



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**UN *VIA CRUCIS* ALEGÓRICO EN SAN MIGUEL  
DE ALLENDE**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE  
PRESENTA  
ERIKA BRENDA GONZÁLEZ LEÓN**

**DIRECTORA DE TESIS  
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos a mi familia. A Uriah, por su apoyo comprensión y críticas, gracias por ser una vez más mi compañero en este nuevo proyecto.

A mi tutora, la Dra. Clara Bargellini, por sus comentarios, guía y enseñanzas. A mi comité tutorial integrado por: el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar Campos, la Dra. Alejandra González Leyva, la Dra. Linda Báez Rubí y la Dra. Marcela Corvera Poiré, por sus anotaciones y aportaciones tan valiosas que enriquecieron la presente investigación.

A mi querida *magistra* de latín, la Mtra. Éricka Castellanos, por la ayuda brindada para la traducción y corrección de los textos latinos y por convidarme de esa pasión por las letras clásicas.

Al padre Luis Ávila Blancas, prepósito de la Congregación del Oratorio, y al padre Socorro Govea por las facilidades brindadas para realizar las tomas fotográficas del retablo y sus pinturas, así como por la información que amablemente compartieron sobre la historia de los filipenses y de la obra.

A mis amigas: Ana Raquel, Cumy, Edith, Elisa, Fabiola y Valentina, por todo el apoyo que me brindaron, por esas charlas de café que tanto atesoro.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por la beca que me otorgó para realizar mis estudios de Posgrado, así como por los apoyos que recibí para realizar las estancias de investigación para la tesis. A la Coordinación del Posgrado.

A todos y cada uno de los que formaron parte de mi vida durante la elaboración de esta tesis.

## Índice

Agradecimientos	
Introducción	1
1. La devoción del <i>Divino Pastor</i>	4
2. El <i>Via crucis</i>	7
3. La serie alegórica de San Miguel de Allende	9
Primera estación: La aprehensión de Cristo	11
Segunda estación: Jesús carga la cruz	15
Tercera estación: Primera caída	16
Cuarta estación: Jesús se encuentra con su madre	18
Quinta estación: Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar su cruz	19
Sexta estación: La Verónica	20
Séptima estación: Segunda caída	21
Octava estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén	22
Novena estación: Tercera caída	23
Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras	24
Undécima estación: Cristo es clavado en la cruz	25
Duodécima estación: La muerte de Cristo	28
4. La Congregación del Oratorio y la atribución intelectual de la obra	31
Consideraciones Finales	38
Imágenes	40
Fuentes consultadas	63



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## Introducción

Los padres del oratorio edificaron entre 1712 y 1734, en san Miguel el Grande, ahora de Allende, en el terreno que ocupaba la capilla de los cofrades indígenas del *Ecce Homo*, un conjunto arquitectónico que comprende el Colegio de San Francisco de Sales, la iglesia dedicada a San Felipe Neri en cuyo interior se localiza la Santa capilla de Loreto, la casa de los sacerdotes, y la capilla de Nuestra Señora de la Salud. La construcción de esta última capilla inició en 1715, y la labor de terminarla le fue encomendada al padre Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776), quien gastó gran parte de su patrimonio en su conclusión y adorno. El costo total de la construcción fue de 9025 pesos, de los cuales 5949 fueron donados por el oratoriano.<sup>1</sup> Para 1735 fue dedicada. Actualmente su interior está ornamentado con dos altares de cantera, un retablo neoclásico, y un ciprés que contiene la escultura de la Virgen de la Salud traída de Italia.<sup>2</sup>

En el crucero del lado de la Epístola, se localiza un retablo dedicado a Jesús en su advocación de *Divino Pastor*,<sup>3</sup> cuya escultura preside el nicho central. En él se encuentran diez lienzos; otros dos de características similares están colgados en los muros laterales, justo por encima del vano de acceso a la sacristía y a la capilla de

---

<sup>1</sup> Véase: José de Santiago Silva, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, Guanajuato: Ediciones la Rana, 2004, p. 90.

<sup>2</sup> Rosalía Aguilar, *et al.*, *Perfil de una villa criolla. San Miguel el Grande, 1555- 1810*, México: INAH, 1986, p. 21.

La devoción de Nuestra Señora de la Salud proviene de una leyenda española del siglo XII. Se cuenta que la Virgen se le apareció a un pastor en las ramas de un pino, para pedirle que le levantara una ermita en aquel lugar. Poco a poco esta Virgen adquirió fama como curativa por lo que le fue dado el nombre de Nuestra Señora de la Salud. Ya en la Nueva España, los primeros indicios de esta devoción se sitúan en Pátzcuaro, en 1538, cuando Vasco de Quiroga encarga una escultura de la Virgen María con esta advocación a los indios purépechas de la región, que aún se conserva en la Basílica del mismo nombre.

<sup>3</sup> Así lo clasifica el Catálogo e Inventario de Monumentos Muebles e Inmuebles de Propiedad Federal de CONACULTA, versión electrónica consultada el 11 de febrero de 2009.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

la Divina Providencia. El estudio de estos doce lienzos es el objetivo de la presente investigación.

La historiografía sobre el retablo es limitada y no aporta datos sobre su factura, únicamente he localizado unas líneas que le dedica Francisco de la Maza; quien lo describe como “un curioso retablo dorado neoclásico”<sup>4</sup> sin adentrarse en la temática o explicación de los lienzos. Por su parte, el Catálogo digital del CONACULTA, lo identifica como un retablo decimonónico dedicado al Divino Pastor. A su vez, Santiago Sebastián retoma lo dicho por de la Maza, y sólo refiere que la obra, de factura neoclásica, representa al *Buen Pastor*.<sup>5</sup> Los escasos estudios sobre el Oratorio, que incluyen referencias al adorno de la capilla de Nuestra Señora de la Salud, centran su atención en los otros lienzos que se encuentran al interior, que son atribuidos al pincel de Miguel Cabrera y José Peralta, quedando el retablo decimonónico y sus pinturas anónimas excluidas de las investigaciones históricas y artísticas.

Si bien la serie representa al *Divino Pastor*, estos comentarios deben ampliarse, ya que no se trata únicamente de la representación bucólica de Cristo, sino de una iconografía más compleja y alegórica. Por ello el objetivo de mi investigación es comprender cuál fue la idea que guió la factura de los lienzos, así como completar y enriquecer su lectura. La propuesta interpretativa que ahora presento fue desarrollada con apoyo de algunos bestiarios medievales y la traducción de los versículos en latín que aparecen en las pinturas. Asimismo con el

---

<sup>4</sup> Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende, Su Historia, sus monumentos*. Prólogo de Manuel Toussaint, México: UNAM, IIE, 1939, p. 77.

<sup>5</sup> “La última obra [con la representación del Buen Pastor] es ya neoclásica y está en la iglesia de la Salud, en San Miguel de Allende, donde vemos a Cristo atacado por perros (*Salmo 22,17*) mientras que los corderos lo son por unicornios”. Santiago Sebastián, *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, p. 220.



análisis del contexto religioso e intelectual de San Miguel de Allende durante el siglo XVIII, planteo un posible creador del programa. Todo ello se basa en la hipótesis central de la investigación, por la cual trataré de demostrar que la serie, es en realidad un *Via Crucis* alegórico de doce estaciones, que conjunta la idea pasionaria y redencionista del *Buen Pastor*.

## 1. La devoción del Divino pastor

Antes de comenzar el análisis y la descripción de la serie es importante explicar brevemente el origen de las dos devociones utilizadas en los cuadros, para entender sus elementos iconográficos.

En el arte cristiano de las catacumbas fue difundida la imagen del *Buen pastor*, donde Cristo, a imitación del Hermes crióforo, era acompañado por un rebaño de corderos. El significado de la figura era principalmente funerario, pues la oveja que generalmente cargaba sobre sus hombros, representaba el alma del difunto que era dirigida a la vida eterna (Imagen 1). El tema desapareció durante la Edad Media, sin embargo, para el siglo XVII fue retomado en la península Ibérica y de ahí popularizado en los virreinos americanos.<sup>1</sup>

Ciertos pasajes bíblicos fueron seleccionados como sustento de esta devoción. En el Antiguo Testamento existen referencias tales como: *El señor es mi pastor, nada me faltará*, Salmo XXII; los libros de Ezequiel XXXIV, 12, *Como el pastor se ocupa de su rebaño cuando está en medio de sus ovejas dispersas, así me ocuparé de mis ovejas y las libraré de todos los lugares donde se habían dispersado, en un día de nubes y tinieblas*; e Isaías XL,11, *Como un pastor, él apacienta su rebaño, lo reúne con su brazo; lleva sobre su pecho a los corderos y guía con cuidado a las que han dado a luz*. Del Nuevo Testamento, el Evangelio de Juan X, 1-21, *Yo soy el buen Pastor... yo conozco a mis ovejas y mis ovejas me conocen; oyen mi voz y pronto sólo habrá un rebaño y un pastor*.

Por su parte, la oveja fue un animal consagrado para su inmolación en ritos religiosos judíos y de pueblos gentiles, por ello los primeros cristianos no dudaron

---

<sup>1</sup> VV.AA. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, México: MUNAL, Tomo I, p. 237-238.



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.

en relacionarlo con el sacrificio de Jesús. También la representación de este animal fue vinculada al alma justa y a los cristianos devotos. Esto suscitó una doble significación iconográfica de la oveja, una ligada a la fidelidad y otra al sacrificio. Estos arquetipos se incorporaron en las imágenes del *Divino Pastor*, promoviendo principalmente dos composiciones: las bucólicas que siguen los pasajes del Evangelio de san Lucas, donde Cristo es el pastor que guía y salva a sus ovejas; y aquellas en las que predomina la idea redencionista y muestran a Jesús martirizado y acribillado.

Por lo que respecta a la tipología americana, el *Divino Pastor* se concibió a partir de grabados europeos, como el de Martín de Vos o el de Hieronimus Wierix (Imagen 10). Según Héctor Schenone, en América se difundieron los dos tipos de representación:

...uno de ellos se basa en los texto evangélicos, particularmente en Juan, mientras que el otro está relacionado con la Pasión. Con el tiempo y hacia la segunda mitad del siglo XVIII predomina una visión menos dramática y profunda, para desembocar en lo bucólico y en lo amable, junto con su pareja iconográfica: la Divina Pastora.<sup>2</sup>

Se pueden mencionar un par de ejemplos novohispanos en los que se reunieron escenas bucólicas con los paradigmas pasionarios. Uno de ellos es el *Divino Pastor* del siglo XVII atribuido a Luis Xuárez (ca.1585- 1639), obra en la que Jesús, además de guiar un numeroso rebaño, carga sobre sus hombros una oveja blanca que lo mira con interés, mientras transita descalzo sobre una punzante zarza que hace su

---

<sup>2</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Argentina: Fundación Tarea, 1998, p. 159.

Los monjes capuchinos impulsaron, en 1703, la contraparte femenina: la *Divina Pastora*, patrona de los misioneros de la orden. La devoción se difundió rápidamente en España y América del Sur a partir de los grabados de Angelo Testa, realizados en Roma. Manuel Trens, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Editorial Plus ultra, 1946, v. 1, pp. 343- 348.

camino aún más doloroso (Imagen 2). Y de época posterior el llamado *Cristo en el jardín de las delicias* de José de Ibarra (1688-1756), que muestra a Jesús recostado sobre un jardín cubierto de flores con elementos pasionarios como la escalera, los dados, la columna y otros atributos propios de su martirio. Además, de la pequeña oveja coronada de espinas, provienen las siguientes palabras: *Con mi sangre te redimí*, que hace referencia al sacrificio del Mesías, por lo que el jardín se transforma en una escena de sacrificio (Imagen 3). De esta manera, fueron desarrollados otros tipos de representaciones de la parábola del *Buen Pastor*, integrando una carga metafórica pasionaria a la simple significación bucólica.

