela, 70 x 49 cm., Col. Ministerio de Cultura Bogotá, D.C., Colombia.



62.- *Alegoría de la Purísima como defensora de la fe*, Siglo XVIII, Juan Patricio Morlete Ruiz, óleo sobre lámina, 61.4 x 48.5cm., Col. Museo Nacional de Arte, INBA,

También destacan pinturas de alegorías de *Triunfos de la Inmaculada Concepción* en las que cada orden a su modo trató el tema, y que fueron realizadas durante el

---

sobre los que está parada la Virgen entre nubes con los atributos de Inmaculada Concepción, como la conocemos; ésta y otra versión de mismo autor se encuentran en el Museo nacional de Virreinato en Tepozotlán, Edomex.; Rivera 2006, p. 56-58, il. 9.

<sup>312</sup> Ivan Martínez, "Inmaculada Triunfante. Celebraciones del dogma en México" en *Un privilegio sagrado La Concepción de María Inmaculada, la proclamación del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2066, pp. 69, 328.

<sup>313</sup> Rivera 2006, p136-137; agradezco el acertado comentario del Maestro Ruiz Gomar sobre esta pintura: Morlete hizo dos versiones una pequeña sobre lámina, actualmente en el Munal y otra sobre lienzo de grandes dimensiones (Cat. de San Luis Potosí).

siglo XVIII, algunas de ellas se encuentran en el espacio del coro de templos de la orden franciscana, como el de Templo de San Fernando en la ciudad de México, si bien no pude tener acceso a ese espacio debido a que se está restaurando y las pinturas están empacadas, localicé en los Archivos Geográfico y Fotográfico de la Coordinación de Sitios y Monumentos, fotografías de las pinturas y su descripción, y que por la temática, seguramente fueron realizadas por encomienda de la orden. La más grande que estuvo en el muro sur del coro a un lado del hueco donde está el ojo de buey, está descrita de la siguiente manera: sobre un carro triunfal impulsado por franciscanos va la Inmaculada Concepción, hacia el lado derecho se puede ver a san Fernando rodeado de papas y cardenales, con doctores de la Iglesia, frente a ellos y a las puertas de un templo aparece San Francisco bajo la Trinidad, con dos monjas al lado suyo. (Siglo XVIII).<sup>314</sup> Il.63



63.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre lienzos, coro del Templo de San Fernando, Ciudad de México, (medio muro sur), en restauración.*

En lo que fue la Sacristía del templo, (hoy Capilla Expiatoria o del Santísimo), sobre el muro testero oriente existe otra pintura de María Inmaculada sobre un carro triunfal; va impulsado por franciscanos, como cochero lleva Juan Duns Escoto, y precediendo el carro y tirando de él van san Fernando, papas, obispos, doctores teólogos y reyes. <sup>315</sup> Il. 64

<sup>314</sup> INAH, CSMH, Archivo geográfico, Templo de San Fernando, Ciudad de México, p.45/238.

<sup>315</sup> Ibid., p. 47/236.





64.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre lienzos, , Templo de San Fernando, ciudad de México,(Capilla del Santísimo).*

Otra pintura con el mismo tema se encuentra en el coro del *Templo Conventual de las Cinco Llagas de Nuestro Seráfico Padre San Francisco* en la ciudad de Puebla, ahí en un lienzo de gran formato se ve a María sobre el carro triunfal que va aplastando a un dragón (el pecado); tirado por ángeles, autoridades reales y eclesiásticas, y son recibidos en la portada de un templo por san Francisco y frailes de la orden, a los lados de la puerta se encuentran teólogos franciscanos.”

<sup>316</sup> II. 65

---

<sup>316</sup> Merlo, p. 216



65.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción, s. XVIII, anónimo, óleo sobre lienzos, Coro del Templo Conventual de las cinco llagas de nuestro Seráfico Padre san Francisco de Puebla, (luneto norte del coro).*

Comparando esta descripción con la de la pintura del Templo de San Fernando, mencionada arriba, se observa que la composición de ambas obras es muy semejante, salvo pocas variantes. Por otra parte existe un gran parecido en la composición y el discurso pictórico entre las fotografías de los dos *Triunfos de María* mencionados arriba, que se encuentran en el templo de san Fernando (Coro y Sacristía) proporcionadas por CSMH.

Hay también otra descripción sobre las pinturas del coro, del templo de san Fernando, que hizo Fray Fidel de Jesús Chauvet OFM, y que coincide con las del archivo ya descritas, que es más escueta (1980).<sup>317</sup>

Además de los franciscanos, también otras órdenes religiosas, el clero secular y autoridades civiles mostraron su devoción a la Inmaculada y la pintaron unida a los miembros de estas instituciones.

También la pintura se puede relacionar con otras obras que si bien no son del tema inmaculista, si lo son de *Triunfos* como *El Triunfo de la Religión* de Cristóbal de Villapando, en la Sacristía de la Catedral de la Ciudad de México y otro en la

<sup>317</sup> Fray Fidel de Jesús Chauvet, OFM, *La Iglesia de San Fernando de México y su extinto Colegio Apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, A.C., 1980, pp. 67-68.

Sacristía de la ciudad de Puebla *Carro Triunfal Eucarístico de la Iglesia* de Baltasar de Echave Rioja.<sup>318</sup>

Existen a su vez en México varias obras de diversos pintores con el modelo temprano, es decir con túnica roja o rosada y el manto azul.<sup>319</sup>

La devoción de la Inmaculada Concepción en Nueva España dio lugar a una advocación que arraigó en este territorio: la Virgen de Guadalupe, en virtud de que su iconografía es la de la Inmaculada Concepción, y permitió asimilar a su imagen símbolos lauretanos aplicándolos a la conquista y la evangelización. Rubial nos remite a dos cuadros con esta temática: en uno la Virgen de Guadalupe se ve como la visión de la mujer vestida de sol que tuvo San Juan, quien a su vez aparece al lado izquierdo del cuadro; dos símbolos lauretanos (la escala de Jacob y la ciudad de Dios) acompañan la escena. El otro es una pintura de la tercera aparición de la Virgen a Juan Diego, que tiene la connotación inmaculista de la visión de San Juan (mujer apocalíptica) y de la representación pictórica del Eclesiástico (XXIV, 15).<sup>320</sup>

El 8 de diciembre de 1854, el papa Pío IX promulgó la Bula *Ineffabilis Deus*, (Inefable Dios), preconizando la definición dogmática de la Inmaculada Concepción, privilegio por el cual solamente María entre todos los humanos descendientes de Adán y Eva, se había preservado del pecado original, desde el instante de su concepción.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Gutiérrez Haces, pp.55,74.

<sup>319</sup>Ibid., p. 232, hace notar que este modelo corresponde a obras de la Inmaculada que manejaban una figuración más tradicional; Rivera 2006, p. 37,327, entre ellas la obra de Blas de Torres, *María Reina de los ángeles*, (siglo XVII, principios) en la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, tiene los colores de la túnica en rojo y el manto en azul, así como la primera versión de la *Tota Pulchra* de Baltasar de Echave Orio, hoy en el MUNAL.

<sup>320</sup> Rubial 1998, pp.32-34 "*Civitas Dei et novis orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", nos dice que el primero es un cuadro anónimo del siglo XVIII, y pertenece a la colección del Museo Franz Mayer; el segundo también es anónimo, está en el Museo de la Basílica de Guadalupe en México, en este caso la Virgen está sobre el espacio de México-Tenochtitlán, a los pies de la Virgen hay dos símbolos: el águila y el nopal del escudo mexicano, a ambos lados un mestizo y un indígena complementan la pintura, añade el autor que la escena tiene también dos signos lauretanos la palma de Egandi (como referente al clima de Nueva España) y los lirios. A esto se añade una filacteria con la frase pontificia "*Non fecit taliter oeni (sic) nationi*". Rubial resalta que en este cuadro se sintetiza de manera clara la Inmaculada apocalíptica con la Virgen Guadalupeana.

<sup>321</sup> Aguilar, 1999, p.93; Martínez Albesa pp. 157-192, p.162.

## ÁNGELES

Estos seres alados han estado presentes en el arte religioso desde tiempos remotos, sus antecedentes son prebíblicos, pues ya existían en la religión zoroástrica de los pueblos asirios donde eran considerados como criaturas de naturaleza puramente espiritual e incorpórea con características de mediadores, reveladores y una más cercana a los hombres como mensajeros. Dentro de la religión egipcia eran “*Ba*” un equivalente al concepto moderno de alma o *psique* en el concepto griego.<sup>322</sup>il. 66



66.- Divinidad con cuatro alas, (717 a.C.), labrada en una de las puertas del de “La fortaleza de Sargón”, 365cm., Dur. Sharrukin, hoy Korsabad, Irak.

---

<sup>322</sup> Maite Mascort, “El mito de Isis y Osiris”, en *Historia National Geographic*, No. 21, 11/2005, p.36; Diana Fernández “Bolso, Bolsas y Bolsillo su uso en la historia”; *Arqueología del siglo XXI*, Año XXVIII, No. 31, Octubre 2007, pp. 36-45, relata que en los relieves asirios de la ciudad de Nimrud, de la época del rey Asurbanipal II (siglo IX ac.), se encuentra una divinidad alada antropomorfa con cabeza de pájaro que tenía como función purificar, proteger a los humanos y trasladarles sabiduría; Roaf, pp.74, 162, 184, nos dice que en las paredes del palacio de este rey, en Kalhu, había figuras antropomorfas talladas en relieve, con dos o cuatro alas, algunas con cabeza de águila o mantos de escamas, que llevaban en las manos objetos como plantas, cubos o conos y que estaban relacionados con los *apallu* o siete sabios y que eran enterrados en los suelos de los palacios para protegerlos, y también se encontraron en los restos del palacio del rey Sargón en Dur.Sharrukin (717 a.C.).

Su nombre deriva del latín *angelus*, que proviene del griego *angeloi*, traducido de la palabra hebrea *malak*, (aquel que anuncia). Estos conceptos angélicos permearon el pensamiento hebreo por el estrecho contacto que tuvieron con los pueblos babilónicos y egipcios, especialmente durante las épocas de cautividad que les llevó a integrar a los ángeles a su religión. Mucho se ha analizado y estudiado sobre estas criaturas en la religión hebrea; siguiendo los relatos bíblicos podemos observar que los ángeles eran enviados de Dios, a través de ellos Yahvé manifestaba su voluntad, podía enviar alguno de ellos para dirigir al pueblo judío, para protegerlo de amenazas y ayudarlo contra sus enemigos, o bien para castigarlo cuando pecaba y se olvidaba de Él.<sup>323</sup>

En Grecia en tiempos de Homero (*Iliada*, V, 803-804) la voz *angeloi* era utilizada para designar a los mensajeros de los dioses y en la vida diaria, también se le vinculaba con las aves. Homero y Plutarco solían referirse a las aves como mensajeras (*angeloi*) de los dioses. Celso consideraba que estaban más cerca de Dios como las aves y en la Edad Media se solía pensar que tomaba su forma.<sup>324</sup>

Dentro el contexto cristiano la creación de los ángeles aparece mencionada en las Sagradas Escrituras, sin que haya un relato específico sobre esto. La tradición sagrada los ha considerado criaturas inmortales cercanas a Dios, que se presentaban en diversos momentos claves de la vida del pueblo judío como una forma de comunicación entre Dios y los hombres.<sup>325</sup>

Los padres de la Iglesia y los primeros escritores cristianos, consideraban a los ángeles como criaturas queridas por Dios, una especie de personificación de su poder creador; también asociaban su origen con la creación de la luz y con la sabiduría divina de la que eran partícipes.<sup>326</sup>

Varias han sido han sido las fuentes teológicas e iconográficas sobre los ángeles. Además de *La Biblia*, la más conocida es (*De Coelesti Hierarchia*) *La Jerarquía*

---

<sup>323</sup>Rosa Giorgi, *Ángeles y demonios*, Barcelona, 2004, p.280; Réau, 1995, p. 53-5; Busagli, p.766, anotan que los ángeles aparecen en diversos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Pseudo Dionisio en su obra, hace notar su presencia constante en los relatos de las Escrituras.

<sup>324</sup> Mújica, p.21.

<sup>325</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Salmo (148, 2-5) y Col.( I, 15-16), se relata que los ángeles fueron creados por Dios; *Enciclopedia Católica*, <http://www.encyclopediacatoloca.com/a/angeles.htm>, 24/047/08, pp.1-8, p. 1, el IV Concilio de Letrán (1215) confirmó la creación de los ángeles y el Concilio Vaticano Primero lo afirmó en el decreto "*Dei Filius*".

<sup>326</sup> Bussagli, pp.10-18.

*celestial*, cuyo autor fue Pseudo Dionisio Areopagita, y que es un tratado sobre los ángeles (Siglo IV), y fue reeditado en el siglo XVI en una versión que aún es admitida por la Iglesia. Esta obra dio lugar a una estructura angélica dentro de una jerarquía celestial que posteriormente originó una iconografía para estos seres.<sup>327</sup> Se encontraron también diversas fuentes que tratan sobre el culto angélico a los siete ángeles o Arcángeles que menciono adelante.

Sobre los ángeles los apologetas han sostenido que su fin principal es la alabanza constante a Dios y su glorificación en los cielos, esto lo vemos reflejado en los escritos bíblicos donde se puede observar que al referirse a ellos se les menciona agrupados en torno a Dios en una corte celestial infinita, con rasgos militares para su servicio y glorificación; y como mensajeros suyos intervienen para que la voluntad del Creador reverbere sobre todo el universo.<sup>328</sup>

En el Antiguo Testamento y en el Nuevo Testamento existen diversos pasajes que mencionan a los ángeles desde el Génesis hasta el Apocalipsis; en pocos casos lo hacen individualmente llamándolos por su nombre,<sup>329</sup> y en la narración bíblica existen a su vez relatos sobre los ángeles malos que aluden al pecado, al mal y a su antagonismo con Dios.<sup>330</sup>

La obra de Pseudo Dionisio tuvo gran influencia sobre la teología tridentina al proyectar un mundo supra celestial con la Santísima Trinidad reinando con una corte de ángeles en el mundo celeste y con la Iglesia en el mundo terrenal. Esta concepción tiene una visión trinitaria que se refleja en la estructura angélica conformada por tres órdenes con funciones y lugares específicos, divididas cada una a su vez en tres coros y que refleja el ordenamiento jerárquico de todo el universo cristiano.<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup>Pseudo Dionisio, pp. 119-186.

<sup>328</sup>*Biblia Comentada*, Straubinger, véase en el glosario, ángeles en las Escrituras.

<sup>329</sup>*Biblia comentada*, Straubinger, es el caso de Libro de Tobías, (III, 24), donde llaman a Rafael, “el santo ángel del señor”; Miguel defensor del pueblo judío en hebreo *Mi-ka-El*, “Quién como Dios”, está mencionado en Judas 9, y Apoc. XII-7, según el Evangelio Apócrifo de Moisés y la tradición judía Miguel Arcángel sepultó a Moisés.

<sup>330</sup>*Biblia comentada* Straubinger, Apoc. (XII, 7-9) y Judas 5-9; *Enciclopedia Católica*, Ángeles, p. 4-5, a lo largo de la Biblia se menciona la distinción entre los ángeles buenos y los malos; Mújica, p. 21, señala que para San Agustín las aves del mundo clásico eran los ángeles caídos (*Del Génesis a la Letra* III, 10, 14-15)

<sup>331</sup> Giorgi, p. 294; Mújica, p. 27, nos dicen que el neoplatonismo entendía que las formas del mundo eran una sombra de los arquetipos celeste y éstos a su vez eran reflejos de las ideas en la mente de Dios.

Considera a los ángeles como “*seres dotados de razón e inteligencia que participan de la Sabiduría, son los más próximos por lo que están unidos íntimamente a Dios, reciben la luz directamente de su Origen y su vida es guiada por Él, gracias al orden sagrado de su rango y de sus saberes y son los primeros en transmitir y revelar a los demás sus misterios*”<sup>332</sup>, les corresponde así por excelencia el título de ángel o mensajero.<sup>333</sup>

La concepción jerárquica angélica de Pseudo-Dionisio proviene del grado de su participación intelectual en los misterios divinos y de la impronta que reciben de Dios para transmitirla a las jerarquías inferiores.<sup>334</sup>

El primer orden está en torno a Dios constantemente unido a Él sin intermediarios, lo forman los *Tronos* dotados de muchos ojos y dos coros que en hebreo les llaman *Serafines* y *Querubines* dotados de muchas alas. Los tres constituyen una jerarquía completamente igual. Les sigue el orden medio formado por coros de *Dominaciones*, *Virtudes* y *Potestades* y un tercer orden formado por coros de *Principados*, de *Arcángeles* y *Ángeles*, quienes tienen la capacidad de revelar a Dios.<sup>335</sup>

A continuación se analizarán las tres ordenes, dentro de la concepción cristiana y como se han representado en el arte.

La iconografía cristiana de cada coro no ha sido muy definida, especialmente porque la acepción de los ejércitos de Dios que se encuentra a menudo en las Escrituras ha dado lugar a considerarlos como una jerarquía militar

---

<sup>332</sup> Pseudo Dionisio, pp. 133, 137, estos saberes son la ciencia de lo Alto, que van de arriba abajo en las graduaciones angélicas a la manera de las emanaciones platónicas.

<sup>333</sup> Pseudo Dionisio, p.137, la idea de que *los ángeles son mensajeros y reveladores del silencio de Dios* al parecer tuvo parte de su antecedente en la obra de Proclo (412-485) filósofo griego que estuvo al frente de la Academia de Platón por cuarenta años; a decir de varios autores sus escritos filosóficos fueron de gran importancia para la obra del Pseudo Dionisio.

<sup>334</sup> Pseudo Dionisio, Introducción, p.18, y pp.132, 162-163,(273,A-B) la jerarquía celestial es un orden sagrado, un saber y actuar lo más próximo posible a la Deidad, tiene por fin lograr en las criaturas en cuanto sea posible la semejanza y unión con Dios. Los tres órdenes son portadores de revelaciones, ordenadas armónicamente en poderes superiores, medios e inferiores. Estos conceptos formaron parte de la obra de san Gregorio sobre los ángeles, y estuvieron vigentes durante la Edad Media; Giorgi, p.294; Bussagli, p. 766 hace notar que esta concepción fue retomada por Dante en *La Divina Comedia*.

<sup>335</sup> Pseudo Dionisio, pp.143-144 (200,201A); *Biblia comentada* Straubinger, en una de las cartas del Apóstol San Pablo (Éfesios I-21), se menciona la majestad de Dios sobre los principados, potestades y dominaciones

representándolos como soldados. Es de notar que en los tres primeros siglos del cristianismo no siempre se les representó alados.<sup>336</sup>

*Serafinos*: el significado del término “*serafín*” es “*aquel que arde*”, son los ángeles que están en torno a Dios en el vértice de la escala de las jerarquías angelicales. En la Biblia sólo aparecen mencionados en el libro de Isaías donde el profeta los menciona al relatar una visión que tuvo en año 738 aC., y los describe con seis alas, dos para cubrir el rostro, con dos se cubrían los pies y con las otras dos volaban; por lo que su iconografía en los primeros tiempos cristianos se basó en la Visión del profeta, representándoseles precisamente en figura humana con seis alas de color rojo muy cerca de Dios.<sup>337</sup>

Para Pseudo Dionisio *serafín* significa un incesante movimiento en torno a las realidades divinas con el poder de purificar por la llama y el rayo, manteniendo siempre el fuego de amor y el calor de Dios.<sup>338</sup>

*Querubines*: fueron los primeros ángeles que se mencionan en las Escrituras, tanto en Antiguo como en el Nuevo Testamentos. Tempranamente se encuentran en libro del Génesis, ya que es un querubín quien guarda la entrada al Paraíso. Aparecen también colocados a los lados del Propiciatorio del Tabernáculo y en el Sanctorum del Templo cubriendo el Arca de la Alianza. Es de notar que Dios permitía y ordenaba la representación plástica de los querubines.<sup>339</sup>

Se ha considerado que los pasajes del libro de Ezequiel, (I, 1-14 y X, 1-12), inspiraron la imagen de estos seres, en virtud de la visión que tuvo este profeta cuando estuvo preso en Babilonia, ya que las culturas asiria y babilónica tenían unas figuras que llamaban “*Karibu*”, que eran sus guardianes celestiales y estaban colocadas en las puertas de templos y palacios, no es difícil pensar que los judíos les conociesen por el estrecho contacto con esos pueblos y derivaran de ahí el

---

<sup>336</sup> Bussagli, p. 7.

<sup>337</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Isaías (VI,1-6); *Enciclopedia Católica*, 2008, p.3; Réau, 1995, p.64, nos dice que la visión se puede explicar por las diosas hexápteras que aparecen en las estelas hititas descubiertas en Mesopotamia en la primera mitad del siglo XX, las que pudo haber visto Isaías durante su cautiverio en Babilonia.

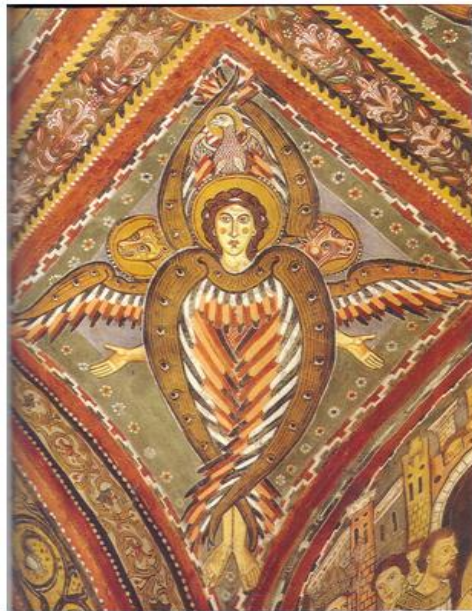
<sup>338</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Isaías VI, 1-3; Pseudo Dionisio, p. 145; Bussagli, 382; *Enciclopedia Católica*, 2008, Ángeles, p. 3.

<sup>339</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Génesis (III, 23-24), un querubín fue el que blandía una espada flameante para guardar el camino del árbol de la vida”, elemento que posteriormente se convertirá atributo de uno de los arcángeles; Reyes III, (VI-23-30). Éxodo, (XXV, 17-22,).



nombre a querubines.<sup>340</sup> Según Pseudo-Dionisio su nombre significa “plenitud de conocimiento o rebosante de sabiduría, lo que les permite conocer a Dios mejor que cualquier criatura”.

Estos orígenes dieron lugar a una iconografía diversa, representándolos como seres de cuatro caras (de kerub, león, hombre y águila) con cuatro alas llenas de ojos, o con extrañas ruedas sobre las que caminaban. il. 67



67.- La Bóveda del tetramorfo, (1231-1250), Segundo Maestro, fresco, mano A, Cripta de San Magno, Anagni, Italia, (detalle).

En la Alta Edad Media continuaron representándose de la misma forma . A partir del siglo IX debido a la obra del teólogo alemán Rabano Mauro,(784-896 aproximadamente), los artistas los pintaban con dos alas: más cercanos ya a la descripción que de ellos se hace en los pasajes de Éxodo. il. 68

---

<sup>340</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Éxodo (XXV, 18-22); (XXXVII,6-9); Reyes III, (VI,23-27); Samuel I, (IV-4), Samuel II, (VI-2); Salmos ( 26-11) (79) (98) (99-1); Ezequiel (I,(1-14), Ezequiel (X,1-12); Bussagli, pp.406- 410, observa que varios autores consideran estos textos de Ezequiel como resultado de su contacto con la cultura y tradición asirio-babilónica y egipcia, que incidieron en la iconografía de los querubines.



68.- *Carmen Figuratum, La Cruz con serafines y querubines, (De Cherubin et Seraphin circa crucem scriptis et significacione eorum), Siglo XII, Rabano Mauro, Miniatura, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Reg. Lat. 214, f. 11v.*

Con el tiempo su iconografía fue variando. Hasta antes del Renacimiento, los artistas los pintaban como ángeles jóvenes o adultos con túnica y dos o cuatro alas azules o rojas y con atuendos diversos de acuerdo al contexto bíblico. En el caso del querubín que guarda la puerta del Edén era un adulto con dos alas,<sup>341</sup> y la forma de representarlos se confundió con la de los serafines, después de la Edad Media ya no existió distinción entre unos y otros. Durante el Renacimiento se creó una nueva iconografía para estos dos coros cercana a Cupido, que fue muy utilizada en el Barroco y ha quedado hasta hoy: una inocente cabecita infantil rodeada de alas coloreadas de azul que puede variar en número de dos, cuatro o seis.<sup>342</sup>

<sup>341</sup> Bussagli, 410-414.

<sup>342</sup> Giorgi, p.305; Zaczec, p.152; Bussagli, p. 228, 420-428, hace notar que el pasaje del Libro de Samuel IV,4, "Mandaron a Silo y se trajo de allí el arca de la Alianza de Yahvé Sabaoth(Dios de los Ejércitos), que se sienta sobre los querubines" dio lugar a la iconografía de los querubines transportando a Dios o la Virgen, sosteniéndolos en el vuelo; Réau,1995,pp. 57-58; véase Pseudo Dionisio, pp.181-183, sobre el significado de las vestiduras, atributos y colores.

*Tronos*: estos ángeles poseen la calma y la quietud absoluta ya que en ellos reina Dios; según la visión de san Gregorio su forma espiritual es la de acoger a Dios, gozar su quietud y reflejar su voluntad y están asimilados al cielo estrellado. Para Pseudo-Dionisio su nombre "indica su absoluta separación de cualquier sujeción terrestre, y viven para siempre en la presencia de Dios"<sup>343</sup> San Pablo los menciona en su Epístola a los Colosenses (I,16) y Dante los cita en Paraíso IX, 60-63. En lo que toca a los *Tronos* se les ha representado con forma de ruedas (carros) ceñidas y aladas, sembradas de ojos,<sup>344</sup> también como jóvenes vestidos con túnica sosteniendo en las manos una pieza en forma de almendra, o con cetro y corona sentados sobre un cielo estrellado que los vincula con el firmamento.<sup>345</sup> Il.

69



69.-Jerarquías Angelicales los Tronos, (detalle), siglos XII-XIV, Baptisterio, cúpula, Florencia.

<sup>343</sup>Bussagli, pp. 692-697; Pseudo Dionisio, p.147, JC, (205D).

<sup>344</sup> Réau, 1995, p.65, considera que esta representación probablemente también tenga sus antecedentes en el pasaje de Ezequiel (I, 15-21; X, 8-17), en el cual describe a cuatro seres vivientes, el profeta les llama querubines cada uno con ruedas (carros), llenas de ojos, figura que está más cercana a la iconografía asignada para los tronos en los primeros siglos; Pseudo Dionisio, pp, 184-18 les ha aplicado el nombre de ruedas aladas porque avanzan siempre adelante sin volver atrás, son llamadas en hebreo *Gelgel*, que significa revolución y revelación, y los carros significan alianza entre los ángeles de un mismo orden.

<sup>345</sup> Bussagli, pp. 692-697, en la iconografía florentina la forma de almendra remitía a un espejo, y Dante lo dice a través de las palabras de Cunizia "Arriba espejos hay, que llamáis Tronos, donde refluye a nos Dios Judicante (Paraíso IX, 60-63).

En el segundo orden está el coro de las *Dominaciones*. Se encuentra mencionado en las Epístolas de San Pablo, Efesios (1, 21) y en Colosenses (1, 16). Pseudo-Dionisio afirma que su nombre significa “una elevación no servil y libre de cualquier deseo de las tendencias terrenas y se encaminan hacia el verdadero Señor.”<sup>346</sup>

Le siguen el coro de las *Virtudes* (Poderes) insertadas en las jerarquías angelicales del concepto teológico en los escritos del Pseudo Dionisio: su nombre alude a la fortaleza inquebrantable en todo obrar y firmeza, que llega a ser en lo posible verdadera imagen de la Potencia y significa “poder” en el sentido físico y “virtud” como fuerza moral.<sup>347</sup>

Según Pseudo-Dionisio el nombre de *Potestades* para este coro, indica la disposición a recibir los dones de Dios, sin abusar de su poder en relación a las cosas inferiores, se levantan hacia Él armoniosamente y elevan consigo a los órdenes inferiores: son el Poder que es fuente y autor de toda potestad.<sup>348</sup>

La iconografía del segundo orden, ha tenido soluciones distintas con gran diversidad y variedad de representaciones. En el Baptisterio de Florencia se encuentra un mosaico (siglos XII-XIV), en cual las *Virtudes* portan atuendo de guerreros con armadura y lanza, en tanto las *Dominaciones* visten el “loros” bizantino y llevan un gran cetro en la mano. Por la misma época en un mosaico veneciano las *Potestades* están vestidas con dalmática y palio, y las *Dominaciones* en este caso están vestidos con armadura y lanza; para hacer más confusa su iconografía éstas últimas también se han representado usando armadura o bien vestidas con túnica talar, empuñando una espada o una lanza con una mano, en tanto sostienen una balanza en la otra.<sup>349</sup> Como se ha visto las diversas variaciones que los artistas han creado dificultan precisar el atuendo de cada uno de estos tres coros.il. 70

---

<sup>346</sup> Pseudo Dionisio, p. 152; Bussagli, p. 767.

<sup>347</sup> Pseudo Dionisio, p. 154; Bussagli, p. 767.

<sup>348</sup> Pseudo Dionisio, p. 154.

<sup>349</sup> Bussagli, pp. 686-691; Giorgi, p. 327, ambos autores los incluyen iconográficamente en la categoría de ángeles armados; Réau, 1995, p. 65, nos dice que la iconografía de esta jerarquía celestial es muy vaga y variable; Pseudo Dionisio, pp. 181, le da una significación específica a las vestiduras, a los cetros, a las lanzas etc, que pudieron en su momento verse reflejados en estas representaciones.



70.-Potestades, principados y Dominaciones (detalle), siglos XII-XIV, Baptisterio, cúpula, Florencia.

