



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

**LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA CONGREGACIÓN DE SAN FELIPE NERI EN
SAN MIGUEL EL GRANDE**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ERIKA BRENDA GONZÁLEZ LEÓN

TUTOR PRINCIPAL
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

TUTORES
MTRO. JOSÉ ROGELIO RUIZ GOMAR CAMPOS
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
DR. PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
DR. RAFAEL CASTAÑEDA GARCÍA
Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM
DRA. LUISA ELENA ALCALÁ DONEGANI
Universidad Autónoma de Madrid

Ciudad de México, abril 2019



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.

A la familia que soy con mis padres y hermanos

A la familia que formo con Juan Carlos

A la familia que me ama y acoge

Ubi enim est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum.

Mat. 6:21

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es la suma de conocimientos, experiencias, sentimientos y de la gente que me acompañó en el camino. Sirva este apartado para dar mi gratitud a todas las personas e instituciones que hicieron posible este trabajo.

Deseo expresar mi agradecimiento a mi Comité tutorial por sus consejos, paciencia y apoyo, todos sus comentarios y enseñanzas están vertidas en estas páginas. En especial a la Dra. Clara Bargellini Cioni, no sólo el conocimiento volcado en el aula, sino por el apoyo que me brindó en diferentes etapas de mi vida, algunas más complicadas que otras, en ella siempre encontré consejo y apoyo. Gracias a usted y a su familia. Al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, que desde mi tesis de licenciatura ha sido parte de mis comités, gracias por sus atinados consejos y comentarios, por su amabilidad y sabiduría. Al Dr. Rafael Castañeda García, por su cordialidad y compañerismo, por ser un colega siempre dispuesto a compartir sus conocimientos. A la Dra. Luisa Elena Alcalá y al Dr. Pablo Amador, por su apoyo durante mi estancia de investigación en España y la lectura puntual y crítica de la investigación; valoro sus comentarios y recomendaciones que me ayudaron a profundizar el análisis de esta investigación y ampliar la perspectiva de comparación.

Esta tesis no podría haberla realizado sin el apoyo y buena voluntad de los felipenses de San Miguel de Allende. No hay palabras suficientes para expresar mi gratitud por su confianza al permitirme acceder a toda su colección y dejarme fotografiarla durante varios meses. Gracias por compartirme su patrimonio y enseñarme sobre su historia. Mención particular merecen el R.P. Luis Antonio Espinosa Govea, el R.P. Socorro Govea y el R.P. Josué Alejandro Rodríguez Perales, quienes tuvieron disposición para responder mis dudas, recibirme en su Casa y facilitarme el material necesario para desarrollar la investigación; en especial al padre Josué por su constante apoyo para precisar detalles sobre la historia de la Congregación y la colección. Además, en el Oratorio de San Felipe de la Ciudad de México, al padre Luis Ávila Blancas (+) y al padre Luis Cano por compartirme sus amplios conocimientos sobre la Congregación y por permitirme fotografiar varios lienzos que forman parte de la colección de la Pinacoteca de la Antigua Casa Profesa. De la Congregación en Sevilla mi gratitud al padre Francisco de Llanos

Peña por compartirme sus conocimientos sobre la labor de la Congregación en la región de Andalucía, sobre todo de los felipenses de Málaga.

Para poder realizar este proyecto fui becada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y por la Fundación Universia Santander del Banco Santander, de quienes recibí, además, apoyo para realizar una estancia de investigación en España, Italia y a la ciudad de Morelia.

Durante mi estancia en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, tuve el respaldo de todo departamento de Arte de dicha institución, en especial a mi tutor el Dr. Fernando Quiles García, quien me integró a sus grupos de trabajo y apoyó incondicionalmente durante todos esos meses. Fue conocer a tan perspicaz profesor lo que cambió la perspectiva original de esta investigación; sus comentarios y consejos se ven reflejados en mi vida académica y personal. Así mismo, agradezco a la Dra. María Ángeles Fernández, el Dr. Francisco Ollero, a Zara Ruiz, Lidia Beltrán, Carolina Gilabert a quienes agradezco su amistad y apoyo. En la estancia en Morelia fui acogida por la Dra. Catherine Rose Ettinger de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a quien agradezco el interés por mi investigación y apoyo, así como su hospitalidad y atenciones. En Italia, agradezco al padre Marcos Rodríguez.

La Coordinación del Posgrado en Historia del Arte merece un especial reconocimiento, sobre todo a Héctor, Brígida, Teresita y Gaby, por siempre resolver dudas, solucionar problemas administrativos y gestionar trámites. Toda su labor es sinónimo de eficiencia y compromiso, mi gratitud a todos ellos.

A todos mis amigos y colegas con los que compartí foros, congresos, estancias, seminarios, charlas, comidas, horas de café y de archivo. A Claudia, Soledad y Maia en Morelia. A Christian del Mal por la travesía en Italia. A Iraís, Tania, Nelson, Julián, Vitus, Ybeth, Ana Francis, Christian Miguel, Adolfo Martínez y Agustín Solano por Andalucía. A Yasir, Xóchitl, Erika, Rocío y Mauro y a Yolanda mi amiga mujer. Gracias a todos por estar y ser parte este proceso. También agradezco a queridos colegas que me compartieron sus investigaciones y conocimientos: Monserrat Báez, Jorge Eduardo Merlo, Abraham Villavicencio, Karina Flores, Ananda Cohen, Guillermo Arce, Edgar Mejía y Argentina Enríquez. En Sevilla a Erna y Perico(+) por su hospitalidad y generosidad.

Finalmente, a mis padres por su incansable e invaluable apoyo a lo largo de mi vida académica y más en esta última etapa de graduación, sin ustedes no hubiera llegado este día. Gracias por su esfuerzo constante, porque siempre priorizaron nuestra educación y desarrollo profesional ante cualquier situación. Este texto es el resultado de la educación que me brindaron, de sus consejos, regaños y guía. Gracias Vicente e Irma por estar conmigo y por seguir aquí, gracias por ser mis padres. A mi hermana, por las lecciones de vida, por las risas y por entender que al final del camino nos tendremos a nosotros. A mi hermano, por ser mi luz en momentos de oscuridad, gracias por tu enorme corazón y cuidados. A toda la familia León Ramírez, por acogerme en su casa cuando la vida me dio un revés, por cuidarme en mis convalecencias, por enseñarme a no rendirme y a no perder la esperanza, gracias mujeres fuertes y de gran corazón.

Mis últimas letras van a mi compañero de vida, Juan Carlos Vázquez, gracias por tomar mi mano y acompañarme en este camino de autodescubrimiento y reconstrucción. Gracias por las palabras desde tantas partes de este mundo que aún nos falta descubrir. Por todo tu apoyo, tu amor, las risas, las charlas interminables y, sobretodo, por no dejar que desistiera, por que a pesar de las inclemencias estamos juntos. Valoro la lectura a mis textos, las críticas, los comentarios y por escuchar pacientemente mi charla interminable sobre los felipenses. Gracias por enseñarme San Miguel de Allende y por querer conocer San Miguel el Grande. Finalmente, a Kaila y Nina por la compañía, la cordura y la alegría.

Ciudad de México, abril de 2019.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción	1
Capítulo I. La Congregación de San Felipe Neri y su Oratorio en San Miguel el Grande	
1. La Congregación del Oratorio en la Nueva España	17
2. El establecimiento de la Congregación en San Miguel el Grande	
2.1 El pueblo de San Miguel el Grande	21
2.2 La capilla de la cofradía de mulatos de la Soledad y el Santo <i>Ecce Homo</i>	24
2.3 El traslado de la cofradía	31
3. Historia del conjunto religioso del Oratorio de San Felipe Neri	
3.1 El templo de San Felipe Neri	38
3.2 La Capilla de Nuestra Señora de la Salud	42
3.3 La Santa Casa de Loreto	45
3.3.1 La imagen de la lauretana	57
3.3.2 Un exvoto a la Virgen de Loreto	62
3.4 El Real e Ilustre Colegio de estudios de San Francisco de Sales	67
4. Fundaciones oratorianas en la villa de San Miguel el Grande	75
4.1 El beaterio de Santa Ana y el Colegio de Niñas	77
4.2 El convento de Santo Domingo y el de la Purísima Concepción	80
4.3 La Santa Escuela y el Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco	84
4.3.1 Las penas del alma	92
Imágenes	101
Capítulo II. La colección pictórica del Oratorio y su pinacoteca de retratos	
1. Presentación de la colección pictórica: problemáticas, conservación, temas y artistas.	135
2. La Pinacoteca de retratos	139
2.1 San Felipe Neri, sus retratos y representaciones	146
2.2 La representación de los fundadores de la primera casa en Roma	157

2.2.1 Cesar Baronio, Franceso María Tarugi y Giovanni Giovenale Ancina	158
2.3 Los santos de la Congregación	169
2.4 Los retratos de los felipenses de San Miguel el Grande	171
3. Los patrocinios de los oratorianos	190
Imágenes	207
Capítulo III. La serie hagiográfica sobre san Felipe Neri	
1. El conjunto pictórico de Miguel Cabrera sobre el santo fundador de los felipenses	237
2. La vida de san Felipe Neri a través de su serie hagiográfica	258
3. Los milagros del santo fundador y proceso de canonización	274
Imágenes	279
Capítulo IV. La representación <i>carisma</i> oratoriano en su acervo pictórico	
1. La influencia del padre Juan Benito Díaz de Gamarra en la Congregación	297
2. El tema de la conversión en la Congregación	299
3. La serie de “Las Jaculatorias”	313
4. La serie pasional del <i>viacrucis</i>	337
4.1. Iconografía del <i>viacrucis</i>	344
4.2 La atribución intelectual de la serie	352
Imágenes	357
Conclusiones	389
Bibliografía	402
Índice de fotografías	438
Apéndice	458

INTRODUCCIÓN

Derivado de los cuestionamientos del religioso agustino de origen alemán Martín Lutero (1483-1546) hacia la autoridad papal y a la Iglesia católica, inició una reestructuración en la institución y sus miembros.¹ Una de las principales críticas de Lutero estaba centrada al clero pues ponía en tela de juicio su papel como mediadores entre Dios y el hombre. Lutero apoyaba el denominado ‘sacerdocio universal’², el libre examen de conciencia y la capacidad de todo fiel de interpretar la Biblia.³ La respuesta a sus argumentos fueron los decretos derivados del Concilio de Trento (1545- 1563), que se centraban en el fortalecimiento de la iglesia, del papado y de la jerarquía eclesiástica.⁴ Las disposiciones de este XIX Concilio Ecuménico promovían una institución proselitista y militante que favoreciera la implantación y la propagación de sus dogmas. Se imponía el carácter “[...] sacrificial del sacerdocio, este tenía como misión esencial el doble poder de consagrar y absolver”.⁵ Se buscó la renovación y el fortalecimiento de la vocación religiosa sustentada en preceptos básicos: pobreza, humildad, caridad y disciplina. Así mismo, se reforzó el dogma, se protegió al clero, a los sacramentos y se condenaba toda heterodoxia,

De este contexto y en respuesta a los cuestionamientos surgieron nuevas hermandades seculares para la regeneración espiritual que buscaba la reforma. Algunas de estas instituciones estaban inspiradas en el Oratorio del Amor Divino, establecido en Roma en 1516. Se caracterizaba por la práctica constante de la oración, sus miembros eran laicos que llevaban vida en comunidad dedicados al sufragio, la caridad, la atención de los pobres y de los enfermos.⁶ De esta

¹ Martín Lutero, “Cautividad Babilónica de la Iglesia”, en *Obras*, p. 251.

² Gonzalo Balderas Vega, *La reforma y la Contrarreforma*, p. 19.

³ Vid, Po-Chia Hsia, *El mundo de la renovación católica 1570- 1770*, Madrid: AKAL, 2010.

⁴ Alicia Mayer, “Reforma Católica en la Nueva España”, pp. 11- 12.

⁵ José Luis Beltrán Moya, “El pastor de almas: la imagen del buen cura a través de la literatura de instrucción sacerdotal”, pp. 189- 191.

⁶ Los Oratorios del Amor Divino se fundan en Roma, con la idea de recuperar la santidad de la vida apostólica. Sus rasgos esenciales y característicos replantean una diferencia de las órdenes: el ingreso se limitaba a 40 miembros, entre seculares y clérigos, no menores a 22 años. Tenían un voto de secreto, que les impedía revelar los nombres de sus hermanos o de las costumbres y actividades del Oratorio. Tenían como meta la santificación de sus miembros, a través

congregación procede san Cayetano de Thiene (1480- 1547), quien en 1524 fundó los teatinos. A éste le siguieron los Clérigos Regulares de San Pablo o barnabitas (1533), la Congregación de Oblatos de San Ambrosio fundados por San Carlos Borromeo (1538- 1584), la Compañía de los Siervos Pobres o somascos (1534), la Compañía de Jesús (1534) y la Congregación del Oratorio (1575). Estas nuevas agrupaciones nunca fueron partidarias del retiro, ni de la vida monástica, sino de una entrega al servicio de los feligreses.⁷

En particular, la Congregación del Oratorio —que se estudiará en esta investigación— la fundó el florentino Felipe Neri (1515- 1595). Su intención en un principio, no era establecerse como una hermandad religiosa, únicamente buscaba la reunión de laicos con los sacerdotes para que juntos apoyasen la renovación del espíritu cristiano con disciplina y oración.⁸ Los felipenses u oratorianos, como eran conocidos, no son la única asociación piadosa que Felipe Neri estableció. El 16 de agosto de 1548 formó la Cofradía de la Santísima Trinidad, llamada “de los Pobres”, con sede en la iglesia de San Salvatore in Campo en Roma, donde se atendían las necesidades de los viajeros pobres y enfermos. Allí Felipe Neri y sus adeptos “que no pasaron de quince [...], [se entregaban] a la continua oración y meditación, se entretenían con suavísimos coloquios celestiales”.⁹ También fue el sitio donde difundió la oración de las Cuarenta Horas ante el Santísimo, en conmemoración del tiempo que Jesús permaneció en su sepulcro.