## 2. El *Via crucis*

La información sobre el origen de la devoción del *Via crucis* es imprecisa. Se dice que fue la Virgen María quien instauró esta práctica, pues tras la muerte de su hijo, recorría nuevamente el mismo camino hacia el Gólgota.<sup>1</sup> A partir de entonces, se volvió común para los fieles seguir el ejemplo de la Virgen. Sin embargo, no fue sino hasta 1342 que se institucionalizó este recorrido, cuando se le otorgó a la Orden de san Francisco la custodia de los lugares santos en Jerusalén. En aquel momento la intención fue adentrar a los creyentes, a través de la oración y la meditación, en los episodios de la Pasión, ello favoreció la propagación de manuales y devocionarios que enseñaban a recrear la vía sacra. El número de *Estaciones* ha variado con el tiempo, ya que las lecturas piadosas incluyen desde la Última Cena hasta la Resurrección del Cristo, dando por resultado series pasionarias de 24 estaciones, sin embargo, lo común es que contengan 14 escenas.

En 1686 el Papa Inocencio XI (1676- 1689) concedió a los franciscanos el derecho de erigir Estaciones al interior de sus iglesias, además autorizó que todas las indulgencias obtenidas por visitar los santos lugares las consiguieran los franciscanos recorriendo el camino de la Cruz al interior de sus templos.<sup>2</sup> En 1731, Clemente XII (1760- 1740) extendió esta merced a todas las iglesias, siempre y cuando tuvieran sanción del ordinario y fueran erigidas por algún miembro de la orden de san Francisco. Al mismo tiempo, fijó definitivamente en catorce el número de Estaciones, y fueron ratificadas el 22 de enero de 1858, por decreto del Papa Pío IX (1846- 1878). Por lo tanto, en épocas anteriores existió cierta libertad en

---

<sup>1</sup> Alena Robin Pare, *Devoción y patrocinio: el Via Crucis en Nueva España*, México, 2007, p. 28. (Tesis para obtener el grado en Doctora en Historia del Arte por la UNAM).

<sup>2</sup> *La vida y enseñanzas de Cristo. La Pasión de Cristo*. México: Editorial Tomo, p. 16.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

cuanto al número y tema de las escenas pasionarias que integraban las series de esta práctica piadosa.

Las estaciones que conformaran en adelante el *Via crucis* son:

Primera Estación: Jesús es condenado a muerte.

Segunda Estación: Jesús carga la cruz.

Tercera Estación: Primera caída.

Cuarta Estación: El encuentro con su madre.

Quinta Estación: Simón el Cirineo le ayuda a llevar la cruz.

Sexta Estación: La Verónica.

Séptima Estación: Segunda caída.

Octava Estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén.

Novena Estación: Tercera Caída.

Décima Estación: Expolio.

Undécima Estación: Jesús es clavado en la cruz.

Duodécima Estación: Muerte de Jesucristo.

Decimotercera Estación: Descendimiento.

Decimocuarta Estación: Santo Sepulcro.



### 3. La serie alegórica de San Miguel de Allende

Actualmente, la serie que nos ocupa, consta de doce pinturas y están dispuestas en su mayoría al interior de un retablo neoclásico. Está claro que ese mismo espacio lo ocupó un altar del siglo XVIII, del cual se conserva tanto la moldura dorada mixtilínea que enmarca al actual mueble decimonónico, como la escultura del *Divino Pastor* que preside el nicho central. Es posible que el mueble dieciochesco fuera encargado en los tiempos del padre Luis Felipe Neri para el adorno de la capilla, entre los años 1730 y 1735, pero con las reformas llevadas a cabo durante el siglo XIX, todos los retablos originales se sustituyeron por los que ahora se conservan.

Seis de los lienzos que conforman la serie fueron colocados en los intercolumnios del retablo, cuatro más en el remate, y los otros dos los situaron sobre los vanos de acceso a la capilla de la Divina Providencia y a la sacristía. (Imagen 5). Con esta distribución la narratividad se ha perdido, ya que fueron situados sin orden lógico, por ello sugiero que las imágenes estuvieron originalmente dispuestas como cuadros independientes a lo largo de la nave de la capilla, montadas en los marcos ortogonales que todavía conservan algunas de ellas, como es el caso de *La Primera Caída* (Imagen 11). Otras fueron ajustadas a marcos acodados, lo que provocó que parte del texto latino quedara oculto bajo la moldura e imposibilita su lectura puntual. Resulta indudable la movilidad a la que han sido sometidos los lienzos al ver una fotografía del retablo de hace cuarenta años. En ella se muestran sólo diez de los lienzos, faltarían los dos que se ubican sobre los vanos de acceso a la capilla y a la sacristía (Imagen 6).



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Por sus características formales, iconografía y medidas, es innegable que todos los lienzos pertenecieron a la misma serie. Las imágenes están concebidas como un emblema<sup>1</sup> donde Jesucristo es el personaje central, y mantiene esta disposición en todas las pinturas. A su alrededor se hallan distribuidos diferentes animales. El paisaje es idéntico, el cielo azul acompañado por unas cuantas nubes, donde desfilan el sol, la luna y una estrella. La vegetación en su mayoría está compuesta por árboles y arbustos, aunque en algunas escenas aparece otro tipo de flora, que permite suponer una carga simbólica particular. Cada cuadro presenta versículos de la Biblia en latín, y textos que acompañan a una paloma blanca.

Otros animales que podemos encontrar en la serie son: ovejas, elefantes, leones, unicornios, caballos, jabalís, osos, leopardos, lobos y perros, cuyos valores simbólicos varían de la iconografía tradicional, lo que obliga a estudiarlos según su interacción con Jesús. Para explicar mejor lo anterior tomaré como ejemplo al unicornio. Normalmente se le asocia con la virginidad por la forma en que, según los bestiarios, se llevaba a cabo su cacería. Para atraparlo era necesaria la presencia de una mujer virgen que atrajera al animal con su dulce olor; una vez seducido por el embriagante aroma, aquel se recostaba en el regazo de la doncella, momento que era aprovechado para capturarlo. Precisamente, por su preferencia a lo virginal y por la traición que implicaba su captura, fue considerado un símbolo de Cristo. Hasta aquí podrá entenderse su presencia en la serie; sin embargo, en el cuadro de la *Tercera Caída* (Imagen 4), el unicornio aparece atacando a Jesús quien yace en el

---

<sup>1</sup> Emblema es un jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, al pie de ella se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra. Diccionario de la Real Academia Española. Vigésimo segunda Edición. Versión digital.

suelo, por lo que su interpretación aquí será diferente. Existen algunas fuentes que describen al unicornio como figura del diablo:

[...]ya que es tan terrible y malvado que no puede ser atrapado si no es con el olor de la virginidad es decir, con buenas obras y virtud, tal como esta escrito:<< Con Dios lograremos la virtud, y Él aniquilará a los que nos atormentan>>. <sup>2</sup>

Otros bestiarios lo representan como un animal colérico, irascible e incasable, capaz de matar a un elefante con su poderoso cuerno, lo cual cambia su interpretación simbólica; relacionándolo con la furia y la violencia. <sup>3</sup>

A continuación presento la propuesta interpretativa de las pinturas de la capilla. Ordené e intitulé los cuadros siguiendo la lectura de las estaciones del *Via Crucis*. Importa aclarar que, aunque la mayoría de estas series están compuestas por catorce imágenes, este ciclo pasional cuenta con doce, faltando en él las escenas correspondientes al *Descendimiento* y *El Santo Sepulcro*.

### **Primera Estación: La aprehensión de Cristo (Imagen 7)**

Esta pintura iniciaría la serie. Al centro de la composición se ve a Jesucristo vestido con una túnica azul parado frente a un árbol de manzanas. Sobre su cuello porta una soga que, además, sirve para sujetarle las manos; no lleva ningún tipo de calzado y está parado sobre hierba seca y espinosa. Alrededor de él se encuentran: un par de felinos y un par de perros, un oso y una cabra, todos ellos relacionados con el pecado y la furia. Atrás se muestra a un canino en el momento de embestir a

---

<sup>2</sup> *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, a cura di Annamaria Carrega.* § 284 (XXIX), reproducido en: Anónimo, *Bestiario Medieval*, Madrid: Siruela, 1999, p. 198.

<sup>3</sup> Anónimo, *Bestiario de Oxford, manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian, trad.* Carmen Andréu, Madrid: Ediciones de Arte y bibliofilia, 1997, p. 17.

una pequeña oveja distraída, y a su lado izquierdo un elefante gris. Según los bestiarios, este animal es un símbolo de Cristo, por vincularse a la castidad. Al parecer los machos nacen sin deseo sexual, lo cual les permitiría mantenerse célibes durante toda su vida, como lo hizo Jesucristo. Por si fuera poco, las crías poseen una fuerza descomunal, que utilizan para levantar a los elefantes que han sido heridos durante la cacería, característica ligada a Jesucristo, quien siendo el más pequeño e insignificante de los hombres, mostró su valentía y fortaleza al cargar en sus hombros todas las miserias y pecados de la humanidad.<sup>4</sup>

Sobre las ramas de los árboles se aprecia un ave blanca (que podría tratarse de una paloma o una tórtola) con su nido. Esta escena representa el amor a los hijos y la fraternidad, pues se dice que esta ave, con tal de proteger a sus polluelos del frío invernal, se despoja de sus plumas para mantenerlos calientes, mientras que ella muere congelada.<sup>5</sup>

Para comprender la temática del cuadro es necesario interpretar los textos en latín que acompañan a cada una de las pinturas. Al centro del manzano, justo por encima de la cabeza de Cristo se lee: *vnde mors inde vida* (De donde la muerte, de allí la vida). Estas palabras forman parte de una alabanza a la cruz que se realiza en la liturgia del viernes Santo, ya que por medio de ella se llevó a cabo la misión redentora de Cristo.<sup>6</sup> El texto también podría referirse a la leyenda del *Árbol de la cruz*, la cual explica que el árbol que proporcionó la madera con la que se fabricó la

---

<sup>4</sup> Anónimo, *El Fisiólogo, Bestiario Medieval*, Notas de Nilda Guglielmi, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 94, cita 113.

<sup>5</sup> Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid: Akal, 2007, p. 226. Anónimo, *Fisiólogo*, p. 100, nota 181. Anónimo, *Bestiario de Oxford*, pp. 39- 46.

<sup>6</sup> Misal Romano, México: Conferencia episcopal mexicana, 1989, pp. 138-139.

cruz es el mismo que creció en el sepulcro de Adán. Ambas propuestas refuerzan mi propuesta sobre la intención pasionaria de la serie.

A los pies de Jesús se lee: *Sub arbore malo suscitavi te; ibi corrupta est mater tua tibi* [texto perdido] 8 (Bajo el árbol de manzano te levanté, donde fue seducida tu madre [...]).<sup>7</sup> La última línea de este pasaje está cubierta por una capa de pintura que sólo permite ver el numeral 8; se trata del versículo VIII, 5 del *Cantar de los cantares*; la última frase que complementa la oración es: *ibi violata est genetrix tua* (Donde la que te engendró fue violada). Estos versículos se refieren al pecado de los primeros padres, Adán y Eva, quienes al comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal (señalado por la tradición como un manzano), provocaron el enfado del Creador, quien los expulsó del Jardín del Edén condenándolos a una vida colmada de sufrimientos y arduos trabajos, mas antes de partir les anunció la llegada de una mujer que ayudaría a redimirlos.

La intención del lienzo es mostrar a Jesús como el redentor de la humanidad, por ello el texto sobre su cabeza explica que con su sacrificio resurgirá la esperanza de vida eterna. En cuanto a los animales de ojos escarlata que parecen sujetarlo, me inclino a pensar que son la representación figurativa de los cuatro soldados romanos que capturaron a Jesús.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Para la revisión de los versículos latinos utilizaré la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementiam*, versión de Alberto Lorenzo Turrado Colunga, de la editorial BAC. La traducción textual de los mismos aparecerá entre paréntesis, mientras que el texto que he agregado por resultar imposible su lectura puntual en los lienzos, se encontrará entre corchetes. Así mismo, cuando existan errores ortográficos o de sintaxis en las frases de los lienzos, la corrección estará a pie de página en una nota.