En el tercer orden están los *Principados*, su nombre se refiere al mando que ejercen a imitación de Dios, “tienen la capacidad de orientarse plenamente hacia el Principio y como príncipes guían a otros hacia Él”, su papel es de mando y guía, son pues los que tienen la fuerza divina para comandar y guiar.<sup>350</sup> Esto ha dado lugar a representarlos vestidos y armados como príncipes guerreros aunque también los pintan como diáconos sosteniendo una flor de lis. En algunos mosaicos (siglos XII-XIV) aparecen vestidos con túnica y sostienen un estandarte con la cruz de Cristo resucitado, o sentados portando armadura, llevan un rollo en la mano izquierda que los identifica, en tanto sostienen una espada desenvainada la mano derecha.<sup>351</sup>

<sup>350</sup> Pseudo Dionisio, p. 157.

<sup>351</sup> Réau, 1995, p. 65; Bussagli, p.p., 686- 689.

Los *Arcángeles* son ángeles que tienen como finalidad alabar a Dios en los cielos, son conocidos individualmente por el trabajo específico que les ha sido encomendado, o porque desarrollan una función tutelar y de defensa para ayudar a los hombres a cumplir las misiones que Dios les ha confiado. De acuerdo a Pseudo-Dionisio al estar entre los *Principados* y los *Ángeles* tienen características comunes con ellos, están orientados hacia el Principio único y tienen también la función de calibrar la luz divina para que pueda ser recibida por los *Ángeles*; es decir comunican la iluminación de Dios a los *Ángeles* y estos a su vez los hombres.<sup>352</sup>

Está fuera del alcance de este trabajo investigar detalladamente los *Arcángeles* pero es importante señalar según la tradición, sus orígenes escriturales y patrísticos,<sup>353</sup> conocer el nombre propio oficializado de cada uno y su culto, así como los atributos que los identifican.<sup>354</sup>

El conocimiento de los *Arcángeles*, en especial el culto angélico desde tiempos remotos, así como su justificación, especialmente en España y sus virreinos, durante en la conquista, llevó a Mújica Pinilla a una investigación sobre sus orígenes en las corrientes mesiánicas judías precristianas e intertestamentarias.

Su existencia y culto se conforman en el Apocalipsis de San Juan dentro de una teología simbólica y escatológica, proveniente de fuentes hebreas y etíopes, que también nutrieron los conceptos de los Padres de la Iglesia y perduraron en la tradición bizantina y europea. Los escritos proféticos de Joaquín de Fiore dieron lugar a una renovación piadosa del culto entre los franciscanos. Dentro de este pensamiento los siete ángeles del Trono eran para los hombres el canal de la

---

<sup>352</sup> Véase Réau, 1995, pp. 65-66, sobre las funciones y atributos de cada uno; Pseudo Dionisio, pp.157-158, y más tarde San Gregorio los consideraban ángeles-jefes encargados de cumplir las órdenes de las jerarquías superiores y de ejecutar misiones extraordinarias; Busagli, p. 767.

<sup>353</sup> Mújica, p. 96, menciona a los padres de la Iglesia: San Ireneo, San Clemente de Alejandría, San Alberto Magno, y San Cipriano entre otros muchos que nos dice hablan de los siete ángeles; Bussagli, p.12, resalta que el pensamiento de la época los concebía como parte de las siete esferas planetarias.

<sup>354</sup> Mújica, p.45, nos dice que los nombres quedaron "oficializados" a partir de las revelaciones del beato Amadeo de Portugal en 1460 y de la difusión del culto a los arcángeles; Réau, 1995, p. 65, señala que todos los nombres de los arcángeles terminan en *el*, que significa Dios, es decir son nombres *teofónicos*.

gracia, facultades del pensamiento, dones del Espíritu Santo y virtudes del alma.

355

Durante el Renacimiento la patrística griega y el pensamiento neoplatónico fueron fuentes importantes para los filósofos renacentistas; sus conceptos abrieron nuevas puertas al pensamiento teológico de la Iglesia, enriqueciendo el culto a los arcángeles; los neoplatónicos italianos retomaron las jerarquías angélicas de Pseudo Dionisio y restauraron el culto angélico dentro del marco del misticismo astrológico cristiano.<sup>356</sup>

Los jesuitas a su vez retomaron este culto y lo usaron para la conquista espiritual en sus misiones americanas, implicando una integración entre el cristianismo y la monarquía española, esta última en su calidad de custodia del gobierno de Dios en la tierra, apoyada en la Compañía Militar de Jesús, y todos bajo la protección de los arcángeles para su misión evangelizadora.<sup>357</sup>

Las fuentes antiguas que tratan sobre su origen y culto fueron la *Biblia* y el *Libro de Enoc*, y en el Renacimiento se les vinieron a sumar las revelaciones de beato Amadeo de Portugal (1431-1482) vertidas en el *Apocalipsis Nova sensum habes apertum, et ae quae in antiqua Apocalypsi eran intus, hic ponuntur foris*; al que se añadió el oficio angélico *Septem Angelorum Principibus*, de Antonio de Ducca (Venecia, 1543), obras que ayudaron a su conocimiento y rescataron su culto. Más tarde la obra del teólogo jesuita Andrés Serrano (1655-1711): “*Feliz Memoria de lo siete Príncipes de los asistentes al Trono de Dios y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, (México, 1699)”<sup>358</sup> trató de confirmar y justificar teológica y políticamente el culto.

El *Libro de Enoc*, es un texto apocalíptico hebreo, trata sobre los ángeles caídos que bajaron a la tierra y se unieron a las mujeres, y de como sus hijos

---

<sup>355</sup> Mújica p. 14.

<sup>356</sup> Mújica, p. 153, entre otros Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, y Cornelio Agripa, que popularizaron el *Corpus Hermeticum*, de Hermes Trismigenio e introdujeron el misticismo astrológico de la cábala cristiana, restaurando las jerarquías celestes de Dionisio.

<sup>357</sup> Mújica, pp.309-314.

<sup>358</sup> Mújica, p. 20, analiza de manera amplia estas obras que fueron importantes en su tiempo para el culto angélico.

destruyeron y corrompieron a los humanos, lo que provocó el diluvio y que Dios enviara a sus ángeles buenos a la tierra. También en él se asocia a los ángeles con las fuerzas de la naturaleza.<sup>359</sup>

El *Apocalipsis Nova*, de Amadeo de Portugal (1460), anota Mújica, contiene las revelaciones divinas que le fueron comunicadas por el arcángel San Gabriel durante ocho raptos que sostuvo con él. En ellos además de describir la guerra y la caída de los Ángeles, le indicó también los nombres de cada arcángel y su significado, y le refirió verdades sobre Cristo, la pureza de la Virgen, y cuestiones bíblicas.<sup>360</sup>

Mújica observa que la obra de Antonio de Ducca *Septem Angelorum Principibus*, (1516), confirmó las visiones de Amadeo. En ella determinaba la teología de los siete ángeles, difundió su culto e iconografía, copiada esta última de unas pinturas descubiertas en 1516 en una iglesia en Palermo y de donde se originaron a su vez algunos grabados de los siete ángeles como el de Jerónimo Wierix.<sup>361</sup>

Sobre la obra del jesuita Andrés Serrano, Mújica nos dice que contiene los orígenes y el significado teológico del nuevo culto angélico. En su obra Serrano refiere las fuentes escriturales de los siete ángeles, sus antecedentes bíblicos, basadas en las tradiciones apocalípticas judías: (Daniel, Enoc, Ezequiel, Esdras) y cristianas: San Juan Evangelista, que a su vez se inspiró en la simbología mesiánica del Antiguo testamento (Zacarías, Libro II de Esdras, Reyes y Salmos [132,17]). El jesuita tenía la intención de renovar el culto angélico que en su concepto lo había instaurado San Juan, sustentándolo con bases teológicas a lo largo del Apocalipsis, y que habrían continuado algunos Padres de la Iglesia que escribieron sobre los siete ángeles. Mújica observa que el culto había pasado al olvido hasta que la obra de Amadeo lo rescató iniciando una tradición que el mismo Serrano y otros teólogos consolidaron, profundizando su estudio en las fuentes

---

<sup>359</sup> Mújica pp. 20,22, resalta que esta asociación tiene antecedentes de los tiempos prebíblicos y clásicos, El *Libro de Enoc* ha sido considerado por diversos autores la fuente de la angeología andina.

<sup>360</sup> Ibid., 45,58.

<sup>361</sup> Mújica, pp. 40,45-46, durante el siglo XVI, la nobleza de Sicilia había intervenido en la construcción de un templo dedicado a este culto angélico.



patrísticas y evangélicas.<sup>362</sup>En una segunda versión (1707) corregida de la obra de Andrés Serrano que fue publicada en Bruselas, se añadía la práctica de su devoción: las oraciones de Antonio de Ducca, *Septem Principum Angelorum*, e incluía también “*La Semana Angélica y la Concordia de las siete misas del Espíritu Santo*”, de Alonso A. de Velasco de la catedral de México.<sup>363</sup>

Acorde a lo anterior se puede considerar que el culto e iconografía de los siete Arcángeles como hoy lo conocemos proviene del siglo XVI, con las revelaciones del beato Amadeo y con el descubrimiento de un antiguo fresco en la Iglesia de Santa Ana en Palermo. A su vez Antonio de Ducca siguiendo las revelaciones de Amadeo copió los frescos de iglesia de Santa Ana y con ellos mandó pintar a los siete ángeles, en la iglesia del monasterio de Santa María degli Angeli, edificada sobre las termas de Diocleciano, que al parecer sirvieron de modelo para su culto en América y Europa. En 1523 Carlos V financió en la población de Palermo la construcción de una *iglesia* dedicada a ellos llamada S. Angelo Mártir Carmelitano.

364

Otra fuente encontrada por Mújica es la obra de la Venerable Sor María de Jesús de Agreda (1602-1655) intitulada *De la redondez de la tierra y los Abitadores della. Tratado de los nombres e interpretaciones de los seis ángeles que tubo en asistencia y custodia Venerable Sor María de Jesús de Ágreda*, obra en que la monja concepcionista vierte las visiones que tuvo cuando fue visitada por los seis ángeles custodios de quienes proporciona sus nombres.<sup>365</sup>

---

<sup>362</sup> *Biblia Comentada*, Straunbinger, Apoc( I, 20,)( VIII, 1.13), Libro de Tobías (XII, 15-18), los siete ángeles del Apocalipsis tenían una relación especial con Dios, que puede fundamentarse en el pasaje del libro de Tobías, en el cual Rafael afirma “*yo soy uno de los siete ángeles del señor,*” *Libros de Esdras*, estos fueron 4, los dos primeros están en el canon de la Biblia, los dos restantes se les incluye en Apéndices de versiones de la *Vulgata*, y son considerados apócrifos; Mújica, p. 96, encontró que este culto angélico, según Serrano tiene orígenes precristianos: se inició con san Juan Evangelista, y continuó con San Ireneo, San Clemente de Alejandría, San Alberto Magno y llegó hasta los teólogos modernos que aceptaron los nombres y el culto restaurado por Amadeo y la Iglesia romana; y hace notar que Serrano consideraba esta tradición como centro del pensamiento evangelizador contrareformista.

<sup>363</sup> Mújica p. 93

<sup>364</sup> Mújica, pp. 30, 42-45,95-97, nos dice que Pio IV celebró la primera misa en *Santa María degli Angeli*; los datos sobre el templo de Palermo surgieron en la investigación de un proceso inquisitorial de 1644, que está en el *Archivo histórico de Madrid*, Leg. 4456, No. 14, los cuales han sido investigados por el propio Mújica.

<sup>365</sup> Mújica, p. 30, la obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms #9346.

De los siete Arcángeles Michael, Raphael y Gabriel aparecen en la *Biblia* desde épocas tempranas, realizando diversas misiones. Uriel se menciona en el cuarto Libro de Esdras y los tres restantes Barachiel, Jehudiel y Sealtiel se añadieron en el siglo XVI. Todos tienen la particularidad de poderse reconocer individualmente por su nombre y principalmente por los atributos que van acorde a su misión específica.<sup>366</sup>

Dentro de la teología política medieval el poder de los reyes estaba sujeto a la autoridad papal, situación que cambió cuando los papas Alejandro VI y Julio II, le donaron al Rey de España el poder temporal y espiritual del Nuevo Mundo y lo convirtieron en la “cabeza de la Iglesia”, en el mensajero angélico de Dios para difundir y enseñar el Evangelio en las Indias, y ésto dio a los Arcángeles gran importancia para la Monarquía española.<sup>367</sup>

La honda vinculación entre el poder político español y el culto a los siete Ángeles quedó plasmado en las pinturas que Bartolomé Román realizó para el Monasterio de la Encarnación y para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, en este último el conjunto arquitectónico y pictórico de la escalera principal son una alegoría política que alberga en la cima un fresco de la familia real del rey Felipe IV arrodillada, inclinados respetuosos ante un Calvario, pintado frente al balcón real, y en la galería los siete ángeles de Palermo.<sup>368</sup>

Nueva España no fue ajena a este culto, lo atestiguan numerosas obras en las que aparecen los siete arcángeles: La puerta de *Los siete Arcángeles* en el templo del Carmen S.L.P.,<sup>369</sup> y en el convento con ésa advocación en la ciudad de Oaxaca; así como *La Virgen de la Barca*, anónimo, hoy en el Museo de Tepetzotlán, esta pintura reúne en su composición tres temas recurrentes en la pinturas religiosas en el siglo XVIII, la Virgen (Inmaculada) en el centro, enmarcada por los siete

---

<sup>366</sup> Mújica, p.43.

<sup>367</sup> Mújica, p.125.

<sup>368</sup> Mújica, 1996, p. 29, 46-47 encuentra que sirvieron como modelo para dos series de siete pinturas de ángeles, una en la iglesia de san Pedro en Lima y la otra en el santuario de Ocotlán en México.

<sup>369</sup> Alfonso Martínez Rosales, *El Gran Teatro de un Pequeño Mundo, El Carmen de San Luis Potosí 1732-1859*, El Colegio de México/Universidad Autónoma de S.L.P., pp. 272-286.

arcángeles y en la parte superior una Trinidad antropomorfa;<sup>370</sup> Il. 71, y *Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante*, de Cristóbal de Villalpando, en la Catedral de Guadalajara, así como *La Iglesia Militante y Triunfante* (1686), del mismo autor en la Sacristía de la Catedral Metropolitana en la ciudad de México.<sup>371</sup>



71.- *La Virgen de la Barca*, s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela. Museo de Tepotzotlán.

A su vez existen varias obras novohispanas con esta temática en la región de Oaxaca; como la de M. Santaella en la Catedral de la ciudad de Oaxaca<sup>372</sup> a las que se pueden añadir dos obras más, una se encuentra en el templo franciscano de Totimehuacán, Pue., una pintura de *La Anunciación* (1729) del pincel de

<sup>370</sup> Eduardo Báez Macías, *El Arcángel San Miguel, Su patrocinio, La Ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el Santuario de Tlaxcala*, México, 1979, p. 14, Fig. 2; Maquivar 2006, página central, Fig. 4.

<sup>371</sup> Gutiérrez Haces, pp. 203, 271, 375, 393.

<sup>372</sup> Agradezco la gentileza del Maestro Ruiz Gomar al haberme proporcionado este dato.

Francisco Javier de Santander,<sup>373</sup> la otra perteneció a la colección de Gonzalo Obregón,<sup>374</sup> en las dos aparecen a los siete arcángeles a la manera novohispana, cada uno porta los elementos o atributos que lo identifican de acuerdo a su misión y ambas acusan la ascendencia del grabado de Jerónimo Wierix, il. 72,73,74



72- Los siete ángeles de Palermo, Jerónimo Wierix, (ca.1600), grabado para ilustrar las palabras introductorias del Apocalipsis de San Juan (1,4): "Con vosotros sean la gracia y la paz de parte del que era y del que viene, y de los siete espíritus, que están delante del Trono".



73- Los siete arcángeles, siglo XVIII, anónimo, Colección Gonzalo Obregón, hoy en Colección de Museo Soumaya.

<sup>373</sup> Mújica, pp. 41-42; Carlos Mendoza, "Jesús de Nazaret o la Ética de la Salvación por el otro" en *Parábola Novohispana*, *Cristo en el arte virreinal*, México, Comisión de Arte Sacro, Fomento Cultural Banamex, 2000, p.53, Catálogo, p. 9;.

<sup>374</sup> Báez 1979, p.11, Monserrat Ugalde Bravo, "Mensajeros Celestiales", en *Relatos e Historias en México, Méxic*, Editorial Raíces, Marzo 2012, p. 74, nos dice que hoy esta obra se encuentra en la Colección del Museo Soumaya.



74.- *La Anunciación*, s. XVIII, Francisco Javier de Santander, óleo sobre tela, Templo franciscano de Totimehuacán, Pue.

Mújica relata que a través del grabado de Wierix se difundió la iconografía angélica de la *iglesia* de Palermo, que también sirvió de modelo a Román en España y a otros pintores en América; y menciona otros grabadores y corrientes del culto angélico.<sup>375</sup>

Los datos proporcionados por Mujica sobre la iconografía de los siete ángeles en el proceso inquisitorio y el grabado de Wierix, además de otras obras, me han permitido describir a cada uno de los arcángeles, que se muestran a continuación: El arcángel *Miguel*, tiene un lugar muy importante en la jerarquía celestial, es entre los ángeles el que resplandece de santidad y hermosura, el único que puede ocupar el sitio del Señor, es *Quien como Dios* y entre los espíritus celestiales es el serafín más amado; para los padres de la Iglesia es el ángel que más participa de Dios y es considerado el espíritu más elevado después de la Santísima Trinidad y la Virgen. El papel de protector del pueblo de Israel, propició que durante la cristiandad los príncipes y reyes se pusieran bajo su protección, aunado a esto su presencia validaba el poder real. Emperadores romanos, monarcas godos, polacos, normandos y asturianos relatan en crónicas y cantares medievales la ayuda de arcángel en las batallas. Dinastías como la casa de Austria y la de los Valois, se pusieron bajo su protección, Luis XI fundó en 1469 la Orden de Caballería de San Miguel y Alonso rey de Portugal fundó la orden militar de San Miguel.<sup>376</sup>

<sup>375</sup> Mújica, p. 46

<sup>376</sup> Báez, 1979, p.11.

En la iconografía bizantina y en Italia durante el siglo IX se le representaba como un dignatario de la corte con traje imperial y las insignias del poder (cetro y globo terráqueo), como guardián del Trono divino. En el Occidente durante la Edad media era soldado de Dios, cruzado o templario, y al portar el estandarte de Dios, se le ha llamado *signífero*. El humanismo del Renacimiento lo pintó con rostro hermoso y cuerpo apolíneo portando armadura y espada. En el barroco lo transformaron en un arrojado guerrero que con su lanza derrota al demonio y más tarde en temas alegóricos le otorgaron naturaleza andrógina con rostro femenino y actitud teatral.<sup>377</sup> Se la llama también a Miguel *Psychopompos*, pues conduce las almas de los muertos ante el juez supremo y pesa sus acciones, debido a esto a veces trae una balanza en la mano, en ella pesa las almas durante el juicio final.<sup>378</sup> Su atuendo se originó en el papel de guardián del Trono Divino, en el pasaje del Apocalipsis “*Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón*”, y en el libro de Josué, en el cual un ángel se presenta a Josué como príncipe del ejército de Yahvé.<sup>379</sup> En el libro de Daniel lo muestran como el primero de los príncipes y el custodio del pueblo de Israel; y en el Nuevo Testamento está definido como arcángel en la epístola de Judas.<sup>380</sup> El título que le corresponde es Victor y Abogado de la agonía y batalla del tránsito.<sup>381</sup>

El arcángel *Uriel* (fuego de Dios) o (Dios es mi luz) aparece mencionado como ángel con espada de fuego en los Evangelios Apócrifos, en *El Libro de Enoc* y en el cuarto *Libro de Esdras*, ésta fue la razón por la cual fue excluido del culto en el Concilio de Aquisgrán (789). Según la leyenda ayudó a san Pelayo para ganar la primera batalla contra los sarracenos. Su atributo específico ha sido la espada como rayo y arma de Dios, que se puede tener su origen en el Salmo 18. “*Lanzóles sus saetas y los desbarató, fulminó sus muchos rayos y los consternó*”.

---

<sup>377</sup> Ibid., p. 16.

<sup>378</sup> Baez, 1979, p. 11, la fuente de esta tarea son los Evangelios Apócrifos, y se asocia con la Psicostacia o juicio de los muertos en el Antiguo Egipto; Réau, 1995, p.68, hace notar que el culto reemplazó en sus funciones a las divinidades paganas: el Anubis egipcio, Mercurio y a Hermes griego; Mújica, p. 41, 125; Male, p.76, describe a san Miguel en esta función en escenas del *Juicio final*, (siglos XII y XIII), en obras de diversas catedrales de Francia.

<sup>379</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Apoc.( XII, 7); Libro de Josué,( V, 13-15).

<sup>380</sup> Sobre este particular véase Giorgi p.364-365; véase también *Biblia comentada*, Straunbinger, Judas, (IX); Daniel (X, 13,21); Apoc, (XII,7-9).

<sup>381</sup> Mújica, p.41.

Debido a esto se le ha relacionado con el relato bíblico de la expulsión del paraíso (Génesis III- 23,24), si bien el texto habla de un querubín la espada de la cual habla el relato bíblico lo ha llevado a identificar con el ángel que expulsó a Adán y Eva. En las pinturas de Palermo está vestido de colorado con la espada de fuego en la mano derecha. Su título es *Socius ignitus* y es Abogado para amar a Dios y al prójimo.<sup>382</sup>

El arcángel *Gabriel* aparece en el Antiguo Testamento en el *Libro de Daniel*; y en el Nuevo Testamento, en los pasajes la Anunciación, y del Nacimiento de San Juan Bautista; en el siglo I se le representaba vestido con *loros* bizantino portando el cetro y el globo terráqueo. Desde el Renacimiento aparece como joven de figura andrógina alada con túnica larga y bastón de mensajero, a veces lleva un lirio o una azucena en la mano izquierda, generalmente eleva la mano derecha y con el índice señala hacia el cielo para indicar que es enviado de Dios. En el grabado de Wierix se ve como un ángel adolescente vestido de blanco que porta una linterna en la mano derecha y sostiene un espejo con la mano izquierda; su título es *Nuncius* y es Abogado de las inspiraciones y vocaciones interiores.<sup>383</sup>

*Rafael* aparece en el *Libro de Tobías*, se le ha representado vestido de “peregrino” con túnica, sobre los hombros lleva una esclavina con dos veneras, báculo con un guaje para almacenar agua, lleva también un pescado y generalmente va acompañado de Tobías. Ya aparecía representado en las paredes de las catacumbas. il. 75 En las pinturas de Palermo viste de amarillo; y tiene el título de *Medicus* y es Abogado para escoger el camino y el estado mejor para salvarse.

384

---

<sup>382</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Génesis (III, 23-24), la figura de la *fulgurante espada* del poder de Dios, como espada llameante también aparecía en la mitología pagana; *Evangelios Apócrifos*, Evangelio de San Bartolomé ( I-23-26), p.170, Bartolomé tuvo una visión de Jesús descendiendo a los infiernos después de su muerte, en ella pudo ver al Ángel con una espada de fuego que obedecía a Jesús; Giorgi p. 372, en las historias del Bautista se le reconoce como el ángel que lo llevó de pequeño al desierto para ser instruido; véase Mújica, p. 125.

<sup>383</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Libro de Daniel (VIII- 15), (IX, 21); Lucas (I-11-13, 18-20, 26-27); *Evangelios Apócrifos*, Libro de San Juan Evangelista, III-IV, p.177-178; Mújica, p. 41.

<sup>384</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, la iconografía proviene del *Antiguo Testamento*, Libro de Tobías (X-11),( XI-1-12),(XII, 1-23); Mújica, p. 41.



75.- Rafael, Tobías y el pez, siglo IV, Pintura mural, Roma Catacumba de Trastevere.

*Barachiel* o *Malthiel* significa “coadjutor de Dios” o “bendición de Dios”, se le ha identificado con la columna de fuego que precedía y guiaba a los judíos en huída de Egipto; como atributo que lo identifica puede llevar rosas blancas en su mano. Puede vestirse de brocado con la falda llena de rosas que esparce con la mano derecha; su título es de *Adjutor* y es Abogado para alcanzar los dones del Espíritu Santo.<sup>385</sup>

*Jehudiel*, tiene una corona en la mano derecha y un látigo con tres cuerdas, en la izquierda (disciplina) y sus ropajes pueden ser de diversos colores. Su título es *Remunerador* y es Abogado de los verdaderos penitentes para hacer una buena confesión.<sup>386</sup>

*Sealchiel* aparece con las manos unidas en actitud de orar, se viste de color azul, y lleva un incensario en la mano derecha; su título es *Orator*, y es Abogado para tener una buena y fervorosa oración.<sup>387</sup>

<sup>385</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Éxodo, ( XIII, 21-22); Mújica, p. 42; Réau, 1995, p. 66.

<sup>386</sup> Mújica, p. 42; Réau, 1995, p. 66, anota que pudo ser el preceptor de Sem, es *remunerador*, el que recompensa y castiga.

<sup>387</sup> Mújica, pp. 41-42; Réau, 1995, p.65-66, Sealtiel es el *intercesor*.



*Ángeles*: estos seres constituyen el grado inferior de la jerarquía celestial, son los mensajeros de Dios, tienen la misión de comunicar al género humano la voluntad divina que les ha sido revelada por la jerarquía superior y aparecen siempre en las visiones de los hombres. Los encontramos presentes en pasajes del Antiguo Testamento alabando a Dios y acompañando al pueblo de Israel en sus vicisitudes y alegrías, en el Nuevo Testamento vemos que acompañan a Jesús y sus Padres en los momentos felices y en las horas de angustia. Más tarde se les representó unidos a Dios, a la Virgen y a los Santos como testimonio de fe y ayuda del cielo a los hombres.<sup>388</sup>

Por lo que toca a cómo se les ha representando no existe en las sagradas escrituras una descripción sobre el aspecto físico de los ángeles, aunque en algunos pasajes mencionan que tienen alas. Pseudo-Dioniso entendía que era necesario que tuvieran figura para que los hombres los pudieran identificar como creación divina.<sup>389</sup> Como mencioné la imagen del ángel es de origen muy antiguo, la idea de este ser estaba presente en las antiguas religiones del Medio Oriente incluyendo al pueblo judío, esto propició que las imágenes se asentaran en forma paralela en la región, y que con el tiempo fueron tomando formas definidas y claras.<sup>390</sup> Por otra parte es posible que los griegos y romanos hayan tomado de estas religiones los antecedentes para representar algunos de sus dioses como Mercurio que fue considerado como mensajero de Zeus, y a las *Nikés* con alas que

---

<sup>388</sup> *Biblia Comentada*, Straunbinger, Libro de los Salmos 148-2; Pseudo Dionisio, p.159, Ep. XVIII, P.197, su oficio es servir de intermediarios dando a los hombres lo que Dios ha dispuesto; Giorgi, p. 332.

<sup>389</sup>Plazaola, p. 52, nos dice que en la obra de Juan Damasceno *Discursos sobre las imágenes*, se fundamenta en el principio de la hermosura de la materia y añade que mediante la contemplación de obras artísticas sensibles se asciende a la contemplación espiritual. Para una mejor comprensión de este concepto; véase a Pseudo Dionisio, p.125, quien exponía dos razones para representar con imágenes lo que no tiene figura y darle cuerpo a lo incorpóreo: una, porque el hombre es incapaz de elevarse directamente a la contemplación mental, y la segunda es porque necesita algo que sea connatural, metáforas que sugieran las maravillas que escapan a su conocimiento, por medio de imágenes semejantes a lo que significan o bien usando figuras desemejantes.

<sup>390</sup> Zaczec, p.12, señala que en el siglo VIII ac., durante el período de cautividad del pueblo judío en Babilonia, existían colosales estatuas aladas colocadas a la entrada de los templos que representaban espíritus guardianes de las fuerzas del mal, llamados *Shedu o lamassu*. En la religión asiria los representaban la mitad hombre, la mitad animal con cuerpo de toro o de león, alas de águila y cabeza de hombre con tiara y dos cuernos símbolo del poder divino; *Historia del Arte*, Rosa Martínez Coor., España, Editorial Océano, 2002, p. 162, nos dice que en realidad dichos guardianes están esculpidos e integrados a los bloques pétreos de los templos, y los asociaban también con el dios lunar Sin, que fertilizaba la tierra con sus rayos.

usaban para representar conceptos abstractos como la Fortuna, la Historia, la Fama o la Victoria.<sup>391</sup>

Los primeros artistas cristianos por consecuencia se inspiraron en las figuras clásicas anteriores al cristianismo pues era las que conocían y de las cuales tomaron posturas y actitudes, como las de los genios alados *daimones* que eran divinidades protectoras vinculadas a los antepasados y a los difuntos, y también de las *Nikés* griegas. Entre éstas las más conocidas fueron las victorias paganas. Los artistas vestían a los ángeles con *pallium* sobre túnica, ropas típicas de los cristianos que los diferenciaban de los paganos y con el tiempo les pusieron traje de un dignatario de corte o ropajes de tipo litúrgico, con estolas y dalmática.<sup>392</sup>

En el arte occidental los ángeles han sido representados, de manera muy variada con diversidad de actitudes y vestimenta.<sup>393</sup> Acompañan numerosas pinturas de escenas religiosas, generalmente son jóvenes, con dos alas, visten túnica que puede variar de color, y estar calzados o descalzos.<sup>394</sup> Y si en principio fueron varones<sup>395</sup>, durante la Edad Media aparecían representados como jóvenes asexuados con túnicas cortas o largas. Por otra parte eran considerados seres

---

<sup>391</sup> Zaczeć, p14.

<sup>392</sup>Pseudo Dionisio, pp. 176-186, escribe sobre el cómo y el por qué de la forma de representarlos, sus atributos, función y misión, así como su relación con Dios, y con los hombres; respecto a las alas considera que son las que dan rapidez para elevarse al Cielo por encima de las apetencias terrenas: simbolizan la liberación de las atracciones mundanas para subir a las cumbres; Giorgi, pp. 281, 282, destaca que las primeras imágenes de los ángeles no eran apegadas a las figuras paganas, quizá por una fidelidad a los textos bíblicos y fue hasta el siglo IV con la libertad de culto que otorgó el edicto de Constantino, cuando se acercaron más a los modelos clásicos: ya sin el temor de confusión con el paganismo se les dotó de alas; Maquivar *Ángeles y Arcángeles*, México, Mexival Banpaís, p.27-28, considera que al ser mensajeros de Dios ante los hombres, les fue más fácil imaginarlos con alas para entender que se mueven entre el cielo y la tierra. En lo que toca a las pinturas de ángeles, encuentra que hay un sentido simbólico en el diseño y dimensiones de las alas; por lo que a veces no concuerdan con los cuerpos; *Biblia Comentada*, Straunbinger, Isaías (VI-2), Ezequiel, (I, 6-22), Ezequiel, (X, 5-16).