A la par del crecimiento en el número de oratorianos, aumentaba la buena fama de la congregación. Ante ello, en 1563, el Papa Pío IV (1559- 1565) le solicitó a Felipe Neri hacerse

de la oración común y la comunión frecuente. Se basaban en la idea del Amor, como mandamiento fundamental. *Vid.*, Margarita Cantera, *Las órdenes religiosas de la Iglesia medieval*, pp. 56-59. Baldera Vega, *op. cit.*, p. 263, y <http://www.teatinos.mx/historia/los-teatinos-su-carisma-su-historia-su-fisonomia/los-oratorios-del-amor-divino/> (Revisado el 24 de mayo de 2015)

⁷ Balderas Vega, *La Reforma y la Contrarreforma*, p. 266.

⁸ *Vid.*, *Institutio Congregationis oratorii S. Mariae in Vallicella de Urbe, a San Philippo Nero, Fundata*, p.81.

⁹ Juan Marciano, *Vida del Glorioso Padre y patriarca S. Felipe Neri*, Tomo I, p. 51.

cargo del templo de San Giovanni dei Fiorentini. El florentino obedeció con la condición de que él no abandonaría la iglesia de San Girolamo della Carità, donde habitaba desde que se ordenó como sacerdote. Este acontecimiento fue de suma importancia para la Congregación, pues ante la necesidad de enviar religiosos a San Giovanni, varios laicos se ordenaron como sacerdotes, entre ellos: César Baronio, Juan Francisco Bordini y Alejandro Fedeli, personajes decisivos para la institucionalización de la hermandad y para lograr su aprobación pontificia. Fue en ese momento cuando Felipe Neri dio los primeros estatutos con los que debían regirse. Eran “simplísimas prescripciones que después pasaron a integrar el primer núcleo de las Constituciones de la Congregación”.¹⁰ Aunque ya vivían como una comunidad religiosa, no fue sino hasta el 15 de julio de 1575 que el pontífice Gregorio XIII (1572- 1585), emitió la bula *Copiosus in misericordia Dominus*, donde los constituía como la Congregación del Oratorio. Tras esta aprobación cambiaron de residencia y se trasladaron a Santa María in Vallicella, donde permanecen hasta hoy día.¹¹ Felipe Neri murió el 26 de Julio de 1595 en Roma, en olor a santidad, por lo que fue beatificado en 1615 y canonizado por el Papa Gregorio XV el 12 de marzo de 1622, junto con los españoles san Isidro, san Ignacio de Loyola, san Francisco Xavier y santa Teresa de Jesús, personajes por de más ligados a la Reforma católica y a las órdenes religiosas que impulsaban los decretos tridentinos.

La Congregación desde sus constituciones mostraba las diferencias que la separan de otras hermandades religiosas. Estaba protegida directamente por el Papa, sus miembros no tenían que permanecer en clausura, aunque sí debían de vivir en comunidad. Se regirían por la voluntad de permanencia, es decir, podían abandonar el instituto cuando así lo desearan. Su vida estaba

¹⁰ *Constituciones y estatutos generales de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri*, pp. III- IV.

¹¹ Constanza Barbieri, *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, p. 13.

gobernada por la oración y apegada a los sacramentos. Se guían por la dirección espiritual, la confesión, la evangelización, la prédica y el apostolado.¹² Mantienen los mismos votos de obediencia, castidad y pobreza que los regulares; aunque no se les obliga a renunciar a sus bienes y propiedades.

Los oratorianos se organizan a partir de Casas donde llevan a cabo todas sus labores. Cada una de ellas se mantiene independiente del resto y en el caso de que algún “colegio o congregación quisiera observar nuestro instituto, no sean anexos a la nuestra, ni los clérigos de aquellos sean de la Congregación del Oratorio [...]”.¹³ Responden a la autoridad de un Prepósito, el cual es elegido cada trienio entre los sacerdotes con más de diez años en la congregación. Su deber primordial es verificar que se respeten los estatutos del instituto y administrar los bienes que poseen. Se considera como primera Casa la de Santa María Vallicella en Roma, templo que fue reconstruido en 1577 para adaptarse a las necesidades de la Congregación, a esta edificación se le conoce como *Chiesa Nuova*. De ahí realizaron fundaciones en el resto de Europa.

Para lo tocante a esta investigación, por ser la Nueva España parte de las colonias de la monarquía española y receptora de creencias y prácticas que en ella se establecían, es importante señalar que el primer Oratorio que se fundó en España fue el de Valencia en 1645. De ahí le siguen el de Barcelona (1673), Alcalá de Henares (1694) y el de Sevilla en 1698, cabeza de las fundaciones en la región de Andalucía: Cádiz, Málaga, Córdoba; las cuales tuvieron estrecho vínculo con algunas de las casas nerianas establecidas en el virreinato novohispano. En Nueva España hasta siglo XVIII se establecieron en Puebla, Ciudad de México, Oaxaca, Guadalajara, Orizaba, San Miguel el Grande, Querétaro, Guanajuato y León. Este es el panorama general del

¹² *Constituciones y estatutos generales de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri*, p. V.

¹³ *Instituta*, p. 82-83.

origen de la Congregación del Oratorio y algunas de sus particularidades que se estudiarán en el cuerpo de esta investigación.

Es la casa neriana de la villa de San Miguel el Grande y su colección de arte la que se estudiará en esta investigación. La temporalidad de esta tesis comprende desde la llegada de su fundador queretano Juan Antonio Pérez de Espinosa en 1712 hasta la muerte del padre Juan Benito Díaz de Gamarra en 1781. Me centraré específicamente en series pictóricas seleccionadas minuciosamente que me permiten exponer el carisma de la Congregación, las representaciones visuales que estaban comisionando, los artífices que favorecieron y su participación en la modernización de la villa durante el siglo XVIII.

Para entender la complejidad del objeto de estudio es necesario concebir las dimensiones arquitectónicas del conjunto, el cual está conformado por:

- El Templo de San Felipe Neri con su sacristía, oficina y anfiteatro.
- La Capilla de Loreto, que contiene una réplica de la Santa Casa de Nazaret, un camarín, una sacristía, antesacristía, patio y oficina.
- La Capilla de la Virgen de la Salud con su sacristía.
- Y, finalmente, la Casa de los religiosos que tiene dos claustros y dos capillas.

Cada uno de estos espacios resguarda objetos con valor artístico e histórico, por lo que fue necesario realizar un registro fotográfico de toda la colección. Después procedí a su catalogación. De este inventario obtuve la cantidad de 339 pinturas en diferentes soportes, 178 esculturas de variada materialidad como madera, marfil, cera y piedra y, finalmente, 18 retablos repartidos en todo el conjunto religioso. También hay que decir, que la pluralidad de contenidos y soportes va de la mano de diferentes estados de conservación, lo que complica el estudio de los objetos. De

las 535 obras seleccioné más de medio centenar para esta investigación y aunque es un reto su estudio, da margen para profundizar en los principales temas de interés para los felipenses.

Objetivos

Esta investigación tiene seis objetivos principales que se desarrollarán a lo largo de la investigación.

1. Exponer la colección pictórica de los felipenses de San Miguel y su importancia para la historia del arte novohispano y la región abajeña.
2. Dar a conocer los artistas locales que trabajaron para la Congregación y la relación casi clientelar que tuvieron con destacados artífices novohispanos.
3. Puntualizar qué es el carisma oratoriano y sus lineamientos a partir de sus devociones e iconografías
4. Presentar las relaciones entre diferentes casas nerianas del virreinato novohispano.
5. Explicar cómo los felipenses ayudaron a insertar la villa en las dinámicas de la circulación de obras de arte y su relación con otras ciudades del Bajío.
6. Mostrar la participación de la Congregación en el desarrollo de la ciudad durante el siglo XVIII.

De estos objetivos derivan las siguientes hipótesis o cuestionamientos:

- 1.¿Es posible estudiar a los oratorianos y su carisma a través de esta colección de arte?
- 2.¿Esta colección puede ser un parámetro para realizar estudios extensivos de toda la Congregación en la Nueva España?

3.¿Las iconografías y devociones de la colección responden a una pretensión corporativa de los felipenses o solo al ámbito local de su realidad?

4.¿Qué significó la fundación del Oratorio en San Miguel para la sociedad abajeña y para el virreinato novohispano?

Estado del arte

Una vez establecido el *corpus* pictórico a estudiar, es necesario contar con un sustento teórico y metodológico que facilite y apoye la propuesta de lectura e interpretación de los objetos. El primer paso fue encontrar investigaciones o estudios sobre los felipenses de San Miguel de Allende. Sin embargo, desde la investigación que desarrollé en la maestría tuve un panorama general de lo que sería una constante: la escasez de fuentes escritas e impresas sobre el templo oratoriano. En la actualidad no hay un solo texto publicado que se dedique al análisis del conjunto religioso de San Felipe Neri, de las actividades realizadas por la Congregación en la villa o de su obra artística. Los textos exclusivamente sobre el Oratorio sanmiguelense se deben a la pluma de los propios felipenses que, interesados en conservar su memoria histórica se dieron a la tarea de narrar el proceso de fundación, recoger efemérides importantes y realizar traslados íntegros de documentos que se encuentran o encontraban en su Archivo Histórico, debo aclarar que corroboré toda la información contenida en estas crónicas, ya sea en otros acervos documentales o en fuentes bibliográficas. Todos estos textos, que servirán como fuentes de este estudio, son inéditos, algunos manuscritos y otros mecanografiados, me fueron facilitados por el Preósito de la Congregación. El primero se titula *Un siglo de Oratorio en la villa de San Miguel*, se debe a la pluma de un felipense que vivió hacia 1947, pues se asienta esta fecha al final del escrito. Consta de 47 páginas tamaño oficio y relata cronológicamente la historia de la fundación del Oratorio y la vida de

algunos personajes ilustres de la comunidad religiosa. El texto tiene anotaciones y correcciones con pluma y hay párrafos tachados, lo que indica que era un borrador que no se publicó. Su mayor aporte es la recuperación de fuentes primarias que se conservaban en el Archivo de la Congregación del Oratorio (ACOSMA). Desafortunadamente, algunos de los originales que se citan en el escrito se han perdido, ya sea por pillaje o por los incendios suscitados en su archivo y biblioteca. Varios de estos manuscritos se conocen gracias a dicho texto, ya que el autor realizó el traslado de documentos completos o fragmentos que permiten reconstruir con más detalle la historia de los felipenses.

Existen otros tres cuadernos inéditos realizados por los felipenses que son una compilación de efemérides, hechos notables y relevantes. Estos escritos son la *Reseña histórica de los sucesos en torno a la fundación del oratorio de San Felipe Neri en esta ciudad de San Miguel de Allende*, del padre Socorro Govea, las *Efemérides de la Venerable Congregación del Oratorio de Nuestro santo Padre Felipe Neri de la Villa de san Miguel el Grande, hoy Ciudad de San miguel de Allende*, del padre Cipriano Salio y los *Apuntes históricos del Colegio Seminario de San Francisco de Sales*. En ellos se pueden encontrar cuentas, una relación de los libros de su Biblioteca, los nombres de algunos alumnos y las cátedras a las que asistían. Además de la noticia sobre la elección de prepósito o el ingreso de un nuevo miembro. Ninguno es un estudio exhaustivo, en su mayoría son notas breves, apuntes anecdóticos e inconstantes, ya que pueden pasar más de diez años sin que se registre suceso alguno. Es encomiable que los oratorianos hayan tenido interés por documentar su historia. Aun y cuando estos escritos quedan para el uso interno de la congregación, sirven como una fuente primaria de hechos que sólo se conocen gracias a estas crónicas.

Existe un texto que sí logró publicarse. Me refiero a la *Biografía del M.R.P.Dr.D. Juan Antonio Pérez de Espinosa. Fundador de la Congregación del Oratorio de Nuestro santo Padre Felipe Neri en la Villa de San Miguel el Grande*, escrita por Isidro Félix de Espinosa, su hermano.

A partir de la correspondencia entre ambos, Isidro Feliz reconstruye la vida de Juan Antonio Pérez, su llegada a la villa, las vicisitudes sorteadas para lograr la construcción del templo y la autorización para el establecimiento de los felipenses en San Miguel por parte de la corona española y la curia romana. Es una fuente primaria para el estudio de la congregación, pues contiene datos y fechas que permiten hilar la historia de esta comunidad.

La mayoría de las publicaciones en las que se encuentra alguna mención al Oratorio tienen que ver con la promoción turística de San Miguel. La mayoría de ellas, basan sus letras en lo que Francisco de la Maza escribió en 1939, en su libro *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*. Este texto reeditado en 1972, es fundamental para la historiografía sanmiguelense. Es una presentación histórica, geográfica y anecdótica de la villa desde su fundación hasta el siglo XX. En sus 215 páginas describe el panorama de la región antes de la llegada de los españoles, la época de la conquista, el virreinato, la reafirmación de San Miguel como parte de la historia independentista de México, hace una sumaria sobre Miguel Hidalgo y Costilla y finaliza con el desarrollo urbanístico de la villa durante el siglo XX. Lo que concierne a esta investigación es su apartado sobre el Templo de San Felipe Neri, al cual De la Maza le dedica no más de 25 cuartillas en las que explica su establecimiento, realiza la descripción de las dependencias y de algunos objetos que consideró los más apreciables. Agrega también, unas páginas para establecer la relación que mantenían los felipenses con la familia De la Canal y lo que esto significó en la villa. No es un escrito que se centre en el templo o en la congregación, pero a partir de él, autores posteriores de libros, guías y artículos lo retomaran puntualmente.