<sup>8</sup> Generalmente la comitiva que acompañaba al sentenciado a crucifixión o *cruciaros*, estaba compuesta por cuatro soldados o *cuartenio* a las órdenes de un centurión, que debía constatar la muerte del ajusticiado para luego informar a sus superiores. Véase: Héctor Schenone, *op.cit.*, pp. 248 – 250.

La simbología del ave es un poco más compleja. Si bien está vinculada con el Espíritu Santo, o el alma del buen fiel, existen interpretaciones en bestiarios y textos canónicos que la vinculan con la Virgen. La tradición medieval relacionó, tanto a la paloma como a la tórtola, con la castidad, la pureza y la dulzura. Igualmente el *Cantar de los Cantares* señala a la esposa elegida como una paloma, por ello es el emblema de la pureza perfecta. La paloma es una imagen de la *Tota Pulchra* e Inmaculada. Por su parte, la tórtola se ligó con la castidad y la fidelidad, por lo que ambas especies pueden considerarse como atributos de la pureza de María.<sup>9</sup>

El texto que acompaña a la paloma dice: *Stabat Mater sola, fide plena* (Estaba la madre solitaria, llena de fe), tal y como inicia el primer verso del poema medieval *Stabat Mater Dolorosa*, atribuido al beato Jacopone da Todi (1236- 1306)<sup>10</sup>, que se reza en la liturgia de semana Santa y mientras se camina de una Estación a otra. Su finalidad es recordar los sentimientos y el sufrimiento de María por la inminente muerte de su hijo. La oración comienza:

*Stabat mater dolorosa  
juxta Crucem lacrimosa,  
dum pendebat Filius.*  
(Estaba la madre dolorosa,  
llorosa junto de la cruz,  
en la que pendía el Hijo.)

---

<sup>9</sup> Véase: Anónimo, *El Fisiólogo*, p. 93, nota. 104. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 1997, v. 2, pp. 489- 497. Lucía Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona: Electa, 2003, p. 323.

<sup>10</sup> Luis Ortiz Muñoz, *Cristo: Su proceso y su muerte*, Madrid: Fomento Editorial, v. 1, p. 30.

En vista de que tanto el himno como la frase de la paloma parecen tener análoga intención, y está presente un nido que alude a la maternidad, no resulta incongruente suponer que esta ave funge como una alegoría de la Virgen, por medio de la cual se manifiesta su sufrimiento durante todo el camino al Calvario, del que ella también es partícipe. Analizando todas las pinturas de la serie y sobre todo las frases en latín, advertí que esta ave puede interpretarse como la representación alegórica de la Virgen María.

### **Segunda estación: Jesús carga la cruz (Imagen 9)**

El segundo lienzo muestra a Jesucristo de pie con la misma túnica azul, ceñida en la cintura con la cuerda que previamente llevaba al cuello. Porta en la cabeza una corona de espinas. En los *Via Crucis* tradicionales Jesús lleva una cruz a cuestas, no obstante para esta serie se ha sustituido el madero por una oveja, atributo común en la devoción del *Buen Pastor*. Este tipo iconográfico, que muestra a Cristo cargando una oveja sobre sus hombros, fue inspirado por el grabado de Hieronimus Wierix, donde permanece el discurso moralizante y salvífico de la imagen (Imagen 10).

Otro par de ovejas le siguen por el camino, mientras tanto los rodean un jabalí, un leopardo y dos leones. Si bien el león, rey de los animales, está directamente vinculado con Jesús, su fiereza y agresividad lo ligan con la ira y el orgullo. Alciati utiliza al león para explicar el emblema LXIII, dedicado a la ira: “Los antiguos llamaron guerrera a la cola del león con la cual él concibe graves



iras. Cuando surge la bilis amarilla y el dolor se agrava con la hiel negra, despierta furias indómitas.”<sup>11</sup>

El manzano ha desaparecido y en esta ocasión la paloma se posa sobre una palmera. El texto del ave, *onerata concido* (Destrozado por la carga), alude al sufrimiento tolerado por Cristo ante la fatigante carga que lleva a cuestas, no sólo por el peso del madero, sino por el de los pecados del hombre. A los pies de la imagen se lee: *Animam meam pro ovibus meis ego feci, et ego feram ego portabo. Isai 46* (Mi alma, en favor de mis ovejas, yo hice, yo llevaré, yo portaré). Parte de esta frase fue tomada del evangelio de san Juan X, 14-15, de la Parábola del Buen Pastor, donde Jesús se asume como el guía y defensor de sus ovejas, es decir, de sus fieles, al expresar: *Ego sum pastor bonus et cognosco meas [...] et animam meam pono pro ovibus* (Yo soy el Buen Pastor y conozco a las mías [...] y pongo mi alma a favor de mis ovejas).

### **Tercera estación: Primera caída (Imagen 11)**

En este lienzo Cristo, vencido por el cansancio, cae recargándose en su mano derecha. Al mismo tiempo lo embisten un caballo pardo, uno blanco y un asno. Al asno, los bestiarios lo muestran como una bestia perezosa y deforme.

Por medio del asno podemos saber cómo son los falsos hombres, que son perezosos en pensar rectamente y en [...] bien obrar, [...] y son deformes en cuanto que no se parecen a su creador, por que el asno está desfigurado. [...] ya que su creador no lo hizo a su imagen; y vive

---

<sup>11</sup> Véase: Andreas Alciati, *Emblemas*, Madrid: Akal, 1985, p. 99. Anónimo, *Bestiario Medieval*, Edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1999, p. 24- 25. Anónimo, *Bestiario de Oxford*, pp. 13- 15. Charbonneau-Lassay, *op.cit.*, v. 1, pp. 50-51.

en los vicios prohibidos por Dios y no vive para pensar y obrar rectamente.<sup>12</sup>

Por otra parte, el caballo es el emblema de la impureza, el orgullo y los deseos sexuales desenfrenados. Un caballo azabache es la representación de Satán, así como de los brujos y traidores. A menudo representa la indocilidad y el jinete que lo monta, la presunción.<sup>13</sup> Un jabalí y un oso jalen a la pequeña oveja que carga el redentor sobre su espalda. El otro cordero que lo sigue se ha derrumbado junto con él, como lo haría un buen cristiano que intenta imitar y seguir las enseñanzas de Jesús; así si éste se detiene o cae, el níveo animal hará lo mismo. La paloma, que ahora se posa sobre un árbol, señala: *ad ocassum gemo* (Hacia el ocaso me lamento).<sup>14</sup> Por primera vez se utiliza en el versículo latino un pasaje del Nuevo Testamento, específicamente del Evangelio de Lucas, *Cecidit secus viam et conculcutum est. Luce* (De esta manera cayó [en] el camino y ha sido despreciado. Lucas VIII, 5),<sup>15</sup> junto con otro de tradición veterotestamentaria: *Attritus est propter scelera nostra. Isai 56* (Ha sido lastimado a causa de nuestras abominaciones).<sup>16</sup>

Aparece por primera vez el sol en el cielo, el cual lo acompañará en el resto de las pinturas. La presencia de cuerpos celestes en la serie es comprensible si se acoge la idea de que los teólogos, en un afán por detener el paganismo inmerso en la astronomía, les otorgaron a cada uno de ellos un significado relacionado con las creencias religiosas cristianas. Así el sol corresponderá a Cristo, quien “[...]dio los

---

<sup>12</sup> Anónimo, *Bestiario Medieval*, p. 155.

<sup>13</sup> Véase: Charbonneau-Lassay, *op.cit.* v. 1, pp. 220- 222.

<sup>14</sup> Debe decir: *occasum*.

<sup>15</sup> Debe decir: *conculcatum*.

<sup>16</sup> Debe decir: *Attritus est* . En el lienzo se hace referencia a un versículo incorrecto, debiera ser Isaías LIII, 5.

astros a los hombres para que estos conocieran la evolución del tiempo iniciado por Dios y pudieran rechazar el culto idolátrico.”<sup>17</sup> La luna se asocia a la Virgen, e igualmente a los elementos del universo astral se les vinculará con santos, ángeles y personajes bíblicos.<sup>18</sup>

#### **Cuarta estación: Jesús se encuentra con su madre (Imagen 12)**

De nuevo Cristo ha emprendido el andar con su oveja a cuestas, es seguido por un par de leones, un perro, un elefante y por la pequeña oveja que lo acompañará durante todo su difícil y penoso recorrido. No hay que olvidar que Jesús camina descalzo sobre hierba espinosa para insistir en el dolor de su cruel jornada.

El Redentor, abatido y melancólico, mira a la paloma que se ha posado sobre un girasol extendiendo sus alas en ademán de acercársele. En esta ocasión el ave guarda silencio, pero la frase aparece en el cielo, justo por debajo de los astros: *ocurrit et tristatur* (Corre al encuentro y se entristece). Para completar el discurso, se eligió de nuevo el Evangelio de san Lucas: *Videns filium occurens cecidit super colum eius. Luc 12*<sup>19</sup> (Viendo a [su] hijo, corrió hacia él [y] cayó sobre su cuello). La clara alusión a la cuarta estación me permite sugerir que éste es el tema: el encuentro de Jesús con la Virgen María, representada alegóricamente por la paloma.

---

<sup>17</sup> VV. AA., *Summa Artis, Historia General del Arte, Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (Primera Parte)*, Madrid: Espasa- Calpe, 1992, Vol. XXVIII, p. 478.

<sup>18</sup> Por ejemplo se relaciona a la constelación de Cefeo, Casiopea y Perseo con Adán, Eva y Logos, a la osa Menor con san Miguel Arcángel, Pegaso con san Gabriel, Orión a San José. Y así otras correspondencias, para darle un sentido cristiano a las tradiciones paganas de los astros. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza editorial, 1989, p. 19.

<sup>19</sup> Debe decir: *accurens* y *collum*. En el lienzo se menciona un versículo incorrecto, debería ser Lucas XV, 20.

Finalmente, en las alturas se ve un eclipse de luna. La presencia del sol y la luna representan no sólo la sucesión brusca de la noche al día cuando se produjo la muerte de Cristo, sino el dolor y sufrimiento. Filippo Piccinelli (1604- 1686) afirma que en la emblemática, un eclipse de luna alude al desconsuelo de la madre de Dios, “[...]por la muerte sobre la roca del calvario de su santísimo hijo, que casi la mata de dolor.”<sup>20</sup> También, “el Sol y la Luna [...] son los símbolos polivalentes que acompañan a la Cruz y que tantas alusiones contienen a la vida y en la muerte, la verdad y el error, la Antigua y la Nueva ley [...]”<sup>21</sup> Como se verá en el resto de la serie, el libro *Mundus simbolicus*, de Picinelli, será un recurso alegórico empleado constantemente.

#### **Quinta estación: Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar su cruz (Imagen 13)**

En el centro de la composición, una oveja ayuda a Cristo a subir sobre sus hombros al cordero que ha cargado durante su andar. En la quinta estación, Simón de Cirene es obligado por los soldados romanos a cargar la pesada cruz, escena que vemos interpretada en este lienzo. La pequeña oveja que auxilia al Redentor es la interpretación alegórica del cireneo, mientras que la otra simboliza la cruz de madera. Dos leones y un leopardo presencian el incidente. Fue común en los bestiarios o en textos dedicados al reino animal, utilizar de manera indistinta o como sinónimos los nombres de leopardo o pantera, ya que de ésta última existe una subespecie que presenta características físicas semejantes a las de un leopardo; su cuerpo, de color anaranjado, está cubierto por manchas marrón. Estos felinos

---

<sup>20</sup> Filippo Picinelli, *El Mundo Simbólico. Los cuerpos celestes*, México: El Colegio de Michoacán, 1997, p. 280.