<sup>393</sup> *Pseudo Dionisio*, pp. 176-186, CH, XV., escribe sobre las imágenes figurativas de los poderes celestiales, que pueden ser antropomorfas con su atuendo (vestido, color, accesorios), también zoomorfas, o elementos naturales (viento, agua, aire, fuego), e inanimados (ruedas, carros), y piedras o metales (ámbar, oro, plata, bronce), todos estos, de acuerdo a la escrituras les da el significado simbólico, para poder representarlos según su misión.

<sup>394</sup> PseudoDionisio, p.181, anota que los pies desnudos significan desprendimiento, liberación y purificación de toda exterioridad y una mayor identificación con Dios.

<sup>395</sup> *Pseudo Dionisio*, pp.180-181, al describir las representaciones antropomorfas de los ángeles, no menciona sexo y el texto está en masculino. Sobre la edad habla de adolescencia y juventud y sobre sus facultades menciona la fortaleza y una energía vital; Giorgi, p. 289, hace notar que en la mentalidad de la época los mensajeros debían ser varones, y que en las catacumbas se han encontrado algunos con barba.

celestiales incorpóreos, por lo que les dieron forma humana y le añadieron las alas, se originó entonces un modelo iconográfico libre que permitía representarlos con distintas connotaciones de edad, sexo o figura según el contexto: más maduros los ángeles de apariciones bíblicas y los combatientes apocalípticos, que podían formar legiones y vestir como guerreros, más femeninos los de los pasajes de la Natividad y Asunción. Otras figuras provinieron de los *erotes*, imágenes con que se representaba a Eros, (amorcillos alados) y que en Renacimiento propiciaron la creación del ángel niño, representados como bebés desnudos o con un pequeño paño que evocaban también a los *puttis* del arte romano. En lo que toca al color en la Edad Media fueron utilizados hasta siete colores diferentes de túnicas, para indicar el grado de cercanía que tenían con Dios.<sup>396</sup>

En referencia a los ángeles músicos estos aparecieron por primera vez en miniaturas de códices italianos y franceses del siglo XIV, son ángeles que están tocando diversos instrumentos musicales, escogidos a partir de su riqueza sonora y en forma metafórica se les ha comparado con la melodía del cantar de los pájaros, como un ejemplo de concordia y un símbolo de la armonía divina del cosmos.<sup>397</sup>

Durante la Edad Media los artistas asociaban a los ángeles con la creación musical por esto los llegaron imaginar y a pintar como parte de conciertos celestiales cantando y tocando diversos instrumentos, asociados con momentos sobresalientes de la vida de Jesús y María<sup>398</sup>

Se ha considerado que tienen un antecedente iconográfico en las representaciones medievales de los ancianos del Apocalipsis, que portaban un arpa y una copa de vino, y que en algunas representaciones de los pasajes apocalípticos se han llegado

---

<sup>396</sup> Anne Anglès, "Le pouvoir royal: un idéal d'ordre" en *Textes et documents pour la classe* No. 872, Marzo 2004, pp. 46-47, nos dice que dentro del simbolismo medieval el color de los ángeles significaba su cercanía con Dios, siendo las dos categorías más cercanas de color rojo (color de la pasión de Cristo) y azul (color de la luz divina y del blasón del rey de Francia); Bussagli p. 12, anota que los ángeles vestidos de blanco representaban una extensión del poder creador de Dios; véase Giorgi, 2004, pp. 281, 282.

<sup>397</sup> Bussagli, p.356, nos dice que la relación de los ángeles con los pájaros está basada en la capacidad melódica común de éstos últimos.

<sup>398</sup> Zaczec, pp. 136-145, anota que durante el Renacimiento se veían estos ángeles en diversas pinturas, tanto italianas como flamencas. En el siglo XVII se originó la devoción a Santa Cecilia como patrona de la música.

a considerar como ángeles<sup>399</sup> Por otra parte también podrían tener un antecedente en el Salmo 150, en donde se pedía alabar al Señor con ocho instrumentos musicales como el salterio, la cítara, el laúd, el arpa, flautas, tamboril, címbalos y con danzas.<sup>400</sup>

Entre los instrumentos, se consideraba que la trompeta representaba el poder de Dios, los instrumentos de cuerdas una manifestación de la divinidad y los de percusión la música profana.<sup>401</sup>

F. Pacheco resume en forma general la iconografía angélica indicando el modo y forma. En cuanto a su aspecto y rostro hace hincapié en la necesidad de pintarlos de acuerdo a su origen y naturaleza, y de acuerdo a las escrituras y a las resoluciones aprobadas en los Concilios.<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Apoc.( 1-20), (IV, 10-11), en la visión de San Juan eran 24 ancianos que rendían homenaje a Aquel que ocupa el Trono Apoc., (XIV, 2-3); Georgi, pp.310, considera que las representaciones de estos ancianos con instrumentos como el arpa, que se encuentran en los relieves de diversas catedrales góticas, llevaron a derivar en parte la iconografía de los ángeles músicos, lo que podría reforzarse con la descripción que hace Male, p.14 de las figuras de los ancianos llevando en sus manos copas y violas que están esculpadas en el tímpano de la abadía de Moissac, Francia y que tuvo como antecedente una página del manuscrito del *Apocalipsis* de Beato de Liébana; Busagli, p.370, destaca el concepto platónico de armonía de las esferas, concebidas como sirenas que cantan un tono cada una sobre las órbitas planetarias, que lo retoma la concepción cristiana con ángeles que cantan la gloria alrededor de Dios.

<sup>400</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Salmos (91, 1-5) y 150.

<sup>401</sup> Burckhardt, pp. 229-230, alude a los ángeles músicos presentes en las fiestas florentinas, formando parte de los desfiles y representaciones que se efectuaban durante el Renacimiento en Europa, principalmente en Italia y Flandes; los ángeles iban montados en unas máquinas hechas ex profeso para colocarlos, en donde ascendían y descendían con cánticos y música celestial, ofrecían además palmas como símbolo de paz a los personajes importantes o bien les entregaban símbolos de poder; Georgi, p. 318; Martine Cluzot, "La dame au bain" en *Textes et documents pour la classe* No. 872, Marzo 2004, pp. 27,30, en la alta edad Media dentro del contexto cultural de las cortes, al laúd y a la flauta dulce y en general a los instrumentos de cuerda y de viento, se les revestía de cualidades simbólicas y sonoras, con los cuales se interpretaba la música del amor cortés, especialmente en Francia por la proximidad etimológica entre *coeur* y *corde*; a su vez la flauta dulce era tocada, para expresar con su sonido el canto de amor.

<sup>402</sup> Pacheco, pp. 566-570, *si bien hermosos, gallardos y jóvenes siempre con aspecto viril, de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores y calzados antiguos de coturnos o descalzos, generalmente en la túnica talares de los pacíficos de seda o linos de colores cambiantes que tiren hacia la blancura resplandeciente.... Apretada la cintura con ricos ceñidores en señal de prontitud en servir a su Señor y por indicio de su gran castidad. Algunas veces como niños con túnica o también desnudos con algunos paños, volando con decencia; ..... los querubines y los serafines son niños y deben pintarse con rostro de niños.* A su vez menciona que dada la variedad de ministerios que ejercitan pueden pintarse de *soldados, capitanes, caminantes, peregrinos, músicos etc., acomodando los instrumentos convenientes a cada ministerio siempre acercándose a la verdad de la historia* en cuanto a las alas nos dice.... *Éstas deberán ser hermosísima de varios colores que hagan notar su agilidad y presteza libre de todo peso corpóreo, con sus mentes en Dios y entre nubes..*

Por lo que toca a los ángeles que desobedecieron a Dios se convirtieron en demonios. De la misma forma que han sido representados los ángeles buenos, también los demonios han sido representados de diversas formas, una de ellas es la serpiente animal que indujo a Adán y Eva a desobedecer a Dios y pecar.<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Génesis, (III p.23-24).

## EXPULSIÓN DEL PARAÍSO (PECADO ORIGINAL)

La concepción cristiana de la historia y el destino de los hombres están centrados en el pecado y en la redención, es decir el pecado original y la gracia de Dios a través del sacrificio de Jesucristo su hijo.

El pecado original para la religión cristiana es aquel con el nacen los hombres como consecuencia de la primera falta cometida por Adán y Eva. En el sentido teológico el pecado original es la privación de la gracia santificante<sup>404</sup> como consecuencia del pecado de Adán.

Este relato se encuentra en el Antiguo Testamento concretamente en el libro del Génesis, donde se narra que al terminar la creación del mundo, Dios creó al hombre y a la mujer, y los colocó en el Paraíso.<sup>405</sup> Pero Adán y Eva desobedecieron a Dios cometiendo una falta, por lo que el Señor los expulsó del Paraíso condenando a toda su descendencia (la humanidad) a nacer con el pecado original, que a su vez da sentido a la redención del género humano por el sacrificio de Jesucristo.<sup>406</sup>

Este pecado se borra en los cristianos por medio del sacramento del bautismo. Desde el tiempo de los apóstoles ya existía la práctica del bautizo, que en un principio era de inmersión. La doctrina de la Iglesia sobre el pecado original, la gracia y la predestinación quedó fijada en el año 529, en el concilio galo II Concilio de Orange, cuyos cánones fueron confirmados por el papa Bonifacio II.<sup>407</sup>

---

<sup>404</sup> Riu, p.565, nos dice que esta gracia según los teólogos, es el principio de la vida sobrenatural; en el Concilio de Orange (529), quedó asentado que es un don gratuito de Dios y el libre albedrío de la voluntad debilitado en el primer hombre, no puede repararse sino por la gracia del bautismo (Cn. 13). En el Concilio de Trento, (Siglo XVI) se definió como la pérdida de la santidad de la gracia que une al cristiano íntimamente con Dios,

<sup>405</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Génesis II, 4-25.

<sup>406</sup> Ibid., Génesis III, 22-24, en especial "*Después Yahvé Dios los expulsó del jardín del Edén, para que labrase la tierra de donde había sido tomado. Y habiendo expulsado a Adán puso delante del jardín del Edén querubines y la fulgurante espada que se agitaba a fin de guardar el camino del árbol de la vida.*"

<sup>407</sup> Riu, p. 565.

En este contexto María surgió como la nueva esperanza de redención del pecado original, como la nueva Eva, la redentora perfecta que triunfaría sobre el pecado de desobediencia al Dios patriarcal, cometido por los primeros padres.<sup>408</sup>

La idea de María como nueva Eva se ha encontrado en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio en el siglo XIII, también en un misal borgoñón de 1513-15, en el que se hace énfasis entre la similitud de la concepción inmaculada de Eva a partir de la costilla de Adán y la de María por ser Madre de Dios. En el siglo XVII la asociación de María con Eva apareció ilustrada en una serie de grabados publicados por el Jesuita Pedro de Biberio en Amberes en 1634 donde se muestra a María limpiando el pecado y sustituyendo a la Eva caída.<sup>409</sup>

### Representaciones de la escena de la expulsión del Paraíso.

La escena de la Expulsión del Paraíso la encontramos representada plásticamente desde épocas tempranas, (siglo X). La fuente literaria a la que han recurrido los artistas está en el relato del libro de Génesis, el cual originó la idea de un paso forzado a través de una puerta que quedó cerrada por voluntad de Dios y protegida por poderosos guardianes. Esta puerta en realidad no tiene un origen literario definido y ha sido representada de acuerdo al gusto de cada época y a la idea de los artistas.<sup>410</sup> En los primeros tiempos se hizo más énfasis en la figura y presencia del ángel custodio. Posteriormente la fueron representando como un escenario de la trágica expulsión del Paraíso llevada a cabo por un ángel armado con una espada y no un querubín cuyas características iconográficas fue perdiendo.<sup>411</sup> Con el tiempo se le ha dado al Arcángel Uriel el papel del ser él quien expulsa a Adán y Eva del Paraíso, debido a la espada flamígera que porta y que es su atributo. il. ,76,77,78.

---

<sup>408</sup> Belán, p.23.

<sup>409</sup> Stratton, 1989, pp. 13-14.

<sup>410</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, Genesis III, 22-24; Réau , 1995, p 114, en el pasaje del Génesis es Dios quien expulsa a Adán y Eva del Paraíso donde un querubín custodia la entrada, este pasaje ha dado lugar en el arte a numerosas versiones tanto de la puerta, como de los custodios de la entrada; Bussagli, p.48,52.

<sup>411</sup> Giorgi, pp. 18-19.



76.- La expulsión del Paraíso Terrenal, 1015, (detalle de la puerta de bronce del Arzobispo Bernward) Catedral de Hildesheim, Alemania



77.- La Expulsión del Paraíso Terrenal, siglos XII-XIII, mosaico, (detalle), Catedral de Monreale, Italia.



78.- La Expulsión del Paraíso Terrenal, 1424-1425, (detalle), Masaccio, Florencia, Santa María del Carmine, capilla Brancacci.



## LECTURA VISUAL Y ESTUDIO

### LOCALIZACIÓN LAS OBRAS.

Después de haber hecho el análisis histórico e iconográfico de los temas e imágenes representados en las pinturas objeto de este trabajo; realizaré la lectura del discurso retórico visual, con el apoyo del estudio anterior, para poder comprobar si ambas son alegorías marianas sobre la Inmaculada Concepción como lo propuse en mi hipótesis.

Ya mencioné que las dos pinturas están colocadas en el coro alto del Templo de Belem de los Padres; durante la investigación no se ha podido saber si fueron realizadas ex profeso para este lugar, la presencia de cortes en las orillas, hacen suponer que pertenecían a otro sitio, pero estaban colocadas en un espacio similar al que se encuentran, ya que la distribución y equilibrio entre las imágenes y los elementos de cada una sugieren una escena completa, aún cuando falte parte de la cruz de Jesús en la pintura del luneto sur.<sup>412</sup> Su temática lleva a considerar que fueron hechas para un espacio con función religiosa y posiblemente sagrado, seguramente por encargo de la orden y en su momento tuvieron un fin específico, quizás devocional y didáctico.

Antes de adentrarme en el análisis quiero señalar que si bien no me ha sido posible hasta este momento conocer el autor de cada una de las pinturas, la observación cuidadosa de ellas, me reveló que fueron hechas cada una por distinto pintor o taller.

Por ejemplo las figuras de la pintura del lado sur muestran rostros y cuerpos redondeados, de facciones parecidas entre sí, poco definidas y mínima expresión; entanto que las del luneto norte exhiben los rostros más delgados, de facciones finas y algo más expresivas, y los cuerpos alargados y definidos.

Con el fin de encontrar datos sobre estas obras, inicié la investigación en los archivos de la Orden y del Templo de Belem en busca de documentación sobre

---

<sup>412</sup> El organista del templo cuenta que en años anteriores la pintura del luneto sur estuvo en la parte baja de coro y que posteriormente para resguardarla fue trasladada al coro alto.

ellas. Tras percatarme de que en el Templo no existe archivo y la orden no resguarda ningún dato al respecto, amplié la búsqueda a otros archivos.<sup>413</sup>

Consulté los *Catálogos de documetos de arte* publicados por el IIE de la UNAM, tanto los del Archivo Histórico de Notarías, que incluyen datos hasta 1748, como los del Archivo General de la Nación.<sup>414</sup> Así mismo revisé en la sede del Archivo Histórico de Notarías los protocolos de notarios correspondientes a los años 1600 a 1800,<sup>415</sup> y en la base de datos del Archivo General de la Nación,<sup>416</sup> sin encontrar ninguna referencia alusiva al templo ni a las pinturas.

En los dos únicos acervos que conservan en sus archivos datos sobre el Templo son: La Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de CONACULTA y la Coordinación de Monumentos Históricos del INAH, en el primero consulté el expediente de *Belem de los Mercedarios*, guardado en el Catálogo Nacional de Muebles e Inmuebles de Propiedad Federal, ahí solamente existe datos acerca de la historia del Templo y principalmente de su arquitectura. En el segundo consulté el expediente del *Templo de Belem*, el cual, para los fines de este estudio, contiene un Informe Estadístico del inventario de los bienes del Templo, realizado en el año de 1961, en el que se hace referencia a dos lienzos al óleo del siglo XVIII, colocados en el coro alto, bajo los títulos de *Asunción de María* (considero que es la pintura colocada en luneto sur) y de la *Santísima Trinidad* (que puede referirse a la pintura colocada en el luneto norte) como veremos adelante.<sup>417</sup>

---

<sup>413</sup> Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, *Fondo Reservado, Ramo: Conventos, Iglesias, Pinturas, Altares, Retablos, Templos y Órdenes religiosas*, en este archivo no se encontró ninguna referencia al Templo ni a las pinturas.

<sup>414</sup> Raquel Pineda Mendoza, Edén Mario Zárate Sánchez, *Archivo de Notarías de la Ciudad de México, Protocolos IV*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2005; (Catálogos de documentos de arte 30); Bravo Sandoval Silvia, Pineda Mendoza Raquel, *Catálogos de documentos de Arte, Archivo de Notarías de la ciudad de México: protocolos II*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, 232pp., (Catálogo de documentos de arte, 7).; José Luis S. López Reyes, *CATÁLOGOS, de documentos de arte 17, Archivo General de la Nación, México, Ramo: Templos y Conventos, Segunda parte, Vol IV*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 75pp.

<sup>415</sup> Base de datos del Archivo Histórico de Notarías: Partidas y Protocolos de los notarios, años 1600 a 1800.

<sup>416</sup> *Archivo General de la Nación*, Base de datos; Indiferente Virreinal, *Ramo: Templos, Iglesias, Conventos, Altares e Iglesias; Archivo General de la Nación*, Base de datos, *Regio Patronato Indiano: Instituciones Coloniales*.

<sup>417</sup> *Templo de Belem de los Mercedarios*, Arcos de Belén No. 44,(1928-1999), Archivo Geográfico de CNMH-CONACULTA-INAH-MEX, Expediente 12984, Informe estadístico de Belem de los Mercedarios, Memorandum 5023-01-22857, de fecha Noviembre 18 de 1961; Secretaría del Patrimonio Nacional, Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México,

Para el estudio de cada obra se hará el análisis iconográfico de las imágenes y elementos ahí representados, así como la relación que pueda existir entre unos y otros, para poder llegar a la lectura pretendida en la hipótesis. Con respecto a los temas representados que ya han sido expuestos, me podrán orientar sobre la época histórica.

A continuación ampliaré la descripción previa que hice de cada pintura basándome en las imágenes y temas estudiados en este caso, principalmente de género religioso,<sup>418</sup> para tocar luego lo concerniente a la composición y análisis.

Ambas pinturas son de gran formato y me referiré a ellas como la pintura del luneto sur (lado del evangelio) y la pintura del luneto norte (lado de la epístola).

### PINTURA DEL LUNETO SUR. (il. 79)



79.- Pintura del luneto sur; siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, 592 x 290 cm., Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas

#### *Alegoría mariana*

Anónimo

---

CONACULTA, Catálogo Nacional de Muebles e Inmuebles de Propiedad Federal, *Belem de los Mercedarios*, 2006, Expediente 12984.

<sup>418</sup>Panofsky, p. 25, para el autor son indispensables el bagaje y los conocimientos necesarios de los objetos a analizar para poder iniciar una interpretación.

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzos

592 x 290cm.

Luneto Sur

Coro Alto del Templo de Belem (Merceditas), Ciudad de México.

### Observaciones

La pintura toma la forma de medio círculo de ese espacio; está pintada al óleo sobre lienzos unidos entre sí. Realizada con paleta amplia, los colores tienen aspecto parduzco, considero que debido al paso del tiempo, a repintes, o a falta de mantenimiento y de limpieza. Presenta diversos daños: sobresalen algunas de las uniones de los lienzos, tiene claveteados en las orillas y se recortó en toda la parte baja aproximadamente 25 cm., y un poco más en el lado derecho para abrir un dintel que da acceso al coro. Al parecer se adaptó al arco superior y probablemente a esto se debe que una de las imágenes superiores esté incompleta; el deterioro es mayor en la parte media pues está manchada, craquelada, con repintes y sucia lo que impide distinguirla con claridad.

### DESCRIPCIÓN, COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS.

La pintura está realizada sobre un fondo difuso con nubes en colores tenues, entre azules y amarillos con ciertas tonalidades rojizas, que quizá no sean los colores originales por el deterioro mencionado, y por la penumbra en el espacio del coro. Al fondo se percibe alguna vegetación. En primer plano del lado izquierdo se pueden ver cuatro frailes ataviados con el hábito mercedario tirando de un carro triunfal, al pie de cada cual se puede ver escrito su nombre: san Pedro Nolasco, san Pedro Pascual, fray Jerónimo Pérez y fray Silvestre Saavedra.<sup>419</sup>

Como anticipé el carro triunfal tiene aspecto de nave y ocupa la parte media de la pintura. A la altura de la rueda delantera va un ángel en actitud de impulsarla y al frente en la proa se distingue un anagrama que en este caso es el de María, al que un angelillo parece señalar. Se puede ver la popa un tanto levantada y al lado

---

<sup>419</sup> De los cuatro religiosos mercedarios San Pedro Nolasco fue fundador de la Orden y los otros tres fueron escritores marianos.

de ella vuela otro angelillo con unas azucenas en la mano. En la parte media de la imagen del carro la tela está manchada y maltratada pero se percibe un hombre bajo sus ruedas.<sup>420</sup>

Sobre el carro y al centro del mismo, va parada una mujer de aspecto joven, con el cabello largo de color castaño rojizo cayendo sobre los hombros, con un par de alas que surgen de su espalda. Está vestida con túnica blanca y manto azul, tiene las manos unidas al frente y la mirada dirigida hacia lo alto en actitud mística.<sup>421</sup> A sus pies se pueden distinguir tres querubines<sup>422</sup> y parte del cuerpo y la cabeza de una serpiente; a los lados, se encuentran más querubines. El anagrama, y los atributos de la imagen además de las azucenas<sup>423</sup> que porta el angelillo, confirman que es la Virgen María.<sup>424</sup>

En la parte superior, integrada con la Virgen y entre nubes se encuentra representada la Trinidad que se reconoce por las tres figuras características de este misterio: el Padre como un anciano venerable, el Hijo como un hombre más joven, y el Espíritu Santo como paloma entre ambos.<sup>425</sup> En la parte baja del extremo derecho de la pintura aparece una escena con dos figuras, vestidas con

---

<sup>420</sup> Sobre este tipo de imagen en particular existen antecedentes en pinturas europeas y novohispanas de la época.

<sup>421</sup> Réau, 2000, pp. 317, 326; Gillez Chazal, "Arte y Mística del barroco", en *Arte y mística del Barroco*, México, Colegio de San Ildefonso, 1994, pp. 17- 28, pp.17-18; Georgette Épiney-Bugard, Émilie Zum Brunn, *Mujeres trovadoras de Dios, Una tradición silenciada de la Europa Medieval*, México, Paidós, 2007, pp.15-37, la mística estuvo presente durante los siglos X al XVI, en el concepto y vida de monjes, teólogos, beguinas, religiosas, en diversas formas como medio de elevar el espíritu y el alma hacia Dios, integrando la doctrina con la experiencia espiritual; Pseudo Dionisio Areopagita, pp. XII-XVI, 35-44, 270-271, 307(712A), 369, su obra y especialmente la "*Teología Mística*", a decir de diversos autores fue un ascendente sobre la corriente mística cristiana en Europa durante los siglos X al XVI.

<sup>422</sup> Los querubines pertenecen al primer coro angélico, y para la época que se presume fue hecha la pintura se representaban como un rostro de niño rodeado de alas.

<sup>423</sup> *Biblia Comentada*, Straubinger, p.765, esta flor ha sido considerada un atributo de la pureza de María.

<sup>424</sup> Se puede identificar fácilmente la imagen de la Virgen Inmaculada pues está pintada de acuerdo a la iconografía mariana utilizada para esta advocación desde el siglo XVII, con atributos de la mujer de la que habla el Génesis (III,15), aplastando a la serpiente, y con el par de alas que lleva a la espalda y que describe la visión de San Juan en el libro del Apocalipsis: *una mujer envuelta en sol parada sobre una luna creciente, con el sol a sus espaldas, y coronada de estrellas, a la que un ángel dota de alas*, Apocalipsis (XII,13-14).

<sup>425</sup> *Biblia Comentada*, Straubinger, Ester, (XV, 13).

pieles y amenazados por un ángel,<sup>426</sup> son Adán y Eva al ser expulsados del Paraíso como se relata en el Libro de Génesis.<sup>427</sup>

La pintura se estructura en dos planos, uno natural y el otro sobrenatural integrados el uno en el otro.<sup>428</sup> Las imágenes de los religiosos, el carro con la Virgen, la Trinidad y la escena de la Expulsión del Paraíso están en un primer plano creado por medio de ejes verticales en los espacios donde están colocados los personajes y las figuras. Una insinuación de eje diagonal le da cierta perspectiva al carro triunfal y separa la escena de la Expulsión del Paraíso mientras la Trinidad en un triángulo se integra con el cuerpo de la Virgen.

La factura pictórica muestra una pincelada libre con poca pasta, un buen dibujo con trazos que crean sensación de movimiento en especial por la posición de las imágenes y el trato de los paños; las figuras se recortan y perfilan sobre el fondo por medio de trazos y contraste de luces. Todo ello en un conjunto equilibrado y armónico.

Al analizar la pintura se observa que las figuras y rostros son redondeados, de facciones poco definidas y casi nula expresividad.<sup>429</sup> El dibujo de los cuerpos está realizado con base en trazos que tienden a lo pictórico, y un tanto toscos; algunos como el del ángel que impulsa el carro y el hombre bajo las ruedas del mismo, exhiben cierta desproporción.<sup>430</sup> Por lo que toca a la fisonomía de Cristo y del Padre hay poca variación con las otras imágenes.

Se pueden identificar a los monjes que tiran del carro sobre el que va la Virgen, pues están ataviados con el hábito mercedario, y por el nombre, que está escrito a

---

<sup>426</sup> Se ha tomado en este caso la denominación de ángel para generalizar dado que esta figura ha variado desde las primeras representaciones.

<sup>427</sup> *Biblia Comentada*, Straunbinger, Génesis III, 1-8, 22-24.

<sup>428</sup> Jonathan Brown., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII.*, Madrid, Alianza, 1980 232p. il. pp. 85, 90., el autor nos dice que esta forma de representar el cielo y la tierra entre nubes esponjosas pobladas de angelillos y *puttis* juguetones, en donde al parecer no existe un límite establecido entre ambos, fue característica en la pintura española del siglo XVIII.

<sup>429</sup> Vargas Lugo, 1994, pp. 84,85, observa que en Nueva España no aparecieron innovaciones de importancia ni representaciones originales, ya que los pintores y escultores se apegaron a lo estipulado por la Iglesia En lo que toca al rostro de María, hace notar que la representaban siempre joven, ya que con esto se intentaba mostrar el estado de gracia con que Dios la había distinguido y su humanidad incorruptible, en general observa que sus facciones son casi inexpresivas y repetitivas, en ocasiones impersonales, a veces demasiado infantiles, y en muchos casos alcanzaban una delicada belleza,

<sup>430</sup> Esto podría deberse a que la pintura se realizó para estar colocada en un sitio alto, como numerosas obras pictóricas de la época.

los pies de cada uno. Los cuatro fueron devotos marianos, uno de ellos San Pedro Nolasco, quien porta el estandarte de la orden, fue escogido por María para fundar la orden mercedaria en 1218.il. 80



80.- Pintura del luneto sur, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, extrema izquierda (detalle), Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

San Pedro Pascual fue Doctor en Teología y enseñó en la Universidad de París, donde se ordenó sacerdote en 1249; ingresó a la orden mercedaria en 1250 y profesó el año siguiente. Fue autor de numerosos escritos marianos sobre el privilegio de María de ser Inmaculada desde su concepción, exponiendo esto como una verdad revelada en la que era necesario creer. Predicó a favor de este misterio y defendió en diversas ocasiones la tesis mariana ante los opositores a ella; así en 1295 lo hizo públicamente en la Universidad de París por lo que le dieron el nombre de “Doctor Mariano”.<sup>431</sup>

Fray Jerónimo Pérez teólogo valenciano quien fue catedrático en la Universidad de Valencia y en el Colegio jesuita de Gandía, fue también un devoto defensor del misterio de la Inmaculada. Por último Fray Silvestre de Saavedra fue un teólogo

<sup>431</sup> Montoya, pp. 27-29, 31-33, 72-74,

que escribió una obra sobre María exaltando sus gracias, privilegios, misterios y prerrogativas: *La Sagrada Madre de Dios*.<sup>432</sup>

Sobre la Virgen alada pisando la serpiente, vimos que esta imagen tiene sus antecedentes en figuras de procedencia bíblica,<sup>433</sup> y en pinturas de la *Inmaculada Concepción* de la época. Es muy probable que la fórmula iconografía con que está representada, se haya tomado de los *Tratados* españoles, además de obras locales, o españolas.<sup>434</sup> En este caso se puede sugerir que la imagen es una recreación del pintor, que colocó los atributos iconográficos de la Virgen Inmaculada de forma que pudiera ser identificada plenamente, aún cuando no lleva la corona de estrellas alrededor de su cabeza, ni se observa la luna creciente a sus pies.