Líneas propias merece la Capilla de Loreto del Oratorio, la cual ha llamado la atención de varios autores que hacen mención sobre su arquitectura, riqueza ornamental y el mecenazgo del conde Tomás Manuel de la Canal Bueno de Baeza y su linaje, estas publicaciones se recuperarán en el cuerpo de la tesis. Sin embargo, deseo recuperar el más reciente de Sofía Irene Velarde Cruz

llamado: *El arte barroco en la antigua villa de San Miguel el Grande: La Santa Casa de Loreto-El Convento de la Purísima Concepción*, en el que desarrolla una investigación sobre el mecenazgo de la Canal en ambos recintos sanmiguelenses, así como del acervo artístico que se conservan en los edificios religiosos y la transcripción del Acta del fundación del mayorazgo.

El libro *Oratorios de San Felipe Neri en México. Y un testimonio vivo, la fundación del Oratorio de San Felipe en la villa de Orizaba*, publicado en 1992 por Fomento Cultural BANAMEX, ofrece un panorama general de la historia de la Congregación, de su fundador y presenta los acontecimientos más relevantes de las diez casas que los oratorianos establecieron en la Nueva España. El autor, Mariano Monterrosa, explica los estatutos básicos de esta comunidad religiosa y presenta obras notables de cada uno de los templos que expone. A mi objeto de estudio le dedica diez cuartillas en las que registra generalidades históricas, pero se centra más en la fundación de la Capilla de Loreto y la labor educativa de los felipenses. En este punto, es importante destacar que la capilla lauretana será la referencia obligada en todos los textos sobre el Oratorio y la villa de San Miguel. A la par, son conocidos por la fundación del Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco que realizó el padre Luis Felipe Neri de Alfaro. Esta es una de las razones, creo yo, por la que no se ha estudiado ni entendido la importancia de la congregación y su templo, pues se le ha concebido como un antecedente poco meritorio al programa iconográfico y teológico que se desarrolla en Atotonilco. Y, aunque visualmente el Santuario es más atractivo, no puede considerársele como la cúspide del espíritu oratoriano pues caeremos en investigaciones parciales y poco objetivas.

En el año de 2018, salió a la luz el dossier en la *Revista Historia y Grafía* de la Universidad Iberoamericana, titulado: “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía”, el cual recoge ocho artículos especializados en la Congregación de San Felipe Neri, tres de ellos centrados

específicamente en San Miguel el Grande.¹⁴ En ellos se exponen las características generales de la Congregación, su identidad corporativa, orígenes y devociones, estos trabajos reflexionan sobre el papel histórico y artístico de los felipenses.

La labor educativa de la Congregación ha sido explorada en algunos textos que centran su atención en el Colegio de San Francisco de Sales, donde una parte de la elite del Bajío fue educada. En este rubro están los artículos que realizó Carlos Herrejón Peredo sobre el prepósito y Rector del Colegio, Juan Benito Díaz de Gamarra, presentándolo como el intelectual arquetípico de la época a través del estudio de sus sermones y el inventario de su biblioteca¹⁵. A más del escrito de Ernesto de la Torre Villar que enaltece la labor educativa e intelectual de los oratorianos.¹⁶ Las aportaciones más recientes las realiza Rafael Castañeda García, quien investiga sobre los colegios felipenses y la cofradía de mulatos.¹⁷ Otro miembro del oratorio del cual también se ha escrito es Luis Felipe Neri de Alfaro, acerca de él tenemos los textos de José Bravo Ugarte y Clementina Díaz de Ovando.¹⁸

Para realizar la investigación fue necesario contar con material que explicara el contexto en el que se desarrolló la historia y las obras de la colección Oratorio; por ello, además de ubicar

¹⁴ Antonio Rubial, Perla Chinchilla, (comp.) “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía” dossier en *Revista Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018.

¹⁵ Carlos Herrejón Peredo, “Benito Díaz de Gamarra a través de su biblioteca”, en *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, IIB, 1989, pp. 149- 190; *Del sermón al discurso cívico, México: 1760- 1834*: Michoacán: El Colegio de Michoacán, El 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.

¹⁶ Ernesto de la Torre Villar, “El colegio de estudios de San Francisco de Sales en la congregación de San Miguel el Grande y la mitra michoacana” en *Estudios de historia novohispana*, México: UNAM, N°. 7, 1981, pp. 161-198.

¹⁷ Rafael Castañeda García, “Un episodio del pleito entre el Colegio de San Francisco de Sales en San Miguel el Grande y el obispo Juan Ignacio de la Rocha, 1782” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, no. 127, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011, pp. 119- 150; “La construcción de una devoción regional: “el milagroso santo Eccehomo” de San Miguel el Grande”, en *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, México: El Colegio de Michoacán, CIESAS, Universidad de Guanajuato, 2015, 440 p.; “Ilustración y educación. La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Nueva España (siglo XVIII)”, en *Historia Crítica*, Revista de la Universidad de los Andes, Colombia, 2017, pp. 145- 164.

¹⁸ José Bravo Ugarte, *Luis Felipe Neri de Alfaro. Vida, escritos, fundaciones divino*, México: Editorial Jus, 1966, 103 p. Clementina Díaz de Ovando, “La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, Vol. IV, número 15, 1947, pp. 51-99.

bibliografía centrada en la Congregación, recopilé textos que me acercaran al San Miguel del siglo XVIII y a su vida cotidiana. Entre ellos está el de Rosalía Aguilar, *Perfil de una villa criolla. San Miguel el Grande, 1555- 1810*. Es el guion museográfico para el montaje de la antigua Casa de Ignacio Allende fechado en 1986, donde realiza una síntesis histórica de la ciudad. A éste se le agregan un número de la revista *Artes de México*, que retoma información del mencionado libro de Francisco de la Maza. El texto de David Brading, *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749- 1818*, editado en 1994, proporciona un panorama sobre la iglesia católica y toda su jerarquía durante esos años. Expone la importancia de la Congregación del Oratorio y su Colegio dentro del obispado. *La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel de Allende*, editado en 1998 de David Charles Wright Carr, realiza un recorrido por la fundación del pueblo de San Miguel como parte de la avanzada hacia las minas del norte del virreinato. Aborda desde las culturas mesoamericanas hasta los primeros años del siglo XVI, con la intención de dar a conocer la importancia de esta ciudad y de la zona del Bajío para el virreinato novohispano. En los textos de divulgación destaca la *Guía turística de San Miguel Allende* de Miguel J. Malo publicada en 1958, con relatos sobre los edificios y personajes sobresalientes de la ciudad.

Por su parte, el gobierno municipal ha auspiciado publicaciones con temática local. Uno de ellos, *Memorias. San Miguel de Allende. Cruce de caminos*, recopila artículos de varios investigadores, en los que se cuenta la historia de la villa desde la primera fundación hasta anécdotas actuales. Así mismo, han apoyado la labor de los cronistas de la región y han favorecido la publicación de dos escritos. El primero: *Apuntes para la historia de la Ciudad de San Miguel de Allende, 1542- 1992*, de 1992, donde Antonio Barajas Becerra recoge generalidades sobre la villa, sus habitantes, calles, plazas, fuentes y anécdotas. Le siguen los dos volúmenes de las *Estampas Sanmiguelenses*, editados en 1999 y 2006, respectivamente. Finalmente, *La villa de San Miguel el Grande y la ciudad de San Miguel de Allende*, del cronista José Cornelio López

Espinoza. Editado en el 2010 como parte de los festejos por el bicentenario de la Independencia de México, recoge historias, leyendas y anécdotas sobre la ciudad y sus habitantes.

Los descendientes de las familias fundadoras de la región han editado ensayos monográficos y genealógicos que cuentan la historia de su linaje. Ejemplos de ello son el *Prontuario de familias que tuvieron renombre o fortuna en San Miguel el Grande durante los siglos XVII y XVIII*, de Roberto Lámbarri de la Canal publicado en 1986, *La casa y mayorazgo De la Canal de la villa de San Miguel el Grande*, de Miguel J. Malo Zozaya y *Buenos, malos y regulares*, de Leopoldo de Samaniego. En su mayoría son escritos anecdóticos y biográficos, que dan muestra del poderío de estas familias y para lo que atañe a esta investigación, permiten entender las relaciones de los oratorianos.

De la Congregación y su labor religiosa existe un mayor número de estudios. La sede romana de Vallicella se ha empeñado en dar a conocer investigaciones sobre san Felipe Neri y sus discípulos. A raíz de este interés, los felipenses cuentan con un Anuario en línea que divulga las investigaciones de expertos en materia oratoriana.¹⁹ Es también necesario tener presente que, de la autoría de san Felipe Neri, no hay texto alguno publicado. En la Biblioteca Vallicelliana en Roma, se conservan algunas cartas del santo, pues más que escritor él promovía esta práctica entre sus discípulos, tanto que la redacción de las constituciones de la Congregación las dejó en manos de sus más cercanos colaboradores y él sólo realizó algunas anotaciones y correcciones. Este vacío literario suscita que el conocimiento sobre la Congregación se dé a partir de lo que escribieron sus contemporáneos. Afortunadamente, desde los primeros oratorianos, existió la disposición de llevar registro del desarrollo del instituto felipense. Por ejemplo, la primera biografía de san Felipe Neri se debe a Antonio Gallonio, quien ingresó al Oratorio en 1577 y documentó a detalle y

¹⁹ Los Anuarios se pueden revisar en la siguiente liga: <http://www.oratoriosanfilippo.org/annales/index.html>

cronológicamente la vida del fundador. Debido a su interés por la filosofía y la historia, comprendió la importancia de la legitimidad institucional y de la veracidad de sus testimonios como parte de la continuidad de la Congregación. Personajes como Gallonio y otros que se mencionarán a lo largo de la investigación, son determinantes para conocer el pensamiento y el carisma oratoriano.

Como se verá en el grueso de la investigación, los temas que sobre arte se tocan son diversos, por lo que, para cada apartado y serie, utilicé bibliografía especializada.

Este conjunto de información fue enriquecido por los fondos documentales que pude consultar en varios sitios.

- En la Ciudad de México, revisé el Archivo General de la Nación, la Biblioteca Nacional, y las bibliotecas de las siguientes instituciones: UNAM, COLMEX, Instituto José María Luis Mora, la Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México CARSO y la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia del INAH.

- En Morelia que, como sede del antiguo obispado de Michoacán, fue la receptora y protectora de la memoria documental de la época consulté el Archivo Histórico Casa de Morelos, el Fondo Antiguo de la Hemeroteca Pública Universitaria y la biblioteca de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- En Querétaro, su Archivo Histórico.

- En España, el Archivo Histórico Nacional en Madrid, la Real Academia de Historia, las bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid, el Archivo General de Indias, la Escuela de Estudios Hispánicos, la biblioteca y Fondo antiguo de la Universidad de Sevilla, la Biblioteca de la Universidad Pablo de Olavide y parte del Archivo del Oratorio de Sevilla.

- En Guatemala, el Archivo General de Centro América y la Hemeroteca Nacional.

Sobre los archivos y acervos deseo apuntar que todos los documentos que cito en la tesis los revisé personalmente, en caso contrario lo marcó en la nota al pie. Por tanto, todas las transcripciones son mías y asumo si hay alguna errata en ellas.

Estructura de la tesis

La tesis está dividida en dos partes, consta de cuatro capítulos y un apéndice. Al final de cada capítulo hay un apartado con toda las imágenes que le corresponden, para facilitar el manejo de toda la obra la numeración de estas fotografías se reinicia en cada capítulo, por lo que al final de la investigación hay un apartado con los créditos fotográficos con información complementaria de cada figura.

La primera parte, que corresponde al Capítulo I, refiero la parte histórica de la Congregación, desde de su fundación en Roma hasta su establecimiento en San Miguel el Grande. En este apartado menciono cronológicamente la construcción de las diversas dependencias que integran el conjunto felipense y las fundaciones que realizaron en la villa, señalo los mecenas y los religiosos partícipes en estos establecimientos. También, menciono algunas de las obras de arte que se conservan en estos espacios y la participación del padre Luis Felipe Neri de Alfaro en estos primeros años de vida del Oratorio.

La segunda parte está dedicada al estudio de su colección de arte, en particular a las series pictóricas en las que se ve reflejado el carisma de la Congregación. En estas obras se nota la transformación tanto del instituto felipense como de los temas y la manera en que se representan, debido, en suma, al contexto novohispano y a los célebres personajes que encabezaron el Oratorio

cómo prepositos. En el Capítulo II, presento la colección de arte, su origen y problemáticas. Expongo este acervo como fuente para la historia de la Congregación y como parte de la memoria corporativa de los felipenses. Además, muestro los artífices que trabajan con ellos y con los que desarrollan una relación casi clientelar. El Capítulo III, lo dedico al conjunto hagiográfico de san Felipe Neri atribuido a Miguel Cabrera. Una de las series hagiográficas más completas y más grandes numéricamente hablando. En este capítulo muestro el trabajo de Cabrera para la Congregación y de uno de los alumnos de su taller. El Capítulo IV trata sobre influencia del padre Juan Benito Díaz de Gamarra en los felipenses de San Miguel el Grande a finales del siglo XVIII y el carisma oratoriano a partir de tres series pictóricas. En este apartado analizo el nuevo lenguaje, tanto artístico como religioso, impulsado por el religiosos felipense desde las aulas y el púlpito. Las obras que se estudian permiten exponer las ideas de vanguardia y modernidad que favoreció Gamarra y cómo se traduce y encuentra eco en los propios procesos artísticos que se vivían en la Nueva España. La investigación cuenta además con un Apéndice que incluye toda la serie hagiográfica de San Felipe Neri de Miguel Cabrera, que se analizó en el Capítulo III, junto con su grabado correspondiente y todas las inscripciones que en italiano y español contiene.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

**LA CONGREGACIÓN DE
SAN FELIPE NERI Y SU
ORATORIO EN SAN MIGUEL
EL GRANDE**

1. La Congregación del Oratorio en la Nueva España

Las fundaciones de oratorios de la Congregación de san Felipe Neri en la Nueva España, a diferencia de lo que pasaba con las órdenes religiosas, se llevó a cabo por sacerdotes diocesanos que ya residían en el virreinato, y que solicitaban ante las autoridades competentes el permiso para reunirse en comunidad. El primer instituto felipense se situó en la Puebla de los Ángeles y data del 28 de agosto de 1651. Inició como una pía unión encabezada por el Dr. Antonio de Peralta Castañeda, canónigo de la Catedral y Nicolás Gómez Briseño.