<sup>21</sup> Santiago Sebastián, *op.cit.*, p. 31.

comparten simbolismo en la iconografía cristiana, están relacionados con los vicios, específicamente con la concupiscencia y la lujuria por su piel plagada de ‘ojos’.<sup>22</sup>

La lectura de la cita bíblica localizada bajo los pies de Cristo, corrobora la anterior conjetura: *Ocurrit ei frater Simon in adiutorium. M*<sup>23</sup> (Acude a él el hermano Simón en auxilio). La tórtola en esta ocasión no presenta texto, no obstante sobre una estrella se lee: *Sola cu Sole*<sup>24</sup> (Sola con el sol). Este mote también procede del *Mundo Simbólico*, en el se explica que cuando la estrella de Diana o Venus contiene ese epígrafe, representa a la Virgen María, quien “[...] en la roca del calvario, habiendo huido todos los apóstoles, estaba sola al lado del sol divino, compañera inseparable que se compadecía del crucificado[...].”<sup>25</sup>

#### **Sexta estación: La Verónica (Imagen 14)**

La tradición indica que una mujer se acercó a limpiar con un paño el sudor y la sangre del rostro de Cristo; en el milagrosamente, quedó impresa la efigie del Salvador. Este prodigio dio origen a la leyenda del *veros icon* o la verdadera imagen. Una de las ovejas que intervienen en esta escena permanece inclinada en actitud servil ante Jesús, lo que permite suponer que se trata de la representación zoomorfa de la mítica mujer (Imagen 15).

Parecería que Cristo mira su reflejo en un espejo biselado, colocado sobre un marco de rocalla, debajo del cual se lee: *Spectantis presero vultum*<sup>26</sup> (Imprimo el

---

<sup>22</sup> Lucia Impelluso, *op.cit.*, pp. 220- 221.

<sup>23</sup> Debe decir: *occurrit*. El lienzo presenta pérdida de la capa pictórica y únicamente se lee la letra M. La frase pertenece a: 1 Mac X, 74.

<sup>24</sup> Debe decir: *cum*.

<sup>25</sup> Filippo Picinelli, *op.cit.*, p. 302.

<sup>26</sup> Debe decir: *pressero*.

rostro de quien me mira). Este lema también proviene de Picinelli, y lo usa como emblema del espejo, en este caso alude tanto a Verónica, como al rostro de Jesús que queda estampado en su superficie.

La paloma posada sobre un girasol expresa su desaliento: *Ante solem marcesco* (Ante el sol me marchito). Ahora la frase fue tomada del Evangelio de Juan: *Ut audivit quia Jesus venit occurrit illi. Joan 11*, (Cuando oyó que Jesús venía acudió a él. Juan XII, 20).

### **Séptima estación. Segunda caída (Imagen 16)**

Tendido sobre el suelo con el rostro desencajado, Jesús sufre la agresión de tres toros, al tiempo que un león ruge salvajemente. Al toro se le ha considerado una personificación de Satán y de las obras del infierno.<sup>27</sup> La paloma, posada sobre un tulipán deshojado, mira desde lo alto la triste escena mientras pronuncia: *Languesco sole cadente*<sup>28</sup> (Languidezco por el sol resplandeciente). Es interesante señalar que al interior del oratorio de San Felipe Neri en Roma, existe una fuente en forma de esta flor que contiene el mismo epígrafe, obra de Francesco Borromini (1599- 1667).<sup>29</sup> Como posteriormente lo mencionaré, el padre oratoriano Juan Benito Díaz de Gamarra vivió dos años en Italia, en el edificio de la congregación, donde seguramente vio la obra del arquitecto que pudo servirle como inspiración para este emblema.

---

<sup>27</sup> Véase: Charbonneau-Lassay, *op.cit.*, v. 1, pp. 64- 66.

<sup>28</sup> Debe decir: *candente*.

<sup>29</sup> "La fonte rappresentano il fiore detto del Tulipano aperto, nel mezzo del quale s'inalza l'acqua, e cade nel medesimo fiore capace di molta acqua... Il tulipano è simbolo della fragilità umana, e ditte: *languesco sole cadente*": Giovanni Antonazzi, *Fogli sparsi. Raccolti per il sabato sera*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, v. 2, p. 211.

El libro de los Salmos fue elegido para expresar el sentimiento del Redentor: [texto recortado]...*Iti tauri pingues obsederunt me. Ps 21.*<sup>30</sup> *Christus in passione. Lauret*<sup>31</sup> ([Muchos] toros robustos me asecharon. Salmo XXI. Cristo en la Pasión. Alábenlo).

Baste apuntar que el astro solar de nueva cuenta se ha movido de posición.

### **Octava estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén (Imagen 17)**

Tres ovejas y un campo de girasoles conforman la octava estación. Sobre las flores se lee: *Flectentes adorant* (Las que se inclinaban imploraban), frase que hace referencia a las mujeres dolientes de Jerusalén que salieron al encuentro del Mesías y que aparecen representadas por el pequeño rebaño. Dicho mote acompaña algunas imágenes de la *Adoración a los reyes Magos*, tal es el caso de uno de los paneles de bronce de la puerta principal de la catedral de Pisa en Italia.<sup>32</sup>

El libro de Reyes confirma la temática del cuadro: [texto recortado] *mulieres in occursum. Regis, 1 reg 18*<sup>33</sup> ([Salieron] las mujeres al encuentro). La referencia en la Biblia contemporánea es: Samuel XVIII, 16. Originalmente los libros de Samuel y Reyes eran uno sólo, pero los traductores de la *Septuaginta* los dividieron en cuatro libros. Esta distribución se conserva en la *Vulgata* de san Jerónimo, de la cual, seguramente, tomó los versículos el autor de los lienzos de San Miguel de Allende.

---

<sup>30</sup> El marco impide leer el texto completo, que debe decir: *multi tauri pingues obsederunt me*. Además la frase en el lienzo cita un versículo incorrecto, la referencia correcta es: Salmo XXII, 12.

<sup>31</sup> Debe decir: *Laudet*.

<sup>32</sup> J.W. Cruickshank, *The smaller Tuscan towns*, New York: Henry Holt and Company, 1912. p. 20.

<sup>33</sup> Por segunda ocasión el marco impide la lectura completa del texto, la frase que completa es: *egressae sunt mulieres in occursum*.

Animales fieros continúan al acecho tanto de Cristo como de la oveja que lo acompaña. La tórtola, con aire melancólico propio del momento y posada en un girasol expresa: *Usque ad occasum sequor* (Hasta el ocaso sigo).

### **Novena estación. Tercera caída (Imagen 18)**

Abatido por el sufrimiento y el cansancio, Jesús cae por tercera y última vez antes de su crucifixión. Recibe el terrible ataque de un caballo, un unicornio, un toro y un asno, que parecen pisotearlo ante la mirada expectante de un jabalí. El oso y el jabalí son considerados la antítesis del cordero, por lo que son símbolos del arrebato, la violencia y la discordia. Fueron considerados como la 'mala bestia' del Apocalipsis y se les relaciona con la envidia, la brutalidad, la crueldad y el salvajismo. Sus hembras fueron imágenes de la lujuria y la cólera.<sup>34</sup>

El rostro de Jesús refleja tristeza y cansancio, una gota de sangre escurre por su frente. Ahora la oveja que lo seguía se ha derrumbado a su lado, y observa el enorme esfuerzo que realiza Cristo para levantarse y emprender de nuevo la marcha. El Salmo describe perfectamente el escenario: *Conculcaverunt me inimici mei. Ps 55* (Me pisotearon mis enemigos. Salmo LV, 3).

La tórtola confirma el agotamiento que vivió la Virgen durante el calvario de su hijo: *Cado sole cadente*<sup>35</sup> (Caigo por el sol resplandeciente). La composición se complementa con el sol que se oculta tras las copas de los árboles; el atardecer marca el fin de agotadora jornada.

---

<sup>34</sup> Véase: Anónimo, *Bestiario de Oxford*, p. 33. Charbonneau-Lassay, *op.cit.*, 1997, v. 1, pp. 172- 175. Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 307.

<sup>35</sup> Debe decir: *candente*.



### **Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras (Imagen 19)**

Ahora de pie, Cristo mira por única ocasión al espectador, mientras es despojado de su túnica azul por cuatro perros. Extiende su mano derecha, como señalando las injurias a las que está siendo sometido. La breve frase a sus pies reitera la idea central de esta imagen: *Canes multi diviserunt sibi vestimenta mea. Ps 21*<sup>36</sup> (Muchos perros se dividieron mi vestimenta). Si bien la idea de fidelidad se representa con un perro, también éste es símbolo de la fiereza y la desconfianza. En varios versículos del Antiguo Testamento, se recurre a los caninos para referirse a hombres sin honor ni valía, a aquellos que han traicionado a sus amigos por cobardía.<sup>37</sup>

Parece que la oveja que fielmente lo acompaña ha perdido su lana, emulando los padecimientos de su redentor. Hay que recordar que en cada una de las caídas se tendió en el suelo y se levanta cuando había que reemprender la marcha, como lo haría el buen cristiano que participa en la pasión del Redentor.

La composición en su conjunto muestra gran desaliento. La paloma por su lado exclama: *Pro sole spoliám pena* (Frente al sol despojado, desfallezco), mientras se posa sobre una rosa deshojada. La tradición cristiana asocia a esta flor con la Virgen María. Está presente en el Rosario, en la Asunción, en su coronación en los cielos; y en la letanía Lauretana, María, recibe el nombre de ‘rosa sin espinas’, por estar exenta del pecado original. En cambio, una rosa roja evoca la Pasión de Cristo o el martirio de los santos.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> La referencia correcta es: Salmo XXII, 17- 19.

<sup>37</sup> Véase: *Libro de los proverbios* XXVI, 11; y el Salmo XVII.

<sup>38</sup> Véase: Jean Delumeau, *Historia del Paraíso. ¿Qué queda del paraíso?*, México: Taurus, 2003, v. 3, Cap. 9, pp. 199- 217. Lucía Impelluso, *op.cit.*, pp. 118- 120.

Es interesante notar que la imagen de Cristo atacado por bestias parece seguir la composición del pasaje veterotestamentario: *Daniel entre los leones* (Imagen 20). El héroe bíblico aparece de pie y desnudo ante la presencia de leones, tras ser acusado y condenado por los ministros de infidelidad al rey. Se narra que a pesar de su convivencia por una noche junto a las fieras, éstas no le hicieron ni un rasguño gracias a la intervención divina, tal y como sucede con Jesús, que ante las injurias y los castigos a los que fue sometido, no quebrantó su espíritu ni su fe.

### **Undécima estación: Cristo es clavado en la cruz (Imagen 21)**

Este lienzo presenta elementos peculiares en su composición. Vemos a Jesús tendido en el suelo con los brazos extendidos hacia los lados, y aunque no se ha incluido ninguna cruz, resulta obvio que se trata del momento en que es clavado al madero. El texto corrobora lo anterior: *Circundederunt me canes foderunt manus meis et pedes meos*<sup>39</sup> ( Me rodearon perros y perforaron mis manos y mis pies), y agrega: *Ipsa [lienzo dañado] vulnera [lienzo dañado] nostras. Isa 53.*<sup>40</sup> (Más [él fue] herido por nuestras [injusticias] Isaías LIII, 5). La tórtola a su vez exclama: *Vulnerata fructifico.* (Fructifican las lesiones).

En la parte superior izquierda del lienzo se encuentra el sol con rostro humano, del que emana un haz de luz que cae sobre un espejo situado directamente bajo de él. La paloma, localizada en la zona superior derecha de la imagen, desprende un brillo que, de igual forma, va a dar en la superficie del

---

<sup>39</sup> El marco impide leer la referencia, sin embargo se trata del: Salmo XXII, 17.