La Trinidad está representada en uno de los modos compositivos indicados en los tratados de la época, con lo que la imagen cumple con lo estipulado en la iconografía del momento histórico. En este caso las tres Personas son diferentes entre sí, la fórmula como ya se vio, correspondería a la que algunos autores han llamado *clásica*: El Padre como un anciano venerable de barba, vestido con túnica blanca, el Hijo como un hombre más joven, tiene el torso descubierto, envuelto en parte por un manto de color rojo, y con la mano derecha sujeta la cruz del sacrificio y el Espíritu Santo entre ambos, en forma de paloma.<sup>435</sup> A fin de acentuar la alegoría el pintor le añadió una filacteria que sale de la boca de Jesús, en la cual está escrita la sentencia *non enim pro te sed pro omnibus haec lex constituta est.*, (Ester, XV-13). El relato bíblico nos dice que durante el cautiverio de los judíos en Babilonia, el rey Asuero, por insidias de su consejero Amán, envió

---

<sup>432</sup>Ibid., pp. 80-82, *Hombres y documentos de la filosofía española* – Vol. 7 pág 45, books google.com.mx/books?isbn=8400081455, Fray Jerónimo Pérez, (principios del siglo XVI.....) tuvo la cátedra primaria de Cuestiones de Universidad de Valencia y de filosofía moral en 1553; *Grafiyas del Imaginario. Representaciones Culturales en España*, pag. 329, books google.com.mx/books?isbn=969584, 04-02-2013, Fray Sivestre Saavedra (mediados del siglo XVI....), fue lector y regente de estudios del Colegio Mercedario de Sevilla; publicó en 1615 un sermón sobre la defensa de la Inmaculada Concepción de María, su obra se publicó hasta 1653. F. Zurbarán retrató en pintura a cada uno de estos frailes.

<sup>433</sup> *Biblia Comentada*, Straunbinger, Génesis (III,15); Apocalipsis (XII,13-14).

<sup>434</sup> Rivera, pp. 58-62, hace notar que en gran parte las pinturas de la Inmaculada realizadas en Nueva España fueron derivadas de numerosos grabados de los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, además de otros; Pacheco, pp. 575, 576; Diego Monroy pp. 12, 18; Martínez Albesa p. 482.

<sup>435</sup> Réau, 1995, pp. 45-47; véase Pacheco, 2001, p. 565, sobre la iconografía estipulada para esta imagen.



a exterminar al pueblo judío, Ester su esposa por ser judía, estaba incluida en esa sentencia y por tanto debía morir; acudió al rey para pedirle clemencia, y el rey le contestó: “*en efecto esta ley está establecida para todos, más no para ti.*” Esta sentencia la tomó la Iglesia para aplicarla a la Virgen, y enfatizar con ello que Dios la había librado del pecado original al que están sometidos todos los mortales.<sup>436</sup>

A su vez se pueden identificar diversos tipos de ángeles, como las caritas de los querubines colocados a los pies de María y alrededor de la Trinidad, o el ángel joven que impulsa al carro y los ángeles niños volando al lado del carro, imprimiendo a la escena un toque celestial.

El carro triunfal majestuoso en forma de nave transporta a la Virgen y a su paso aplasta a un hombre bajo las ruedas, que en este caso representa en forma metafórica al pecado original, y quizá también a aquellos que atacaban su concepción inmaculada. La imagen concuerda con pinturas realizadas en templos franciscanos de esta temática y con escenas conocidas en grabados de Peter Paul Rubens con temas análogos de *Triunfos* que llegaron a estas tierras, y que en este caso se adaptó para denotar el triunfo María sobre el pecado original y con ello también sobre quienes negaban que había sido concebida sin pecado original.<sup>437</sup> il. 81

---

<sup>436</sup> *Biblia Comentada*, Straunbinger, Ester,(XV, 13).

<sup>437</sup> Ruiz Gomar, 1982,pp. 87-101; José María Diez Borque, “Relaciones de Teatro y Fiesta en el barroco español”, en José María Diez Borque, Director, *Teatro y fiesta en el barroco, España en Iberoamérica*, cd Madrid, Ediciones Serbal, 1986, p. 36, su obra situada en el ámbito hispano le atribuye un valor narrativo a los carros triunfales, en algunos de ellos se representaban en vivo fragmentos del motivo central de la fiesta o tema, de este modo vemos en el caso de la pintura que se está estudiando, la imagen de la Inmaculada Concepción como tema principal que va sobre el carro; Francastel, 1969, pp.65, 71-75, anota que desde el siglo IV, la Iglesia retomó los espectáculos de la Antigüedad, para su uso performativo y los utilizó renovados para difundir las nuevas doctrinas..



*81.-Pintura del luneto sur, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, parte central, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez, e Irene Barajas.*

En cuanto a la escena de la expulsión del Paraíso, este discurso retoma el relato bíblico que ha sido representado desde épocas tempranas a través del tiempo. Adán y Eva al haber pecado fueron arrojados del Paraíso por Yahvé. Ambos cubren su desnudez con pieles como relata el Libro del Génesis. El querubín que debía guardar la entrada al paraíso ahora es un ángel vestido como un guerrero, porta una espada flamígera y es quien los expulsa; se puede presumir podría ser el arcángel Uriel ya que la espada flamígera es uno de sus atributos.<sup>438</sup> il. **82**

---

<sup>438</sup> Carrillo y Gariel, p. 167, acerca de esa escena encuentra cambios semejantes en una tabla de Juan Correa con este tema, que se encuentra en el ex-colegio de Tepotzotlán.



*82.-Pintura del luneto sur, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, Expulsión del Paraíso, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez, e Irene*

En los rostros no existen líneas definidas por lo que las pestañas, la nariz, los labios y las cejas quedan apenas esbozados. La expresión, en casi todas las imágenes muestra una actitud mística: con los ojos elevados hacia el cielo casi en blanco, reflejando una placidez que los enlaza con un mundo celestial, pues prácticamente no exteriorizan otro sentimiento, expresión que se observa también en diversas obras de la época. il. **83**



83.- *Inmaculada Concepción*, (h.1668), *Bartolomé Esteban Murillo*, óleo sobre lienzo, 190 x 160 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, (detalle)

Esta actitud mística se puede observar en los rostros de la Virgen y de Eva que son bastante parecidos entre sí, hasta en el aspecto burdo del cabello, de un castaño rojizo apagado en la Virgen y rubio cenizo en Eva; la misma expresión se observa en los rostros de los monjes, y retomando la expresión de Ruiz Gomar, podría considerárseles “*un tanto bobalicones para nuestro laico entender*.”<sup>439</sup> Las manos aparecen regordetas y los dedos se observan como si fueran de una sola falange sin notar en ellas la formación ósea natural y en conjunto se ven realizadas a través de trazos pictóricos.<sup>440</sup> il. 84, 85

---

<sup>439</sup>Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, UNAM, IIE, 1982, p. 116; esta expresión se puede observar también diversas imágenes de la época; como ejemplo encontré que podrían ser dos imágenes de la *Inmaculada Concepción* las realizadas por Bartolomé Esteban Murillo, (1668), de José de Ribera (1635) y (1637), así como otras imágenes de santos y Vírgenes de estos y otros artistas, donde se puede apreciar que tienen la misma expresión mística con los ojos mirando hacia el cielo.

<sup>440</sup> Estas características anatómicas se ven en la pintura de la época.



84.- Pintura del luneto sur, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, rostros de la Virgen y de Eva (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.



85.- Pintura del luneto sur, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, rostros de los monjes mercedarios, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

En lo que toca a la expresión corporal las posiciones de las figuras y el trato general de los paños tienen el toque necesario para dar sensación de movilidad vertida al lenguaje pictórico que el maestro deseó imprimir.<sup>441</sup> Es el caso de los cuatro religiosos, los que se puede sentir van tirando del carro; o la Virgen que sugiere cierta sensación de movimiento por la posición del cuerpo y el vuelo de sus ropajes; sobre todo en el manto con variedad de pliegues en diversas formas que permiten sentir que flota, lo que se acentúa con las alas abiertas y con la serpiente reptando a sus pies. También es el caso del ángel que va junto a la

<sup>441</sup> Sobre el movimiento en los paños con alto valor expresivo, véase Aby Warburg *Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 22, 78, quien confiere a estas expresiones la capacidad para recrear un cuerpo en movimiento, ya que le otorgan un valor intrínseco, que añadido a la fantasía del artista, dotan de vida orgánica a elementos ornamentales inanimados, como son los paños ó los cabellos; véase Alberti, León Battista, *De la pintura*, México, UNAM, 1996, pp122-128, incisos 41-45, sobre el deseo de pintor para expresar las emociones del alma a través de los movimientos, siendo estos agradables, ligeros, vigorosos según el tema de la acción y pueden reforzarse con los movimientos de los cabellos y de los paños, realizados a través de una *actio* (acción), que como sabemos es parte de la retórica pictórica; Carrillo y Gariel, p. 175, menciona a José Juárez como uno de los primeros artistas novohispanos en marcar diferencias en las telas, al ondearlas pretextando un viento convencional de acuerdo a las actitudes de sus modelos.

rueda delantera tratando de impulsarla, sensación que se acentúa aún más por el trato que le dio el pintor a los vuelos de la túnica y el manto, así como en los paños que cubren a los angelillos volando al frente y al lado del carro triunfal.

En la obra se puede captar como el hombre al sentirse bajo las ruedas del carro transmite su desesperación más a través de la gesticulación corporal, que de lo que puede percibir de esta expresión en su rostro.<sup>442</sup> En este caso está representando un concepto abstracto y conocido: el pecado original.

Existe a su vez expresividad corporal muy dinámica en la actitud del ángel que vuela y blande su espada sobre Adán y Eva para expulsarlos del Paraíso, que semidesnudos y encorvados muestran temor, miedo y quizá vergüenza; sin embargo sus rostros poco dicen de estos sentimientos.<sup>443</sup> A su vez se puede observar que el maestro utilizó el movimiento de las imágenes para manifestar profundidad en la obra pictórica.

En lo concerniente al uso de la luz se aprecia que las imágenes se encuentran dentro de un ámbito en el que la realidad natural y la sobrenatural unidas originan un espacio iluminado por una luz difusa que envuelve toda la escena, logrado con la combinación y degradación de los colores para conseguir la suavidad y serenidad en la pintura.<sup>444</sup> Y a la vez el pintor resalta los tonos de color en los ropajes para dar fuerza a las imágenes.

---

<sup>442</sup>Véase Ernest Gombrich, "Action and expression in Western art", en *Non-verbal communication*, Ed., R. A. Hinde, Cambridge University Press, 1972, pp. 377,382, acerca en su estudio a este tipo de gestualidad patética, presente en el uso de las expresiones corporales y de los rostros, que eran y son recursos de una comunicación no-verbal, como expresión de un movimiento simbólico; a su vez Carrillo y Gariel, p. 146, observa que en gran parte de la pintura virreinal, no había mucha congruencia entre la actitud corporal y la expresión del rostro de las imágenes para expresar los sentimientos.

<sup>443</sup> El gesto y la mímica son elementos básicos y medulares que constituyen la *actio* de lo visual, siendo así los constituyentes principales que otorgan el movimiento dentro de lo que Fumaroli llamó una "coreografía figurativa", véase Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Flammarion, París, 1994, p. 157.

<sup>444</sup>Véase Alberti, pp. 128-130, sobre cómo aplicar la luz en la pintura por medio de los colores; Mues, pp. 62-63 observa en la pintura novohispana del siglo XVIII el uso de la degradación del color para lograr una suavidad y dulzura con un cierto aire celestial; Giorgi 2004, p. 63, resalta: el Empíreo es el cielo que está sobre todos los cielos en la concepción aristotélica, es cielo más alto en el contexto cristiano que adquirió las características de un cielo luminoso como fuente de luz intensa: luz que tiene para la teología cristiana un contenido simbólico al ser mediadora de Dios; Pseudo Dionisio, pp. 299,300, ve en la luz una imagen del bien, una manifestación de la bondad divina, que ilumina, renueva y conserva a toda inteligencia supra celeste sin perder plenitud, y arroja del alma el error y la ignorancia.

La función ornamental que realizó el pintor, cumple así con un proceso de caracterización de las imágenes y logra crear un conjunto apegado a las reglas pictóricas establecidas, que sigue mostrando un creador que estaba al tanto de la iconografía de la época. Esto permite entender que el maestro o bien quienes hayan realizado y guiado el programa para esta pintura, conocían los atributos específicos apropiados para cada figura o imagen para poderlas reconocer fácilmente y relacionarlos con diversas obras de la época, entre otras las alegorías ya mencionadas en el apartado de la Inmaculada Concepción.<sup>445</sup>

Se puede observar que existe congruencia, equilibrio, cantidad<sup>446</sup> y orden entre todas las partes: los elementos (el carro, el fondo con nubes) y las imágenes corpóreas (los religiosos, la Virgen, la Trinidad, el hombre, el arcángel, Adán y Eva, los querubines y los ángeles), cada uno de ellos está en el lugar y en el espacio correspondiente con la actitud adecuada a la acción que está realizando. De esta manera el autor o autores dan vida y movimiento a la escena, cumpliendo así con la armonía entre las partes, y relatar de esta manera la idea alegórica para contar su *istoria*, y para que la narración pictórica se pudiera entender sin confusiones y con claridad.

---

<sup>445</sup> Véase Alberti pp. 114-118, 123, acerca de la necesidad de una adecuada expresión corporal para alcanzar la gracia y belleza, concordancia en su función, además de tener el cuidado de pintar el atuendo de los personajes que representan, a fin de que fueran los adecuados para poder reconocerlos en la narrativa pictórica.

<sup>446</sup> Véase Alberti, pp., 119 -120, sobre este particular: la cantidad de personajes en las escenas y la armonía entre ellas, que debe tener la obra, para que pudiera dar lugar al placer "que provoca la abundancia y la variedad en la pintura".<<<<

## PINTURA DEL LUNETO NORTE. (il. 86)



86.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela 592 x 290 cm, Templo de Belem, coro alto, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barojas.

### *Alegoría mariana*

Anónimo

Probable siglo XVIII.

Óleo sobre lienzos

592 x 290 cm

Coro alto del Templo de Belem, Ciudad de México.

### Observaciones

La pintura del luneto norte también toma forma de medio círculo al ocupar el espacio de la pared del luneto. Está pintada al óleo sobre varios lienzos unidos, pues se notan marcadas las uniones; la paleta de colores es amplia con tonos de aspecto parduzco lo que como ya mencioné, considero se debe al paso del tiempo y a la falta de mantenimiento y limpieza. En la parte inferior y en ambos lados aparece recortada como para poderla adaptar a ese espacio; tiene claveteados en varias partes, sobre todo en las orillas donde se ha levantado la tela. Exhibe



repintes en la parte baja del central, y el estado general nos muestra que también está maltratada, aunque con un deterioro menor que la pintura del luneto sur.

## DESCRIPCIÓN, COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS

La obra incluye fondo difuso de nubes en colores tenues y tonalidades pastel en amarillos y ocres donde resaltan espacios de azul verdoso. Como anticipé, en la parte media se encuentra una Trinidad antropomorfa; las tres personas son parecidas entre sí, están en posición sedente con vestiduras blancas y cada una tiene un atributo que permite identificarla.

Se puede apreciar que la figura del lado izquierdo está en posición de tres cuartos, girado hacia el centro de la escena, con el brazo izquierdo recargado en el pecho sobre el que apenas se distingue la imagen de un cordero blanco y levanta el brazo derecho en señal de bendecir<sup>447</sup>; observando con detenimiento en el pie y las manos se perciben las llagas, que son atributos del Hijo. La figura del centro está prácticamente de frente, tiene una lengua de fuego sobre la cabeza y un sol en el pecho, con la mano izquierda sostiene un cetro, levanta el brazo derecho y con la mano también hace la señal de bendición; esta figura corresponde a la persona del Padre. La figura del lado derecho está colocada en posición de tres cuartos con la cabeza inclinada y la mirada hacia el frente; el brazo izquierdo lo tiene apoyado en el pecho, en tanto extiende el brazo derecho hacia delante, es el Espíritu Santo; debe haber tenido la imagen de una paloma en el pecho pero los repintes y el tiempo la han desdibujado y prácticamente no se distingue como tal y quizá con una limpieza se pueda apreciar. Sus rostros si bien son parecidos tienen cierta individualidad en la expresión. A ambos costados de la Trinidad se encuentran angelillos y ángeles músicos, a los pies de cada una de las tres personas se encuentran querubines a modo de escabel, otros más arriba y abajo, dos angelillos

---

<sup>447</sup> Grabar, 1967, p.40, resalta que en los primeros tiempos cristianos el gesto de levantar solo el antebrazo tenía sentido de plegaria, también se usaba en el ritual de aclamación o testimonio, o podía ser el gesto de un orador o bien acompañaba a un sabio o retórico pagano en un discurso. En la iconografía cristiana, este gesto se confundió después con el de la bendición, y ha ocupado un lugar importante en el imaginario cristiano.

juguetones levantan la túnica al Hijo y al Espíritu Santo y le dan al conjunto un tono festivo.<sup>448</sup>

En la parte inferior del cuadro podemos ver, en el extremo izquierdo un anciano hincado, con las manos unidas y los ojos levantados<sup>449</sup> hacia la Trinidad; personaje que en este caso se puede identificar como san Joaquín, el padre de María, por la edad, la indumentaria propia de la nobleza, la túnica en verde y la capa suntuosa roja orlada de armiño de un modelo en boga en las cortes europeas en el siglo XVI. En el extremo derecho, también hincada, aparece una mujer ya madura que viste una túnica verde, corta sobre brial rojo y cubre su cabeza con un manto corto dorado a tiempo que un manto grande también en dorado envuelve su figura; esta imagen es de santa Ana la madre de María. En el centro de la pintura entre ambos padres de la Virgen aparecen dos angelitos hincados con las manos unidas en actitud de adoración, inclinados hacia abajo, en dirección a un espacio de tono oscuro con repintes, que no distinguir si hay alguna figura.

La pintura está estructurada en un primer plano sobre un fondo de nubes difuso, donde resaltan los azules y amarillos en tonos pálidos y tenues, integrándose en un plano celestial. Las imágenes están sobre el trazo de un triángulo, con un vértice en el centro superior de la composición a la altura de la Trinidad antropomorfa; y en la parte inferior de la pintura un eje horizontal cierra el triángulo en la base, en cuyos extremos están situadas las imágenes de san Joaquín y de santa Ana ya mencionadas.

La factura pictórica muestra una pincelada libre con poca pasta, un buen dibujo con trazos que crean sensación de movimiento y profundidad. Las imágenes se recortan y perfilan sobre el fondo por medio de trazos con contrastes de luces y sombras, algunas de ellas un tanto difuminadas.

Las figuras son alargadas con rostros delgados; de manos finas, con cierta elegancia al extenderse, o al estar unidas o cruzadas sobre el pecho; aparecen de dedos largos sin definición ósea y las uñas se perciben poco perfiladas.

---

<sup>448</sup> Estas figuras aparecen con frecuencia en el arte religioso de los siglos XVII y XVIII.

<sup>449</sup> Réau, 2000, p. 268, nos dice que esta actitud de adoración de los padres de la Virgen y los angelillos, apareció en la liturgia occidental durante el siglo XIII, las rodillas están flexionadas y las manos unidas o cruzadas sobre el pecho y tuvo un origen feudal: la actitud del vasallo reconociendo la dependencia de su señor.

Las tres personas de la Trinidad son casi idénticas; presentan cabello y ojos oscuros con ligera barba y como ya se vio las identifican los atributos iconográficos de cada una de ellas, visten túnica talar blanca que se percibe de una tela suave y permite sentir los cuerpos debajo de la tela; el maestro le añadió a cada figura un manto de tela vaporosa y transparente que literalmente vuela atrás de ellas y da la sensación de que están flotando. il. 87, 88, 89



87.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, Dios Hijo, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.



88.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, Dios Padre, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.



89.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, Dios Espíritu Santo, (detalle). Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

Diversos tipos de coros celestiales están presentes: los querubines pintados según la iconografía renacentista para esta jerarquía celestial, con caritas infantiles de cabello rubio y ensortijado que les cae sobre la frente en un rizo, algunos con incipiente alopecia y con las orejas descubiertas,<sup>450</sup> están colocados alrededor y a los pies de cada una de las Personas de la Trinidad.

Se puede ver a los ángeles músicos adolescentes con túnicas de diversos colores, de mangas anchas con amplios pliegues que permiten sentir el movimiento y descubren el antebrazo; las túnicas tienen una abertura al frente de la que

<sup>450</sup> Carrillo y Gariel, p. 165, el autor describe a los ángeles en la pintura del XVIII, de esta manera: *cuello esbelto, amplia frente enmarcada por oscuros y rizados cabellos .... que cuidan de dejar al descubierto las orejas.*

sobresale una de las piernas para mostrarse hasta la rodilla y permite ver que usan coturno. Sus alas varían siendo de una estructura suave y con más plumaje las de los ángeles del lado izquierdo en tanto que los del lado derecho, las alas tienen una estructura rígida. El pintor añadió a dos de ellos mantos volantes para acentuar la sensación de que están flotando; varios están tocando instrumentos de cuerda y viento como el violín, el laúd y el fagot,<sup>451</sup> y otros cantan loas a Dios.<sup>452</sup> En general se puede observar que su atuendo sigue las recomendaciones del tratado de Francisco Pacheco a este respecto. A todos ellos podemos añadir el par de ángeles niños desnudos que se inclinan hacia el espacio central y el otro par igual de angelillos juguetones..

No es difícil reconocer en las figuras de los extremos a san Joaquín y a santa Ana por sus atributos iconográficos propios ya mencionados.

En lo que toca a la luz se ve un tratamiento en el cual los efectos combinados de luces y sombras fueron utilizados para dar fuerza y revelar las partes; la escena queda envuelta en un ámbito celestial, y es aquí donde el maestro añadió al movimiento, el uso de la luz para resaltar las figuras que como mencioné, dar la sensación de flotar entre nubes.<sup>453</sup> il. 90

---

<sup>451</sup> José Antonio, Guzmán Bravo, Robert Stevenson, *La Música de México, Historia, Período Virreinal (1530 a 1810)*, UNAM, 1986, p. 158.

<sup>452</sup> *Biblia comentada*, Straunbinger, 1969, Salmo 150.

<sup>453</sup> Mues, p. 63, escribe sobre la importancia que ya en esa época le da el autor al relieve, por medio del uso de la luz, acorde a las ordenanzas de 1687 "*una de las principales alabanzas del artífice consiste en dar con la disposición de los claros y oscuros tal fuerza a la pintura, que la relieve quanto sea posible y que se salga fuera del lienzo*", pp. 6, y 107; véase Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Firenze, Centro Di, 1974, Vol. 2 p.211.



90.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, Trinidad antropomorfa, (detalle). Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

El maestro utilizó los tonos y colores adecuados para cada imagen, el fondo en tonos tenues está tratado como recomendaban las ordenanzas del Gremio de pintores de Nueva España: “*ha de ser suave la degradación y han de ser casi insensibles los colores; ... para alcanzar la dulzura en el colorido*”, es este colorido transparente y fluido con el que se buscaba tocar de manera más sensible al espectador.<sup>454</sup>

Se puede observar que la pintura se resolvió basándose en parte, en el relato de los *Evangelios Apócrifos* y de *La Leyenda dorada*,<sup>455</sup> en la obra se representa de manera metafórica la Concepción Inmaculada de María; en el entendido de que todavía para esa época en Nueva España, el tema de *El Encuentro en la Puerta dorada*, era vigente y que la presencia conjunta de Joaquín y santa Ana representaba la Inmaculada Concepción de María, el concepto fue retomado y le

<sup>454</sup> Alberti, pp. 128-134 en estas páginas, guía al pintor de modo que pueda acomodar su *istoria* a la variedad, uso de los colores y la luz para deleite y placer del observador.

<sup>455</sup> Esta representación para los siglos XVII y XVIII prácticamente se había sustituido por la Inmaculada Concepción, aunque en Nueva España siguió presente en parte por la devoción a santa Ana, a la que estaba más enfocada que a la propia Inmaculada Concepción como tal.

añadieron su propia idea alegórica centrándola quizá más hacia la aceptación de la voluntad de Dios y al agradecimiento del milagro de ser padres de María. il. 91,92



91.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, San Joaquín y ángeles músicos, extremo izquierdo, (detalle).  
Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.



92.- Pintura del luneto norte, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, Santa Ana y ángeles músicos, extremo derecho, (detalle).  
Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

Cabe aclarar que en numerosas pinturas de la época, se pueden ver a san Joaquín y a santa Ana al los lados de la Virgen María con los atributos de una Inmaculada Concepción, en escenas de su Coronación y su Asunción.

Las facciones de todas las imágenes son idealizadas con una expresión de dulzura y serenidad en los rostros, y en los de san Joaquín y de santa Ana se percibe una tácita sumisión, que trasmite fielmente el pintor.<sup>456</sup>

Se puede observar que existe congruencia entre las imágenes y un orden lógico en su colocación con la actitud adecuada a la acción que están realizando, de modo que la fisonomía, el tamaño, las posiciones y los movimientos logran expresar la narración pictórica. Joaquín y Ana están en un plano inferior sin existir una división tajante con la Trinidad, más bien es un conjunto armónico dentro de un espacio con atmósfera celestial y sentido místico, en el que todo está colocado a modo para relatar la idea alegórica para representar metafóricamente la Concepción Inmaculada de María logrando además un equilibrio en la escena.<sup>457</sup>

Encuentro que el artista conocía de manera amplia el oficio de pintor, y se apegó a las ordenanzas del gremio, y a los tratados de pintura del momento. También mostró el conocimiento del tema, por el cuidado que tuvo al pintar la iconografía adecuada y los atributos correspondientes a cada imagen siguiendo las normas del *decoro* que exigía la concordancia entre las figuras representadas, el atuendo, los movimientos, las expresiones y las posiciones.

Así, se puede observar en ambas obras que los maestros siguieron las indicaciones al pintar los angelillos en el trato los desnudos; y en los demás

---

<sup>456</sup> Virginia Aspe de Cortina, "Andrés López una lectura de su obra", en Virginia Armella de Aspe, et. al, *Andrés López pintor novohispano*, Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA, 1994, pp. 31-35, considera dentro la producción estética universal, que el arte novohispano se acerca más a un concepto metafísico que al conocimiento académico supeditado a los tratados, esta expresión podría ser resultado de una relación entre la creación artística y lo sagrado que sugiere la autora, sin dejar de lado la presencia de lo académico en la obra; Mues, p. 62, ve en la pintura novohispana un dilema entre pintar de las figuras copiando de la naturaleza o representar figuras ideales, ya que en gran número de estas pinturas los personajes centrales se conforman con un ideal de belleza celestial y los personajes secundarios más con una belleza terrenal, en el caso de esta pintura, casi todos acercan más a lo ideal.

<sup>457</sup> Mues pp.56-60 sobre este particular hace notar que ya en las reformas del gremio de pintores promulgadas en 1687, se sentaron las bases para un cambio estilístico en la pintura novohispana entre cuyas novedades se encontraba los requisitos para dibujar cuerpos "perfectos", saber representar la perspectiva y la composición para aprobar el examen.

ángeles las recomendaciones de los tratados de la época. En lo que toca a los desnudos, Ruiz Gomar hace notar que debido a las condiciones morales imperantes en Nueva España en esa época, los desnudos eran tratados con cautela, razón por la que es posible también que los maestros cubrieran con pequeños paños a los angelillos en ambas obras.<sup>458</sup>

A su vez esta forma compositiva utilizada en ambas pinturas, donde los personajes y los objetos están colocados prácticamente en un primer plano, en forma equilibrada, remite a las tradiciones renacentista y clásica.

---

<sup>458</sup> Alberti, p 121,126 *"Si resulta adecuado debería haber algunos personajes desnudos en tanto que otros estarían medio vestidos y desnudos",.. "por siguiente desearía que la decencia y la modestia fueran tomada en cuenta en la historia, es posible dejaremos alguno desnudo", ... "las partes obscenas del cuerpo y todas las que tienen poca gracia, se cubrirán con un paño, con unas hojas o con la mano"*; Pacheco, p. 575; Ruiz Gomar 1982 p. 98; Ruiz Gomar, 1991, p. 211, Toussaint, 1965, p. 224.



## LECTURA RETÓRICA E INTERPRETACIÓN DEL DISCURSO

A continuación después de haber investigado y analizado las imágenes y los temas representados en ambas pinturas trataré de comprobar la hipótesis sobre el discurso y la idea que cada una de estas obras podría transmitir a quienes las vieran; apoyándome con los datos reunidos, la técnica y la aplicación de las reglas pictóricas que considero siguieron los maestros en estas composiciones. Al acercarme a conocer los documentos sobre el arte de la pintura que posiblemente estuvieron al alcance de quienes idearon y ejecutaron las obras, encontré que numerosos tratados europeos sobre pintura, principalmente italianos y españoles llegaron a Nueva España, pudiendo haber formado parte del acervo de los conocimientos para el aprendizaje y ejecución de la pintura. Si bien la distancia y el entorno social, cultural y religioso dieron origen a expresiones artísticas con características propias, los pintores novohispanos no fueron ajenos a esos conocimientos y seguramente los utilizaron y lograron aplicarlos en el oficio.<sup>459</sup>

De gran ayuda ha sido el camino retórico del tratado de la Pintura de León Batista Alberti<sup>460</sup> y las indicaciones sobre la manera de representar las imágenes y los temas de *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.<sup>461</sup> Siguiendo a Alberti sabemos que el primer paso en la creación de una pintura es la invención

---

<sup>459</sup> Sobre esto, véase Soto, pp. 93-94; y Mues, pp. 21,58-59; Ruiz Gomar 1991,pp.205-222, y Toussaint,1965, pp 220-226.

<sup>460</sup>J.V. Field, "Introducción y notas", en León Battista Alberti, *De la pintura, México*, UNAM, 1996, pp.1-24; J. Rafael Martínez, "Estudio preliminar y traducción" en León Battista Alberti, UNAM, 1996, pp.30-52, sobre este gran humanista del Quattrocento nos dicen que hizo la primera obra conocida que vincula al artista con las leyes ópticas, fue innovador al tener el acierto de utilizar los términos y pasos de la retórica latina escritos por Marco Tulio Cicerón, en *El orador*, y por Marco Fabio Quintiliano, en *Institución Oratoria*, y los adaptó al discurso del arte, "ofreció un instrumento racional y objetivo que permitió sistematizar la reflexión acerca del fenómeno de la representación artística". Su trabajo le dio un fundamento científico a la actividad artística para poder considerarla como arte liberal, además de crear reglas y preceptos para el arte de la pintura, su tratado *De Pictura*, fue la base para el ejercicio de la pintura hasta el siglo XIX.