²⁰ En un principio, obtuvieron la autorización para erigirse únicamente como una ‘Concordia de Caridad Eclesiástica’. Era un grupo de catorce sacerdotes que se congregaban para orar, realizar obras de piedad, dar auxilio espiritual y sobre todo brindar apoyo económico a sacerdotes enfermos y en pobreza. No eran parte de los felipenses y contaban con constituciones propias.²¹ Fue hasta el 28 de abril de 1671, cuando el Papa Clemente X (1670- 1676), les otorgó la aprobación para asentarse como una Congregación del Oratorio, por medio de bula *Ex quo Divina Majestas*.²² Al año siguiente se inició la construcción de su actual templo.

A esta fundación le siguió la de la Ciudad de México en 1657, que al igual que la angelopolitana se organizó como una *Sagrada Unión de los Clérigos Presbíteros*, y no fue sino hasta el 24 de diciembre de 1697 que se constituyeron como un Oratorio.²³ Desarrollaron las mismas actividades que su homóloga poblana, es decir: el auxilio de sacerdotes que, enfermos o

²⁰ Luis Ávila Blancas, “La Concordia. Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de Puebla. Breve crónica del informante anónimo del historiador Mariano Fernández Echeverría y Veytia (1718- 1780)”, p. 9-11. Jesús Joel Peña Espinosa, “Entre espiritualidad y cultura ilustrada. La congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Nueva España”, pp. 53- 87.

²¹ *Noticia primera de la Concordia desde su fundación hasta agregación en la iglesia de la Sta Vera cruz con su archicofradía*, Archivo de la Catedral de Puebla, f. 2. Agradezco al Dr. Pablo Amador Marrero que me facilitara una copia de este documento sobre el cual prepara una publicación próxima.

²² Luis Ávila Blancas, “Las Casas de Ejercicios Espirituales de Encierro de los Oratorianos de San Felipe Neri de México, siglos XVIII, XIX y XX”, p. 15.

²³ Benjamin Reed, “Cultura de los oratorianos en la Ciudad de México, 1659-1821: identidad corporativa, entre estructura y acción”, pp. 15- 52.

viejos, caían en desgracia, la atención espiritual a fieles, además de la práctica de ejercicios espirituales. Habitaron en varios espacios hasta que, en 1687, construyeron su primera Casa y templo dedicado a su santo fundador. En 1751 comisionaron al arquitecto Ildefonso Iniesta Bejarano (1716- 1781), la construcción de un nuevo edificio ante el aumento de su comunidad. El templo de San Felipe *El Nuevo*, como se le llamó para diferenciarlo del anterior, fue su casa por poco tiempo, porque el temblor que sacudió a la Ciudad de México en 1768 dañó gravemente el inmueble aún inconcluso. Para remediar esta situación se les permitió mudarse a la Casa Profesa, sitio que una vez albergó a la Compañía de Jesús hasta su expulsión de todos los territorios dominados por la monarquía hispánica; es el sitio hasta donde hoy permanece el instituto felipense.²⁴

Por lo que respecta al Oratorio de Antequera, fue fundado en 1661 tras la solicitud que realizó a la congregación de Puebla, el “Ilustrísimo Sr. Dr. Dn. Antonio de las Cuebas [y Dávalos quien] escribió en agosto de 1661, a esta Concordia pidiendo las constituciones para fundar una concordia en Oaxaca”.²⁵ Es decir, ésta y la angelopolitana son hermanas ya que una se desprende de la otra. Permaneció como una Concordia hasta 1750, cuando el prepósito rector Pedro Olivares obtuvo permiso de las autoridades catedralicias y obispaes, investidas en las figuras de Enrique de Angulo, Chantre de la Catedral y Juan Sáenz de Leyva Cantabrano y Zorrilla, vicario general del obispado, para la construcción de la Casa y templo.²⁶

El Oratorio de Guadalajara tiene una historia similar. Se fundó en 1679 como una confraternidad bajo los estatutos de San Felipe Neri y, en 1702, se le otorgó la calidad de Oratorio.

²⁴ Vid, Francisco de la Maza, *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos*. Julián Gutiérrez Dávila, *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de México*.

²⁵ *Noticia primera de la Concordia*, Archivo de la Catedral de Puebla, ff. 9 y 9r.

²⁶ Vid, Gonzalo Obregón, *San Felipe Neri de Oaxaca*. Mariano Monterrosa Prado, *Oratorios de San Felipe Neri en México, y un testimonio vivo, la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en la Villa de Orizaba*, pp. 42- 49. Archivo General de Indias (en adelante AGI), México 716, exp. 4, f. 2.

En un principio no contaban con un sitio donde realizar sus oficios, pero en 1751 iniciaron la construcción de un espacio propio. Finalmente, los felipenses de Orizaba continuaron el mismo camino ya establecido por sus antecesores. Iniciaron como una Concordia para después obtener su aprobación como Oratorio, aunque ésta fue la última fundación con este proceder. Su historia inició en 1741, por el empeño del sacerdote Manuel José de Anselmo y los vecinos de la villa quienes se acercaron a la diócesis de Puebla para que les otorgase licencia de fundación. Quedaron constituidos como la *Concordia de Capellanes del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, y se instalaron en el templo del mismo nombre. Al igual que pasó con muchos edificios religiosos, tras la Reforma de 1859 fue abandonado y convertido en hospital, posteriormente en hospicio y actualmente es la sede del Museo de Arte del Estado de Veracruz.²⁷

Como dije líneas atrás, los primeros institutos felipenses se plantearon cómo Concordias o Pías Uniones, para después convertirse en Oratorios. Sin embargo, como se verá en las siguientes líneas, el fundado en 1712 en San Miguel el Grande fue el primero en romper con este esquema, ya que se estableció con autorización plena como instituto felipense. Una vez asentados en San Miguel iniciaron las diligencias en 1753, para lograr el establecimiento de un nuevo Oratorio en la Ciudad de Querétaro. Las peticiones estaban encabezadas por el presbítero Martín de San Cayetano Jorganes y Martínez. En sus misivas expuso ante el virrey y Cabildo el interés que existía por parte de religiosos seculares para que se fundase un Oratorio en dicha ciudad. En esta correspondencia se decía que los felipenses contaban ya con rentas de capellanías para mantenerse y un sitio propio que adecuarían como Casa y templo, por lo que únicamente necesitaban la aprobación por escrito de su fundación.²⁸ Esta revelación causó la demora en los trámites, ya que

²⁷ Monterrosa, *Op. cit.*, pp. 75- 79.

²⁸ AGI, México 716, exp. 5, 29 fs.

además de desaprobar el proyecto se les ordenó, por Real Cédula dada el 8 de febrero de 1753, demolicieran el edificio que ya tenían para estos efectos. Como estaba contemplado

en la Ley primera, título tercero, libro primero de la Recopilación de Indias, que antes de fabricar iglesia, convento, ni hospicio de religioso en las ciudades y poblaciones de las indias se dé cuenta a su majestad y pida licencia específicamente [...].²⁹

Esto no fue más que un mal entendido, ya que el inmueble del que disponían fue cedido por un particular y debía acondicionarse a las necesidades espirituales de la congregación. Tras esta rectificación, se requirió la intervención del corregidor y el parecer de los vecinos de la ciudad, quienes determinarían si era beneficioso o no que se integrara otra institución religiosa a las ya asentadas. Los testimonios apoyaron la fundación siempre y cuando no implicara la petición de limosnas u otro gasto para la feligresía. Además, gracias a la labor educativa de los felipenses de San Miguel el Grande, contaban con buena fama en la región. Con su llegada a Querétaro se favorecería la aplicación de los sacramentos y de la doctrina, pues el barrio donde querían asentarse estaba en la periferia y habitado en su mayoría por gente humilde.³⁰ Finalmente, en 1763 se les otorgó la aprobación para unirse en comunidad bajo las reglas y estatutos de la Congregación de San Felipe Neri.

El Oratorio de Guanajuato fue la última fundación realizada durante el siglo XVIII, periodo de auge en la Nueva España de la Congregación. Fue el presbítero de la Diócesis de Michoacán, Nicolás Pérez de Arquítegui, quien solicitó en 1773 permiso para establecer un instituto felipense semejante al que existía en la Ciudad de México. La petición fue aprobada en 1776 por el rey Carlos III (1716- 1788). En la Real Cédula se les permitía tener una casa espiritual

²⁹ *Ibid.*, f. 2 v.

³⁰ AGI, México 716, exp. 5, 29 fs.

con la encomienda de hacerse cargo de la enseñanza de Gramática y Filosofía.³¹ Al no poder solventar la construcción de un templo, el obispo solicitó se les entregara el edificio desalojado por la Compañía de Jesús tras su expulsión. Fueron varios años de misivas y trámites para lograrlo. El 11 de abril de 1794, Fray Antonio de San Miguel obispo de Michoacán, les dio el antiguo templo de la Compañía y procedieron a la elección de cargos y a la reforma del edificio.³² En este lugar permanece la congregación.

Hay que recalcar que, tras la expulsión de los jesuitas del territorio novohispano, se les cedieron a los felipenses algunos de los templos que les pertenecieron. Consiguieron las sedes de: Guanajuato, Puebla y la Ciudad de México. Esto explica, en cierta medida, que la Congregación del Oratorio no ha recibido la atención pertinente en investigaciones sobre religiosidad novohispana, ya que suelen considerárseles únicamente como depositarios de los objetos litúrgicos y artísticos de los jesuitas. Y si bien los felipenses tienen similitudes en sus lineamientos espirituales con los ignacianos, existen diferencias en su espiritualidad, carisma, intereses y que se verán a lo largo de investigación por medio del acervo pictórico de los felipenses.

2. El establecimiento de la Congregación en San Miguel el Grande

2.1. El pueblo de San Miguel el Grande

El pueblo de San Miguel fue fundado en 1542, por el fraile franciscano Juan de San Miguel, como parte de la labor evangelizadora y conquistadora emprendida hacia la parte norte del virreinato novohispano.³³ Siendo guardián del convento de Santa María de Gracia en Acámbaro, Juan de San

³¹ Monterrosa, *Op. cit.*, pp. 83- 85.

³² José Luis Díaz Ramírez, *El Oratorio filipense en Guanajuato, 200 años: y los precursores jesuitas*, pp. 57- 77.

³³ Existe un debate sobre la fecha de fundación de este primer establecimiento, algunos lo fechan en 1549 y otros en 1542. Para esta investigación recuperaré la propuesta por Francisco de la Maza, que ha sido la más difundida. *Vid.*, Francisco de la Maza, *San Miguel Allende. Su historia. Sus monumentos.*

Miguel inició sus primeras incursiones al interior del territorio que era controlado por los indígenas chichimecas, quienes se oponían violentamente a la evangelización española. Cerca del pueblo de Xichu, fray Juan realizó un primer asentamiento al que puso bajo la protección de San Miguel Arcángel, que serviría de apoyo para la pacificación de la zona y la penetración del septentrión. Fueron unos cuantos españoles e indios caciques y conversos recién bautizados, los que llegaron al lugar y erigieron una capilla y un pequeño hospital. Una vez terminadas estas construcciones, el fraile franciscano continuó con la avanzada y la evangelización hacia el Norte, dejando el cuidado del poblado a fray Bernardino de Cossin.³⁴

El pueblo tenía serios problemas de abastecimiento de agua, por lo que fray Bernardino decidió trasladarlo unos kilómetros al norte, en un paraje más seguro y fecundo donde pudiera consolidarse una localidad española. Encontraron al pie de los cerros y junto al Río la Laja el lugar idóneo que contaba con suficiente agua, terrenos fértiles y mantenía una posición estratégica en el Camino Real a Tierra Adentro³⁵ (Fig. 1).

Las autoridades virreinales apoyaron al fraile en esta empresa a través de la encomienda hecha capitán Ángel de Villafañe, quien, junto a medio centenar de españoles, llegó a habitar este nuevo pueblo. A cambio se les concedía la vecindad del lugar, un solar y huerta, además de tierras para cultivo, estancias de ganado mayor y menor y caballerías de labor, todo con la condición de que permanecieran por lo menos una década en esas tierras para poblarlas y defenderlas.³⁶ Ante la

³⁴ Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont, *Crónica de la Provincia de los Santos apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, pp. 541- 559.

³⁵ El camino a Tierra Adentro, que unía a la Ciudad de México con Zacatecas se empezó a trazar después del descubrimiento de minas en esta última en 1546. Fueron los acaudalados mineros los que iniciaron esta empresa, ya que deseaban hacer más eficiente el traslado de materiales e insumos hacia la zona septentrional. El motor principal de dicha labor fue trazar caminos adecuados, para el paso de carros tirados por mulas que facilitarían la carga de materiales pesados, por eso algunos de ellos fueron empedrados para facilitar el tránsito. Durante el siglo XVI se extendieron y crearon nuevas rutas, que unían a la capital novohispana con el norte, llegando hasta Nuevo México. *Vid.* Chantal Cramaussel (ed), *Rutas de la Nueva España*, pp. 299- 327.