<sup>40</sup> El texto completo debe decir: *Ipsa autem vulneratus est propter iniquitates nostras.*

espejo (Imagen 23). Sobre esta luz se lee: *Pertransiuit gladius*. (Atravesó la espada)  
Estas palabras también forman parte del himno pasional *Stabat Mater*:

*Cuius animam gementem  
Contristantem et dolentem  
Pertransiuit gladius.  
(Cuya alma gimiente,  
contrista y doliente  
atravesó la espada.)*

Esta composición es quizá la más compleja de toda la serie, ya que los significados del espejo son variados, dependiendo de su uso o de la disciplina a la cual se someta su análisis. Ya desde la antigüedad clásica se han planteado teorías sobre su origen, creación, y utilidad. Se le consideró símbolo de la imaginación y de la conciencia, porque se veía en él la capacidad de reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal.<sup>41</sup> Para los pensadores cristianos era una herramienta que permitía acercarse a Dios. El espejo se convirtió entonces en uno de los elementos más cargados de significado religioso; se vinculó, por ejemplo, con la pureza de la Virgen María. También el alma fue entendida como reflejo de lo divino ya que el hombre participa de lo sagrado por haber sido creado a imagen y semejanza de Dios.

En la emblemática acompañará a las alegorías de la sabiduría, la prudencia y la verdad, valores morales positivos que le conferían una función didáctica.<sup>42</sup> Filippo Picinelli lo considera símbolo de la divinidad, al describir a Cristo de la siguiente manera:

---

<sup>41</sup> Vease: Platón, *Timeo o de la Naturaleza*, Madrid: Aguilar, 1963, § 48.

<sup>42</sup> Un espejo es el emblema del arrepentimiento y la Gracia Divina, mientras que uno colocado en el suelo es emblema de la Humildad. Cfr. Cesare Ripa, *op.cit.*, p. 202.

El rayo del sol que pega sobre un espejo cóncavo y de allí se refleja en la yesca que se le pone enfrente, ilumina el espejo que al mismo tiempo consume con fuego voraz la materia árida o yesca. A este emblema acertadamente le pondrías este mote de Bargagli: *UNIUS SPLENDOR, INCENDIUM ALTERIUI* (El esplendor de uno es el incendio del otro). Este podría ser un presagio de Cristo, sol eterno con cuyo esplendor brillan las almas de los justos [...] <sup>43</sup> (Imagen 22).

Páginas más adelante, Picinelli reitera el poder reflectante del espejo para alegorizar las gracias que se derraman sobre los elegidos por Dios:

Los rayos solares cuando pegando en un espejo aumentan su luz y la reflejan sobre muchos otros, ostenta el lema puesto al sol de Lucarini: *PRAEBET TANTUNDEM SINGULIS* (Da a cada uno por igual) Así la gracia celeste, derramada en uno de los siervos de Dios, tanto esplendor esparce por doquier que ilumina a todos los demás. <sup>44</sup>

De tal suerte, el espejo y el sol forman parte de la iconografía para representar a lo Divino. El sol es desde siglos atrás una manifestación de la Divinidad. <sup>45</sup>

Visto lo anterior, puedo suponer que en este lienzo se quiso manifestar la unión de la divinidad, representada por el sol, con el mundo terrenal, simbolizado por la paloma que a su vez hace el papel de María, ya que los rayos de luz que caen

---

<sup>43</sup> Filippo Picinelli, *op.cit.*, p. 159.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 161.

<sup>45</sup> Ya Platón en La Republica relacionaba al sol con el supremo Bien. Marsilio Ficino retomando esta idea escribe: *Nuestro Divino Platón, habiendo considerado todo esto con grandísima atención, llamó al sol hijo visible del Bien en sí, juzgó también que el Sol fuese la estatua manifiesta de Dios en este templo mundano, puesta por el mismo Dios para que fuese admirada, sobre cualquier otra cosa, de cuantos la miren de cualquier parte.* Ficino considera al sol como imagen sensible de lo divino, el cual es origen de todo bien, y es que para los filósofos neoplatónicos el mundo no era obra del azar, sino el resultado de una Causa primera que continuamente dispersaba sus mercedes sin distinción desde las alturas, siendo así un símbolo manifiesto de Dios en este mundo. Platon, *Diálogos IV La Republica*, Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2008, Vol. VI, § 516 a-b. Marsilio Ficino, *The book of the sun, De Sole*, capítulo IX. Traducido por Geoffrey Cornelius, Darby Costello, Graeme Toby, Angela Voss & Vernon Wells, London, versión electrónica <[www.users.globalnet.co.uk/~alfar2/ficino.htm](http://www.users.globalnet.co.uk/~alfar2/ficino.htm)>, 3 julio de 2009.

sobre el espejo que funge como receptáculo, dan por resultado a Cristo, paradigma de la conjunción de lo divino y lo humano (Imagen 23).

De este cuadro, existe en la iglesia de San Francisco de la ciudad de Guatemala una pintura con una composición similar, aunque de menor calidad, que supone la existencia de una fuente gráfica y literaria común, ahora perdida, que inspiró al autor de la serie en México y al cuadro de Guatemala (Imagen 24). Sería posible que algún filipense hubiese estado en ambos lugares y haya llevado consigo el modelo a Guatemala desde San Miguel, aunque esta conjetura queda por investigar.

#### **Duodécima estación: La muerte de Cristo** (Imagen 25)

Por último tenemos una *Alegoría de la Preciosa Sangre*, la cual simboliza la muerte y Resurrección de Jesús. Este tema se originó en el siglo XII, por las supuestas gotas de sangre de Cristo que algunos peregrinos traían consigo después de su viaje a Tierra Santa. Para la Edad Media se gestaron imágenes de Jesús crucificado vertiendo sangre de sus heridas al interior de un cáliz o de una fuente, conocidas como la *Fons Vitae* o *Fons Pietatis*. Esta alegoría rinde homenaje a la sangre y al cuerpo de Cristo, y está relacionada con el sacramento de la Eucaristía y el Bautismo.<sup>46</sup>

En sus escritos, San Buenaventura (1221- 1274) explica que la sangre de Cristo, guarda en sí la promesa de la Redención,

---

<sup>46</sup> Clara Bargellini, "Cristo en el arte barroco", en *Arte y mística del Barroco*, México: UNAM, CONACULTA, 1994, p. 64.

Bienaventurados los que lavan sus vestiduras en la sangre del Cordero para tener derecho al árbol de la vida y a entrar por las puertas de la ciudad. Como si dijera: No puede penetrar uno por la contemplación en la Jerusalén celestial, si no es entrando por la sangre del Cordero como por la puerta.<sup>47</sup>

Así mismo San Ignacio de Loyola (1491- 1556) en los *Ejercicios Espirituales*, habla de la sangre de Cristo como el símbolo de la salvación sobre la cual hay que meditar.<sup>48</sup> Hugo Hermann (1588- 1629) en su *Pia Desideria*, fue de los primeros en aplicar esta idea a un emblema, *Cristo el amado*, que incluye un mote que indica "... [Al ver a Cristo] convertido en una fuente de gracia que mana agua por las llagas de sus pies y manos, ya el alma tiene el gozo de la mansión de Dios."<sup>49</sup>

En esta pintura, Jesús se encuentra de pie, y de sus manos, pies y costado brotan chorros de sangre que caen en una fuente rodeada por todas las fieras que aparecen en el resto de las pinturas: un toro, un oso, una cabra y un leopardo, así como ovejas, perros y lobos.<sup>50</sup> Los animales ya no presentan rostros furiosos ni ojos encendidos; ahora permanecen en una pacífica convivencia, como bien lo anuncia el texto inferior que acompaña esta imagen: *Habitabit lupus cum agno, et pardus cum haedo vitulus et leo oves simul morabantur. Isai 11*<sup>51</sup> (Moraba el lobo con el cordero, el leopardo con el cabrito, el becerro, el león y la oveja estarán divirtiéndose juntos" Isaías XI, 6).

---

<sup>47</sup> San Buenaventura, *El Itinerario de la mente de Dios*, versión electrónica: <http://idd0098d.eresmas.net/itinire.htm>

<sup>48</sup> San Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales. Ejercicio séptimo, De la gloria*. León, Guanajuato: Imprenta de Jesús Villalpando, 1884, p. 88.

<sup>49</sup> Véase: Santiago Sebastián, *op.cit.*, p. 71.

<sup>50</sup> "El lobo simboliza al diablo que desde los comienzos de los tiempos, alimenta su odio tenaz para con la raza humana y merodea en torno al redil de los fieles para desolar y derribar sus almas." Anónimo, *Bestiario de Oxford*, p. 28.

<sup>51</sup> Debe decir: *cum y haedo*.

Este lienzo es el que más ha padecido el maltrato del tiempo. Presenta en la parte superior pérdida de la capa pictórica, pero aún se pueden distinguir algunas de las palabras pertenecientes a un pasaje bíblico: *Sitientes...* [lienzo dañado] *Isai 5*,<sup>52</sup> (Sedientos [vengan a las aguas] Isaías LV ,1) y *Haurientis aquas m gad...* [lienzo dañado] *de fontibus Salvatoris. Isai 12*<sup>53</sup> (Del que saca [con gozo] las aguas de las fuentes del Salvador. Isaías LIII, 5).

En cuanto a las palabras que pronuncia el pelícano, sólo se puede ver: [ilegible] *sanguinis Passio* [ilegible] (De la sangre la pasión), siendo imposible averiguar cuál era la frase completa. Sobre el pelicano, el Fisiólogo, comenta:

El pelicano ama mucho a sus hijos. Engendrados éstos, cuando crecen comienzan a golpear el rostro a sus padres y los padres, a su vez, hacen lo mismo. Pero los padres luego se compadecen, lloran durante tres días, condoliéndose de aquellos a quienes mataron. Al tercer día la madre, hiriéndose el pecho rocía con su sangre los cadáveres de los polluelos y aquella sangre los rescata de la muerte.”<sup>54</sup>

Por lo tanto, la presencia de este animal en la pintura enfatiza la idea de sacrificio y salvación a través de la sangre.

---

<sup>52</sup> El texto completo debe decir: *Sitientes venite ad aquas.*

<sup>53</sup> El texto completo debe decir: *Haurientis aquas cum gaudio de fontibus Salvatoris.*

<sup>54</sup> Anónimo, *El Fisiólogo, Bestiario Medieval*, p. 43.

#### 4. La Congregación del Oratorio y la atribución intelectual de la obra

La Congregación del Oratorio fue fundada en Italia en 1575 por san Felipe Neri (1515- 1595), con la intención de formar una hermandad de sacerdotes seculares encaminados a llevar una vida apegada a la religión a través de la oración, e inspirada en la perfección de la Caridad. El fin principal de los oratorianos “es dedicarse al bien de las almas”,<sup>1</sup> a partir de la dirección espiritual, la evangelización, la prédica y el apostolado. Sus constituciones establecen que no tienen que permanecer en clausura, sin embargo, se les exhorta a vivir en comunidad, con la libertad de abandonar la congregación cuando así lo deseen. Hacen voto de obediencia, castidad y pobreza, y aunque resulta contradictorio, no tienen la obligación de renunciar a sus propiedades. Se mantienen bajo la autoridad de un prepósito, el cual es elegido cada tres años, pero cada casa debe contar con un superior votado internamente.

En San Miguel la congregación llevó a cabo sus primeras fundaciones en 1712, cuando la villa era una de las poblaciones con mayor impulso económico y comercial del obispado del Michoacán.<sup>2</sup> En el plano intelectual se perfilaba ya como un incipiente centro ideológico que vio nacer a ilustres personajes. En la villa sanmiguelense convivieron famosos teólogos, egresados en su mayoría del colegio oratoriano de San Francisco de Sales, como el padre Luis Felipe Neri de Alfaro (1709- 1776) y Juan Benito Díaz de Gamarra (1745- 1783). Ambos dictaban cátedras de gramática, retórica, filosofía y teología en el colegio salesiano; donde después de

---

<sup>1</sup> *Constituciones y estatutos generales de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri. Estatutos Federales Mexicanos*, Guanajuato: Congregación del Oratorio de Guanajuato, 1996, p. V.