<sup>461</sup> Estoy considerando que la obra de Francisco Pacheco llegó a Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII, en especial encontré en esta obra un vehículo importante para que se conocieran los conceptos de varios tratadistas flamencos, italianos y alemanes, como el mismo León Batista Alberti(1404-1472), Alberto Durero (1471-1528), Ludovico Dolce, Giorgio Vasari (1511-1574), Gabriele Paleotti (1522-1597), y Paolo Lomazzo (1538-1592), entre otros, y de académicos españoles como Francisco de Medina y Francisco de Rioja (1583-1659), así como de algunos autores de libros sobre iconografía religiosa. En su obra Pacheco cita de manera amplia párrafos de las obras de estos autores en referencia a la invención, el colorido, formas, dibujo, iconografía, utilidad, nobleza y fines de la pintura para guía y uso de los artistas; Mues, p.58, hace notar la presencia de la tratadística española en Nueva España desde este siglo.

(*inventio*), que en este caso sería la forma en que cada uno de los artistas ideó su discurso pictórico, una vez seleccionando el tema y las imágenes para exponerlo, y lo plasmó en una composición utilizando figuras y otros elementos hasta lograr acomodar correctamente todas y cada una de las partes en la pintura a modo de que pudieran relatar su *istoria*.<sup>462</sup>

En el supuesto que los maestros que ejecutaron estas obras hayan conocido directa o indirectamente el tratado de Alberti, consideraré que aplicaron los preceptos de la invención para expresar su tema. Observando cada una de las obras estudiadas se puede ver que los creadores trataron de involucrar al espectador a través de la aplicación de estrategias retóricas apoyados con las imágenes utilizando las figuras, los objetos, trazos, colocación y colores para expresar una doctrina y una devoción religiosa particular de esa época histórica: la *Inmaculada Concepción de María*.

En cada una de ellas los maestros transfirieron su idea al mundo sensible realizando una *dispositio*<sup>463</sup> organizando los elementos de la *inventio* en un todo estructurado en un sistema de valores conocidos, que en este caso fueron imágenes y objetos con un significado simbólico, todo ello ordenado de forma que pudiera expresar de manera adecuada el discurso pictórico requerido. Por otra parte cada uno de los pintores utilizando la *elocutio*,<sup>464</sup> a través de las imágenes

---

<sup>462</sup> Alberti, Libro III, p.136, sobre este particular, considera que la mayor virtud de una *istoria* radica en la invención, ya que ésta posee tal fuerza por sí misma, que aún sin la representación pictórica puede proporcionar placer; Paleotti, p. 175, considera que la *invención* en la pintura deriva de cuatro causas: la necesidad, la utilidad, el deleite y la virtud que sirven a la pintura profana y convienen a la pintura sagrada; Pacheco, p. 241, cita a Paleotti, sobre el uso de la de la invención para formar imágenes de las cosas creadas y así servirse de figuras que pudieran ser entendidas por todos; aquí se pueden apreciar las ideas expresadas en la obra de Pseudo Dionisio.

<sup>463</sup> Alberti, sobre la "*dispositio*", p.114, en el inciso 35, indica "*la composición en la regla pictórica mediante la cual las partes se acomodan (correctamente) en la pintura,*" p. 119 inciso 3 en referencia a la composición de los cuerpos anota, *todos los cuerpos en la istoria deben armonizar en cuanto a tamaño y función*"; y en p. 144, inciso 61, guía sobre el orden y método que debe seguir el pintor para conseguir una composición bien lograda; Pacheco, p. 296-297, aconseja que el pintor exponga el relato de su historia con tanta prioridad que quienes lo vean consideren que sólo pudo suceder como lo pintó, y añade que todo compuesto de una historia que tiene diversas figuras debe ser un cuerpo que no discorde en nada.

<sup>464</sup> Azaustre, p 15, *elocutio*: parte de la Retórica que comprende: *puritas, perspicuitas y ornatus*,. Véase Alberti pp. 114-118, 123, la *elocutio* incluye además del *ornatus (ornamento)*, el *decorum* (decoro), que regían los principios de representación para identificar las figuras, por ello enfatizaba Alberti: "*todo lo que las personas hacen en la pintura entre ellos, o que realizan en relación con los espectadores, debe acomodarse hacia la representación, ornato y explicación de la istoria*".

(*puritas*), expresó un discurso claro y comprensible (*perspicuitas*), al que le añadió la iconografía propia y atributos específicos (*ornatus*), como se pueden observar en cada figura.

He mencionado que durante los siglos XVI al XVIII existían en Nueva España numerosas obras plásticas del tema inmaculista con gran diversidad de versiones sobre esta doctrina en conventos, templos, universidades, hospitales y en los hogares, a las que se pueden añadir los sermones, panegíricos, escritos, oraciones y devociones etc. sobre la Inmaculada Concepción, que considero fueron fuentes para que los autores de los programas (de las mismas ordenes de frailes o de algún clérigo) como era costumbre, ya que al pintor o bien al taller de un maestro se les pedía elaborar el tema en cuestión, generalmente bajo la supervisión de la Iglesia y de quienes lo encargaban; añadido a esto, sabemos que durante la época virreinal, las Instituciones civiles y eclesiásticas, las cofradías, las órdenes religiosas y clero secular así como los mecenas y donadores, reforzaban su prestigio social a través de obras plásticas como éstas y como se vio en este trabajo, la enseñanza, la defensa y la exaltación de este misterio fue plasmada en numerosas composiciones, como estas dos obras que pertenecen a las narrativas alegóricas del tema inmaculista.<sup>465</sup>

A su vez en ambas obras es posible acercarse a las formas de expresividad que caracterizan las facciones de las imágenes, se puede observar un marcado “*ethos*” en la mirada mística de la Virgen, de los monjes y de los angelillos en la pintura del luneto sur; en tanto que en la del luneto norte esta expresión se observa en los padres de la Virgen, la Trinidad y los angelillos, del mismo modo que se pueden apreciar en otras pinturas religiosas de la época, tanto en España como en Nueva España y que era parte de una fórmula iconográfica a la que se le añadía cierta luz para introducir al espectador en un ámbito luminoso de tenue colorido, donde

---

<sup>465</sup> Alberti, Libro II, p. 136, aquí aconseja acerca de que los pintores tuvieran conocimiento de las artes liberales y se deleitaran con los trabajos de poetas y oradores, ya que están llenos de información que es de gran ayuda para la composición de la *istoria*; así mismo Pacheco p. 299, anota que el pintor no puede contar su historia si no sabe de fábulas e historias de poetas; sobre este particular consulté a Warburg, p. 75-78, en donde resalta la importancia de las obras literarias y de la teoría teórico artística del momento histórico unidas a la fantasía personal para la creación de las obras; conceptos que también se encuentran en la obra de E. Panofsky ya citada este respecto.

están inmersos los personajes, y que por esta luz *divina* adquieren la dulzura y serenidad de los seres celestiales, acorde a la teología cristiana.<sup>466</sup>

Se puede observar que en ambas composiciones pictóricas está creado un vínculo entre las imágenes corpóreas y los otros elementos logrando un equilibrio armónico visual.

En lo que toca a las imágenes religiosas en particular de la Inmaculada Concepción, habrá que recordar que el tema inmaculista fue durante mucho tiempo un vehículo importante para exaltar a María, y como se vio, no sólo contó en el campo religioso con grandes defensores sino también en el político.

En el primero habrá que destacar numerosos teólogos pertenecientes en su mayoría a las órdenes religiosas, que a través estudios teológicos, panegíricos, sermones, imágenes etc. sustentaban la doctrina y su defensa y enfocaban su labor a que fuera declarada dogma de fe. En lo que toca al segundo, vimos que sirvió afianzar el poder de la monarquía española y de las autoridades tanto eclesiásticas como civiles y fue un vínculo de cohesión para el imperio español.

Si bien no es fácil comparar cada una de estas pinturas con otras de la misma época que tratan el tema inmaculista, ya que son muy diversas sus variantes, sí se les ha podido relacionar con diversas obras contemporáneas a ellas por semejanzas en la iconografía de las imágenes, del tema tratado y del programa y discurso pictóricos.

La pintura del luneto norte, que podría considerarse por una parte como una derivación de *El abrazo en la puerta dorada*, se le pudo relacionar con dos obras del siglo XVIII: *El abrazo en la puerta dorada*, y *La puerta dorada*, la una anónima, la otra de Juan Correa, también se puede encontrar cercana la *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Virgen María* de Juan de Villalobos, s. XVIII y que como otras muchas hablan del uso de este tema alegórico para representar a la Inmaculada Concepción. Por otra parte también podría pertenecer al tipo de obras como *La Coronación de la Virgen María*, atribuida a José Mariano del Castillo, s XVIII, y *Asunción de María* (1718), de Francisco Martínez entre otras, en ellas

---

<sup>466</sup> Aspe de Cortina, p. 32, este *ethos*, podría retomar el concepto de un arte cercano a la metafísica, resultado de la relación entre la creación artista y lo sagrado, como lo propone la autora.

está presente la Virgen, con algunos atributos inmaculistas y que por lo general tienen como referente la presencia de ambos padres de la Virgen.

En cuanto a la pintura del luneto sur se pudo relacionar con pinturas como la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos s. XVII, *Alegoría de la Purísima como defensora de la fe*, de Juan Patricio Morlete s. XVIII En ambas María está venciendo al mal (pecado), representado por una bestia apocalíptica o bien por una serpiente. También destacan numerosas pinturas de *Triunfos de la Inmaculada Concepción*, en las que como se vio, cada orden trató el tema a su modo, y a su vez la composición se puede relacionar distintos *Triunfos*, como el de la Sacristía de la Catedral de la Ciudad de México: *El Triunfo de la Religión* de Cristóbal de Villapando y el de la Sacristía de la ciudad de Puebla: *Carro Triunfal Eucarístico de la Iglesia* de Baltasar de Echave Rioja; ambas del s.XVII.

Es conocido que las órdenes religiosas estaban bajo la protección de María y que desde el siglo XIII paulatinamente empezaron a tomar la defensa y exaltación de esta doctrina. Por ello los *Doctores Marianos*, santos y santas, y diversos teólogos así como príncipes y reyes que centraron parte de su obra en esta labor, aparecen en pinturas, como se puede apreciar en la pintura del luneto sur donde aparecen los mercedarios marianos, ya mencionados.

Habría que añadir que en numerosos coros de templos de estas órdenes religiosas, se encuentran pinturas sobre la Virgen María en diversas advocaciones. En templos franciscanos se encuentran obras de la Inmaculada entre ellas *Triunfos de la Inmaculada* que son parte de un programa exaltando esta doctrina. En el espacio coral del templo de Belem no se percibe un programa elaborado como tal, pero el tema inmaculista está presente en las dos pinturas, que quizás pueda tener un significado conjunto en cuanto a la exaltación y defensa de esta doctrina, en tanto que ambas fueran hechas para un mismo espacio.

Por su parte en el templo de san Fernando si se percibe un programa más elaborado, ya que a la pintura grande que estuvo en el medio muro sur del coro se le pueden añadir las pinturas descritas en el archivo de CSMN: la pechina noroccidental, donde se ve escribiendo al teólogo franciscano (Duns Escoto), y es sobre la Inmaculada que lo hace ya que a su lado aparece la Virgen y junto ella un ángel con una trompeta y un estandarte de la Inmaculada Concepción; la pechina

sur-occidental donde se observan franciscanos con muceta roja escribiendo; la pechina Sur Oriente que muestra a otro franciscano con muceta azul que también escribe y dada la temática lo harán sobre la Inmaculada Concepción; por último en la pechina norte-oriente, está otro santo franciscano con muceta blanca, está escribiendo sobre la Inmaculada ya que la Virgen aparece a su lado, junto a un ángel con una trompeta llevando un estandarte de la Inmaculada Concepción.<sup>467</sup>

He mencionado que en el espacio coral en el *Templo Conventual de las Cinco Llagas de nuestro Señor San Francisco Seráfico* en la ciudad de Puebla, está un *Triunfo de María*, y también dentro del mismo espacio está una pintura que representa a la Virgen apocalíptica y a su está lado San Juan escribiendo sobre la visión que tuvo en la isla de Pathmos, y otra pintura más, en la cual está la Inmaculada al centro y a ambos lados J. Duns Escoto y sor María Ágreda, las tres pinturas plasman evidentemente un programa immaculista.<sup>468</sup>

Estas obras alegóricas sobre la Inmaculada Concepción, están referidas a la polémica suscitada por el tema y a la primacía que sobre su defensa se atribuían las órdenes religiosas. También se puede ver que además de la exaltación de esta doctrina se hace hincapié en demostrar los estudios teológicos, las visiones de los místicos, y las fundaciones concepcionistas, así como la voluntad de Dios para revelar este misterio. Las obras tienen un tono decididamente triunfalista y, en ellas, cada orden participaba dando por hecho una victoria aún no concretada y que vista desde hoy tenían la seguridad de resolverse a su favor.

Cabe añadir la importancia del espacio coral para la ordenes religiosas y el clero, en el cual pasaban numerosas horas del día y que era sitio para la oración, la enseñanza y la reflexión. En ese espacio se alababa a Dios y a María por medio de cantos, rezos y oraciones de acuerdo a las horas canónicas; por ello estas pinturas sobre María no sólo representaban a la Madre, sino la obra predilecta de Dios que a su vez era el vínculo con Él. Con la enseñanza se tocaban temas teológicos y bíblicos como en este caso sería el papel de María en el misterio de la salvación y la razón de su pureza, a lo que ayudaban las pinturas.

---

<sup>467</sup> *Templo de San Fernando, Archivo geográfico*, pp. 45-47.

<sup>468</sup> Merlo Juárez, Tomo I, pp.21-218.

Los frailes además de las lecturas podían reflexionar sobre las imágenes que a través de las composiciones, la iconografía, los colores, las luces y sombras expresaban la inmensa devoción a la Inmaculada, y mostraban el vínculo de María con Eva relacionando la desobediencia de ésta, que trajo la muerte para el género humano y la obediencia de la Virgen como instrumento de la salvación. También su triunfo sobre el mal o pecado, representado con diversas figuras de origen bíblico (dragón, serpiente) y que derivó más tarde con figuras antropomorfas.

Es profusa no solo la cantidad sino la diversidad de obras con el tema inmaculista, entre las que se encuentran las que ocupan este trabajo. En cada una de ellas es visible la Inmaculada Concepción ya fuere por sus atributos o en forma alegórica. Las obras variaron de acuerdo al momento histórico, a las ordenes religiosas, al clero, o a la monarquía, y cada uno de ellos la presentó a su modo para exaltarla.

## CONCLUSIONES

Los estudios iconográficos e iconológicos efectuados en este trabajo sobre cada una de las dos pinturas novohispanas que se encuentran en el coro alto del Templo de Belem (Merceditas), me han permitido adentrarme en la investigación y profundizar en el conocimiento del tema pintado y sus numerosas variantes, realizar un recorrido histórico por diversas épocas y diferentes espacios para conocer su origen, aparición y evolución a través del tiempo, y con el apoyo en la investigación sobre cada una de las imágenes y que forman parte de estas obras logré reunir los elementos que sustentan la hipótesis de este trabajo, para llegar a la lectura retórica del discurso pictórico y su significado en cada una de las dos pinturas.

La pintura del luneto sur muestra dentro de un espacio a la par celestial y terreno una alegoría para confirmar a la Virgen Inmaculada desde su concepción a través de su Triunfo sobre el pecado original. Como analizamos en su momento la narración pictórica podría leerse de la siguiente manera: María vestida con túnica blanca y manto azul en su advocación de Inmaculada Concepción está aplastando a una serpiente, tiene en la espalda un par de grandes alas y va rodeada de querubines y ángeles, está parada sobre un carro triunfal tirado por cuatro monjes mercedarios todos ellos teólogos, escritores y devotos defensores marianos, el carro a su vez está aplastando al (mal) el pecado original que fue el castigo por la desobediencia de los primeros padres, representado a la manera barroca por un hombre tirado bajo sus ruedas y para mayor alusión a este concepto en el extremo derecho está representada la escena de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, y en la parte superior la Trinidad está enfatizando con su presencia este misterio, que se hace más patente con la sentencia que expresa Jesús, a través de la filacteria escrita en una leyenda ondulante, forma muy utilizada durante la época para resignificar una escena.

En esta obra el pintor concibió como representar esta doctrina religiosa en vías de formularse como dogma (la Inmaculada Concepción)<sup>469</sup> a partir de elementos

---

<sup>469</sup> Francastel, pp.57-60, 303p. il. Nos acerca a la época renacentista, en la cuales se utilizaban unas estructuras en las procesiones para la acción performativa de la Iglesia, en su caso, el autor,



figurativos tomados de diversas épocas y tradiciones, de la literatura y obras plásticas: (el carro triunfal) de la tradición antigua, medieval y renacentista; de la obra del Pseudo Dioniso y del Renacimiento (los ángeles, querubines); del Beato Amadeo y de Andrés Serrano (el arcángel), de la tradición barroca (el conjunto del triunfo con el hombre bajo las ruedas, y los mercedarios tirando del carro); la Trinidad *clásica*, (siglos XVII-XVIII), además de temas bíblicos (la expulsión del paraíso, la mujer alada pisando la serpiente y la sentencia que sale de la boca de Jesús).

De acuerdo a los resultados obtenidos puedo concluir que la pintura del luneto norte está representando alegóricamente el "*Triunfo de la Inmaculada Concepción*", hipótesis que se pudo probar por el conocimiento y significado de cada imagen y de estudio iconológico del conjunto, y también le se pudo relacionar con otras obras del mismo tema como los *Triunfos* de los templos franciscanos: san Fernando en la ciudad de México y el Templo de las Cinco Llagas en la ciudad de Puebla que ayudaron a entender su discurso pictórico.

A su vez la pintura del luneto norte introduce al espectador en un mundo sensiblemente místico, prácticamente divino y a través de una alegoría común para la época se logra presentar la idea de la Concepción Inmaculada de María. El artista tomó los relatos de *Los Evangelios Apócrifos* y de *La Leyenda Dorada*, para expresar su idea, de esta manera la pintura se podría considerar como una recreación de este misterio pues, como ya se vio, la Concepción Inmaculada está implícita con la presencia de ambos padres aceptando la voluntad de Dios. Si bien no es el *Encuentro en la Puerta Dorada* tradicional la alegoría es immaculista y que añadida a la presencia de la Trinidad, confirma y celebra esta obra de la Sabiduría divina y su doctrina; acompañados todos de ángeles músicos, figuras presentes en las celebraciones festivas religiosas y profanas desde fines de la Edad

---

hace referencia a una *nuvola*, que era una armadura toda revestida de algodón y querubines donde estaba colocada la imagen de la Asunción de María, realizada por Masolino, con objeto de mostrar en esa época histórica una doctrina religiosa (la Asunción de María); aquí podría verse una semejanza con el uso de este tipo de representaciones por la Iglesia, particularmente durante los siglos XVII-XVIII, para exaltar la doctrina de la Inmaculada Concepción, como es el caso de los *Triunfos*.

Media y durante los siglos XIV al XIX, y se le añadió la Trinidad antropomorfa, figura muy utilizada durante el siglo XVIII en la Nueva España.

Puedo entonces concluir que esta representación es una recreación del tema, "*El Encuentro en la Puerta dorada*", retomado de diversas representaciones de este tema, que como se ha visto para esa época todavía continuaban representándose en Nueva España y que en su momento relacioné con varias obras de pintores novohispanos. Sin embargo tampoco no se puede descartar, que pudiera incluirse dentro de las pinturas que exaltan a María en su Coronación o en su Ascensión.

En esta obra se aprecia que el pintor o bien los comitentes, o clérigos, tenían conocimiento de los textos evangélicos, a esto se le añadió el *ingenio* para crear una alegoría más elaborada pero entendible para el espectador.

A su vez se pudo ver que en ambas composiciones pictóricas está creado un vínculo entre las imágenes corpóreas y los otros elementos logrando un equilibrio armónico visual, así como el manejo del espacio en el conjunto pictórico, lo que hace suponer pudieron ser pintadas para estos espacios del coro u otro sitio similar.

Por otra parte los creadores novohispanos de estas pinturas, relatan cada *istoria* como "*un contenido narrativo y descriptivo de la pintura*".<sup>470</sup> A través de la obras plásticas era posible que los espectadores de la época a quienes eran dirigidas, pudieran disfrutar a su vez que entender el discurso pictórico representado visualmente y reflexionar con el tema muy acorde a la sensibilidad y gusto de la sociedad virreinal.<sup>471</sup>

En cuanto a la época en que presumiblemente fueron elaboradas ambas pinturas, fueron varios los factores que me llevaron a situarlas en el siglo XVIII:

El tema doctrinal de *La Inmaculada Concepción* que desde la baja Edad Media fue una devoción muy importante, y que en el siglo XV y en especial durante el siglo XVIII adquirió gran importancia como doctrina, y muestra el empeño del clero, de

---

<sup>470</sup> Véase Alberti, p.119, "*Una historia que merezca halagos y admiración será tan agradable que atraparé la mirada de cualquier persona educada o no educada provocándole una sensación de placer y emoción*"

<sup>471</sup> El pintor siguió también los lineamientos de una *perspicuitas (claridad)* pictórica que, no hay que olvidar, provenía de los elementos de representación pertenecientes a la *elocutio*, denotado en la estructuración del discurso pictórico.

las órdenes religiosas en este caso la orden mercedaria y de la corona española, por lograr que fuera un dogma de fe, y que visto desde ahora, estaban seguros de concretar.

La presencia de la fórmula de la Trinidad antropomorfa figura que fue de especial predilección de la sociedad novohispana durante el siglo XVIII.

El carro representado como *Triunfo*, aplastando bajo la ruedas a un concepto abstracto, representado por una figura humana, presente en diversas obras contemporáneas estas pinturas y que fue muy utilizado durante los siglos XVII y XVIII.

Las imágenes están impregnadas de misticismo que corresponden a una época y a un concepto, dentro la sociedad novohispana imbuida de gran religiosidad.

Y finalmente, por el estilo pictórico que exhiben: propio del siglo XVIII.

Puedo así concluir que ambas son alegorías marianas, cada una refleja la doctrina de la Inmaculada Concepción de María a modo muy distinto y a la vez claro para su tiempo, fueron ideadas y representadas con ingenio por parte de quienes las sugirieron, unidos al conocimiento de los tratados y de las técnicas pictóricas de la época por parte de quienes los ejecutaron y que tuvieron el acierto de no presentar una simple traducción de fórmulas iconográficas conocidas sino que enriquecieron éstas con su propio diseño plasmándolo en estas representaciones alegóricas mostrando el conocimiento del tema, del simbolismo y de la iconografía estipuladas para las imágenes religiosas.

Encuentro que dentro del ámbito novohispano, quienes elaboraban los programas basados en la diversidad de obras presentes en pinturas, grabados, y textos que pudieron tener a su alcance sobre esta doctrina mariana, retomaron y utilizaron muy probablemente los recursos retóricos vueltos al lenguaje pictórico para crear numerosas obras sobre el tema concepcionista, partiendo de los conocimientos y cultura de su tiempo histórico, para expresarlo a través de las imágenes claramente hiladas en su composición. Lo anterior lleva a considerar que todos estos sistemas significativos seguramente eran reconocidos y aceptados por la cultura social y religiosa del momento.

En cada una de estas dos obras novohispanas los artistas colocaron a los personajes y a los elementos relacionándolos entre sí dentro de contexto pictórico, de tal modo que “*el registro plástico funciona metafóricamente como un sermón visual y topográfico*”<sup>472</sup> sin duda alguna estrategia persuasiva para que el espectador de su época entendiera claramente lo que los pintores querían transmitir,<sup>473</sup> acorde a la mentalidad contrarreformista la cual se apoyaba en la elaboración de “*díscursos visuales*” para lograr sus objetivos, por lo que la retórica está más que presente.

Con meticulosa sensibilidad colocaron las imágenes y los elementos involucrándolos en una acción, a cada uno le dieron la importancia gestual correspondiente para transmitir debidamente al espectador un mensaje a la vez religioso y profano, preciso, conscientemente concebido y claramente representado. Con los conocimientos sobre iconografía del momento cada pintor le añadió a su obra el ornato (*ornatus*) adecuado para atraer la atención y deleite del espectador, con el fin de persuadirlo a propósito de la idea que propongo quisieron expresar.

Por otra parte comprobé a través de las consultas e investigación que la obra de Pseudo Dionisio Areopagita siglo (V-VI), fue un importante precedente para la representación plástica de Dios y seres celestiales.

Este estudio permitió también constatar como lo han considerado numerosos estudiosos como Abelardo Carrillo y Gariel, Francisco de la Maza, Manuel Toussaint, Jonathan Brown, Rogelio Ruiz Gomar, Elisa Vargas Lugo, Juana Gutiérrez Haces y Paula Mues, entre otros muchos investigadores, la existencia de una escuela de pintura ya netamente novohispana que tuvo sus orígenes, antecedentes y modelos en los tratados y en la pintura europeos, que muestra una creación y una maduración pictóricas de gran calidad, adaptadas a la realidad,

---

<sup>472</sup> Fernando R. de la Flor, *La península metafísica, arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca nueva, 1999, p. 318, la producción plástica postridentina se basó en una interrelación palabra/imagen, es decir *ut picturae sermones*, sentido que se podría aplicar en las obras pictóricas que he venido analizando.

<sup>473</sup> Aquí que el pintor retomó el uso de la función de las imágenes religiosas como medio didáctico y persuasivo para los fieles, aún para quienes no podían leer.

costumbres y pensamiento del entorno cultural y religioso que logró ser plenamente novohispana.<sup>474</sup>

Por ello habrá que insistir en que el valor del arte novohispano, se debe establecer desde su propio parámetro sin comparaciones con el arte de otras latitudes, ya que su fundamento estético fue inherente a las condiciones sociales, religiosas, culturales e históricas que dieron lugar a la inspiración y creatividad propias, apoyados con las enseñanzas del oficio.

En este caso ambas obras muestran a creadores (tanto quienes elaboraron el concepto como quienes lo ejecutaron), que realizaron su propia búsqueda e idearon estos discursos dentro "*una sociedad virreinal con pluralidad de intereses y formas de comprender y participar la religiosidad*",<sup>475</sup> dándole sus respectivos autores su interpretación personal, con una concepción metafísica que originó una representación estética conceptual y dio lugar a la creación de estas dos alegoría marianas.

También se puede observar, unos artistas novohispanos con la inquietud de nuevos conocimientos y nuevas técnicas en la búsqueda de un marco teórico y práctico para consolidar el sueño y el esfuerzo de varias generaciones de pintores, todo lo cual se vería reflejado más tarde en la creación de una Academia que enseñara, reglamentara y estimulara la creación pictórica particularmente novohispana.

Por otra parte el recuperar nuestra historia virreinal y sus huellas materiales no es un trabajo en particular sino una necesidad antropológica, ética y política que enlaza esta etapa histórica y la actual con un lazo de unión que nos ha convertido en lo que somos en el presente.

En este trabajo se han analizado los temas y las imágenes desde el punto de vista histórico, iconográfico, iconológico y discursivo que permitió situarlas en el siglo XVIII, entender el discurso pictórico, así como su relación con otras obras

---

<sup>474</sup> Brown, 1997, 23-27, encuentra que dentro del mundo hispánico colonial, existieron numerosas escuelas locales que no estaban alejadas del desarrollo del arte y que crearon una pintura fundamentada en modelos metropolitanos, pero con personalidad propia, determinada por las condiciones locales, que eran asimiladas de las corrientes artísticas que les llegaban gracias a la estructura del Imperio español, que reglamentaba el orden social y dirigían la vida religiosa, y que dio origen, en el caso de la pintura, a obras con características personales, y a un arte local, a la altura del arte de la Península.

<sup>475</sup> Mues, 2006, p.20.

similares de la época. Queda pendiente una investigación para localizar el grabado, estampa o pintura que las originaron, o bien algún programa específico para este coro, y localizar los que corresponden a las obras que se encuentran en los coros y otros espacios de los templos franciscanos mencionados y que acusan un mismo origen. Habría que añadir la posibilidad de un estudio comparativo más profundo entre todas ellas y otras similares que pueda acercarse a significado intrínseco de los programas ejecutados, así como el mensaje de los mismos en las diversas órdenes religiosas y para la misma doctrina.

Por otra parte la pintura del luneto sur se puede acercarse a ciertas escuelas y estilo de pintores novohispanos de la época, como lo ha sugerido el maestro Ruiz Gomar, queda aún abierta la investigación para tratar de encontrar en la medida de lo posible al autor o taller que pintó cada obra. Observamos también que a pesar de los cortes, la composición de cada pintura tiene el balance completo para suponer que fueron hechas para un espacio como en el que están colocadas, y que quizá pudo ser éste el original sin asegurarlo. Así pues estos postulados sugieren trabajos sumamente interesantes, que darían lugar a ampliar y enriquecer esta investigación.<sup>476</sup>

---

<sup>476</sup> Guillermo Tovar y de Teresa, "Menosprecio y revelación de un arte católico: la pintura novohispana", en Virginia Armella de Aspe, et. al, *Andrés López, pintor novohispano*, México, Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA, 1994, pp. 15-30, hace en este escrito, un sucinto relato de los estudios novohispanos, y si bien encuentra que hay numerosas y diversas investigaciones sobre el tema, ve la necesidad de que se continúen realizando más, ya que la historia oficial lo ha dejado de lado durante mucho tiempo, a lo que yo añadiría muy poca difusión fuera de los espacios académicos o museísticos y poco interés de la población sobre esa época.

---

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

Alberti, León Battista, *De la pintura*, México, UNAM, 1996, 147 p, Il., (Colección Mathema).

Aldana, Cristóbal de, *Crónica de la Merced de México*, Ed. Facsimilar, de la primera edición, (probablemente posterior a 1770), México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1929, 298pp.

Aligheri, Dante, *La Divina Comedia, Vida Nueva*, México, Editorial Porrúa, 1962, 394pp. (Sepan Cuantos No. 15).

Archivo de la Secretaría Patrimonio Nacional, Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México, CONACULTA, Catálogo Nacional de Muebles e Inmuebles de Propiedad Federal, 2006, *Belem de los Mercedarios*, Expediente 12984.

Archivo Fotográfico de CNMH-CONACULTA-INAH-MEX., *Templo de Belem de los Mercedarios*, Arcos de Belén No. 44, (1928-1989), Col. Cuahutémoc, México, D.F., Expediente 12984.