³⁶ Antonio Barajas Becerra, *Apuntes para la historia de la Ciudad de San Miguel de Allende*, pp. 57-59; y Francisco de la Maza, *San Miguel*, pp. 10- 11.

escasez de mano de obra que emprendiera el trabajo de construcción de los edificios civiles y religiosos, los españoles solicitaron al virrey tributarios de Guango, Acámbaro, Querétaro y Cuitzeo. Con esta migración inició la planeación y construcción de San Miguel el Grande.³⁷

Para ratificar la importancia del pueblo el virrey Luis de Velasco dispuso, el 18 de diciembre de 1555, elevarlo a la categoría de villa de españoles, para que sirviera de,

sitio en el camino Real que va de esta ciudad de México a las minas de Zacatecas [...] y para la seguridad de dicho camino y se evitasen muertes y robos [...] y por ser como es el dicho sitio de población tan buena. Así por no haber, como no hay en la comarca, otro pueblo de españoles y ser tan necesario para la pacificación de los dichos indios chichimecas [...] Y para que en el halla buen gobierno y los vecinos tengan quien les administre justicia [...].³⁸

Con ello, la villa pudo nombrar sus propios alcaldes, regidores y la administración de justicia y la atención a problemas se harían por parte de sus autoridades internas. También mudó su nombre de San Miguel de los Otomies o de los Chichimecas a el Grande, como se le conoció por dos siglos. La siguiente centuria, estará caracterizada por la depresión demográfica, las frecuentes epidemias y los altos índices de mortandad que atacarán a la región que se mantuvo económicamente por las haciendas ganaderas y el trasiego constante de mercancías.³⁹ Fue en este siglo XVII que los frailes franciscanos llegaron a la villa y fundaron el convento de San Antonio, “esto obligó a sus habitantes a construir una parroquia más suntuosa, [...] que comenzó hacia

³⁷ Para complementar la información aquí presentada puede revisarse: David Wright, *La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel, de Allende*, pp. 37- 43; 120-127. Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont, *Crónica de la Provincia de los Santos apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, Tomo IV, Cap. XVIII. Rosalía Aguilar, *et al.*, *Perfil de una villa criolla. San Miguel el Grande, 1555- 1810*. Graciela Cruz López, “Vínculos omnipotentes: el cabildo español de la villa de San Miguel el Grande, Siglo XVIII”, pp. 69-89; Antonio Barajas Becerra, *Apuntes para la Historia de la Ciudad de San Miguel de Allende, 1542- 1992*. Miguel J. Malo, *Guía del turista en San Miguel de Allende Guanajuato*. AGI, México 711.

³⁸ Archivo General de la Nación, (en adelante AGN), Ramo Mercedes, Vol. 4, fs. 284-286.

³⁹ Rosalía Aguilar, *Perfil de una villa criolla*, p. 18.

1683”.⁴⁰ Es necesario apuntar que los padres seráficos son la única orden religiosa que se instaló en San Miguel el Grande.

Fue el siglo XVIII de bonanza para la región abajeña por la reactivación económica debida, en suma, al auge minero de la zona, la ubicación favorable del pueblo cercano a ríos que favoreció la riqueza de sus tierras de labor, de ganado y por sus fábricas de textiles.⁴¹ Fue un grupo de criollos y españoles, en su mayoría de origen vasco, los que encabezaron “el surgimiento de San Miguel como pueblo industrial. [...] mezclaron el comercio, la producción de telas y las operaciones de las haciendas en empresas integradas, y se casaron entre unos y otros y con los principales clanes de Guanajuato y Querétaro”.⁴² Este grupo estuvo conformado por los Landeta, Lanzagorta, De la Canal, De Sauto y Jauregui.

2.2. La capilla de la cofradía de mulatos de la Soledad y el Santo *Ecce Homo*

En 1592 los mulatos de la villa de San Miguel el Grande solicitaron ante el virrey Luis de Velasco autorización para erigirse como una cofradía, ya que desde hacía un lustro participaban como una comunidad organizada en las procesiones de penitencia y sangre durante el Jueves Santo.⁴³ El virrey consultó con el alcalde mayor Agustín de Hinojosa y Villavicencio, la posibilidad de autorizar dicha petición. Su respuesta fue positiva y en un tono casi urgente le señaló que,

la fundación de una cofradía reprimirá algunas cosas en las que se suelen incurrir los mulatos. [Por ello le propuso que se levantara una] ermita en un altozano,

⁴⁰ Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende*, p. 31.

⁴¹ Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje a la Nueva España*, pp. 132- 134.

⁴² John Tutino, *Creando un nuevo mundo. Los orígenes del capitalismo en el Bajío y la Norteamérica española*, p. 252.

⁴³ Archivo Histórico Casa Morelos, (en adelante AHCM), Diocesano, Justicia, Procesos Contenciosos, Cofradías, Siglo XVIII, C.581, Exp. 3, s/fs.

que está entre la milpa de riego de D. Juan Gómez y la casa de Bartolomé de Lerma, en la parte más cómoda.⁴⁴

El 3 de julio de 1594, el virrey les permitió reunirse como una cofradía que estaría bajo el patronazgo de Nuestra Señora de la Soledad, y les dio merced de un sitio para levantar su capilla dedicada al Santo *Ecce Homo* con expresa condición de que estuviese a la disposición de la Justicia y doctrina de la villa y fuera administrada por el cura beneficiario, que en ese entonces era Juan Alonso Velásquez. La primera capilla era de adobe, “hasta la altura de un hombre, unida con lodo batido con estiércol de animales y de allí de romerillo”.⁴⁵ Tenía unas cuantas habitaciones y estaba gobernada conjuntamente por el cura beneficiado y un mayordomo mulato de nombre Juan Cano, quien se encargaba de administrar las cuentas de la misma. El sucesor de éste fue Jerónimo Magdaleno y con él se pudo ampliar la capilla gracias a las limosnas de los cofrades, pero sobre todo por la donación económica hecha por el mayordomo de origen español Severino de Jáuregui, quien se convertirá en uno de los mecenas principales de las futuras construcciones que se llevaran a cabo en ese solar.⁴⁶ Ya su padre, Antonio de Jáuregui había apoyado la fábrica de la primera capilla de adobe, por lo que este linaje es determinante para el establecimiento del actual Oratorio.

Este templo, finalizado hacia 1652, ya era de calicanto y contaba con un ajuar litúrgico decoroso para llevar a cabo las actividades religiosas.⁴⁷ Con los datos aportados en diversas fuentes es posible inferir su disposición en el actual templo de San Felipe Neri. El altar mayor estaría situado donde ahora se localiza la representación del Monte Calvario, y la sacristía donde está el retablo de la Virgen de la Luz (Plano 1). También existen vestigios de esta antigua construcción

⁴⁴ Archivo de la Congregación en San Miguel de Allende, (en adelante ACOSMA), *Un siglo de Oratorio en la villa de San Miguel*, p. 2.

⁴⁵ AHCM, Diocesano, Justicia, Procesos Contenciosos, Cofradías, Siglo XVIII, C.581, Exp. 3, s/fs.

⁴⁶ AHCM, *Idem*.

⁴⁷ *Vid.* AHCM, *Idem*; y Rafael Castañeda García, “La construcción de una devoción regional: ‘el milagroso santo Eccehomo’ de San Miguel el Grande”, p. 178.

en otras partes del conjunto religioso felipense. En el patio de la Casa de Loreto se puede apreciar un arco tapiado que correspondería a la antigua sacristía. Además, en la fachada de la capilla que fue integrada al actual edificio, se conserva la escultura de la Virgen de la Soldad como evidencia de la presencia de la cofradía en ese lugar (Fig. 2). Actualmente, este acceso lateral de cantera rosa da salida a un patio que une la Casa de los oratorianos con su iglesia.⁴⁸

En 1712 el cura benefactor de la parroquia, Cristóbal Ramírez, invitó al clérigo Juan Antonio Pérez de Espinosa, para que predicara algunos sermones durante la Cuaresma. Éste aceptó gustoso el ofrecimiento y se trasladó a la villa desde la ciudad de Querétaro, donde residía y administraba el Colegio de Guadalupe.⁴⁹ Al parecer la presencia del padre Juan Antonio movió la conciencia de algunos fieles, pues una comitiva de españoles se reunió con él para proponerle el establecimiento de un Oratorio en la villa. El ofrecimiento fue de gran interés para Pérez de Espinosa, pues desde hacía años había intentado realizar una fundación oratoriana en Querétaro, San Juan del Río o Zamora, sin que alguno de estos proyectos se efectuara. Después de aceptar, envió una petición formal al obispo Felipe Ignacio Trujillo y Guerrero, para que concediera la licencia necesaria. De igual manera los vecinos apoyaron el proyecto enviando misivas al Cabildo de la villa en las que exponían lo necesario que era la llegada de los oratorianos, quienes desde un inicio tendrían como misión poner orden en la cofradía de negros y mulatos. Al no contar con un capellán propio consideraban que tenían serios problemas de organización y una moral debilitada.

⁴⁸ Miguel Malo, *Guía turística de San Miguel de Allende*, p. 19.

⁴⁹ *Juan Antonio Pérez de Espinosa. nació el 6 de septiembre de 1676 en el Valle de Temascaltepec, donde su familia poseía haciendas. Fue hijo de Isidro Pérez de Espinosa y Gertrudis de Miraelrío y Tovar. Desde muy joven se trasladó a Querétaro, donde fue educado a expensas de Juan Caballero y Ocio; una vez ordenado como sacerdote, Caballero y Ocio le pidió ser su administrador de bienes y obras de caridad, pero rechazó esta prebenda y decidió unirse a las campañas misioneras en tierras de infieles junto con el padre Antonio Margil. Fue prepósito de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro y curador de la misma ante Roma y España. Tras fundar el Oratorio de San Felipe Neri de San Miguel el Grande va a España y Roma a conseguir la aprobación pontificia y regia. Tardará más de 11 años en efectuar esta labor, no pudiendo regresar a la Nueva España, ya que fallece el 21 de septiembre de 1747. Para más detalles sobre la vida del religioso se puede consultar: Isidro Félix Pérez de Espinosa, Biografía del M.R.P.Dr.D. Juan Antonio Pérez de Espinosa. Fundador de la Congregación del Oratorio de Nuestro santo Padre Felipe Neri en la Villa de San Miguel el Grande.*

Además, “la Santa imagen del *Ecce Homo* tenía poco culto y en abandono está su capilla, cuyo sacristán es un mulato que tiene una concubina en uno de los aposentos, y a su arbitrio está el abrir y cerrar la vidriera del Sr. y todo ello está sucio y triste”.⁵⁰

Al enterarse la cofradía de estas intenciones presentaron una inconformidad ante el Cabildo, ya que no estaban dispuestos a ceder o compartir su espacio con el instituto felipense. Sin embargo, se cuenta que el documento donde asentaban su descontento se tornó blanco, desapareciendo de él todos los argumentos que contenía. Tras ello le fueron entregados al padre Pérez de Espinosa los papeles donde se avalaba la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en la villa de San Miguel el Grande.⁵¹ Este hecho fue tomado como un prodigio que favoreció a los oratorianos ante las autoridades sanmiguelenses, y explica el por qué no existen en los acervos documentales información sobre la fundación.

La cofradía de la Soledad y los oratorianos compartirían el templo, sin que las actividades de uno obstaculizaran las del otro, por ello fue necesario determinar con el cura beneficiado los estatutos que debían seguir. Se acordó que el párroco sería el encargado de hacer las ceremonias propias de la cofradía. Las limosnas y las cuentas estarían administradas por los mayordomos electos internamente por los cofrades. También se acordó que el templo, que por esas fechas se estaba reconstruyendo, seguiría bajo la advocación del *Ecce Homo* y la escultura de éste presidiría el nicho central del altar mayor en una vidriera, sin que pudiese ser abierta por los oratorianos y era inadmisibles que lo quisieran cambiar de lugar. Se fijó la devoción del *Ecce Homo* como la principal, dejando de lado los cultos de la Congregación, circunstancia que tensó la relación entre mulatos, felipenses y la Parroquia de San Miguel. El 21 de abril de 1712 se ejecutó la donación

⁵⁰ Traslado de la carta enviada al Cabildo con fecha de 2 de febrero de 1712, en ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 2.

⁵¹ Cfr. Monterrosa, *Op. cit.*, p. 56.

con escritura pública y fue el mayordomo, Severino de Jáuregui, quien le entregó al padre Pérez de Espinosa la iglesia, sacristía y alhajas de la capilla.⁵²

El 9 de agosto de 1712, los oratorianos llevaron a cabo su primera elección de cargos entre los siete miembros que para ese año integraban la congregación. Resultó prepósito, Juan Antonio Pérez de Espinosa, como diputados Andrés de Aguado, Antonio de Trejo y Betancourt, Félix Vargas Verver, Juan Ramírez de Torquemada, además, como sacristanes Nicolás Antonio de la Mata y Juan de Arzila Velazco.⁵³ Con esto quedó establecida formalmente la Congregación en San Miguel el Grande.

Por lo que respecta al edificio, inició como una capilla austera y de arquitectura sencilla, que en 1712 fue reconstruida en su totalidad y finalizada en 1714. Desde entonces su estructura se mantiene integra, aunque no se puede decir lo mismo de su aspecto interior que fue modificada en el siglo XIX. No sé con certeza cuál era el estado del templo cuando llegaron los felipenses, ni cuál fue su participación en el proyecto. No obstante, una pintura que forma parte del acervo artístico de los felipenses puede dar indicios de la apariencia del templo (Fig. 3). El lienzo registra un suceso extraordinario acaecido el 10 de agosto de 1714. El texto que lo acompaña relata que, estando el padre Pérez de Espinosa dictando un sermón cayó un rayo al interior del templo, si bien no hubo heridos de gravedad, uno de los oratorianos que se ubicaba bajo el púlpito quedó sordo.