<sup>2</sup> David Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749 – 1810*. México: FCE, 1994, p. 62.





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

un examen público, que se realizaba al interior de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud, se otorgaba a los alumnos el doctorado que era validado por la Universidad de México, según Real Cédula del 18 de diciembre de 1734.<sup>3</sup>

Es tradición en San Miguel atribuirle al teólogo Luis Felipe Neri de Alfaro la invención de la serie que estoy considerando como un *Via Crucis*, ya que costó la construcción de la capilla e indudablemente fue el promotor de algunas de las obras que resguarda el recinto. Con todo, la serie pasionaria de esta investigación parece posterior a la época del religioso, no sólo por sus características formales, sino también por su lenguaje simbólico. En este punto conviene reseñar brevemente la vida y costumbres del venerable Luis Felipe Neri de Alfaro, para demostrar por qué es improbable que él fuera el autor intelectual de la serie.

Luis Felipe nació en la ciudad de México, el 25 de agosto de 1709, en el seno de una familia profundamente religiosa. Sus primeros estudios de Teología y Filosofía los realizó en el real y Pontificio Seminario de México, donde obtuvo el grado de bachiller en 1729. Para esos años aumentaba la buena fama del Oratorio de San Miguel, por lo que decidió ingresar a la Congregación en 1730.

Ya en la villa, el padre Alfaro adquirió popularidad por su sapiencia, a la par de sus costumbres ascéticas. El padre Juan Benito Díaz de Gamarra fue su discípulo y testigo fiel de las severas penitencias a las que se sometía, en el sermón fúnebre que pronunció el 22 de abril de 1776, en ocasión de la muerte de Luis Felipe Neri de Alfaro, afirmó que:

No usó por muchos años [como cama] sino una zalea y dos frazadas bien ligeras. Su comida siempre fue escasa [...]. Los viernes [...] se

---

<sup>3</sup> Francisco de la Maza, *op.cit.*, México: IIE, 1939, p. 79.

vestía un jubón que sólo el verlo pone horror; éste le cogía toda la espalda, todo el pecho y la caja del cuerpo, con unas puntas tan penetrantes, que aún los dedos se lastiman al tocarlo [...]. Desde el año de 41, nunca decía misa sin armarse el pecho con una cruz grande y llena de agudas puntas. Muchos años acostumbró levantarse a la media noche, y se metía bajo el altar, donde estaba un ataúd y, acomodándose dentro de él con los ojos cerrados y el cuerpo extendido gastaba la noche en prepararse para la muerte.<sup>4</sup>

Luis Felipe Neri también costeó en su totalidad la construcción y el adorno del Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, lugar en el que permaneció hasta su muerte ocurrida el 22 de marzo de 1776. Sus muros dan fe de las creencias y devociones del religioso. A partir de los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola concibió el santuario como una casa de meditación. La iconografía de Atotonilco, creada por él, obedece a un programa pasionario enfocado en la reflexión del espectador a partir de la agonía del Redentor. Era bien conocida en aquella época la devoción que el oratoriano profesaba por el *Via Crucis*. Cada Viernes Santo se coronaba de espinas e iniciaba una procesión con una cruz a cuestas, por todas las calles de San Miguel. Esta tradición aún la conservan los oratorianos de la ciudad.

Debido a estas manifestaciones de fervorosa piedad, el padre Alfaro es conocido como difusor de ejercicios penitenciaros para alabar constantemente la Pasión de Jesús, por lo que se le mantiene en gran estima dentro de la congregación. Sin embargo, resulta improbable que un personaje que mostraba tales manifestaciones de religiosidad, como los que citó el padre Gamarra en el

---

<sup>4</sup> Juan Benito Díaz de Gamarra, *El Sacerdote fiel y según el corazón de Dios*. San Miguel de Allende: Imprenta de Concepción Saldaña, 1901, p. 10.

sermón fúnebre de Alfaro, comisionara una obra con tanta carga simbólica donde no se exhiben los crueles padecimientos a los que fue sometido el redentor. Creo más acertado considerar al padre Juan Benito Díaz de Gamarra como posible autor intelectual de un programa alegórico tan complejo como el de esta serie.

Originario de Zamora, Díaz de Gamarra era de alta posición económica y social. Era hijo de un magistrado municipal español y por el lado materno descendía de los primeros colonizadores del poblado. Sus primeros estudios los realizó en su ciudad natal, para luego matricularse en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México donde cursó gramática, retórica y filosofía. Ya para 1760 se enfiló en el Derecho Canónico, bajo la asesoría del jesuita Diego José Abad. Después de un lustro de estudios, Gamarra ostentaba dos bachilleratos y había conseguido una capellanía en la ciudad, no obstante, decidió unirse a la congregación de Oratorio en San Miguel el Grande. Tras ingresar a los filipenses y ordenarse sacerdote en 1766, realizó un viaje a Europa para tratar asuntos pendientes de la congregación en Madrid y Roma.<sup>5</sup>

En 1767 llegó al Oratorio de San Felipe Neri en Italia, donde vivió un año, durante el cual :

[...]consagró los días y las noches a visitar las tumbas de los Apóstoles, y de los mártires, a cultivar la amistad de los sabios y varones piadosos, de quienes pudiera aprovechar el empeño de la piedad y en la doctrina; en fin, a leer y releer libros.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Murió el 1 de noviembre de 1783. David Brading, *op.cit.*, p. 63. Carlos Herrejón Peredo, "Educación de Gamarra, sanmiguelense por decisión", en: *Memorias. San Miguel de Allende. Cruce de Caminos*, San Miguel de Allende: Impresos ABC, 2006, Tomo I, pp. 91- 102.

<sup>6</sup> "Carta latina de Octavio Maria Borghese", citada por Carlos Herrejón Peredo, *op.cit.*, p. 95.

Ahí seguramente vio el epígrafe de la fuente del tulipán del arquitecto Borromini, mismo que utilizó en la séptima estación de la serie. Después de su estadía en Roma, viajó a Pisa, por cuya universidad obtuvo el grado de doctor en Cánones. Probablemente durante su estadía en la ciudad visitó la catedral y contempló sus puertas de bronce ornamentadas con relieves y divididas por paneles. En cada uno de ellos se cuentan pasajes de la vida de Jesús y todos están acompañados por un texto latino. Precisamente, la inscripción de la *Adoración de los Reyes* corresponde al mote de la octava estación de la serie, en la cual Jesús se encuentra con las mujeres de Jerusalén, representadas por tres ovejas que se postran ante él para alabarlo.

Al regresar de Italia en 1769, empapado de las nuevas teorías intelectuales, se opuso categóricamente a los antiguos métodos de enseñanza aristotélica y a la escolástica tradicional. Defendió la espiritualidad ignaciana de los retiros y ejercicios espirituales, aunque desaprobaba las penitencias físicas como un método eficaz para alcanzar la perfección espiritual. Durante sus cátedras promovió “[...] la modernidad de la filosofía y las ciencias, el humanismo academicista y el arte llamado de buen gusto.”<sup>7</sup>

Animó a sus alumnos a alejarse de los temas rebuscados y teatrales que tanto impactaron a generaciones anteriores. En el mencionado sermón fúnebre alabó y subrayó el carácter extraordinario del venerable, presentándolo como un caso digno de admiración, más no de imitación. Enalteció las cualidades intelectuales del oratoriano, haciendo mayor hincapié en sus obras misericordiosas, que en las mortificaciones físicas. Gamarra pugnaba por la práctica de la humildad y la

---

<sup>7</sup> Carlos Herrejón Peredo, *op.cit.*, p. 96.

caridad, por “asistir a los que se hallan oprimidos de la miseria en las cárceles, visitar a los enfermos, [...] enseñar el camino de la misericordia.”<sup>8</sup>

Proponía que para atraer a quienes vivían engañados en los falsos placeres del mundo se debía utilizar la:

[...]amable virtud. Se ha de poner en uso la música, el canto, la vista deliciosa de los prados y de los jardines, y esto es valerse contra el mundo de las mismas armas con que él aparta de la virtud a los que siguen sus erradas máximas[...]No tendrán en su exterior apariencia alguna de penitentes, ni [les] afectara la soledad de los anacoretas [...] pero la virtud ha de vivir de asiento en sus corazones, y [...] el temor de Dios, la modestia y el buen ejemplo se han de conservar siempre en sus pechos.<sup>9</sup>

Este enfoque ilustrado es más cercano a lo que refleja la serie pasionaria de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud. No se trata ya de aquellas imágenes cargadas de martirio y agonía que intentaban lograr la conmoción en el espectador, sino de representaciones más serenas, con un cariz más intelectual que invita a la reflexión y a la meditación. En esta serie del *Via Crucis* podemos encontrar un lenguaje pictórico ilustrado y moderno propios del padre Gamarra. Partiendo de esta hipótesis, es pertinente anotar que la obra será posterior a 1769, año en que Díaz de Gamarra regresa de su viaje por Europa, y anterior a 1783 fecha en que fallece.

Si bien no hay fuentes escritas que permitan confirmar al inventor de la iconografía de la serie, sí puedo suponer que ésta se gestó dentro de los muros del

---

<sup>8</sup> Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, *op.cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> Juan Benito Díaz de Gamarra, *El camino del cielo facilitado a los que viven en el siglo por la vida y nuevo instituto de san Felipe Neri. Sermón panegírico*, pp. 30- 31, citado por Carlos Herrejón Peredo, *op.cit.*, p. 100.

Colegio de San Francisco de Sales por alguien habituado y conocedor de los postulados teológicos del erudito oratoriano.

## Consideraciones finales

Después de esta exposición, quisiera destacar algunas ideas y conclusiones que surgieron durante el trascurso de la investigación. Estoy convencida que esta serie es un *Via Crucis* alegórico de doce estaciones; que en algún tiempo fueron cuadros independientes, lo permitía una lectura adecuada por parte del público conformado en su mayoría por los estudiantes del colegio salesiano, quienes comprenderían la complejidad del discurso iconográfico y la intención de los textos.

En cuanto a dicho discurso, me gustaría enfatizar un aspecto importante de la serie. Al imaginar algún *Vía Crucis*, es fácil rememorar aquellos en los que se presenta a Cristo sangrante y flagelado, que en algunos casos barrocos, incluso tienen las costillas expuestas y la piel hecha jirones. Pues bien, en estos lienzos contrasta la total ausencia de los estigmas o del castigo físico al cual fue sometido Jesús, ya que exceptuando *La muerte de Cristo*, no se muestra en ellos una sola herida. Esta singular manera de representar la Pasión habla del cambio de mentalidad que se gestó en la sociedad novohispana a fines del siglo XVIII, que al amparo de las ideas ilustradas, abandonó la representación de escenas teatrales con exceso de sangre y sufrimiento. En cambio se trató de señalar al espectador el camino que había de seguir para llegar a Dios mediante una travesía que no debía de estar plagada de sufrimiento físico sino de oración y reflexión.