Archivo Fotográfico, CNMH-CONACULTA-INAH-MEX., *Templo de San Fernando, Templo Propaganda Fide, (1735-1755)*, Plaza San Fernando No. 39, Col. Guerrero, México, D.F.

Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales. Regio Patronato Indiano, Bienes, Nacionales.

\_\_\_\_\_ Templos y Conventos.

\_\_\_\_\_ Indiferente Virreinal

Archivo Geográfico de CNMH-CONACULTA-INAH-MEX., *Templo de Belem de los Mercedarios*, Arcos de Belén No. 44, (1928-1989), Col. Cuahutémoc, México, D.F., Expediente 12984.

Archivo Geográfico, CNMH-CONACULTA-INAH-MEX., *Templo de San Fernando, Templo Propaganda Fide, (1735-1755)*, Plaza San Fernando No. 39, Col. Guerrero, México, D.F.

Archivo Histórico de Notarías, *Fondo Antiquo, siglos XVI-XVIII, Escribano No. 374, Andrés Moreno, (1591-1640)*.

Archivo Histórico de Notarías, *Fondo Antiquo, Protocolos, (1600 a 1800)*.

---

*Biblia Comentada*, Juan Straubinger, traductor, México Obispado de Tlalnepantla, 1969, A.T, 1288 pp. N.T. 400pp.

Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, *Fondo reservado, Ramo: Conventos, Iglesias, Pinturas, Altares, Retablos, Templos y Órdenes*.

Cicerón, Marco Tulio, *El orador/Cicerón*, Madrid, Alianza, 2001, 150pp.

*Diccionario de Autoridades*, 3V., Real Academia Española, Madrid, Editorial Gredos, 1990.

*Evangelios Apócrifos*, México, Editorial Porrúa 1991, 212 pp., (Sepan Cuantos, No. 602).

*Gacetas de México, Castoreña y Ursua(1722)-Sahagún de Arévalo (1728-1742)*, Vol I: 1722 y 1728 a 1731, México, Secretaría de Educación Pública, 1949, (Testimonios Mexicanos, Historiadores 4).

*Gacetas de México, Castoreña y Ursua(1722)-Sahagún de Arévalo (1728-1742)*, Vol. II: 1732 a 1736, México, Secretaría de Educación Pública, 1950, (Testimonios Mexicanos, Historiadores 5).

*Gacetas de México, Castoreña y Ursua(1722)-Sahagún de Arévalo (1728-1742)*, Vol III y Último: 1737 a 1742, México, SEP, 1950, (Testimonios Mexicanos, Historiadores 6).

Gandersheim, Hrotsvitha de, *Las ocho Leyendas*, México, El Colegio de México, 1999, pp.

Interian de Ayala, Juan, *El pintor Chiristiano y Erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Trad. Joachin Ibarra 8V. Madrid, 1782.

Lomazzo, Gian Paolo, *Scritti sulle arti*, 2V., Firenze, Centro Di, 1974

Pareja, Francisco de, *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos de la Nueva España*, 2V., México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1986.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, ripio. Anastasica del sed. Volován 1582, Sala Bolognese, Forni, 1990.

Petrarca Francesco, *Los triunfos y otros escritos*, Trad. Flor Robles Villafranca, Barcelona, Gráficas diamante, 1961, 179pp.



---

*Pseudo Dionisio Areopagita, Obras completas*, Ed. Teodoro H. Martín Lunas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, 417pp.

Quintiliano, Marco Fabio, *Institución Oratoria*, México, Cien del Mundo, 1999, 630pp.

*The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, Edited By Dr. Willi Kurth, New York, Dover Publications, Inc. 1963, 346 pp il.

## FUENTES SECUNDARIAS

Aguilar, José de Jesús, *Iconografía Mariana*, México, 1999, 119 pp.il.

Alba González Luis, *Catedral de Toledo, su historia y su arte*, Toledo, Artes Gráficas Toledo, 2005, 92pp.il.

Amerlick de Corsi María Concepción, "Las iglesias barrocas del sureste", en *Historia del arte mexicano*, Tomo 6, Arte Colonial II, México, SEP, Salvat, 1982, pp. 900-907.

\_\_\_\_\_ "Los primeros beaterios novohispanos y el origen del convento de la Concepción", en *Boletín de Monumentos Históricos*, AGN, Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Templos y conventos (108), 1992, pp-5-21.

\_\_\_\_\_ "La pintura en los libros de profesiones de las concepcionistas novohispanas", en *La Orden Concepcionista, Actas del I Congreso Internacional*, Vol. 2, León, Monasterio de la Purísima Concepción, 1990, pp. 161-163.

Amerilck de Corsi, María Concepción y Ramos Medina, Manuel, *Conventos de monjas, Fundaciones en el México Virreinal*, México, Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, 1995, 308pp.

Anglés, Anne et Gayon, Fanny, "Le pouvoir royal: un idéal d'ordre" en *Textes et documents pour la classe, L'art de cour au moyen Âge*, No. 872, París, Mars 2004, pp.46-47.

Arellano, Alfonso, *La Casa del Deán, un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 185pp. il., [Colección de Arte 48].

Armella de Aspe, Virginia y Tovar y de Teresa Guillermo, *Escudos de monjas novohispanas*, México, Gutsa, 1993, 199 pp., il.

---

Armstrong, Karen, *Historia de la Biblia*, México, Debate, 2008, 286pp.

*Artes de México*, No. 128, Año XVII, 1970.

Aspe de Cortina, Virginia, "Andrés López una lectura de su obra", en Virginia Armella de Aspe, et. al, *Andrés López pintor novohispano*, Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA, 1994, pp. 31-35.

Azaustre Galiana, Antonio y Casa Rigall, Juan, *Introducción al, Análisis Retórico: tropos, figuras y sintaxis de estilo*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, 109pp., (Serie literatura No. 5)

Baena del Alcázar Luis, "El circo máximo" en *Historia National Geographic*, No. 38, Barcelona, RBA Revistas, 04/2007, pp. 66-77.

Baez, Linda, *Movimiento, retórica y tratados de arte en los siglos XV y XVI*, México, UNAM, 2006, Actas del Seminario.

Báez Macías, Eduardo et. al., *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 40p. il.

\_\_\_\_\_ *El Arcángel San Miguel, su patrocinio, La Ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el Santuario de Tlaxcala*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 88pp., il.

\_\_\_\_\_ *El edificio del Hospital de Jesús, Historia y documentos sobre su construcción*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, 278pp. il

Barnay, Sylvie, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Prol. Jean Delemeau, Madrid, Encuentro Ediciones 2007, 375pp.

Baxandal, Michael, *Modelos de intención, Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, 170 pp., il.

Bazarte Martínez, Alicia y García Ayluardo, Clara, *Los costos de la salvación: Las cofradías y la ciudad de México [siglos XVI al XIX]* México, CIDE, Instituto Politécnico Nacional, Archivo General de la Nación, 2001, 432 pp., il.

Belan, Kyra, *La Virgen en el arte, Del arte medieval al moderno*, Bogotá, Panamericana Editorial, Ltda., 2006, 256p. il.

Borromeo Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Introducción, traducción y notas Bulmaro Reyes Coria, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, VII-CIX, 113 pp.

---

Bravo Sandoval Silvia, Pineda Mendoza Raquel, *Catálogos de documentos de Arte, Archivo de Notarias de la ciudad de México: protocolos II*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, 232pp., (Catálogo de documentos de arte, 7).

Brown., Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII.*, Madrid, Alianza, 1980 232p. il.

————— “Cristóbal de Villalpando y la Pintura Barroca Española”, en Juana Gutiérrez Haces, et al, *Cristóbal Villalpando ca. (1649-1714), Catálogo razonado*, México, CONACULTA, IIE, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp., 23-27.

Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Editorial Porrúa, 1999, 317pp. (Sepan Cuantos No. 441).

Bussagli, Marco, *Ángeles, orígenes, historias e imágenes de las criaturas celestiales*, España, Editorial Everest, 2007, 780pp. il.

Cabrera, Isabel, “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico”, en Mercedes de la Garza Coord., *Teoría e historia de las religiones*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pp., 11-30.

Castel, Elisa, “La corte de un faraón”, en *Historia National Geographic*, No. 38, Barcelona, RBA Revistas, 04/ 2007, pp. 28-40.

Castro Morales, Efraín, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la región de Puebla, Tlaxcala y Veracruz”, en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 6, Arte Colonial, Vol , II, México, SEP, Salvat, 1982, pp. 861-879.

Clouzot, Martine, “La dame au bain” en *L´art de cour au moyen Âge, Textes pour la classe*, No. 872, París, Mars 2004, pp. 27-30.

Corral, José Luis, “Jaime I de Aragón: la Historia de las grandes conquistas” en *Historia National Geographic*, 2008, No. 53, p. 107.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura en Nueva España*, México, Imprenta Universitaria, 1946, 197 pp. il.

Cossío L., José, *Guía retrospectiva de la Ciudad de México*, México, Seguros México, 1990, 179pp., il.

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, México, FCE, 1947.

---

Cruz, Víctor C., *El convento mercedario de las minas de Tegucigalpa 1650-1830*, Honduras, Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 1989, 50pp.

Chazal, Gilles, "Arte y mística del Barroco" en *Arte y Mística del barroco*, Colegio de San Ildefonso, México, CONACULTA, UNAM, DDF, 1994., pp. 17-28.

Curiel, Gustavo, "Inundaciones, falta de grano, y motín de indios: la ciudad de México a fines del siglo XVII" en *Historia de la ciudad de México en los fines del siglo (XV-XX)*, México, Grupo Carso, 2001, pp. 111-161.

Demurger, Alain, *Auge y caída de los Templarios*, México, Ediciones Roca, S.A., 345 pp., il. (Colección Enigmas del Cristianismo).

Díaz de León, Ignacio MSp., *Revelación y Teología del Espíritu Santo*, México, 1998, 30pp.

Díaz Marcos, *Antigua Villa de Carrión, Arquitectura religiosa y civil*, Puebla, INAH-SEP, Centro regional de Puebla, 1987, 174pp. il.

Diez Borque, José María, "Relaciones de Teatro y Fiesta en el barroco español", en José María Diez Borque, Direc. *Teatro y fiesta en el barroco, España en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Serbal, 1986, 190 p. il.

*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1970.

*Diccionario esencial de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, 2006, 1631pp.

Elliot, Julián, "Catacumbas", en *Historia y Vida*, año XXXIX, No 472, pp.64-67.

Épiney-Bugard, Georgette y Zum Brunn, Émilie, *Mujeres trovadoras de Dios, Una tradición silenciada de la Europa Medieval*, México, Paidós, 2007, 275, pp., il.

Escobosa Haas, Magdalena, *Los mercedarios en Colima. Haciendas y trapiches*, Prol. José Romero de Solís, Colima, Archivo Histórico del Municipio de Colima, Ayuntamiento de Colima, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, 1999, 136pp. il.

Eslava Galván, Juan, *Los Templarios y otros enigmas medievales*, México, Editorial Planeta DeAgostini, para Editorial Televisa, S.A. de C.V., 2004, 186 pp.

Estrada de Gerlero, Isabel, "El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva Iglesia de Indias", en Elisa Vargas Lugo et. al, *Parábola Novohispana, Cristo en el arte Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 2000, pp.176-203.

---

\_\_\_\_\_ “Nota Preliminar”, en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Universidad nacional Autónoma de México, 2010, pp. IX-XXX.

Estrada, Fernando, “La batalla de Qadesh” en *Historia de Nacional Geographic*, No. 38, España, RBA, Revistas, 12/2006, p. 34-45.

Fernández, Diana, “Bolso, Bolsas y Bolsillo su uso en la historia”, *Arqueología del siglo XXI*, Año XXVIII, No. 31, Octubre 2007, pp. 36-45,

Fernández, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, 180 pp.

\_\_\_\_\_ “Tratados y modelos de la arquitectura salomónica novohispana, aproximación historiográfica” en *Los discursos sobre el arte XV Coloquio internacional de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp.69-89.

\_\_\_\_\_ *Artificios del Barroco México y Puebla en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 180pp. il.

Field, J.V., “Introducción y notas” en León Battista Alberti, *De la Pintura*, México, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, 1996, pp. 1-27, (Colección Mathema).

Flor, Fernando R. de la, *La península metafísica, arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 411pp., (Metrópolis, los espacios de la Arquitectura, 7)

Flores Marini, Carlos, “Notas relativas al Convento de la Merced”, en *De la Historia. Homenaje a Jorge Gurría Lacroix*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1985., pp. 151-158.

Francastel, Pierre, *La figura y el lugar, el orden visual de Quattrocento*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1969, 303p. il.

Fumaroli, Marc, *L'École du silence*, Madrid, Editorial Acanalado, 1994, 227 pp.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas, anteriores al actual estado social*, México, Editorial Patria, 1978, 828pp. il.

González Galván, Manuel, “Arquitectura virreinal en Michoacán, Jalisco y Nayarit, Sinaloa y Colima”, Tomo 7, Arte Colonial III, en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP, Salvat, 1982, pp. 936-951.

---

García Gutiérrez Fernando, "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después", en *Inmaculada 150 años de la proclamación del dogma*, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-Noviembre 2004, Sevilla, Córdoba, Publicaciones obra social y cultural Cajasur, 2004, pp.27-39.

González Leyva, Alejandra, "Un método de análisis visual", en *Revista de la UAEM*, Julio-Septiembre, 1991, pp. 68-69.

Grabar André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Editorial Alianza, 1985, 342pp. il.

\_\_\_\_\_ *El primer arte cristiano, (200-395)*, Madrid, Aguilar, 1967, 326pp.

Giorgi, Rosa, *Ángeles y demonios*, Barcelona, Electa, 2004, 379pp. Il., (Diccionarios del Arte).

Gombrich, Ernst, "Action and expression in Western art", en *Non-verbal communication*, Ed., R. A. Hinde, Cambridge, University Press, 1972, pp. 373-395.

Gómez Espelosín, Javier, "Los celtas en Hispania", en *Historia National Geographic*, No. 42, España, 08/2007, pp. 56-66.

Gottler, Christine "Actio en Peter Paul Rubens" Hochalatar fü die Jesuitenkirche in Antwerpen" en *Barocke Inzenierung*, eds. Joseph Imorde, Fritz Neumeyer, Zuich, Imorde, 1999, pp. 10-31.

Gutiérrez Haces, Juana et al, *Cristóbal Villalpando, ca 1649-1714*, Catálogo razonado, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, 444pp.

Guzmán Bravo, José Antonio y Stevenson, Robert, *La música en México, I.-Historia, 2 Período Virreynal, (1530-1810)*, Julio Estrada Editor, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, IIE Cincuenta años, (1935-1985), 182pp., il.

Guzmán Pérez, Moisés, "El Templo y el Ex convento de la Merced", en Silvia Figueroa Zamudio, ed., *Morelia Patrimonio cultural de la humanidad*, Morelia, 1995, pp. 165-187, il.

Hemenway, *María*, Köln, Tsachen, Evergreen, 2006, 152pp, il,

Herrandón, Oscar, " El Rey Cruzado, Jaime I" en *Historia de Iberia Vieja*, 2008, No. 39, pp. 12-17.

Inclán, Ma. Del Lourdes, *Propuesta de restauración, Un convento del S. XVI en la Vega de Meztitlán*, Tesis Profesional, UNAM, 1989, 100 pp., il.

---

Kobayashi, José María, *La educación como conquista, (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México, 1974, 295pp.

Laskjowski, Birgit, *Piero della Francesca, 1416/1417-1492*, Alemania, Könemann, 2000, 120pp., il., (Grandes maestros del arte Italiano).

Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla. Estudio histórico*. México, Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Puebla, 1967, 539pp., il.

León Cázares, María del Carmen, *Reforma o extinción, Un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*, México, Universidad Autónoma de México, 2004, IIF, IIH, 325pp.

Lillo Redonet, Fernando, "La Persecución a los cristianos. Mártires por la fe", en *Historia, National Geographic*, No. 30, pp. 68-79, 07/2006.

Lomazzo, Gian Paolo, *Scritti sulle arti*, 2Vol., Firenze, Centro Di, 1974.

López-Fe y Figueroa, Carlos María, "Sine Labe Concepta", en *Inmaculada, 150 años de la proclamación del dogma*, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-noviembre de 2004, Sevilla, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 41-57.

López Guzmán, Rafael, "Las primeras construcciones y la definición del mudéjar en Nueva España", en *El Mudéjar Iberoamericano*, Barcelona, ED. Lunwery, 1995, 359pp.

López Reyes, José Luis S., *Catálogos, de documentos de arte 17, Archivo General de la Nación, México, Ramo: Templos y Conventos, Segunda parte, Vol IV*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 75pp.

Losada, Juan Carlos, "Cuando el Temple pisó la Península", en *Historia y Vida*, No. 521, Año XLIII, pp. 32-39.

Male, Emile, *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, 231 pp., il.

Manrique, Jorge Alberto, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50/1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 55-60.

---

Marion, Marie Odile, "Antropología de la Religión" en *Teoría e historia de las religiones*, Mercedes de la Garza Coord., México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pp, 31-57.

Markam Sydney, David, *Colonial architecture of Antigua Guatemala*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1965, 335 pp., il.

————— *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Chiapas, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993, 603 pp., il.

Martínez, Ivan "Inmaculada Triunfante. Celebraciones del dogma en México" en *Un privilegio sagrado La Concepción de María Inmaculada, la proclamación del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 155-192.

————— "Obras comentadas de la iconografía Inmaculista", en *Un privilegio sagrado La Concepción de María Inmaculada, la proclamación del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 234-237.

Martínez del Río de Redo, María Josefita, "Iconografía humanista en un biombo del siglo XVII", en *Iconología y Sociedad Arte Colonial Hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética 26), 369 pp.

Martínez, Oscar "Micenas: cuna de guerreros" en *Historia, National Geographic*, No. 43, pp., 56-66, 09/2007.

Martínez, J. Rafael, "Estudio preliminar y traducción", en León Battista Alberti, *De la Pintura*, México, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, 1996, pp. 29-55, (Colección Mathema).

Martínez Rosales, Alfonso, *El Gran Teatro de un Pequeño Mundo, El Carmen de San Luis Potosí 1732-1859*, El Colegio de México, Centro de Estudios Histórico, Universidad Autónoma de S.L.P., 1985, 369pp., il.

Mascort, Maite "El mito de Isis y Osiris", en *Historia National Geographic*, No. 21, 11/2005, p.33-38;

Masó Ferrer, Felip, "Nace la Historia, Los sumerios", en *Historia National Geographic*, No. 28, 06/2006, pp. 46-55.

Maquívar, Consuelo, *La Santísima Trinidad en el arte novohispano, Un estudio iconográfico*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México, UNAM, 1998, 294pp., il.



---

\_\_\_\_\_ “Cristo la segunda persona de la Santísima Trinidad”, en Vargas Lugo, Elisa *Parábola Novohispana, Cristo en el Arte Virreinal*, México, Comisión de Arte Sacro, Arquidiócesis Primada de México, Fomento Cultural Banamex, A.C., Grupo Infra, 2000, pp. 150-173.

\_\_\_\_\_ *Ángeles y Arcángeles*, México, Mexival Banpaís, 1993, 195pp. il.

\_\_\_\_\_ *De lo permitido a lo prohibido, Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, CONACULTA, INAH, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, 362pp. il.

Maza, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, 239pp. il.

\_\_\_\_\_ *El Churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 125 pp.

\_\_\_\_\_ *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, 251 pp. il., [Estudios y fuentes de arte en México XXIV].

\_\_\_\_\_ *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 91pp. il.

\_\_\_\_\_ *La ciudad de México, en el siglo XVII*, México, Cultura, SEP., 63pp. il.

Maza Francisco de la, Luis Ortiz Macedo, *Plano de la ciudad de México, de Pedro Arrieta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 243 pp. il.

Merlo Juárez, Eduardo, Quintana Fernández José Antonio, *Las Iglesias de la Puebla de los Ángeles*, 2V, Puebla, UPAEP. A.C., 2006.

*Mil años de servicio, Nacional Monte de Piedad, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, Hospital de Jesús*, México, Nacional Monte de Piedad, 2005, 213pp. il.

Montejano y Aguinaga, Rafael, “La Merced de San Luis Potosí, una desconocida joya barroca”, en *Del Arte, Homenaje a Justino Fernández*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1977, pp. 65-76.

Montoya, María Cristina “Variantes de la Arquitectura barroca religiosa en la Metrópoli y en los Estados de México, Hidalgo y Guerrero” en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 6, Arte Colonial II, México, Salvat, 1982, pp. 832-841.

---

Montoya Melesio, Fray Samuel, O M., *San Pedro Pascual, 1227, 1300*, México, Provincia Mercedaria Mexicana de la Natividad de la Virgen María, 2004, 169 pp.

Monroy Ponce, Diego, Pres., *Un privilegio Sagrado: La Concepción Inmaculada de María Inmaculada, La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, CONACULTA, INAH, 2006. 32 pp.

Monterrosa Prado, Mariano, *El simbolismo de los números*, México, Yeuatlatolli, A.C., 1998, 57pp.

Mues, Paula, *El Arte Maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, 191pp, il., (Estudios en torno al arte 1).

Mújica Pinilla, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 376pp. il.

*Murillo*, (Genios del Arte), Madrid, Suasetta Ediciones, S.A., 2004, 96pp., il.

Nash, Susie, « Les enlumineurs : un manuscrit à quatre mains, Art de l'enluminure no2, *Le livre d'herues de Jacques II de Chatillon*, Chef d'oeuvre acquis par la bnf, Editorial Faton, 25 de Nov. 2000, 118 pp., il.

Ortega Pierres, Concepción del Socorro, *Elementos de valor simbólico en la arquitectura y decoración del Templo de Nuestra señora de la Merced, (Merceditas) en la ciudad de México*, Seminario de Investigación de Arte novohispano: *El significado simbólico de la arquitectura novohispana*, FFy L, Colegio de Historia, IIE, UNAM, México, 2005, 18pp., il.

\_\_\_\_\_ *Descripción de una imagen de la Virgen de la Merced, con las metodologías de Erwin Panofsky y Gilles Deleuze*, México, Seminario de Metodología II, FFyL, Colegio de Historia, IIE, UNAM, 2005, 15pp., il.

Obregón, Gonzalo, "Una escultura del siglo XVI en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, (14), pp.19-24.

\_\_\_\_\_ *Atlixco, la ciudad y sus monumentos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, 201 pp., il.

O'Shea, Stephen, *Los cátaros, la herejía perfecta*, Argentina, Vergara, Grupo Zeta, 2002, 278pp., il.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Segunda Edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, 782pp. il.

---

Panofsky, Erwin *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1962, 323pp.

Pecci, Hipólito, "Asiria, Arte e Imperio, Tesoros asirios del Museo Británico", en *Revista de Arqueología del siglo XXI*, No. 318, Año XXVIII, 10/2007, pp.14-23.

Plazaola Artola, Juan, S. J., *Historia del arte cristiano* Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1999, 328 pp.

Pellegrino, Francesca y Polletti, Federico, *Episodios y personajes de la literatura*, trad. Juan Carlos Gentile, Barcelona, Electa, 2004, 383pp, il.

Pérez Sánchez, Alfonso E., Spinosa, Nicolás, *Jiusepe de Ribera, el Españolito*, México, CONACULTA, Museo Nacional de San Carlos, Lunweg, Editores, 2003, 195pp. il.

Pineda Mendoza, Raquel y Zárate Sánchez, Edén Mario, *Archivo de Notarías de la Ciudad de México: Protocolos IV*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2005, 261pp., (Catálogos de documentos de arte 30)

Portela Hernado, Domingo, Jiménez Rodrigo Juan Carlos, "Una nueva estela de guerrero. La estatua-menhir-estela de guerrero de Talavera de la reina", en *Revista de Arqueología*, Año XVII-No. 188, Diciembre de 1996, Madrid, Zugarto Ediciones, 1996, pp. 36-43.

Quermann, Andreas, *Domenico di Tommaso di Currado Bigordi, Ghirlandaio, 1449-1494*, Germany, Köneman, 1998, 140pp. il.

Rambla, Pascual, O.F.M., Tratado popular sobre la Santísima Virgen *Historia del Dogma de la Inmaculada Concepción*, Parte III, Cap. 4, Barcelona, Ed. Vilamala, 1954, p. 192-210.

Ricard Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 496 pp.

Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo I, Vol. I, Barcelona, Ediciones Serbal, 1995.

\_\_\_\_\_  
*Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, T.I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996.

\_\_\_\_\_  
*Iconografía del arte cristiano, Introducción General*, España, Ediciones del Serbal, 2000.

---

\_\_\_\_\_ *Iconografía del arte cristiano, Santos A-F*, Tomo2, Vol. 3, Barcelona Ediciones Serbal, 1997.

Reta, Marta, "Expresiones vivientes de la fe y artificiosos vínculos con la divinidad: Imágenes devocionales en la Nueva España", en *Un Privilegio sagrado, la Concepción de María Inmaculada, la celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, pp.195-228.

Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, Artístico y Monumental*, Facsímil, 3 Vol., México, Editorial del Valle de México, 1981.

Rivera, Lenice, "La idea y la materia: La Concepción de María siempre Inmaculada" en *Un privilegio Sagrado La Concepción de María Inmaculada La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 31-33.

\_\_\_\_\_ "Obras comentadas de la iconografía Inmaculista, *Purísima, con la Trinidad* José de Ibarra (1685-1756)", en *Un privilegio sagrado La Concepción de María Inmaculada, la proclamación del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2066, pp. 264-267.

Riu, Manuel, "El cristianismo hasta el cisma de oriente", en *Historia de la Religiones*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1965, pp. 506- 604.

\_\_\_\_\_ "Desde el cisma hasta la Reforma", en *Historia de la Religiones*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1965, pp. 605-714.

Rosell, Lauro E., *Iglesias y conventos coloniales de México, Historia de cada uno de los que existen en la ciudad de México*, México, Editorial Patria, 1979, 353 pp.il.

Rubial, Antonio, "Cristianismo-paganismo. La Iglesia ante la religiosidad popular en la Edad Media y el Renacimiento" en *Teoría e Historia de las religiones*, Mercedes de la Garza Coor., México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pp. 207-222.

\_\_\_\_\_ "*Civitas Dei et novis orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, Vol. XX, No. 72, pp. 5-37.

\_\_\_\_\_ "Introducción" en Francisco de Florencia, Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, 1775, 1995, pp. 13-31.

Ruiz García, Elsa, *El imaginario de una reina*, Madrid, EyN Ediciones,2009, 345pp., il.

---

\_\_\_\_\_ *Breviario de Isabel la Católica*, Flandes, última década del siglo XVI, Estudio monográfico, Londres, The British Library, Add. Ms. 18851, 1046pp. il., Nigel Morgan, Scot McKendrik, 2010.

Ruiz Gomar, Rogelio "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVIII, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 50/1, pp. 87-101.

\_\_\_\_\_ "El gremio y la cofradía de pintores en Nueva España" en *Juan Correa su vida y su obra*, México, UNAM, Tomo III, 1991.

\_\_\_\_\_ *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1982; 366,pp.,il., (Monografías de arte 15).

Roaf, Michael, *Mesopotamia*, Barcelona, Ediciones Folio, S.A.,2005, 262p. il.

Sáiz Ripoll, Anabel, "Las Cantigas de Santa María" en *Medieval, arqueología, historia y viajes sobre el mundo*, No. 15, VI/2006, pp.61-63.

San Agustín *Confesiones*, Editorial Porrúa, 1970, 335p., (Sepan Cuantos, No. 142).

Sebastián, Santiago, *Iconología e Iconografía del Arte Novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, 179p. Il.

Schenone, Héctor, *Santa María, Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, EDUCA, 2009, 636p. il.,

Schreiner Klaus, *María Virgen, Madre, Reina*, Barcelona, Ed, Herder, 1996, 600 pp., il.

Soto, Myrna, *El Arte Maestra, Un tratado de pintura Novohispano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 235 pp., il., (Estudios de Cultura Literaria Novhispana, 23).

Stratton-Pruitt, Susan, "Prólogo", en *Un privilegio Sagrado: La Concepción Inmaculada de María Inmaculada, La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, CONACULTA, INAH, 2006, pp. 9-28.

Stratton, Suzanne *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Trad. José Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, 127pp il.

Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1990, 309 pp. il.,

---

\_\_\_\_\_ *La Catedral y la Iglesias de Puebla*, Editorial Porrúa, México, 1954, 245pp., il.

Toussaint, Manuel, et al, *Planos de la Ciudad de México de los siglos XVI y XVII, Estudio Histórico, Urbanístico y Bibliográfico, XVI. Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1990, 200pp.,il.

Tovar y de Teresa, Guillermo "Menosprecio y revelación de un arte católico: la pintura novohispana", en Virginia Armella de Aspe, et. al, *Andrés López, pintor novohispano*, México, Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA, 1994, pp. 15-30.

\_\_\_\_\_ *La Ciudad de los Palacios, crónica de un patrimonio perdido*, 2Vol., México, Fundación Cultural Televisa, A.C., Vuelta, Espejo Obsidiana Ediciones, 1990.

Ussel C, Aline, *Esculturas de la Virgen María en Nueva España, (1519-1821)*, México, INAH, SEP, Museo Nacional de Historia, 1975, 150pp. (Colección Científica, 24, Catálogos y Biografías).

Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, 1946, 478, pp.

\_\_\_\_\_ "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1982, (50/1), pp. 61-76.

\_\_\_\_\_ "Mística y pintura barroca en la Nueva España" en *Arte y Mística del Barroco*, Colegio de San Ildefonso, marzo-junio, 1994, México, CONACULTA, UNAM, DDF, 1994, pp.31-41

Vázquez Alonso, Mariano J., *El Libro de los signos. Un camino de iniciación para el conocimiento del otro saber*, Barcelona, Ediciones 29, 1987, 238 p. il.

Villaseñor Cuspinera, Patricia, *Lectiones, Textos clásicos para aprender latín*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, 248 pp.

Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda dorada*, 2Vol., Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Walther, Ingo F., Wolf, Norbert, *Obras maestros de la Iluminación, los manuscritos más bellos del mundo desde al año 400 hasta 1600*, Madrid, Taschen 2005, 594pp. il.

---

Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial 2005, 624pp. il.