La cartela explica que:

El 10 de agosto de agosto del año de 1714 a las 7 y media de la noche, estando predicando en la Yglesia de Nuestra Señora de la Soledad del Santo Ecce Homo, hoy Oratorio del Santo Padre Felipe Neri, el R.P. Doctor Dn. Antonio Perez de Espinoza, primer Prepósito y fundador de esta Venerable Congregación, cayó un rayo, recorriendo los lugares que aquí se indican sin causar la muerte a nadie de tantos que havia en la Yglesia, pero sucediendo cosas notables que el mismo Reverendo Padre le notifica por escrito al M.R.P.Fr. Isidro Felis su hermano

⁵² Traslado de un documento denominado “Pacto”, en ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 4.

⁵³ Documento denominado “Primera elección de cargos” fechado a 19 de agosto de 1712, en *Un siglo*, p. 10.

quien las refiere en el Cap. 10 de los apuntes biograficos que hizo el citado R.P. Preposito y consta en el Archivo de esa Congregación.

Para el padre Pérez de Espinosa la caída del rayo al interior del templo antecedía a todos los problemas que se desatarían entre el párroco y los felipenses.⁵⁴ Es fácil entender el panorama de aquellos años, en 1714 los oratorianos tenían escasos dos años instalados en la villa, mientras que la tradición de la cofradía se extendía dos siglos atrás; por lo que compartir el terreno con felipenses fue una decisión que no agradó a los cofrades que se sentían desplazados de su templo y de su solar.

La pintura, además de ser un testimonio del incidente, es un documento visual que da cuenta de la apariencia del interior del templo a inicios del siglo XVIII, cuando aún conservaba su retablo mayor de madera dorada. Para tener la misma vista de la pintura el artífice debió colocarse en el coro, ya que desde la planta baja no se notan las ventanas del ábside, de los brazos del crucero y del tambor. En general, la iglesia mantiene la misma estructura arquitectónica hasta la actualidad, aunque se nota un cambio en el piso y la ausencia de bancas que magnifica el espacio de culto. Por lo que respecta al retablo, constaba de dos cuerpos y un remate, el nicho central lo presidía la escultura del *Ecce Homo* como quedó establecido en el acta de fundación, lo acompañaban las esculturas de san Pedro y san Pablo. En el segundo cuerpo se encontraba san José, el jesuita san Francisco Xavier, san Felipe Neri y la composición estaba rematada por el Padre Eterno. El artífice retrató a los siete oratorianos que fundaron la Congregación en la villa; sin embargo, el único que se reconoce es el padre Pérez de Espinosa, ya que utilizaba anteojos y se encuentra predicando en el púlpito, los otros felipenses, vestidos de sacerdotes, están hincados u orando después de tal portento. Como una nota de cotidianidad, el artífice incluyó un pequeño perro que está dando un

⁵⁴ Pérez de Espinosa, *Op. cit.*, pp. 44- 49.

brinco seguramente por el estruendo. Este tipo de imágenes no son exvotos, sino que sirven para registrar hechos sobrenaturales o desgracias,⁵⁵ en este caso sirvió para conmemorar que los oratorianos salieron bien librados de este acontecimiento y como legitimación de su presencia activa, en cuestiones de religión, en el templo que se disputaban con la cofradía.

La devoción al *Ecco Homo* tiene sus orígenes hacia la primera mitad del siglo XVII, cuando se le sumó al de la Virgen de la Soledad, patrona de la cofradía de mulatos. Sin embargo, fue hasta la centuria siguiente que se acrecentó la popularidad de éste. Una de las razones principales se debe a la participación de este Cristo pasional en varias procesiones y rogativas públicas, que tenían como finalidad obtener misericordia ante calamidades, escasez de lluvia y lograr amparo en tiempos de peste.⁵⁶ Desde entonces, fue uno de los principales cultos en la villa y sus representaciones y réplicas son atesoradas.

Aunque la escultura original del *Ecce Homo* fue trasladada del oratorio felipense, éstos conservan, a más de una réplica reducida, una mano que supuestamente se le cayó durante su mudanza a la Parroquia de San Miguel en 1741.⁵⁷ Esta historia es una de tantas que se cuentan sobre la escultura, sin embargo, es el ejemplo perfecto para contextualizar varias obras artísticas del Oratorio (Figs. 4- 8). En primer lugar, hay que analizar la extremidad que fue depositada en una urna de cristal y que se exhibe en la sacristía del templo como una reliquia. A simple vista, la mano ostenta una diferencia elemental con respecto a la original y al resto de las representaciones que he encontrado: el color de su carnación es distinta. La escultura de la Parroquia y su copia reducida –que se ubica en la Capilla de Nuestra Señora de la Salud–, tienen una pigmentación oscura. Aunque pudiera suponerse que fueron repintadas, la representación en pintura del altar

⁵⁵ Gustavo Curiel, *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México 1650- 1950*, México: Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 142- 146. 365 p.

⁵⁶ *Vid.*, Rafael Castañeda García, “La construcción de una devoción regional. ‘El milagroso Santo *Ecce Homo*’ de San Miguel el Grande, pp. 183- 208. Félix de Espinosa, *Op.cit.*, pp. 60- 63.

⁵⁷ Monterrosa, *Op.cit.*, p. 59.

mayor, mencionada líneas arriba, comprueba que la escultura de la capilla de los mulatos desde 1712, por lo menos, tenía una carnación más oscura con respecto a la mano izquierda que pertenece a los felipenses.

En la bibliografía consultada sobre el tema, no hay evidencia ni mención de la falta o restitución de algún miembro y/o fragmento de la escultura, únicamente se ha registrado la ausencia de un dedo del pie.⁵⁸ Lo que sí se observa en las representaciones del *Ecce Homo*, es que la postura de las manos difiere entre las esculturas y las composiciones bidimensionales, como en la estampa que ilustra la novena en su honor titulada: *Sangrientos Escarnios* (Fig. 8), esto se debe a que la escultura pasionaria está articulada.⁵⁹ Pero sus atributos son constantes: porta la corona de espinas y potencias de la cabeza, además del traje, capa y cojín; la caña que en algún momento lo acompañó se sustituyó por una vara. Es decir, a pesar de los traslados y movimientos de la escultura, se han preservado los elementos iconográficos que caracterizan a esta devoción pasionaria. Dicho lo anterior, es poco probable que la mano que conservan los oratorianos perteneciera al *Ecce homo*, seguramente es parte de una tradición que trataron de mantener los religiosos, para no perder el vínculo con este culto tan popular durante el siglo XVIII, pues la escultura conservó su fama en el discurrir del tiempo y ha generado ingresos constantes a la Parroquia de la villa sanmiguelense.

2.3 El traslado de la cofradía

A tan solo dos años de la llegada de los felipenses a San Miguel el Grande, éstos se ven envueltos en constantes pugnas con el cura beneficiado Cristóbal Ramírez y la cofradía. Es de suponerse que

⁵⁸ *Cuatro monumentos del patrimonio cultural. Estado de Guanajuato*, p. 145.

⁵⁹ Esta información me la proporcionó el Dr. Pablo Amador, quien realiza una investigación amplia sobre la escultura del *Ecce Homo*. Además, agregó que el Cristo tiene evidentes repintes que le han dado esa tonalidad oscura que, al parecer, no tuvo desde sus orígenes. (Comunicación personal con el Dr. Pablo Amador Marrero, enero de 2019).

ninguna de las partes involucradas cedería espacio o autoridad a la otra comunidad religiosa. En un principio, el párroco le remitió una carta al padre Juan Antonio en la que le informó su molestia porque en la Octava de Corpus fueron ellos los que, “han cantado en ella todos los días con toda solemnidad y vísperas por la mañana y tarde al Santísimo Sacramento, por lo que estimaré a usted no me introduzca costumbres [...]”,⁶⁰ viendo con esto afectada su autoridad como cura de la cofradía. Al año siguiente, en 1715, el padre Juan Antonio recibió un citatorio para que se presentara ante el Obispo y el procurador de Valladolid, con pruebas de descargo por las acusaciones que le imputaba el cura beneficiado, pues solicitaba se le retirasen todos los beneficios otorgados a los felipenses ya que éstos:

con capa de religión arrastran al vulgo, y con tramoyas que no se esconden, unión y coligación, con los que dicen componen la villa se han formado las representaciones. Oponen sea malhecha la donación de la Iglesia y cesión de ornamentos, como si fuesen dueños de tejer y consumir en notorio perjuicio del actual y de los futuros [cofrades], y aún de la Mitra, y si no se pone remedio en los principios, en que el Padre y sus compañeros se arreglan al primer despacho de que en Oratorio tengan privado ejerzan sus piadosas funciones, y de allí salgan afuera a las pías operaciones de su Instituto sin perjuicio del párroco y sus derechos, por cuyo recelo ni en Querétaro ni en otras partes han podido introducirse.⁶¹

El oratoriano Pérez de Espinosa se presentó ante el Obispo para impugnar todas las acusaciones y presentar una serie de peticiones que creía favorecería la convivencia entre ellos. Solicitó:

que los padres del dicho Oratorio puedan salir a explicar la doctrina cristiana y predicar los circundantes, [...] y en partes donde pudieren hallar oportunidad

⁶⁰ En las votaciones anuales “han pretendido introducirse el Prefecto y demás padres de la Congregación de San Felipe Neri, que viven dentro de las casas de dicho Santuario y con quienes tenemos litigio sobre la propiedad de él [...]” *Vid.* AHCM, Parroquial, Disciplinar, Cofradías, Licencias, C 1265, Exp. 15, f. 3. ACOSMA, *Un siglo*, p. 7.

⁶¹ Pérez de Espinosa, *Op. cit.*, p 48.

de capilla puedan decir misa y dar la comunión a los fieles en altar portátil durante el tiempo de la misa [...], y que a imitación de los demás oratorios puedan los padres tener privilegios de párrocos en lo que toca a la administración de los sacramentos. Y que puedan cantar todas las misas del instituto y celebrar sus fiestas acostumbradas y los oficios de Semana Santa, y que algunos bienhechores que por devoción quisieren mandar algunas misas y dar algunas limosnas por ellas, las puedan recibir los padres para los gastos de la cera, vino y demás conducentes a la fábrica espiritual, y así mismo para que puedan recurrir para el mismo efecto los legados que los bienhechores dejaren a dicho Oratorio; que puedan enterrar y hacer los oficios debidos a los que quisieren enterrarse en la iglesia del Oratorio, [...]y los oratorianos puedan hacer los funerales, honras, aniversarios; que se exponga a su majestad en el tiempo de la misa en días allí determinados, los dolores de María, San José, San Pedro, San Felipe Neri, y se pueda hacer el octavario de *Corpus*.⁶²

Todas estas peticiones estaban orientadas a darle mayor autoridad a la congregación, no solo en lo religioso con la administración de los sacramentos y fieles, sino en lo estructural, pues querían recibir limosnas, hacer misas a particulares y tener la oportunidad de celebrar sus fiestas tutelares. La mayoría de estas demandas fueron aceptadas con algunas acotaciones, sin embargo, una de las más importantes fue negada, aquélla que pedía que las ceremonias de la cofradía las pudieran realizar los oratorianos y no el cura. De haberse aprobado esta propuesta, además de los beneficios económicos que hubieran obtenido los felipenses, se prevendrían los futuros roces con las autoridades parroquiales. Los propios oratorianos manifestaron en una carta dirigida al alcalde mayor de la villa, Juan de Primo Terán y al alcalde ordinario Juan Félix Lartundo, que una vez que el cura ordinario, Cristóbal Ramírez, “vio la casa fincada y el ánimo de la villa para los padres, fue como que ya no quiso tener paz”.⁶³ Hasta cierto punto los oratorianos tenían razón, pues

⁶² AHCM, Parroquial, Disciplinar, Cofradías, Licencias, C 1265, Exp. 15, ff. 17- 18; ACOSMA, *Un siglo*, p. 6.

⁶³ *Un siglo*, p. 7.

durante tres décadas el cura beneficiado intentó, por todas las instancias, hacer que se les revocaran los derechos legales y religiosos sobre el templo del *Ecce Homo*. Insistía que la cofradía era Ayuda de la Parroquia y que, era un peligro inminente que los oratorianos pudieran obtener más control y potestad del que se les había otorgado en un principio, reclamando para la autoridad parroquial la exclusiva administración de la cofradía y su capilla.

En uno de sus argumentos el cura puso en duda la existencia de una congregación, ya que el número de hermanos vecindados en la villa era insuficiente,

hasta ahora no hay unión y congregación, ni más formalidad para prepósito y congregantes que la denominación del que dice serlo, y algunos sacerdotes píos de afuera que de sus casas suelen concurrir por no haber comunidad y habiéndola unido y congregado en forma, es constitución suya que no se proponga ley o capitulación alguna para su confirmación, si primero no hubiere intervenido para ello la consulta y parecer de Sacerdotes de diez años cumplidos de congregación, que no hubo ni pudo haber por defecto de materia en el caso presente, antes sí, sin las formalidades y requisitos todavía de unión ni congregación [...].⁶⁴

Sobra decir que los felipenses de San Miguel habían entrado en recientes fechas a la Congregación y no tenían una década en ella. Ante la intransigente actitud del párroco, los oratorianos pidieron apoyo a las autoridades para que les cedieran una parcela del solar donde levantarían un templo independiente a la cofradía. Al revisar la escritura se determinó que a los mulatos únicamente les pertenecía el espacio que comprendía la iglesia, sacristía y antesacristía, por lo que el resto del terreno se les cedió a los felipenses y estos iniciaron la construcción de edificios propios.

⁶⁴ “La Iglesia de la Soledad, no era ayuda de la Parroquia, pues el templo no tenía vicario, ministro diputado, ni Sagrado depósito, no tenía mayordomo de fábrica, ni sacristán que perteneciera a la parroquia, por el contrario, son los oratorianos quienes fungían esta labor: No mantenía los gastos de cera, vino, ornamentos. Ni el arbitrio de las campanas, ni estaba bajo inventario de la Parroquia las alhajas”. Argumento presentado por el padre Pérez de Espinosa ante el Cabildo, *Ibid*, p. 6.