La influencia de dos de los más prestigiados religiosos del Oratorio de San Miguel, es palpable tanto en el tema como en el discurso de estos lienzos. Por un lado tenemos al padre Luis Felipe Neri de Alfaro, a quien tradicionalmente se le atribuye la difusión y devoción del *Via Crucis* en la villa sanmiguelense. Por el otro,





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

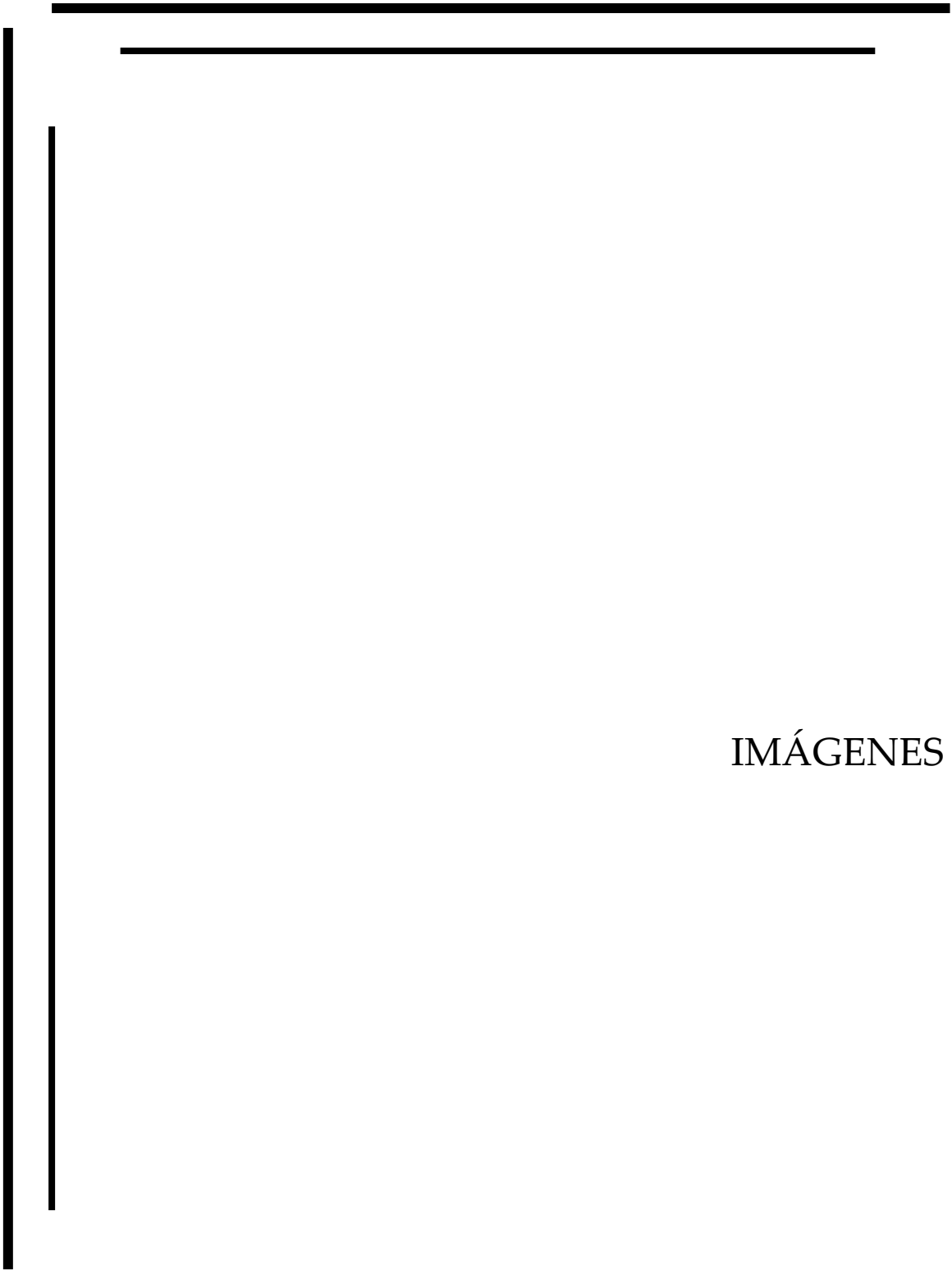
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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 determinante impulso que el padre Juan Benito Díaz de Gamarra dio a las ideas ilustradas al interior de la Congregación, generando un ambiente propicio para la práctica de ejercicios espirituales, y sobre todo, de la meditación. Así se propone en la investigación, que el padre Gamarra participó de manera cercana en la creación de la serie. Apoyan esta idea las referencias al Oratorio de san Felipe en Roma y a la Catedral de Pisa en Italia, donde el religioso vivió por un par de años.

Es también importante rescatar la influencia del *Mundo Simbólico*, del religioso italiano Filippo Picinelli, en la cultura de la Nueva España. Este libro se convirtió en un referente obligado para la elite religiosa novohispana. En palabras del autor, el libro tenía la intención de reunir emblemas, ricos en conceptos y empresas, que fueran útiles como herramientas lúdicas al momento de la prédica. De esa manera fue concebido la serie del *Via crucis*, como un emblema moralizante para el público intelectual del colegio salesiano, capaz de entender la complejidad de las pinturas. El resultado de este contexto espiritual, intelectual y artístico fue un *Via Crucis* único, cargado de un simbolismo rico que fascina por su complejidad.



## IMÁGENES



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



1. *El Buen Pastor*, catacumba de San Pedro y San Marcelino, Roma.



2. *Buen Pastor*, Luis Xuarez, atribución de Rogelio Ruiz Gomar, siglo XVII, Museo Nacional de las Intervenciones, Ex convento de Churubusco, México, óleo sobre tela, 1925 cm x 1496 cm.



3. *Cristo en el jardín de las delicias*, José de Ibarra, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, México, óleo sobre tela.



4. *Tercera caída*, detalle, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela.



5. *Retablo del Divino Pastor*, siglo XIX, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato.

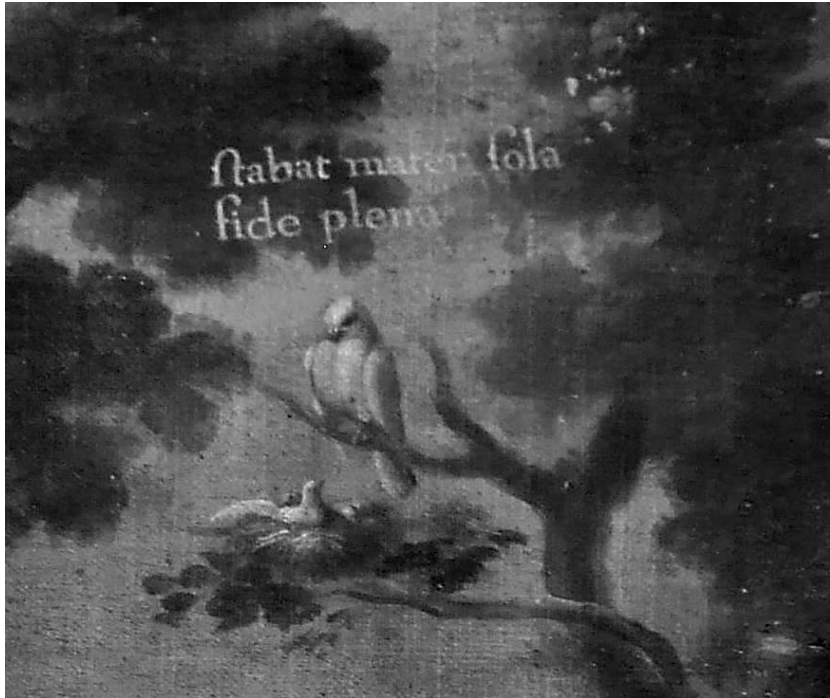


6. *Retablo del Divino Pastor*, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende Guanajuato, fotografía de 1970 ca., Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX. 1464-039





7. *Aprensión de Cristo*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



8. *Aprehensión de Cristo*, detalles.



9. *Jesús carga su cruz*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



10. Grabado de Raphael Sadeler, a partir de una pintura de Martin de Vos, siglo XVII, Grabado en lámina.



Hieronimus Wierix, 1585 ca., Grabado en lámina.



11. *Primera caída*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



12. *Jesús se encuentra con su madre*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



13. *Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar su cruz*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.

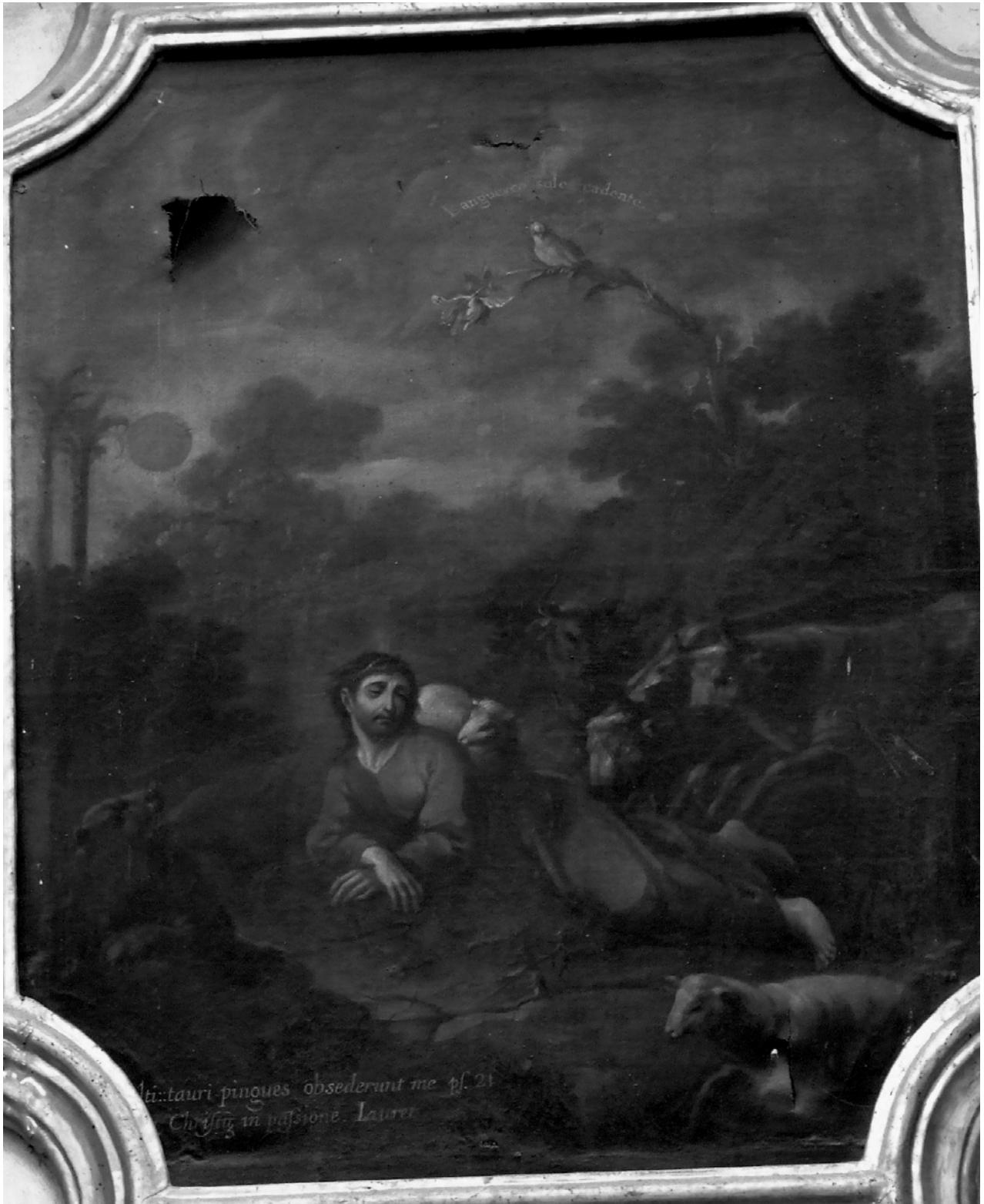


14. *La Verónica*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.





15. *La Verónica*, detalles.



16. *La segunda caída*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



17. *Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



18. *Tercera caída*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



19. *Expolio*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



20. *Daniel en el foso de los leones*, Catacumba de san Calixto, siglo III.



21. *Cristo clavado en la cruz*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.



22. Filippo Picinelli, VNIVS SPLENDOR ALTERI ARDOR, 1653.



23. *Detalle del Sol, el espejo y la paloma*, anónimo, siglo XVIII, Nuestra Señora de la salud, San Miguel de Allende Guanajuato, óleo sobre tela.