Zackec, Ian, *Angels Artist and inspiration*, London, Star Fire, 2003, 200p. il.

Zárate Sánchez, Edén Mario, *Catálogo de documentos de arte, Archivo de Notarías de la ciudad de México, Protocolos III*, México, Universidad nacional Autónoma de México, IIE, 2004, 137pp. (Catálogos de documentos de arte, 29).

Zerón-Medina, Fausto, *Felicidad de México, Celebración del centenario de la coronación de María Señora de Guadalupe*, México, Editorial Clío, 1995, 139pp., il.

Uberquoi, Marie Claire, "El misterio de las Tablas de Dios", en *Descubriendo el Arte*, España, Año XII, No. 151, Septiembre 2011.

Ugalde Bravo, Monserrat, "Mensajeros Celestiales", en *Relatos e Historias en México*", México, Editorial Raíces, Año 4, No. 43, Marzo de 2012, pp.70-75.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

[www.artehistoria.jcyl.es/tesoros/glosari/235.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/tesoros/glosari/235.htm), 25 de Octubre 2010.

Bernal, María, *El triunfo de San. Ignacio y San Francisco Javier*, [parnaso.vv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista1/MBernalTriunfodelIgnacioySFcoJ.htm](http://parnaso.vv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista1/MBernalTriunfodelIgnacioySFcoJ.htm), (11-07, 2005).

*BibliotecaElectrónicaCristiana*, [multimedios.org/docs/d000436/](http://multimedios.org/docs/d000436/). 12 de febrero de 2008, Documentos del Concilio de Trento, Sesiones, III (4-feb.1546), IV (8-Abr. 1546), V (9-Abr. 1546), XXV. (3-4 Dic.1563).

[www.bibliotec-tercer-milenio.com/Historia-universal/Medieval/7-Dinatiasheraclida-isaaurica.html](http://www.bibliotec-tercer-milenio.com/Historia-universal/Medieval/7-Dinatiasheraclida-isaaurica.html), 25/octubre/2010.

<http://www.blasoneshispanicos.com./OrdenesMonasticas/OrMerced/htm>, *Orden de la Merced*, 29/09/2006.

Blázquez, J.M- ,Universidad Complutense, "La popularidad del espectáculo de la musivaria hispana," en *Ludi Romani*, [museoarteromano.mcu.es/ludi/texto6html](http://museoarteromano.mcu.es/ludi/texto6html), Ministerio de Cultura de España, 12/feb/2008, pp.1, 4-7.

[www.blasoneshispanos.com/Heráldica/EIEscudoyParticiones.htm](http://www.blasoneshispanos.com/Heráldica/EIEscudoyParticiones.htm), 29/09/2006.

---

[www.blasoneshispanos.com/Heráldica/ElEscudoEsmaltes.htm](http://www.blasoneshispanos.com/Heráldica/ElEscudoEsmaltes.htm), 29/09/2006

Casal Arexabaleta, María Begoña del, *El apogeo del carro ligero de combate y sus últimas modificaciones*,

[www.dearqueología.com/carro\\_combate02.htm,2006](http://www.dearqueología.com/carro_combate02.htm,2006)

*Diccionario Enciclopédico vox I*, España, Larousse Editorial, S.A. 2009, es.thefreedictionary.com, 23-09-2010.

[file:///C:/Documents\\_and\\_settings/All\\_Users/Enciclopedia\\_CatólicaPadres\\_de\\_María.htm](file:///C:/Documents_and_settings/All_Users/Enciclopedia_CatólicaPadres_de_María.htm), 21/01/2007,

El Cristianismo en *Enciclopedia de la fe católica*, enciclopedia.us.es/index.php/Defensores\_de\_la\_fe\_cristiana.ca.wikipedia.org/wiki/Patristica,

*Enciclopedia Católica*, La actitud de los primeros cristianos hacia la Madre de Dios, Su imagen y su Nombre, [file:///C:/Documents\\_and\\_settings/All\\_Users/Enciclopedia\\_CatólicaPadres\\_de\\_María.htm](file:///C:/Documents_and_settings/All_Users/Enciclopedia_CatólicaPadres_de_María.htm), 21/01/2007, pp1-24,

es.thefreedictionary.com/brial, 26-04-11

*Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España*, booksgoogle.com.mx/books?isbn=9681669584, 04-02-2013.

*Hechos y documentos de la filosofía española*, booksgoogle.com.mx/books?isbn=8400081455, 04-02,2013.

[www.forumancientcoins.com/gallery/thumbnails.php?album=1672](http://www.forumancientcoins.com/gallery/thumbnails.php?album=1672), 03 de septiembre de 2009.

<http://www.lostemplarios.com.ar/teutones.hm>, 29 de septiembre, 2006.

Martínez Albesa, Emilio, "La Inmaculada en la historia de la devoción cristiana", en *Ecclesia*, XVII, n.4, 2003-pp. 463-490,

[www.upra.org/achivo\\_pdf/ec34\\_martínez.pdf](http://www.upra.org/achivo_pdf/ec34_martínez.pdf)

<http://www.mflor.mx/materias/temas/cristianismo/cristianismo.htm>, 16/05/2008,

<http://ordenmerced.org/origine.htm>, *la Merced en la Iglesia*, 31 de Enero de 2009

<http://ordenmerced.org/2010>.

[http://es.wikipedia.org/wiki/orden\\_de\\_la\\_merced](http://es.wikipedia.org/wiki/orden_de_la_merced), 10/09/2010.

<http://es.wikipedia.org/wiki/neoplatonismo>, Neoplatonismo, 24/04/08.



---

Rambla, Pascual O.F.M., "Tratado popular sobre la Santísima Virgen *Historia del Dogma de la Inmaculada Concepción*, Parte III, Cap. 4, Barcelona, Ed. Vilamala, 1954, p. 192-210", en *Página del Directorio Franciscano* en Internet, 2007.

"San Joaquín" en *Enciclopedia Católica*, Vol. I, Copyright 1907, Robert Appleton Company, Online Edition, copyright 1999, Enciclopedia Católica copyright ACI-PRENSA, 2010.

"Santa Ana" en *Enciclopedia Católica*, Online Edition Copyright © New York, Kevin Knight, 1999 Enciclopedia Católica Copyright © ACI-PRENSA, 2010.

*The Catholic Encyclopedia*, Vol I, New York, ACI-Prensa 1999, Online Copyright, 1999. Kevin Knight.

www.uc3m.es)...] *Biblioteca Virtual del Humanismo Español* >AB, 04-02-2013.

## RELACION DE ILUSTRACIONES

1.- *Virgen del manto*, (1445-1460), Piero de la Francesca, Tabla central del *Políptico de la Misericordia*, Técnica mixta sobre tabla, 134 x 91cm, Pinacoteca Sansepolcro. Fuente, Laskowki, p.7.

2.- *Madona de la Misericordia*, siglo XIII, Simone Martini, s/ tec., s/m, Pinacoteca Siena, Italia. Fuente, Belan, p.43.

3.- *Virgen de la Merced*, (CFJFS), s/f., s/tec., s/m. Fuente, Fausto Zerón-Medina, *Felicidad de México, Celebración del centenario de la coronación de María Señora de Guadalupe*, p. 72.

4.- *Virgen de la Merced*, Estampa de la *Cofradía de Santa María de la Merced Redención de Cautivos* (1678). Fuente, Bazarte, pp. 338-339

5.-*Escudo de la Orden Mercedaria*. Fuente,  
[http://es.wikipedia.org/wiki/orden\\_de\\_la\\_merced](http://es.wikipedia.org/wiki/orden_de_la_merced), 10/09/2010.

6.- *Plano de la Ciudad de México*, arquitecto Pedro Arrieta, 1737. Fuente, Francisco de la Maza, Luis Ortiz Macedo, pp. 12-13.

7.- *Cartela* alusiva la terminación del convento mercedario de Belem, (1686), Fotografía, (0067-001). Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

---

8.- *Templo de Belem, Siglo XIX*, Fotografía (0056-094). Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

9.- *Placa* alusiva al uso del colegio mercedario, como Escuela Médico Militar, Fotografía, s/fecha,(1231-051). Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984. La placa se encuentra actualmente en una pared de la parte norte en la actual *Escuela libre de Derecho*.

10.- *Altar mayor* Templo de Belem (ca 1946), Fotografía 2, Fuente, Archivo Geográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

11.- *Virgen de la Merced*, siglo XVI, estofado en madera, 126 cm, Templo de Belem. Fuente, Obregón, Fig. 2.

12.- *Interior de la Iglesia del Convento grande de la Merced de México*, siglo XIX (ca. 1862), Pedro Gualdi, Litografía, s/m. Fuente, José Cossío L., *Guía retrospectiva de la Ciudad de México*, México, Seguros México, 1990.

13.- *Portada norte de la Capilla de las Ánimas, Templo de Belem* (ca 1949), Fotografía, (0025-049). Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

14.- *Ápside*, Templo de Belem (ca 1949) lado poniente, calle Doctor José María Vértiz, Fotografía, (0368-014). Fuente, Archivo Geográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

15.- *Planta*, Templo de Belem. Plano J. Arturo Núñez Gutiérrez. 2010.

16.- *Fachada principal* Templo de Belem, (ca 1975), Fotografía 4. Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH.

17.- *Fachada principal* Templo de Belem, 2009, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez,

18- *Capilla de la Ánimas*, portada oriente, Templo de Belem, (ca 1975), Fotografía, (1015-081). Fuente, INHA, CNMH, Archivo Fotográfico.

19.- *Capilla de la Ánimas*, portada oriente, Templo de Belem, 2009. Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez,

20.- *Capilla de las Ánimas*, portada norte, Templo de Belem, (ca 1975), Fotografía, (1015-091). Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

21.- *Coro y sotocoro*, Templo de Belem, 2009, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez.

---

22.- *Árbol genealógico mercedario*, Templo de Belem, Óleo, s/m, s/fecha, documentado (1961), Fotografía, (1023-001). Fuente, Archivo Fotográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

23.- *Cúpula del crucero*, Templo de Belem, 2009, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez

24.- *Nave lateral izquierda (sur)*, Templo de Belem, 2009, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez

25.- *Presbiterio y altar mayor*, Templo de Belem, 2009, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez

26.- *Pintura del luneto sur*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, 592 x 290cm., coro alto, Templo de Belem. Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

27.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII), anónimo, óleo sobre tela, 592 x 290cm., coro alto Templo de Belem, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

28.- *Los tres ángeles aparecidos a Abraham*, siglo IV, Pintura mural, Roma, Catacumba de Vía Latina, llamada Ferrua, cubículo B. Fuente, Bussagli, 124-130; Grabar, 1967p. 231.

29.- *Visión y Hospitalidad de Abraham en el Encinar de Mambré*, (detalle de la decoración musiva, 432-440), Roma, Santa María la Maggiore, nave central. Fuente, Bussagli, p. 126.

30.- *Bautismo de Cristo*, (hacia 1387), Nicolò di Prieto Gerini, Retablo de la capilla de la familia Stoldi, Monasterio de Santa María de los Ángeles. Fuente, Uberquoui, p. 23

31.- *Trinidad*, siglo XI, *Visión*, Hildegarda de Bingen, (*Scivias*, *Visión* libro II), iluminación del Manuscrito de Rupertsberg. Fuente, Épiney- Burgard, p.132

32.- *Santísima Trinidad*, 1780, Andrés López, óleo sobre tela, 175 x 107cm. Colección, Fundación Andrés Blaisten, A.C. Fuente, Máquivar, 2000, p.165.

33.- *The Old Testament Trinity*, o *Trinidad*, (ca 1411), Andrei Rubilëv, Moscú Galería Tret'jakov Ian. Fuente, Zackec, p. 35.

34.- *La Santísima Trinidad*, Cristóbal de Villalpando, s/firma, (ca.1680-1690), óleo sobre tela sobre madera, 236 x 166cm., CNCA, Templo del Carmen, Puebla, Pue. Fuente, Gutiérrez Haces, p.224, Catálogo p.5.

---

35.-*Estandarte de Ur*, (ca. 2500 a.C.), concha, lapizlázul, comalina y betún sobre madera, Museo Británico, Londres. Fuente, Roaf, pp.92-93.

36.- Las puertas de Balawat- (Imgur- Enlil) al norte de Kahul, (detalle de las bandas de bronce), siglo IX a.C., Museo Británico, las puertas pertenecieron al palacio de Salmanasar III, tenían 7m. de altura y 2m. de largo, hechas de madera y recubiertas con tiras de bronce decoradas con escenas. Fuente, Roaf, p.166.

37.- Modelo en miniatura de un carro tirado por 2 caballos, y ruedas de ocho radios, realizado en oro, tesoro de Oxus, actual Pakistán, (siglo V a I aC.), Museo Británico. Fuente, Roaf, p. 221.

38.- *Ramsés III cazando toros salvajes, en las marismas*, relieve del primer pilono del templo de Medinet Habu, (1185-1152 a C.). Fuente, Castel, p. 32.

39.- *Carreras de cuadrigas*, siglos III d.C., mosaico s/m, Museo de la civilización galorromana, Lyon. Fuente, Baena, pp. 74-75.

40.- *Aurigas*, aprox. siglos I-III d.c., mosaico, s/m, Fuente, Baena, p. 76.

41.-*Triunfo de la Castidad*, 1503, *Petrarca Les Triomphes*, Manuscrito iluminado, 370 x 260 mm, Escuela de Rouan, París Bibliothèque nationale de France, Ms. Francais, 594. Fuente, Walther, p. 341,

42.- *Triunfo de Federico Montefeltro*, hacia 1465, Piero della Francesca, óleo sobre tabla, 47 x 33 cm, parte posterior, Galería de los Uffizi, Florencia. Fuente, Laskowski, pp.76.

43.-*Triunfo de Battista Sforza*, después de 1472, Piero della Francesca, Óleo sobre tabla, 47 x 33 cm., parte posterior, Galería de los Uffizi, Florencia. Fuente, Laskowski, pp.76.

44-*Triunfo de la religión* Cristóbal de Villalpando, firmado "Xptoal de Villal/pando/fact", óleo sobre tela, 899 x 766cm, Sacristía, Catedral metropolitana, 1686, Ciudad de México. Fuente, Gutiérrez Haces, p.205, 375.

45.-*Carro triunfal eucarístico de la Iglesia*, Baltasar Echave Rioja, óleo sobre tela, muro norte de la Sacristía, Catedral de Puebla, Pue., 1675. Fuente, Gutiérrez Haces, p. 39

46.- *Carro triunfal eucarístico de la Iglesia*, grabado, Schelte a Boswert, Escuela de Rubens. Fuente, Ruiz Gomar, 1982, lámina 4.

47.- *María como la nueva Eva*, (1478-después de 1479), Berthold Furtmeyr, miniatura, pergamino iluminado, aprox. 377 x 275mm, folio 60, verso de (CI15710), en *Misal de Salzburgo*, Ratisbona y Salzburgo, , Múnich, Bayerische

---

Staatsbibliothek, Clm. 15708-15712 (5 volúmenes). Fuente, Walther, pp 382, 383.

48.- *L'encontré a la porte d'or*, (ca.1420), Le Maitre de Chastillon, miniatura, iluminado, 23 x 16 mm, *Heures de la Vierge*, BnF. Fuente, Nash, p.20.

49.- *La Virgen de Buena Esperanza*, datable en el siglo XVI, pergamino, manuscrito iluminado para el Oficio de la Inmaculada Concepción, Breviario pequeño, Escorial, (Madrid), Real Biblioteca del Monasterio, ms. Vitr 3, f. 267v., Fuente, Ruiz, p.101, fig.42.

50.- Introducción al *Oficio de la Inmaculada Concepción*, datable en el siglo XVI, pergamino, manuscrito iluminado, Breviario pequeño, Escorial, (Madrid), Real Biblioteca del Monasterio, ms. Vitr 3, f. 268v. Fuente, Ruiz, p.102, fig. 43.

51.- *La Inmaculada*, siglo XVII, Martin de Vos, invent. I.B. Vrints Excu. Hi. W. sculp., foto: Staaliche Kunstsammlungen, Dresden. Fuente, Stratton, 1989.

52.- *Inmaculada Concepción, (de los Venerables)*, h. 1678, B. Esteban Murillo, óleo sobre lienzo, 274x190cm., Madrid, Museo del Prado. Fuente, *Murillo Genios del arte*, p.67

53.- *Inmaculada Concepción*, 1637, Jusepe de Ribera, óleo sobre tela, 248.5x165cm., Colección de la familia del conde de Harrac, castillo Rohra, Viena. Fuente, Pérez Sánchez, pp.92-93.

54.- *Purísima*, Anónimo novohispano, siglo XVI, Fresco, 180 x 290cm., Col. Del Museo de la Evangelización Franciscana, Huejotzingo Pue., CONACULTA, INAH, México. Fuente, Martínez, p. 235.

55.- *Inmaculada Concepción, Patrona Universal de la Monarquía Española*, después de 1760, anónimo, óleo sobre tela, 189 x 123cm., Col. Museo Soumaya. Fuente, Martínez, p.153.

56.- *El abrazo en la Puerta dorada*, Siglo XVIII, anónimo novohispano, óleo sobre tela, 48 x100cm., Bienes propiedad de la Nación, CONACULTA, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo del Templo de Nuestra Señora de la Soledad. Fuente, Rivera, p 45.

57.- *La Puerta dorada*, Juan Correa,(ca,1645-1716), óleo sobre tela, 166 x 92, Col. Museo del ex convento de San Nicolás Tolentino, ( Actopan Hidalgo), CONACULTA, INAH, México. Fuente, Rivera, p. 48, 325.

58.- Localización de la *Puerta dorada, Jerusalén en el siglo XII*, Mapa. Fuente, Demurger.

---

59.- *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Siglos XVII-XVIII, Juan Villalobos, óleo sobre tela, 161 x 366cm. Fuente, Rivera, pp.6, 327.

60.- *Coronación de María*, 179... José Mariano del Castillo, atribuida, óleo sobre lienzo, Templo Conventual de la Santísima Trinidad, Puebla, Fuente, Merlo Juárez Tomo I, p. 76

61.- *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, s. XVII (segunda mitad), Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, óleo sobre tela, 70 x 49 cm., Col. Ministerio de Cultura Bogotá, D.C., Colombia. Fuente, Martínez. p. 69.

62.- *Alegoría de la Purísima como defensora de la fe*, Siglo XVIII, Juan Patricio Morlete Ruiz, óleo sobre lámina, 61.4 x 48.5cm., Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Fuente, Rivera, pp.136-137.

63.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre lienzos, coro del Templo de San Fernando, ciudad de México, (medio muro sur), en restauración. Fuente, CNMH, Archivo Fotográfico, *Templo de San Fernando, México, D.F.* Fotografía (079-068)

64.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre lienzos, Templo de san Fernando, ciudad de México, (Capilla del Santísimo). Fuente, CNMH, Archivo Fotográfico, *Templo de San Fernando, México, D.F.*, Fotografía (0709-054).

65.- *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, s. XVIII, anónimo, óleo sobre lienzos, probablemente de Luis de Ayala, Coro del Templo Conventual de las cinco llagas de nuestro Seráfico Padre san Francisco de Puebla, (luneto norte del coro). Fuente, Merlo Juárez, Vol. 1, p. 216.

66.- *Divinidad con cuatro alas*, (717 a.C.), labrada en una de las puertas del de "La fortaleza de Sargón", 365cm., Dur. Sharrukin, hoy Korsabad, Irak, Fuente, Roaf, p.184.

67.- *La Bóveda del tetramorfo*, (1231-1250), Segundo Maestro, fresco, mano A, Cripta de San Magno, Anagni, Italia, (detalle). Fuente, Bussagli, p. 418.

68.- *Carmen Figuratum, La Cruz con serafines y querubines*, (*De Cherubin et Seraphin circa crucem scriptis et significacione eorum*), Siglo XII, Rabano Mauro, Miniatura, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Reg. Lat. 214, f, 11v., Fuente, Bussagli, p. 412.

69.- *Jerarquías Angelicales los Tronos*, (detalle), siglos XII-XIV, Baptisterio, cúpula, Florencia. Fuente, Bussagli, p. 692.

---

70.-*Potestades, principados y Dominaciones* (detalle), siglos XII-XIV, Baptisterio, cúpula, Florencia, Fuente, Bussagli, p. 686.

71.- *La Virgen de la Barca*, s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Museo de Tepotzotlán, Fuente, Maquívar, 2006, (pág. centrales).

72.- *Los siete ángeles de Palermo*, Jerónimo Wierix, (ca.1600), grabado para ilustrar las palabras introductorias del *Apocalipsis de San Juan (1,4)*: “Con vosotros sean la gracia y la paz de parte del que era y del que viene, y de los siete espíritus, que están delante del Trono”. Fuente, Mújica, lámina, No. 5.

73.- *La Anunciación*, Francisco s. XVIII, Javier de Santander, óleo sobre tela, Templo franciscano de Totimehuacán, Pue., Fuente, Mendoza, p. 53.

74.- *Los siete arcángeles*, siglo XVIII, anónimo, Colección Gonzalo Obregón, hoy en Colección de Museo Soumaya, Fuente, Baez, 1979, Lámina III; Ugalde Bravo, p. 74

75.- *Rafael, Tobías y el pez*, siglo IV, Pintura mural, Roma Catacumba de Trasone. Fuente, Bussagli, p. 266.

76.- *La Expulsión del Paraíso Terrenal*, 1015, (detalle de la puerta de bronce del arzobispo Bernward) Catedral de Hildesheim, Alemania. Fuente, Bussagli, p. 48.

77.- *La Expulsión del Paraíso Terrenal*, 1424-1425, (detalle), Masaccio, Florencia, Santa Maria del Carmine, capilla Brancacci. Fuente, Bussagli, p.67.

78.- *La Expulsión del Paraíso Terrenal*, siglos XII-XIII, mosaico,(detalle), Catedral de Monreale, Italia. Fuente, Busagli, p. 48.

79.- *Pintura del luneto sur*; siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, coro alto, 592 x 290 cm., Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

80.- *Pintura del luneto sur*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, extrema izquierda (detalle), Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

81.- *Pintura del luneto sur*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, parte central, (detalle,). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

82.- *Pintura del luneto sur*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, *Expulsión del Paraíso*, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

---

83.- *Inmaculada Concepción*, (h.1668), Bartolomé Esteban Murillo, óleo sobre lienzo, 190 x 160 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, (detalle) Fuente, *Murillo, Genios del arte*, p.50

84.- *Pintura del luneto sur*, siglo XVIII), anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, rostros de la Virgen y de Eva (detalle,). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez, 2010.

85.- *Pintura del luneto sur*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, rostros de los monjes mercedarios, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

86.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela 592 x 290 cm, Templo de Belem, coro alto, Fotografía, J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

87.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, *Dios Hijo*, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

88.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, Templo de Belem, coro alto, *Dios Padre*, (detalle). Fotografía J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

89.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, *Dios Espíritu Santo*, (detalle). Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

90.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, *Trinidad antropomorfa*, (detalle). Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

91.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, San Joaquín y ángeles músicos, extremo izquierdo, (detalle). Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.

92.- *Pintura del luneto norte*, siglo XVIII, anónimo, óleo sobre tela, coro alto, Templo de Belem, Santa Ana y ángeles músicos, extremo derecho, (detalle). Fotografía de J. Arturo Núñez Gutiérrez e Irene Barajas.



---

## RELACIÓN DE DOCUMENTOS

1.- Solicitud de entrada de trámite en el RPP, con los datos encontrados en el archivo *Templo de Belem de los Mercedarios*, Fuente Archivo Geográfico, INHA, CNMH, Expediente 12984.

2.- Respuesta del RPP, en referencia al trámite del documento 1.

## GLOSARIO

**ALEGORÍA**, del latín *allegoria*, Ficción en virtud de la cual una cosa significa o representa otra diferente. Figura que consiste en hacer patentes ideas en el discurso por medio de varias metáforas consecutivas en un sentido recto y otro figurado, ambos completos a fin de dar a entender una cosa expresado otra diferente. En escultura o pintura, representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. Fuente *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006; Tropo por semejanza que se verifica en un conjunto de palabras, es una metáfora que implica dos o más actos analógicos. Fuente, Antonio, Azaustre.

**ANAGRAMA**, símbolo o emblema, constituido especialmente por letras. Fuente, *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006, en este caso la M entrelazada con la A representa el emblema del *Dulce Nombre de María*; Estrada de Gerlero, 2000,p.177, nos dice que estas cifras contienen un profundo significado mnemónico, invocativo y místico, se ha relacionado con la Encarnación del Verbo, el anagrama de María, el del nombre Jesús y los dos nombres entrelazados fueron utilizados durante el siglo XVI por los frailes en la evangelización de América, se representaron en pintura, relieves, plumaria, etc. y tuvieron importancia para el arte durante el virreinato.

**ÁNGELES EN LAS ESCRITURAS**, en el Antiguo Testamento Daniel, (VII,9-10) habla de miríadas y millares que servían al Anciano de días (Dios); en Salmo (96-7); Salmo (102. 20); en I Reyes, (XVII-19); II Samuel (VI-2) e Isaías (VI,1-3) escriben sobre los ejércitos de Dios y de los cielos; en el Nuevo Testamento se puede mencionar a Lucas (II-13) que habla del ejército el cielo; en Mateo (XXVI-53), Jesús menciona las legiones de ángeles; en Hebreos (I-6 y14), Pablo escribe sobre ángeles que adoran a Dios y espíritus servidores enviados para servicio de lo que han de heredar la salvación; los ángeles también están presentes en el anuncio de la Concepción de María (Véase *Evangelios Apócrifos*, p.5-7, 20-23, 45-47); en diversos pasajes de la vida de Jesús: la Encarnación (Lucas I,26-37); en el Nacimiento y protegiendo a de la Sagrada familia (Mateo II, 13); en la vida pública (Mateo IV-1-11); en la Pasión, Lucas (XXII-42-42); la resurrección de Jesús, Mateo (XXVIII, 2-6); en la vida de los Apóstoles, Hechos, (XII-17), Apoc.( I-1, VIII.).

---

Funciones de los ángeles, en diferentes textos bíblicos se observa que su función esencial es estar presentes ante el trono y la gloria de Dios Daniel (VII, 9-10); Salmo 96, Salmo (102,20); Tobías (XII, 12-15) y Apoc (VIII, 2-5), en otros el Señor confirma esta función perpetua, Mateo (XVIII,10). Fuente *Biblia comentada*

**ANALOGÍA.** Relación de semejanza entre cosas diferentes. Fuente *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006.

**ANICÓNICO** que carece de decoración figurada. Fuente [www.artehistoria.jcyl.es/tesoros/glosari/235.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/tesoros/glosari/235.htm), 25/Octubre/2010.

**APOLOGETA**, defensor de un credo o una doctrina principalmente religioso, persona que defiende o elogia algo o a alguien. *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006.

**AZUCENA** *Cantar de los Cantares*, (II,1,2), la Iglesia ha tomado estos versículos del Antiguo Testamento para simbolizar la virtud y la pureza de María; San Bernardo veía a la azucena como símbolo de la bondad y de la pureza. Fuente *Biblia comentada*, Strarnbinger; en la iconografía cristiana la azucena y el lirio flor del mes de mayo se han utilizado para simbolizar la pureza de María, y es un atributo de la Virgen. Fuente Monterrosa pp. 22, 94; Rèau 2000, p. 162.

**BATALLA DE QADESH**, en esta batalla el ejército de Ramsés II se enfrentó a la coalición hitita, fue la primera epopeya de un gobernante egipcio, relatada en un poema épico por Pentaur, y se encuentra esculpida en el templo dedicado a Re-Harakhty en Abu Simbel, Nubia, ahí se observa una gran cantidad de carros de combate entre los que sobresale uno de mayor tamaño sobre el que va el faraón egipcio aplastando al enemigo, Al parecer es el primer relato documentado de una batalla, escrito en un papiro y grabado en relieve en diversos templos egipcios. Después de la batalla ambos pueblos buscaron una mejor solución al conflicto por la vía diplomática; 16 años después los dos reinos firmaban el primer tratado internacional firmado por Ramsés II y Hattusi I, fue el primero en reciprocidad y paridad entre dos grandes potencias que se ha conservado y se considera que sentó las primeras bases del derecho internacional. Fuente, Fernando Estrada "La batalla de Qadesh" en *Historia de Nacional Geographic*, No. 34, España, RBA, Revistas, 12/2006, p. 34-45.

**BREVE** Carta papal, escrita en pergaminos sobre asuntos de diversa índole, y sellada por el secretario papal con "el anillo del pescador". Fuente, Parra, p. 34.

**BRIAL**, vestido de seda o de tela rica que usaban las mujeres, *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006. Túnica talar de mangas estrechas. Fuente [es.thefreedictionary.com/brial](http://es.thefreedictionary.com/brial).

---

**BULA** Del latín *bullā*, esfera metálica, documento formal y con autoridad, redactado en forma epistolar, emitido por el Papa reinante y sellado con una esferita de plomo con su cifra. Fuente, Parra, p.35

**CABALLEROS DE MALTA, HOSPITALARIOS DE SAN JUAN**, *The Catholic Encyclopedia*, Vol I, New York, ACI-Prensa 1999, Online Copyright, 1999. Kevin Knight, la orden de Los Hospitalarios tuvo como antecedentes los mesones y hospicios para peregrinos, comerciantes y viajeros que existían en el reino franco, y en lo que hoy son Hungría e Italia en donde se establecieron a principios del siglo XI, en esos lugares albergaban peregrinos que acudían a Jerusalén, sus miembros provenían en gran parte de la nobleza europea. La orden se regía por la regla de San Agustín usaban hábito y capa negra con una cruz en rojo, en un principio eran religiosos y enfermeros, con el tiempo tuvieron un escolta armada con grados militares para proteger a los peregrinos y llegaron a participar en batallas convirtiéndose en una orden militar alrededor de 1200 sin perder su carácter hospitalario, en 1309 debido a la toma de Jerusalén, se establecieron en Rodas. En 1522 Carlos V les permitió que vivieran en la Isla de Malta por lo que se les conoce desde entonces como Caballeros de Malta. La orden tuvo un alto rango dentro de la institución eclesiástica y el Estado, fue reconocida por el papado como orden regular con privilegios e independencia de otras autoridades espirituales y temporales, estuvo asignada para la defensa de los lugares Santos. A pesar del tiempo y de cambios la orden tiene a la fecha conventos y caballeros que continúan la tradición en el servicio de ambulancias durante tiempos de guerra.