Estando en el solar que se expresa en la merced hecha para su señoría el bachiller don Juan Antonio Pérez de Espinosa, prepósito de la Congregación, y los que adelante fueren demás clérigos presbíteros que en ella están y estuvieren unidos bajo de dichas constituciones, pusieron en posesión el solar al referido padre, cogiéndolo por la mano el Alcalde Mayor, y paseando por todos sus vientos y linderos, le dieron la tenencia y posesión de él y de las pilas de agua, y el Padre prepósito cerró y abrió las puertas de dicha vivienda, arrancó yerbas en el solar, movió las piedras de un lado a otro y pasando a la pila cogió agua con las manos y la vertió de un lado a otro, todo lo cual hizo en señal de posesión amparándolo la justicia y regimiento en dicha quieta y tranquila posesión, mandando que nadie lo perturbe de multa de \$500, para la cámara de su Majestad, en presencia de los cofrades mayordomos y otros, y habiéndoles requerido si tenían algo en contra lo dijese, contestaron que no, porque reconocían que los papeles [del virrey] Luis de Velazco les daba solo posesión del terreno necesario para la edificación de la Iglesia de la Soledad [...].⁶⁵

El cura beneficiado fue citado a la sucesión, sin embargo, no se presentó argumentando que todavía estaba el asunto en discusión y únicamente recomendó a los cofrades que le reportaran lo acontecido ya que, de nueva cuenta, mandaría cartas a las autoridades eclesiásticas. En este ir y venir de acusaciones y disputas, el obispo envió en 1717 al visitador Mateo de Espinoza e Híjar, para que informara sobre lo que realmente sucedía entre la Congregación, la cofradía y la parroquia. En la relación de hechos aceptó que los felipenses llevan una “santa e inocente vida, [...] cobijados con su instituto, practicando fielmente y cumpliendo con los ministerios que para la salvación de las almas y para la gloria de Dios y de San Felipe, pero padeciendo las expresiones del cura [...]”.⁶⁶

⁶⁵ *Ibid*, p. 8.

⁶⁶ Pérez de Espinosa, *Op. cit.*, p. 59.

El visitador Mateo de Espinoza, avaló la sesión del solar a los oratorianos y los apoyó para que fundaran un recinto propio donde pudieran celebrar misas, sermones y ejercicios ordinarios de forma independiente a la cofradía. A raíz de todos estos problemas, el prepósito Pérez de Espinosa, decidió marcharse en 1718 a Roma para obtener personalmente los permisos y con ello dar por terminadas las disputas con el cura beneficiado, el cual murió en ese mismo año. Sin embargo, su sucesor, Juan Manuel de Villegas, continuó demandando su autoridad sobre la cofradía de mulatos. Una vez instalado en Roma, el oratoriano consiguió la aprobación pontificia y en Madrid la Protección Real en 1725.⁶⁷ Además, obtuvo para los felipenses de San Miguel, mercedes, indulgencias y privilegios del Oratorio de Vallicella, donde consiguió una reliquia de San Felipe Neri y un *lignum crucis* (madero de la cruz) que aún se conserva en el Oratorio (Fig. 9).

El Papa Benedicto XIII confirmó el 26 de enero de 1727 la instauración de la Congregación del Oratorio en San Miguel el Grande y su sucesor, Benedicto XIV, dio el 28 de septiembre de 1734 bendición perpetúa y exentó a los felipenses de la jurisdicción ordinaria del obispado.⁶⁸ En la Real Cédula de fundación se precisaron las ocupaciones habituales del Oratorio: vivir bajo las constituciones de San Felipe Neri, visitar enfermos, hospitales, cárceles, asistir a los moribundos, predicar y confesar, enseñar las primeras letras a los niños pobres y a los indios e instituir las cátedras de latinidad, artes y posteriormente, incluir los estudios mayores.⁶⁹ El padre Pérez de Espinosa, no quiso enviar esta documentación a la espera de entregarla personalmente, sin embargo, esta tarea no pudo llevarla a cabo ya que le sobrevino la muerte en la ciudad andaluza de Córdoba en 1747.

⁶⁷ ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, pp. 6- 8. Félix de Espinosa, *Biografía*, pp. 59- 63.

⁶⁸ AGI, México 2565, f. 93.

⁶⁹ Traslado de Cédula Real incluida en Félix de Espinosa, *Biografía*, pp. 110- 112.

Si bien ya se tenía la aprobación de la fundación y estaba en marcha la construcción de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud que sería utilizada exclusivamente por los oratorianos, en 1736 el secretario de la cofradía de mulatos, Juan Guillermo de Cisneros, presentó una queja ante el obispo Juan José Escalona y Calatayud. Afirmaba que los padres del Oratorio se entrometían en las votaciones anuales para diputados y oficiales. El prelado falló favor de los mulatos y ordenó a los oratorianos que bajo ninguna circunstancia participaran en las decisiones internas de la cofradía.⁷⁰ Finalmente, en el año de 1740 murió el cura benefactor y los oratorianos ven la oportunidad perfecta para apropiarse del templo que ocupaba la cofradía. Retomaron parte de los argumentos dados por el visitador Espinoza e Híjar, sobre los supuestos excesos que cometían y permitían los mulatos durante la festividad del *Ecce Homo*, donde:

[...] concurren los más insignes vagabundos, coimes y gente vulgar de que abundan estos países[...] Y luego juegos públicos, apadrinados con licencia del superintendente de los naipes [...] allí el esclavo, el hijo de familia dejan hasta la camisa, y embriagueses y tugurios del diablo, donde hombres y mujeres pasean con la capa de la noche y ni se esconde el adulterio, ni el estupor [...] y los pobres gastan el dinero de un año en la fiesta, y los hijos y la mujer quedan sin pan, porque el marido tuvo que poner los toros del Santo Eccehomo y gastó 200 o 300 pesos [...] y el gremio a otro y estos aceptan porque no los quemen en estatua como a Bartolomé Mesa, el otro porque no lo murmure el Cabildo, el otro porque no le hagan daño los Señores; esto lo estamos mirando y las familias gimiendo.⁷¹

Lo antes expuesto suena un tanto exagerado y como lo refiere Rafael Castañeda, se contrapone con la información vertida en los libros de cuentas de la cofradía.⁷² Sin embargo, fue pretexto

⁷⁰ AHCM, Parroquial, Disciplinar, Cofradías, Licencias, C 1265, Exp. 15, f. 5v.

⁷¹ *Vid, Un siglo*, pp. 60 – 62. Pérez de Espinosa, *Op. cit.*, pp. 60- 63.

⁷² Castañeda, *Op. cit.*, pp. 188- 190. Rafael Castañeda, “Conflictos de jurisdicción, disputa de una devoción. La llegada de los oratorianos de San Felipe Neri a la villa de San Miguel el Grande, 1712-1742”, pp. 89- 121.

suficiente para que en 1742 el obispo Francisco Pablo de Matos y Coronado decidiera poner en manos de la Congregación la iglesia de los cofrades y a estos trasladarlos a la Parroquia. Ahí tendrían estricta supervisión religiosa y se evitarían más desavenencias y malos comportamientos. Así, los oratorianos obtuvieron la propiedad de todo el solar y el control sobre el templo principal, al cual le cambiaron la advocación por la de su fundador. Para ese año de 1742 ya estaban construidas todas las dependencias del Oratorio, conformado por: el templo de San Felipe Neri, la Capilla de la Virgen de Loreto, la Capilla de Nuestra Señora de la Salud, el Colegio de San Francisco de Sales y la Casa de los Padres, además de las huertas, corrales y depósitos de agua (Plano 2).

3. Historia del conjunto religioso del Oratorio de San Felipe Neri

3.1 El templo de San Felipe Neri

La construcción del templo inició en 1712, cuando la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y *Ecce Homo*, decidió ampliar y remozar su capilla antes de la llegada de los oratorianos a la villa. Sin embargo, al ser expulsados los cofrades en 1742, el edificio pasó a manos de los congregantes de San Felipe Neri. Estructuralmente la iglesia no ha sufrido mayores modificaciones, aunque no se puede decir lo mismo de su interior, en la actualidad no se conservan ninguno de sus retablos dieciochescos y gran parte de la pintura y escultura está dispersa al interior del conjunto religioso. El templo tiene un atrio separado de la calle por una barda; en este espacio hay una escultura del fundador de la Congregación en San Miguel, Juan Antonio Pérez de Espinosa.

La fachada principal del edificio está formada por la torre campanario y la portada recubierta en su totalidad por argamasa que simula decoración vegetal (Fig. 10). Tiene dos cuerpos, tres calles y un frontón roto a manera de remate. En el primer cuerpo destaca el vano de acceso con un arco de medio punto. En el extradós de éste se dispuso la siguiente leyenda:

SACROSANCTA BASILICA LATERANENSIS ECCLESIA,⁷³ distinción que coloca al templo del Oratorio en un estatuto superior en comparación con el resto de las iglesias de la villa. En la piedra clave del arco se incluyó el escudo de la congregación comprendido por: un corazón envuelto en llamas, que significa el amor de san Felipe hacia Dios y tres flores de lis que recuerdan a los felipenses las ‘facultades’ que deberían practicar: la palabra de Dios, los sacramentos y el amor a María.⁷⁴ En las enjutas se colocaron dos ángeles que portan unos clavos, un hisopo y una vinagrera que remiten a la advocación e iconografía original del templo dedicado al *Ecce Homo* y la Virgen de la Soledad. Flanquean este medio punto dos pares de columnas de orden compuesto. En los intercolumnios hay nichos con esculturas pétreas de san Pedro y san Pablo.

En el segundo cuerpo hay nichos con columnas pareadas que flanquean las esculturas de san Juan Bautista y san Francisco Xavier. Finalmente, el remate simula una venera trunca por el medio que enmarca la escultura de san José, quien por un tiempo fue patrono de la villa de San Miguel. El esquema general de la portada recuerda el retablo principal dedicado al *Ecce Homo* que se ubicaba al interior del templo, el cual se conoce gracias al exvoto del padre Pérez de Espinosa descrito líneas atrás (Fig. 3). La única diferencia es que se ha intercambiado la escultura de san Felipe Neri por la de san Juan Bautista y no se colocó *al Ecce Homo* en la portada, pero sí se conserva la idea pasionaria de la iglesia (Fig. 11). La fachada es reconocida por la riqueza en su ornamentación, cómo lo señala Elisa Vargas-Lugo es “rica y novedosa ornamentación, cubierta totalmente por tupido y fino relieve, muy bajo de motivos vegetales, que solo deja libre la arquivuelta del arco de la puerta. Sus columnas son salomónicas porque la viste grandes hojas enroscadas en franjas espirales”.⁷⁵

⁷³ Traducción: Sacrosanta basílica, iglesia lateranense, lo que implica que el Oratorio comparte las indulgencias concedidas a la iglesia de San Juan de Letrán de Roma, la primera basílica del cristianismo.

⁷⁴ *Constituciones y estatutos generales de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri*, Capítulo I.

⁷⁵ Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, p. 112.

El interior del templo es una planta de cruz latina, dividida en cinco tramos con una bóveda de aristas y una cúpula de media naranja (Plano 3). Cuenta también con una sacristía que alberga un baptisterio donde se conserva una pila coronada por una escultura de san Felipe Neri, además de un anfiteatro con escenario y fosa de orquesta en la que celebraban funciones teatrales, de oratoria o la presentación de alguna obra religiosa interpretada por los alumnos del antiguo Colegio de San Francisco de Sales (Ver Plano 3).

Los retablos originales del templo se sustituyeron en 1857, tras una remodelación general hecha al Oratorio por el padre Miguel Frías.⁷⁶ Desafortunadamente, no hay registro de la iconografía original de cada altar. Únicamente tengo noticia del ya mencionado retablo del *Ecce Homo*. Además, encontré una breve mención de la construcción de un colateral dedicado a la Virgen de la Soledad.⁷⁷ Sin embargo, no puedo afirmar si se materializó la idea; en todo caso, esta devoción era parte de los cultos ya asentados en el templo desde el inicio y es lógico encontrar un altar de esta advocación. Hoy en día, el templo cuenta con diez retablos distribuidos a lo largo de la nave de la siguiente manera:

LADO DEL EVANGELIO

Retablo de la Virgen de las Tres Ave María
Monte Calvario con altar
Retablo de la Virgen de la Luz

TRANSEPTO

Retablo de la Virgen del Carmen
Retablo del Señor de las Limpias

LADO DE LA EPÍSTOLA

Retablo del Señor del Golpe
Retablo del Señor de la Espina

TRANSEPTO

Retablo de la Virgen de Guadalupe
Retablo de Nuestra Señora de la Soledad

⁷⁶ José Guadalupe Romero, *Noticias para formar la historia del obispado de Michoacán*, p. 113.

⁷⁷ AHCM, Parroquial, Disciplinar, Cofradías, Licencias, C 1265, Exp. 16, f. 2v.

La obra artística que se encuentra en los retablos es de diversos siglos por las modificaciones que sufrió el templo hacia 1835 y por la obra que se ha sumado a su acervo, no hay que olvidar que este conjunto tiene culto activo y una cotidianidad religiosa.