24. *Alegoría al salmo 21*, Anónimo, siglo XVIII, San Francisco, Antigua Guatemala, óleo sobre tela, 167 x 151 cm. Fotografía: Haroldo Rodas.



25. *Muerte de Cristo*, anónimo, finales del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, Guanajuato, óleo sobre tela, 78 x 60 cm.

## Fuentes consultadas

Aguilar, Rosalía et al., *Perfil de una villa criolla. San Miguel el grande, 1555- 1810*, México: INAH , 1986, 135 p.

Alciati, Andrea, *Emblemas*, Madrid: Akal, 1985, 287 p.

Anónimo, *El Fisiólogo, Bestiario Medieval*, Notas de Nilda Guglielmi, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, 107 p.

-----, *Bestiario de Oxford, manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian. trad.* Carmen Andréu, Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1983, 306 P.

-----, *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, a cura di Annamaria Carrega. Libellus de natura animalium.* Génova: Costa & Nola, 1983, 521 p.

-----, *Bestiario Medieval*, Edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1999, 292 p. (Selección de lecturas medievales)

Antonazzi, Giovanni, *Fogli sparsi. Raccolti per il sabato sera*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, vol. 2, 308 p. (Lecturas de pensamiento e d'arte)

*Artes de México, Un paseo por San Miguel de Allende*, México, No. 139, año XVIII, Primera Época.

-----, *San Miguel de Allende*. México: No, 33, Segunda Época.

Bargellini, Clara, "Cristo en el arte barroco", en *Arte y mística del Barroco*, México: UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 43- 81.

-----, " Los retablos del siglo XVI y principios del siglo XVII", en *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México, 2005, pp. 73- 102.

Bartoli, Luciano, *Simbologia Mariana. Guida per gli artisti e il clero alla comprensione estetica e liturgica del tema mariologico*, Rovigo: Istituto Padano di Arti Grafiche, 1949, 195 p.

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998, 1895 p.

*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementiam*, versión Alberto Lorenzo Turrado Colunga, España: Biblioteca de Autores Cristianos, Edición del 2002, 1296 p.



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.

Brading, David A., *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán 1749- 1810*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, 304 p.

Belán, Kyra, *Madonna. From medieval to Modern*, New York: Parkstone, 2001, 256 p.

Collins, Patricia, *Holy Week in San Miguel. A story of faithfulness*, Houston: San Rafael, 1994, 120 p.

Charbonneau-Lassay, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta, 1997, 2 Vols.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 2003, 7a edición, 1106 p.

*Constituciones y estatutos generales de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri. Estatutos Federales Mexicanos*, Guanajuato: Congregación del Oratorio de Guanajuato, 1996, 117 p.

Cruikshank, J.W., *The smaller Tuscan towns*, New York: Henry Holt and Company, 1912, 438 p.

Delumeau, Jean, *Historia del Paraíso. ¿Qué queda del paraíso?*, México: Taurus, 2003, Vol. 3, 751 p.

Derbes, Anne, *Picturing the Pasión in late medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 270 p.

Díaz de Gamarra y Dávalos, Juan Benito, *El sacerdote fiel y según el corazón de Dios. Elogio fúnebre que en las magníficas exequias celebradas el día 22 de abril de 1776 en el Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, a su patrón y fundador el M.R.P.D. Luis Felipe Neri de Alfaro*, San Miguel de Allende: Imprenta de Concepción Saldaña, 1901, 24 p.

-----, *El camino del cielo facilitado a los que viven en el siglo por la vida y nuevo instituto de san Felipe Neri. Sermón panegírico*. México: Impreso por Felipe de Zúñiga y Ontiveiros, 1779, 40 p.

Díaz de Ovando, Clementina, "La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, IIE, Vol. IV, número 15, 1947, pp. 51-99.

Estado de Guanajuato. *Cuatro monumentos de patrimonio cultural. Parroquia de Dolores Hidalgo, Santuario de Nazareno, Atotonilco, Parroquia de San Miguel Arcángel, San Miguel de Allende, convento de San Francisco de Sales, San Miguel de Allende*, México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Subsecretaría de Desarrollo Urbano, Dirección General de Sitios y Monumentos de Patrimonio Cultural, 1985, 2 Vols.

Fernández, George, *Signs and symbols in Christian Art*, London: Oxford University press, 1961, 183 p.

Fernández, Martha, ed., *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, México: UNAM, IIE, 2003, 530 p.

Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Omega, 1950, 302 p.

García Saiz, Maria Concepción, *La Pintura Colonial en el Museo de América (I): La Escuela Mexicana*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, Vol. I, 157 p.

Gisbert, Teresa, et al., *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, Bolivia: Plural, 2001, 2ª edición, 316 p.

Govea González, Socorro, C.O., *Reseña histórica de los sucesos entorno a la fundación del oratorio de San Felipe Neri en esta ciudad de San Miguel de Allende*, inédito, 22 p.

Grabar, André, *La vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid: Alianza, 1985, 342p.

Hasing, Dabra, *The mark of the beast. The Medieval Bestiary in art, lefe, and literature*, New York: Garland Publising, 1999, 218 p.

Herrejón Peredo, Carlos, "Benito Díaz de Gamarra a través de su biblioteca", en *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, México: UNAM, IIB, 1989, pp 149- 190.

-----, *Del sermón al discurso cívico, México, 1760- 1834*: Michoacán: Colegio de Michoacán, Colegio de México, 2003, 550 p.

-----, "Educación de Gamarra, sanmiguelense por decisión", en *Memorias. San Miguel de Allende. Cruce de Caminos*, San Miguel de Allende: Impresos ABC, 2006, Tomo I, pp. 69- 102.

Impelluso, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona: Electa, 2003, 382 p.

López Espinoza, José Cornelio, *Estampas sanmiguelenses*, Guanajuato: Xochiquetzal Grupo Industrial, 1999, 108 p. Vol. 2.

-----, *Estampas sanmiguelenses*, Guanajuato: Presidencia Municipal de San Miguel de Allende, 2006, 238 p, Vol. 3.

Loyola, Ignacio de, *Ejercicios Espirituales*, León, Guanajuato: Imprenta de Jesús Villalpando, 1884, 141 p.

Maza, Francisco de la, *San Miguel de Allende, Su Historia, sus monumentos*. Prólogo de Manuel Toussaint, México: UNAM, IIE, 1939, 215 p.

*Misal romano. Reformado según las normas de los decretos del concilio ecuménico Vaticano II y promulgado por el Papa Pablo VI. Edición típica aprobada por la conferencia episcopal mexicana. Texto unificado en lengua española del ordinario de la misa, 4ª. ED, México: Conferencia episcopal mexicana, 1989, 997 p.*

Monterrosa, Mariano, *Oratorio de san Felipe Neri en México, y un testimonio vivo, la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en la villa de Orizaba*, México: Centro de Asistencia y promoción, 1992, 88 p.

Moyssén, Xavier, *México, angustia de sus cristos*, México: INAH, 1967, 123 p.

Mues Orts, Paula, *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 32 p.

Ortiz Muñoz, Luis, *Cristo: Su proceso y su muerte*, Madrid: Fomento Editorial, 1977, 2 vols.

Planat, J.M., *Símbolos de María en la Naturaleza. Lecturas para el mes de María*, Barcelona: Juan Gil Editor, 1914, 232 p.

*Pensamiento y arte en el Renacimiento, Primer coloquio sobre Arte y Renacimiento*, México: UNAM, FFyL, 2005, 109 p.

Picinelli, Filippo, *El mundo simbólico: Los cuerpos celestes, libro I, trad.* Eloy Gómez Bravo. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997 [1729].

Platón, *Timeo o de la Naturaleza*, Madrid: Aguilar, 1963, 215 p.  
-----, *Diálogos IV La Republica*, Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2008, 670 p.

Portillo, Ildefonso, *Breves apuntes de la vida del Siervo de Dios Luis Felipe Neri de Alfaro, sacerdote de la Congregación del oratorio, Fundador del Santuario y Casa de ejercicios de Atotonilco*, Guanajuato: Imprenta Económica de M.T. Mendoza, 1906, 20 p.

Réau Louis, *Iconografía del arte cristiano, trad.* Daniel Alcoba, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Tomo 1, Vol. 2.

Revilla Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra, 1995, 439 p.

Ripa Cesare, *Iconología*, Madrid: Akal, 2007, 2 v.

Robin Pare, Alena, *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España*, México: El Autor, 2007, 547 p. (Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte por la UNAM)

Rodríguez-Miaja, Fernando, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla- Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, 463 p.

-----, *Diego de Borgraf, un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, Puebla: Patronato editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 2001, 733 p.

Roschini, Gabriele, *Diccionario Mariano*, Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1964, 625 p.

Ruiz Gomar, Rogelio, *El pintor Luis Juárez su vida y su obra*, México: UNAM, 1987, 366 p.

Sáiz von Ruster, Daniel, "Filosofía y magia. La astrología en el pensamiento de Ficino", en *Pensamiento y arte en el Renacimiento, Primer coloquio sobre Arte y Renacimiento*, México: UNAM, FFyL, 2005, p. 41- 50.



Santiago Silva, José de, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, Guanajuato: Ediciones la Rana, 2004, 511 p.

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial, Jesucristo*, Argentina: Fundación Tarea, 1998, 363 p.

Schmitt, Jean-Claude, "Images médiévales", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 51e Année, No.1, 1996, pp. 3-36.

Sebastián López, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, 443 p.

-----, *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, 374 p.

-----, *Emblemática e historia del Arte*, Madrid: Cátedra, 1995, 335 p.

*Speculum humanae Salvatoris, con 192 miniaturas a todo color. Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster*, texto de Willibrord Neumüller, trad. Angel Reparaz, Madrid: Editorial Casariego, 1998.

Spiazzi, Raimondo, *Enciclopedia Mariana, Theotocos*, Madrid: Ediciones STVDIVM, 1960, 902 p.

*Summa Artis. Historia General del Arte. Arte Iberoamericano desde la colonización hasta la independencia, Primera Parte*, Santiago Sebastián, Gisbert Teresa, ed, Madrid: Espasa-Calpe, 1985, Vol. XXVIII.

Tovar y de Teresa, Guillermo, *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la reina celestial*, México: InverMéxico, 1995, 357 p.

Trens, Manuel, *El arte de la Pasión de Nuestro Señor (Siglos XIII al XVIII)*, Barcelona: Palacio de la Virreina, 1945, 80 p.

-----, *Maria, iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid: Editorial Plus ultra, 1946, 2 Vols.

Verdon, Timothy, *María en el arte europeo*, Barcelona: Electra, 2005, 227 p.

VV. AA., *Churubusco. Colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles*, México: INAH, 1981, 300 p.

- , *Pintura Novohispana*, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlan, México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato. A.C, 1992, Vol. 2.
- , *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes- Museo Nacional de Arte, 1994, 426 p.
- , *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, México: MUNAL, 1999, Tomo I.
- , José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, México: IIE, CONACULTA, MUNAL, BANAMEX, 2002, 339 p.
- , *La vida y enseñanzas de Cristo. La Pasión de Cristo*. México: Editorial Tomo, 2004, 80 p.
- , *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México, 2005, 494 p.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

San Buenaventura, *El Itinerario de la mente de Dios*, versión electrónica: <http://idd0098d.eresmas.net/itinire.htm>, consultada: 17 de septiembre de 2009.

Marsilio Ficino, *The book of the sun, De Sole*, Translated by Geoffrey Cornelius, Darby Costello, Graeme Toby, Angela Voss & Vernon Wells, London, versión electrónica [www.users.globalnet.co.uk/~alfar2/ficino.htm](http://www.users.globalnet.co.uk/~alfar2/ficino.htm) , consultada: 3 julio de 2009.

*Stabat mater dolorosa*, versión electrónica: [www.ixeh.net/faith/Estaciones/stabat\\_sp.html](http://www.ixeh.net/faith/Estaciones/stabat_sp.html), consultada: 2 de febrero de 2009.