**CABALLEROS TEMPLARIOS** varios años antes que los cruzados hubieran ocupado Jerusalén, existió un grupo de caballeros que servían como guías y protectores de los peregrinos cristianos que iban a Tierra Santa, durante la primera cruzada vivieron en una hostería cerca del templo de Salomón en Jerusalén. Dos de ellos Hughes de Payns y Godofredo de Saint Omer decidieron crear formalmente una orden en 1119, llamándole Orden de los pobres Caballeros de Cristo. Dado que eran conocidos como los Caballeros del Templo de Salomón se les empezó a llamar con en el nombre de "Los Caballeros Templarios" o los Templarios. A diferencia de las otras dos órdenes de caballeros que ya existían, los Caballeros de San Juan y Los Caballeros Teutónicos que eran instituciones de caridad, ésta fue una orden de carácter militar, que fue reconocida por la Iglesia en el Concilio de Troyes en 1128. Se comisionó a San Bernardo de Claraval para que redactara el reglamento que debería regirla como una orden religioso-militar, con disciplina estricta apegada a las reglas del cister, y una especial devoción a la Virgen María, a San Jorge y a San Juan. Tuvo buena acogida en varias partes de Europa donde recibió numerosas donaciones y se les adhirieron nuevos miembros. Estaba encabezada por un gran maestre (con grado de príncipe) al que le seguían tres rangos: caballeros, capellanes y sargentos. Los caballeros utilizaban como distintivo un manto blanco con una gran cruz latina de color rojo en la espalda. Esta orden se distinguió porque sus miembros fueron grandes luchadores en la defensa de los lugares Santos y por la construcción de una cadena de castillos fortificados en la ruta hacia Jerusalén. Al ser vencidos en 1187 por Saladino en la

---

batalla de Hattin, dejaron Jerusalén y cambiaron el cuartel general sucesivamente a Antioquia, Acre, Cesárea y por último en Chipre. Debido a que enviaban suministros y dinero entre Europa y Palestina, desarrollaron un sistema eficiente, confiable y seguro para estos fines, que era utilizado por la nobleza, los reyes y el papado; de esta forma lograron funcionar como banqueros de gran parte de Europa. La orden estaba exenta de impuestos y diezmos por lo que lograron amasar una gran fortuna con la que sufragaban el sustento de sus fortalezas y las operaciones militares en la ruta Tierra Santa. Esta fortuna despertó la codicia de Felipe IV de Francia quien con otros nobles urdió una conspiración en su contra en 1307, acusados de herejías y crímenes, que confesaron bajo presión, muchos templarios franceses fueron quemados en la hoguera incluyendo a Jaques de Molay su gran maestro, el daño a la reputación de la orden fue enorme En 1311 el papa Clemente V convocó a un concilio en Vienne para aprobar la disolución del Temple, y en 1312 emitió la bula *Vox in excelso* que suprimía la orden, apoyaba el castigo en la hoguera de sus miembros, y ordenaba que las propiedades y efectivos de los templarios se entregaran a los Hospitalarios; exceptuando Alemania todos capitales fueron a parar a las coronas de Inglaterra y Francia terminando así con la Orden. También prestaron sus servicios con gran eficacia como cuerpo militar de élite en la península Ibérica en su lucha contra el Islam, en los Reinos de Aragón y Castilla, en España y Portugal se encuentra registrada su presencia desde 1128, con un papel importante en la Reconquista, a diferencia de Francia tras la disolución de la orden los templarios se pudieron integrar a nuevas órdenes religioso- militares que se fundaron en esta región: Monreal 1122, Alcántara 1154, Calatrava 1158, Santiago 1160. Fuentes, Eslava Galván; Demurger; Losada; Margarit..

**CABALLEROS TEUTONES** Esta orden fue fundada alrededor de 1190, por caballeros alemanes como una orden caritativa para apoyar a los peregrinos alemanes, a ella sólo ingresaban aquellos que eran alemanes legítimos y caballeros, llegaron a fundar un hospital en Acre, sin embargo su cruzada se dirigió más hacia la parte nororiental de Europa, apoyando a los nobles de Hungría y Polonia contra las tribus prusianas y los estados bálticos, enemigos muy diferentes a los turcos logrando someterlos. Durante el siglo XIII intentaron implantar el cristianismo en Rusia, después de sucesivas derrotas fueron perdiendo sus territorios y propiedades. Junto con otras órdenes continuaron apoyando a la nobleza, en el siglo XVI se volvieron una orden civil continuando con su misión. Durante el gobierno de Napoleón I se ordenó la disolución de la orden, en el siglo XIX resurgió de nuevo en Austria donde fue retomada por un sacerdote devolviéndole su carácter religioso. Desde entonces exceptuando los momentos de la II guerra mundial, siguen prestando servicios caritativos. Fuente <http://www.lostemplarios.com.ar/teutones.hm>.

**CANTIGAS DE SANTA MARÍA**, es una colección de 429 poemas, de la autoría del Alfonso X El Sabio, escritos en gallego-portugués quizá elegido debido a su musicalidad y sentido poético, ilustrados con miniaturas. El propósito del rey era compilar los milagros conocidos de la Virgen, e incluso algunos autobiográficos,

---

además de alabanzas a María. Se considera que fue apoyado por sus colaboradores en otras obras alfonsíes: Fray Juan Gil de Zaora y Bernardo de Brihuega quienes buscaron mariologos, obras de consulta y tradiciones orales que el rey escribió en versos y unos amanuenses le ayudaron a musicalizarlos y otros a iluminarlos. Fue una especie de Biblia estética del siglo XIII en la que todos elementos del arte medieval aparecen hermanados: la belleza poética, la armonía musical y la plástica. Fuente Sáiz Ripoll, pp. 61-63.

**CARRO TRIUNFAL** *“El que a manera de los que se usaban los Romános en sus triumphos, se hace ahora para la Procesiones, representaciones u otros festejos, los cuales son mui grandes y largos, con asientos, donde suelen ir los músicos y representantes y son mui pintados y adornados”*. Fuente *Diccionario de Autoridades*, 3V., Real Academia Española, Madrid, Editorial Gredos, 1990, Vol. I, p.199. Durante la época medieval tuvieron diversas formas y nombres como entremeses, invenciones, y en su mayoría semejaban navíos (naviformes) que imitaban a las naves o barcos en su estructura, con su arboladura, remos y un mar fingido pintado en un lienzo que cubría las ruedas, este aspecto se tradujo en un vocabulario que los autores de relaciones utilizaban para describirlos, así las palabras popa, proa, castillo de proa, mástiles, árboles, antenas, gavias, velas, cuerdas, escalas, linterna, fanal, áncora, remeros, casco, mascarón, etc., afloran en las crónicas de estos eventos. Fuente, Bernal, p. 21.

**CÁTAROS** La Iglesia Cátara que surgió en el sur de Francia, fue una secta gnóstica, una rama pacifista de la cristiandad que abrazó la tolerancia y la pobreza, practicaba un austero cristianismo, cumplían el Evangelio y anhelaban la vida apostólica que había perdido la Iglesia, radicales en sus creencias e impregnados de una profunda espiritualidad, entre sus principios exaltaba el espíritu y negaba el cuerpo, no estaban de acuerdo con varios preceptos de la Iglesia de Roma a la que criticaban, lo que propició que fueran tratados y catalogados como herejes. Los cátaros protagonizaron un período de suma importancia para Occidente en la historia de la ideas. Su movimiento fue una verdadera “contraiglesia” que puso en entredicho la autoridad de la Iglesia y su concepción del bien y del mal, y provocó que se tambaleara su sistema de valores. Ante esta amenaza, Inocencio III apoyado por señores feudales inició una cruzada en 1209, que concluyó en 1229 con el exterminio del catarismo en Monsegúr, fueron las primeras víctimas de los procedimientos inquisitoriales, que dieron a la cristiandad europea y a la Iglesia de Roma un rostro represivo al tratar de suprimirlos. Fuente, O’Shea.

**COLUMNA SALOMÓNICA** la forma helicoidal de las columnas tuvo su origen simbólico en la importancia concebida a la columna salomónica a partir del Concilio de Trento (1545-1563), basado en una leyenda que cuenta que esta forma de la columna procedía del Templo de Salomón, un Templo de inspiración divina y que se conserva en la Basílica de San Pedro en Roma, una de sus peculiaridades es que su fuste se retuerce en sinuosa espiral, en cuanto a su origen formal para los humanistas católicos fueron los conceptos de diversos tratadistas entre ellos el benedictino Guarino Guarini y Fray Juan de Ricci, así como obras de arquitectos

---

españoles como Leonardo de Figueroa, y que diversos autores consideran fueron antecedentes para este tipo de columna en la Nueva España. Fuente Fernández "Tratados y modelos de la arquitectura salomónica novohispana, aproximación historiográfica", pp. 69-89.

**COMENDADOR**, Caballero que tiene alguna encomienda en las órdenes militares o de caballería, Superior de los conventos de las antiguas órdenes militares o de ciertas órdenes religiosas como la Merced, *Diccionario esencial de la lengua Española, 2006*. Dado que la orden mercedaria tuvo orígenes y reglas militares, conservó las denominaciones originales de grados de distinción entre los miembros.

**COTURNO**, Calzado de suela de corcho muy gruesa usada por actores trágicos en la Antigüedad grecorromana para aparecer más altos. Calzado inventado por los griegos y adoptado por los romanos, que cubría el pie y la pierna hasta la pantorrilla sujetándose al frente por un cordón pasado por ojete. Fuente *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1970.

**CREDO**, en el cristianismo, conjunto de verdades esenciales, entresacadas de la revelación bíblica. Se le llama "símbolo niceno-constantinopolitano" fruto de las reflexiones que se dieron en esos Concilios. Fuente Parra, p.60.

**DALMÁTICA** Antigua vestidura romana de lino o lana usada como pieza de gala. Vestidura propia del diácono durante las funciones litúrgicas, es una túnica que llega a la rodilla, de mangas amplias y cortas. Fuente, Parra, p.66.

**DISPOSITIO**, del latín *dispositio*, parte de la retórica que organiza los elementos de la *inventio en un todo estructurado*. Fuente Azaustre. p. 12

**DOGMA**, es una verdad que se ha estudiado y desarrollado hasta tener el valor de una verdad revelada por Dios. Fuente, Rambla, p. 192; Dogma, fundamento o punto capital de todo sistema, ciencia, doctrina o religión. Verdad revelada por Dios y declarada como verdadera por la enseñanza oficial de la iglesia, que debe ser creída por todo católico. En la religión cristiana cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe. Fuente, *Diccionario de la Lengua Española*, 1970.

**DOGMA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN**, Texto de la Bula *Inefabilis Deus*, "Para honor de la Santa e indivisa Trinidad, para gloria y ornamento de la Virgen Madre de Dios, para exaltación de la fe católica y acrecentamiento de la religión cristiana, con la autoridad de nuestro Señor Jesucristo, de los bienaventurados apóstoles Pedro y Pablo y con la nuestra, declaramos, proclamamos y definimos que la doctrina que sostiene la beatísima Virgen María fue preservada de toda mancha de culpa original en el primer instante de su concepción, por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente en atención a los méritos de Cristo Jesús, Salvador del género humano, está revelada por Dios y debe ser, por tanto firme y

---

constantemente creída por los fieles.” Fuente, Aguilar, p.93; Martínez 2006, pp. p.162.

**DOXOLOGÍA.** Del griego *doxa* honra y gloria, y *logos* palabra. Término litúrgico para denominar una fórmula de alabanza y glorificación a Dios y a Cristo, su uso deriva de la *berajá* bíblica utilizada en el Antiguo y Nuevo testamentos. Fuente Parra; Fórmula de alabanza a la divinidad especialmente a la Trinidad en la liturgia católica y en la Biblia; fuente *Diccionario esencial de la lengua española*, 2006.

**ECUMÉNICO**, Universal, término que se da a los concilios de la Iglesia cuando son generales y asisten diversas iglesias. Fuente, *Diccionario esencial de la lengua española*, 2006.

**ELOCUTIO** es la parte de la retórica que consiste en expresar de una manera adecuada los temas de la *inventio*, ordenados por la *dispositio*. Es la forma como el orador va a expresar su idea, con buena composición regulado la unidad de las partes [*concinnitas*], expresándose con claridad y con la palabra exacta para designar las cosas [*perspicuitas*], dándole carácter a las ideas y a los personajes del tema para representarlos con ornato [*ornatus*], a de fin trasmitir en forma convincente lo ideado, y hacerlo de acuerdo a las normas y reglas [*decoro*]. Fuente Azaustre, pp.15-16; Baez, 2006.

**ENTREMESES** Conjuntos escultóricos de figuras o actores inmóviles sobre un carro alegórico, acompañados por músicos, aparecieron en el siglo XV. Fuente Bernal, p. 21.

**ESCABEL** Tarima pequeña que se pone delante de la silla para que descansen los pies de quien está sentado. *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006.

**ESCAPULARIO** Tira de tela que va al frente y atrás sobre el hábito. *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006.

**ESCLAVINA**, También llamada capa pluvial. Prenda de origen medieval una especie de capa corta que se coloca sobre los hombros y llega aproximadamente hasta la mitad del brazo, cerrada o abierta con botonadura al frente y con capillo para cubrir la cabeza algunas veces va unida a la capa, *Diccionario esencial de la Lengua española*, 2006; Manto grueso derivado del *birrus*, o *pénula* que usaban los romanos, para guarecerse del frío la lluvia. En el siglo X lo usaban los clérigos regulares y en el siglo XIV se le añadió un capuchón. Fuente, Parra, p.41.

**ESCUDO** Los orígenes del escudo se remontan a una antigua arma de Oriente, que desde tres milenios aC., utilizaban los guerreros para defenderse en batallas, se la colocaban en el brazo izquierdo por medio de una embrazadera. En un principio fue de pieles o madera y posteriormente se fabricaba de acero, acostumbraban a pintarla con colores y símbolos. En la cultura occidental tuvo el mismo uso, se le añadieron entonces elementos identificadores de los individuos y de los reinos, con

---

el tiempo dejó de utilizarse como arma defensiva y devino en identificación de honor, nobleza y origen familiar, dando lugar a la Heráldica, *Diccionario esencial de la Lengua española, 2006*.

**ESCUDO, FORMA** En un principio cada región o país tuvo un escudo con forma propia, prevaleciendo la española de forma circular en la base del escudo y la francesa en la que los dos ángulos de la base toman forma circular y el centro termina en un pequeño ángulo curvilíneo. Fuente, *Artes de México*, pp. 40-41.

**ESCUDO PARTICION** En heráldica, el campo es el espacio dentro de los límites del escudo. éste puede estar dividido en diversos espacios (campos) donde se colocaban las insignias, los colores y se representaban los linajes, el escudo mercedario está partido en dos partes iguales (campos) por una línea horizontal. Fuente [www.blasoneshispanos.com/Heráldica/EIEscudoyParticiones.htm](http://www.blasoneshispanos.com/Heráldica/EIEscudoyParticiones.htm)

**EPISTOLA** Carta, de uso común en la segunda lectura de la liturgia eucarística, Cartas en el Nuevo testamento; el término se ha utilizado para designar el lugar desde el que se proclama, lado de la Epístola: extremo derecho del presbiterio visto desde la nave. Fuente, Parra, p. 81.

**EVANGELIO** en griego buena noticia o el pago por ésta a su portador. Término para designar el mensaje de Jesús en el Nuevo Testamento. En la liturgia eucarística designa el mensaje y el momento en que se realiza para la comunidad. El término se ha utilizado para designar el lugar desde el que se proclama, lado del Evangelio: extremo izquierdo del presbiterio visto desde la nave. Fuente, Parra, p. 84.

**FILACTERIA** cinta con inscripciones que aparece en pinturas, esculturas, escudos de armas, etc., *Diccionario esencial de la lengua Española, 2006*,

**GULES** es color rojo en la heráldica, su nombre al parecer proviene de las voces orientales "gul" árabes y persas o "ghiul" turco, o bien del nombre de una planta parecida al azafrán utilizado por éstos pueblos en sus alimentos, significa entre otras cosas generosidad, honor, caridad, valor, alegría. Fuente [www.blasoneshispanos.com/Heráldica/EIEscudoEsmaltes.htm](http://www.blasoneshispanos.com/Heráldica/EIEscudoEsmaltes.htm)

**HIPÓSTASIS**, en el cristianismo cada una de las personas de la Santísima Trinidad; *Diccionario esencial de la Lengua Española, 2006*, Hipostasis, del gr. *Hipostais*, soportar, Teología, supuesto o persona, en especial cada una de las tres personas de la Santísima Trinidad.

**ICONOCLASTA**, Se dice del hereje del siglo VIII que negaba el culto a las imágenes sagradas, las destruía y perseguía a quienes las veneraban. Aquél que niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos. Fuente *Diccionario Esencial de la Lengua Española*. Destructor de imágenes, calificativo aplicado al movimiento y personas que lucharon en los siglos VII y VIII contra las imágenes y su devoción



---

litúrgica, por considerarlas idolatría y en contra de los preceptos bíblicos sobre el culto a un dios único. Fuente Parra, p. 94.

**ICONODULIO**, Partidario de culto a las imágenes, Fuente [www.bibliotec-tercer-milenio.com/Historia-universal/Medieval/7-Dinatiasheraclida-isaurica.html](http://www.bibliotec-tercer-milenio.com/Historia-universal/Medieval/7-Dinatiasheraclida-isaurica.html), 25/octubre/2010.

**ILUMINADO**, Término que engloba los elementos decorativos (viñetas, márgenes, adornos, iniciales etc.) de un manuscrito. Fuente, Inglés, p. 46.

**INVENCIONES** Carros alegóricos en donde podían representar breves cuadros teatrales que servían de aparato escénico, y acompañaban a las cuadrillas que intervenían en las justas caballerescas, en la baja Edad Media. Éstas eran llevadas al campo de las letras con revestimientos alegóricos, en las cuales los caballeros con su lema e imagen se constituían la causa que simbólicamente defendían y a decir de varios estudiosos probablemente tuvieron sus antecedentes en los “puy” provenzales y catalanes así como en las justas caballerescas medievales. Fuente Bernal, p. 21.

**INVENTIO** del latín *inventio*, hallazgo, parte de la retórica que selecciona los temas más adecuados para exponer una tesis. Fuente Azaustre, p.11.

**LETANÍA** *Letanía* proviene del vocablo griego *litanueo*, que significa *súplica* o *rogativa*. Antigua forma popular de orar entre los judíos y otras religiones, consiste en diálogos religiosos con frases breves entre un ministro y la asamblea, con peticiones, alabanzas o acción de gracias. Eran utilizadas en la liturgia oriental desde el siglo II, en el siglo III ya las usaban para alabar a María, en occidente las más antiguas se encontraron en un códice de Maguncia del siglo XII titulado *Letania de Domina nostra Dei genetrice Virgine Maria. Ora valde bona, cotidie pro quacumque tribulatione dicenda est*. Durante los siglos siguientes, las letanías se fueron multiplicando en los conventos, cenobios, monasterios, etc., en prosa, himnos y poemas. En 1500, en el Santuario de Loreto se crearon una serie de nuevas letanías en honor de la Virgen María, con alabanzas bíblicas, epítetos, atributos y títulos, y se les han llamado letanías lauretanas. Fuente Enciclopedia Católica One Line; Parra, pp. 106-107.

**LIBROS DE HORAS** Son libros con oraciones que tuvieron sus antecedentes en las comunidades de anacoretas y cenobitas, durante la Edad Media se desarrolló un conjunto de oraciones que eran realizadas en los monasterios y conventos durante las ocho horas canónicas, desde el alba y hasta la madrugada: (*laudes, prima, terciá, sexta, nona, vísperas, completas y maitines*). Forman parte de un numeroso grupo de manuscritos medievales iluminados como Libros de coro, Calendarios, Salterios, Evangelios, Apocalipsis, Breviarios, Biblias, Evangelios, Beatos, etc. entre los que se encuentran temas religiosos y profanos se fueron difundiendo en Europa por los pintores llamados Internacionales y tuvieron gran

---

acogida en las cortes europeas medievales. Algunas miniaturas estaban integradas a las letras capitulares de estos Códices. Fuente, Parra, p. 108.

**LOROS** Ropa elaboradamente adornada que constituye el vestido consular del Emperador(Bizancio),Fuente [www.forumancientcoins.com/gallery/thumbnails.php?album=1672](http://www.forumancientcoins.com/gallery/thumbnails.php?album=1672), 03 de septiembre de 2009.

**LUQUETE** En arquitectura, casquete esférico que cierra la bóveda vaída. Fuente *Diccionario Enciclopédico vox I*, España, Larousse Editorial, S.A. 2009, es.thefreedictionary.com, 23-09-2010.

**MANDORLA** estructura de tradición medieval, hecha de madera a manera de baldaquín, sobre la que se ata una cruz de madera en el punto de cruce se encontraba un agujero, donde se encaja una vara que soporta una estructura en forma de almendra *mandorla*, con una banqueta transversal donde se mantenía la persona que representaba al santo. Esta máquina muy utilizada en occidente en el siglo XV, para acción performativa de la Iglesia, era destinada para ser paseada en hombros por cargadores de las Cofradías y por las calles de la ciudad en las procesiones de las fiestas; Fuente, Francastel, 1969, pp. 61-63.

**MANTO**, vestidura amplia semejante a una capa que cubre la cabeza y los hombros, algunas veces llega hasta los pies y es propio de personajes insignes e imágenes religiosas. Fuente *Diccionario esencial de la Lengua Española*, 2006.

**MINIATURA**, es una escena historiada autónoma, no es necesariamente minúscula, de contenido religioso, profano o documental, que narra obras, crónicas e historias. Fuente: Anglés, p. 46.

**MÍSTICA** la mística toma su nombre del verbo griego *mucín* que significa cerrar los ojos y recogerse hacia dentro de uno mismo, apela al sentimiento religioso y al amor a Dios; es una relación mediata, a través la cual el hombre se abstrae del mundo y busca una relación simbiótica con la divinidad, construye un vínculo personal, mental, despojado de toda materialidad, y requiere de técnicas (ayuno, penitencia, abstinencia, meditación etc.); así como también espacios diseñados socialmente para realizar esta práctica y llegar a la relación. Fuente Odilón, p. 38. A través de la experiencia mística se entra al mundo de la comunicación con el principio fundamental del ser, ya fuere con la identidad de la persona, con el Todo universal (budismo), o la unión con la alteridad divina, (cristianismo), en la cual el místico se encuentra más allá del discurso, y a su vez encuentra la forma de hacerlo patente a través de imágenes y correspondencias emotivas; Fuente, Chazal, pp. 17-18. Desde la alta Edad Media, abadesas, monjas, beguinas, canonesas, con sólida cultura teológica y metafísica, lograron una perfecta integración de la doctrina con la experiencia espiritual, heredada de la mística patrística e impulsada por religiosos como San Bernardo y San Benito de Nursia durante los siglos X al XV, Fuente Épiney-Bugard. La corriente mística tuvo gran

---

ascendencia sobre el arte religioso, en especial los místicos españoles le dieron al arte cristiano un rostro más humano, y dieron lugar a nuevos temas que enriquecieron el arte español del siglo XVII, uno de estos fue el culto hacia la Virgen Inmaculada que expresaron pintores como Bartolomé Esteban Murillo, Juan Valdés Leal, Antonio de Pereda y José de Ribera entre otros; Pseudo Dionisio Areopagita, su obra y especialmente la "*Teología Mística*", fue un ascendente sobre la corriente mística cristiana de los siglos X al XVI en Europa.

**METÁFORA** Aplicación de una palabra a un objeto o de una expresión a un concepto al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación con otro objeto o concepto y facilitar su comprensión. Fuente *Diccionario esencial de la Lengua Española*, 2006. Sustitución de un vocablo apropiado por otro inapropiado en virtud de una relación de similitud. Fuente Azuastre, p. 19

**MONOGRAMA** Del griego *mónos*: uno y *grámma* letra. Conjunto o agrupamiento de letras equivalente a la abreviación de un nombre o de una figura; surgió desde la antigüedad clásica, continuó en el Medioevo y en el Renacimiento, y fue muy utilizado entre las jerarquías civiles, artísticas y religiosas. Fuente, Parra, p. 118.

**MUCETA**. Esclavina que cubre el pecho y la espalda, y que abotonada por delante, usan en señal de su dignidad prelados, doctores, licenciados y ciertos eclesiásticos. Suele ser de seda, pero se usan algunas de pieles. Fuente, Diccionario Esencial de la Lengua Española.

**MUSIVARIA** arte y técnica del mosaico. Conjunto de mosaicos (Musivaria Bizantina). Fuente, Diccionario Esencial de la Lengua Española.

**NÚVOLA**, máquina similar a la *mándorla*, que representaba la imagen entre nubes, ambas fueron utilizada en conjunto para la acción performativa de la Iglesia, y resaltar la comunicación entre el cielo y la tierra, como ejemplo entre otros para mostrar la doctrina de la Asunción de la Virgen y de como se encuentra subiendo al cielo desde la tierra. Fuente, Pierre Francastel, pp.61-63.

**OMAPHORION**, *maforión protector*, manto que extiende la Virgen por ella misma o es ayudada por ángeles, con ese gran manto envuelve a los fieles para protegerlos, en el arte de occidente esta versión corresponde a la Virgen de la Misericordia o Virgen del manto protector, se originó en Constantinopla de una leyenda en la que la Virgen rodeada de ángeles y santos extendía su velo protector, así se le presentó a San Andrés el inocente en la *iglesia* de los Blachernes, el velo pasó a formar parte del tesoro de reliquias de esa iglesia y era la protección más segura de cuerpos y almas. En la liturgia griega y rusa hay la invocación: "Protégenos, Oh Reina con el omóforo de tu misericordia". Fuente Réau, 1996.

**PANAGIA O TEOKOKOS**, nombre que se da a la Virgen en el Imperio Bizantino y en oriente. Fuente Réau, 1996.

---

**PANAGIA HODIGITRA** Es la Virgen conductora, está de pie y lleva sobre el brazo derecho al Niño bendecidor, según la tradición se originó de un ícono atribuido a San Lucas y fue modelo para la mayoría de las vírgenes góticas. Fuente Réau, 1996.

**PANAGIA NIKOPOIA.** Es Nuestra Señora de las Victorias, se llama también en griego Kirotissa. De pie o sentada en actitud hierática, rigurosamente frontal, presenta al Niño Jesús con las dos manos.

**PANEGÍRICO** Relativo a oración ó discurso de alabanza a alguien. Fuente *Diccionario Esencial de la Lengua Española*. 2006. Género literario grecorromano que consistía en un discurso para hacer elogio de una persona. En liturgia se utiliza para describir las virtudes de María o de algún santo y alabarles el día de su fiesta. Fuente, Parra, P. 131.

**PENTECOSTÉS,** Quincuagésimo en griego, fiesta judía que se celebraba a los cincuenta días de la Pascua judía en la que se recordaba la promulgación de la antigua ley mosaica, con el mismo nombre surgió la fiesta litúrgica católica que celebra la venida del Espíritu Santo sobre María y los apóstoles, al cumplirse los cincuenta días de la Pascua de Resurrección. Fuente, Parra, p. 136.

**RETÓRICA** Es el arte de hablar bien, embelleciendo la expresión de los conceptos y dando al lenguaje escrito o hablado, una eficiencia bastante para deleitar, conmover o persuadir al destinatario. Fuente *Diccionario Esencial de la Lengua Española*; Fuente, Azaustre, p.7

**ROCAS** representación llevada en andas, a veces servía para dramatización y era usada principalmente en las fiestas religiosas como el *Corpus Christi*. Fuente Bernal, p. 21.

**SIBILA,** término de origen oriental se aplicaba a las mujeres con dones proféticos especialmente a las sacerdotisas de Apolo que vaticinaban en el oráculo de Delfos, estas profetisas debían ser vírgenes, no existían en la religión judía y fueron introducidas en el cristianismo para profetizar el advenimiento del Mesías a los paganos, en sus diversos vaticinios estaba incluida María como corredentora de la humanidad. En un principio fue únicamente una y durante la Edad Media la Iglesia aumentó su número hasta llegar a doce Sibilas para corresponderse con los doce profetas menores de Israel, la Iglesia las utilizó como vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, en la tradición medieval fueron aceptadas e incluidas en varias obras de autores cristianos, especialmente la obra de Lactancio de Nicomedia *Instituciones divinae* (1465).Mujer sabia a quien los antiguos atribuyeron espíritu profético. Fuente, Diccionario Esencial de la Lengua Española.

**SIGNÍFERO** Soldado romano que marchaba al frente de las legiones romanas, gallarda y ricamente ataviado, sosteniendo el estandarte del águila de oro macizo engastada en el cabo de una lanza. Fuente Baez, 1979, p. 20.

---

**SÍMBOLO** Del griego *symbolon*: signo, clave, contraseña. Realidad que sugiere o remite a otra. En liturgia católica se recurre a elementos simbólicos en lenguaje religioso, acciones rituales, tiempos de celebración, lugares de culto, etc., para hacer llegar a los fieles la manifestación de la salvación. Fuente, Parra, pp. 160-161.

**SÍNODO** Concilio de obispos en la Iglesia Católica. Junta de ministros protestantes para decidir sobre asuntos eclesiásticos. *Diccionario de la Lengua Española*, 1970.

**SOTOCORO** parte baja del coro cuando éste se encuentra al pie de la nave principal del templo.

**TEOFANÍA** Manifestación de la divinidad de Dios. Fuente, *Diccionario de la Lengua Española*, 1970.

**TRINIDAD ANTROPOMORFA** en esta representación las tres personas tienen forma humana, generalmente son iguales pero cada una conserva un atributo que la identifica, el Hijo un cordero, el padre un cetro y el mundo y el Espíritu Santo una paloma.

**TRIUNFO** del latín *Triumphus*, entre los romanos era la solemnidad y aplauso con que celebraban algunas victorias y el premio con que honraban al vencedor. Fuente *Diccionario de Autoridades*, 1990, Vol. III, p. 137.

**TÚNICA** vestidura exterior amplia y larga, *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, 2006.