Tema aparte es el altar principal dedicado al fundador florentino que destaca por la movilidad de sus esculturas dependiendo del calendario litúrgico. La primera vez que visité el templo, en el primer cuerpo se localizaba una Inmaculada Concepción y un san José. En otra ocasión, se colocó una columna sobre la cual se expuso al Santísimo y, en el tiempo de la Semana Santa, he visto que instalan una reja con un Cristo cautivo en su interior o bien cubren todo el retablo con tela negra. Lo que permanece inamovible, es la escultura del fundador y los doce espejos con escenas pintadas de la vida de la Virgen (Fig. 12). Sobre él, Francisco de la Maza anotó que: “El altar principal, indefinible, es de muy mal gusto, siendo mejores los laterales del presbiterio y los del cuerpo de la iglesia”.⁷⁸

Finalmente, las otras dependencias que conforman el templo son la sacristía, la capilla de ánimas, el anfiteatro y la capilla de la Virgen de Loreto, de la cual hablaré en otro apartado. A la sacristía se accede desde el ábside y por su puerta lateral, cubierta por un cancel de madera revestido de cuero de Córdoba estofado y policromado, hay acceso a otra pequeña capilla dedicada a las Ánimas del Purgatorio. Ella da morada a una serie de esculturas que fueron dañadas en el incendio que sufrió el Oratorio en 1957, cuando se perdió parte de su Archivo histórico. Afortunadamente, fueron pocas las dependencias afectadas por este incidente (Figs. 13-14). Estas son, en resumen, las dependencias que forman el templo de San Felipe Neri.

⁷⁸ De la Maza, *San Miguel de Allende*, p. 48.

3.2 La capilla de Nuestra Señora de la Salud

Como mencioné, tras la visita que realizó el licenciado Mateo de Espinoza e Hjar en 1717, por orden del obispo Felipe Ignacio Trujillo y Guerrero, determinaron que las actividades realizadas por la Congregación del Oratorio en la ciudad eran de provecho para la religión y su feligresía. Por ello, se les otorgó licencia para que construyeran una capilla independiente al templo principal donde podían realizar sus ceremonias religiosas y ejercicios espirituales. Todo con el propósito de aligerar la tensión entre la cofradía de mulatos y los felipenses. Para tal efecto se anunció la construcción de un edificio que estaría bajo la protección de la Virgen de la Salud⁷⁹ y, aunque estaría en el mismo solar, se ubicaría a unos 30 metros de distancia del templo (Plano 4). La obra inició ese mismo año; sin embargo, para 1725 todavía no podía concluirse ya que no había recursos suficientes. Se comisionó al padre Luis Felipe Neri de Alfaro la tarea de juntar fondos para terminarla y aunque él donó parte de su pecunia, fue necesaria la intervención de la feligresía. Se le ordenó al padre felipense, Juan de Arzila, juntar limosnas en todo el obispado para poder completar esta labor. En 1735 una familia aportó el dinero necesario para la conclusión de la capilla; los Jáuregui, encabezados en esos años por Severino de Jáuregui. Eran parte de la elite abajeña que desde el siglo XVIII apoyó varios proyectos en la villa.⁸⁰ Esto explica su presencia como donante en una de pintura de Juan Rodríguez Juárez sobre la *Inmaculada Concepción* ubicada en la sacristía del templo de San Felipe Neri. (Fig. 15)

⁷⁹ La devoción de Nuestra Señora de la Salud se origina de una leyenda valencia que afirma que, en 1665, Simón de Toro y Bartolomé de la Peña, vecinos del Alcázar Viejo de Sevilla, encontraron una de sus hendiduras de un pozo una pequeña imagen de una Virgen, rápidamente adquirió fama como curativa por lo que le fue dado el nombre de Nuestra Señora de la Salud. En la Nueva España, los primeros indicios de esta devoción se remontan a 1538, en Pátzcuaro, cuando Vasco de Quiroga encargó una escultura de la Virgen María con esta advocación a los indios purépechas de la región, y que aún se conserva en la Basílica del mismo nombre. Rosalía Aguilar, *et al.*, *Perfil de una villa criolla*, p. 21.

⁸⁰ La construcción de la capilla tuvo un costo total de \$9,025, de los cuales \$5,949 fueron donados por el oratoriano Neri de Alfaro y el resto por Severino de Jáuregui y por los feligreses del Obispado. *Vid.* José de Santiago Silva, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, p. 90.

Desde que se dio la autorización de construcción hasta la conclusión de la capilla pasaron 18 años, durante los cuales no cesaron las rencillas ya mencionadas entre los mulatos, la Parroquia y los felipenses. La suerte de los oratorianos cambió tras la muerte del padre benefactor de la Parroquia en 1740 y retomaron de nuevo su intención de apropiarse del templo principal y obtener el control de la cofradía. Los oratorianos de la Ciudad de México propusieron al Cabildo de la villa que se les intercambiaran los espacios, esto es, que los religiosos se instalaran en la iglesia principal y que mudaran la cofradía a la Capilla de la Salud. Aunque el Cabildo autorizó la petición por Auto fechado a 2 de abril de 1741, el regidor y alférez de la villa, Francisco José de Landeta Urtusástegui Sarabia y Rueda no permitió la traslación de las imágenes, sobre todo la del *Ecce Homo* quien tenía su culto arraigado al templo. También consideró que la Salud era muy pequeña y el cambio no era del todo justo.⁸¹ Unos meses después, la cofradía fue reubicada en la Parroquia para mejorar el control sobre los mulatos y los padres oratorianos se apropiaron de todo el solar y del templo.

Al mudarse los felipenses a la iglesia principal, la capilla de la Salud empezó a funcionar como un sitio para los seglares, por eso se le conoció como el *Oratorio Parvo*. Al estar dispuesta entre la Casa de los sacerdotes y el antiguo Colegio de San Francisco de Sales, fue empleada por el alumnado para realizar las disertaciones de sus tesis. En algunas ocasiones Juan Benito Díaz de Gamarra, teólogo oratoriano, entabló ahí discusiones filosóficas y por años se conservó su Cátedra en la capilla.⁸²

La capilla de la Salud corre paralela al templo. Su portada colocada al interior de un arco de medio punto, se le compara con la del templo de San Felipe Neri el Viejo y con San Juan de Dios en de la Ciudad de México, aunque la de San Miguel tiene más elementos decorativos (Figs.

⁸¹ Cfr. ACOSMA, *Un siglo*, pp. 18- 20

⁸² De la Maza, *Op. cit.*, p. 78.

16-17).⁸³ Ante esta similitud, tanto esta capilla como la de Loreto son atribuidas al arquitecto Miguel Custodio Durán, sin que hasta el momento exista documentación que sostenga tal afirmación.⁸⁴ La portada está dedicada a la Inmaculada Concepción, como se comprueba al ver su escultura en el nicho central, la acompañan: santa Ana, san Joaquín, san Francisco Xavier y san Juan Evangelista. Por su parte, la torre campanario está inmersa en el primer bloque de la fachada y es de un sólo cuerpo, lo que da el aspecto de inconclusa.

La iglesia tiene una planta de cruz latina donde se colocaron tres retablos, dos en los cruceros y uno en el ábside (Ver Plano 4). El del Evangelio está dedicado a san Miguel Arcángel y tiene una pintura de la Virgen de Guadalupe firmada por Antonio de Torres. El otro colateral está consagrado al Buen Pastor y lo circundan doce pinturas que representan un *vía crucis*.⁸⁵ En el retablo del ábside hay una escultura de la Virgen que el padre Luis Felipe Neri de Alfaro compró en un taller de la Ciudad de México (Fig. 18). Esta milagrosa imagen le restituyó la salud al oratoriano en varias ocasiones por lo que se decidió llamarla así, de la Salud y no porque tenga alguna relación con la Virgen de Vasco de Quiroga.⁸⁶ Tanto en la capilla como la sacristía hay obras que forman parte de series de las vidas de santos que se localizan en la casa de los religiosos,

⁸³ Monterrosa, *Op. cit.*, p. 60. Vargas-Lugo, *Op.cit.*, p.79.

⁸⁴ Vid, Chafón Olmos, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El periodo virreinal*, pp. 238- 239.

Según comenta el actual cronista de la ciudad de San Miguel de Allende, José Cornelio López, existe un documento en el Oratorio que comprueba la presencia y el trabajo de Custodio Durán en la villa. Además, muestra las similitudes entre las torres campanario de esta capilla con la lauretana de San Miguel. Estas semejanzas, son para él prueba del trabajo del arquitecto en ambos edificios, sin embargo, no menciona en su escrito las fuentes exactas en las que basa estas afirmaciones. Vid, José Cornelio López, *La Villa de San Miguel el Grande y Ciudad de San Miguel de Allende*, pp. 17-19.

⁸⁵ Erika González León, *Un viacrucis alegórico en San Miguel de Allende*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del arte, UNAM, 2009.

⁸⁶ Sobre el origen de esta escultura José Bravo Ugarte, menciona, “[...] la santa Imagen de Nuestra Señora de la Salud, allí venerada, era de origen ‘raro y desconocido’, y que, destinada a otro lugar vino a parar por incuria San Miguel el Grande, Bravo Ugarte, *Luis Felipe Neri de Alfaro*, p. 32. Además, se tiene de cierto que, “El 14 de julio de 1833, sacaron a la Virgen de la Salud de la Iglesia a la del Oratorio y al día siguiente inició el novenario por el alivio de la cólera que sufría la villa”. José Cornelio López Espinoza, *Estampas Sanmiguelenses*, Vol. 3, p. 135.

a más de lienzos de afamados pintores como: Tomás Xavier de Peralta, Miguel Cabrera y Antonio de Islas que en su momento se retomarán.

3.3 La Santa Casa de Loreto

Para 1734, los oratorianos decidieron adosar a uno de los brazos del templo de San Felipe Neri una capilla dedicada a la Virgen de Loreto. El origen de este culto se relaciona con la habitación donde a María le fue anunciado que sería la madre del Redentor y en la que se dio el milagro de la Encarnación de Dios. Esta pequeña morada, que no sobrepasa los 9 metros de longitud, generó la devoción a la Santa Casa y a la Virgen asociada a ella.⁸⁷ Es necesario apuntar que fueron los jesuitas italianos Juan Bautista Zappa y Juan María Salvatierra los que arribaron a la Nueva España, en 1675, con una copia de la imagen venerada en Italia, específicamente trajeron las cabezas y manos de la Virgen y del Niño Jesús y que eran ‘tocadas al original’. Posteriormente, solicitaron se enviase “[...] de la Italia las medidas y tamaños de la casa. Todo vino a medida del deseo”.⁸⁸ Con ello fue posible la construcción, en la iglesia y colegio de San Gregorio de la Ciudad de México de la primera Casa-capilla lauretana que sirvió, al parecer, de paradigma para la construcción de las demás capillas que se fundaron durante el siglo XVIII en territorio novohispano.⁸⁹ Una de las características de este culto es su interés por replicar con exactitud dicha habitación; tal es el caso de la capilla ubicada en San Miguel el Grande.

⁸⁷ Sobre la historia de la traslación de la Casa de Nazaret se puede revisar: Horacio Turselino, *Historia lauretana en que se cuentan las translaciones, milagros y sucesos de la Santa Casa de Nuestra Señora de Loreto*. Juan de Burgos, *Discursos historiales panegíricos de las glorias de la serenísima Reyna de los Ángeles en su sagrada casa de Loreto*. Francisco de Florencia, *La casa peregrina de nuestra Señora de Loreto*.

⁸⁸ Francisco de Florencia, *Zodiaco Mariano*, p. 154.

⁸⁹ A la iglesia de San Gregorio, que fue presuntamente la primera de esta tipología, en 1715 se le integró el camarín, y durante las epidemias de 1737 y 1738 se reformó la capilla. En total se tiene el conocimiento de cinco construcciones lauretanas modificadas o fundadas durante el siglo XVIII: la de Colegio de San Gregorio, la del Colegio de San Francisco Xavier Tepetzotlán, la del Convento de San Francisco en Querétaro, la de San Miguel de Allende y la del Santuario de Atotonilco, es decir dos de adición jesuita, una franciscana y otras dos administradas por el clero secular a través del mecenazgo de un particular. Francisco de Florencia, *Zodiaco*, pp. 83- 84. Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús”, pp. 260- 264. Alma Islas, “La devoción lauretana en el colegio jesuita de Tepetzotlán”, pp. 242- 243.

La historia de esta fundación va de la mano con la fortuna e interés del conde Manuel Tomás de la Canal Bueno de Baeza,⁹⁰ caballero de la Orden de Calatrava y de su esposa María Josefa Gabriela de Hervás y Flores,⁹¹ quienes costearon la construcción y el adorno de una capilla, ya que:

teniendo especial devoción a Ntra. Sra. de Loreto, [y] deseando mostrarle con alguna obra pía del agrado de Dios, culto y veneración de dicha milagrosa Imagen, ha[n] deliberado el edificarle una capilla a su propia costa, con el retablo en que se coloque dicha soberana imagen, hallándose a hacer de su propio caudal la obra, su sacristía y camarín y su colateral, y a dar continuamente durante todos los días de su vida el aceite de la lámpara que diariamente ha de arder en dicho altar, y costear el vino, cera y hostias para el Santo sacrificio de la misa, y todo cuanto se necesitaré para su conclusión.⁹²

Manuel de la Canal provenía de una acaudalada familia de criollos novohispanos dedicados a las actividades comerciales, principalmente. Asentado en la Ciudad de México, decidió para 1734

⁹⁰ En 1731, Manuel Tomás de la Canal, solicitó se le invistiera cómo Caballero de la Orden de Calatrava. Para comprobar su pureza de sangre le fue exigida una genealogía; de ese expediente extraigo los siguientes datos: fue natural de la Ciudad de México, por línea paterna eran originarios de Liébana, en las montañas de Burgos, su padre Domingo de la Canal, también pertenecía a la Orden de Calatrava. La familia de su madre era originaria de Sevilla y miembros de la Orden de Santiago, por estos antecedentes la pureza de sangre le fue comprobada y se le concedió su título de Caballero de Calatrava. Archivo Histórico Nacional de Madrid, (en adelante AHNM), OM-Expedientillos, N.11960. fs. 1-2. Véase, además: Miguel Malo Zozaya, *La casa y mayorazgo de la Canal de la Villa de San Miguel el Grande*, quien refiere toda la historia del linaje De la Canal, sus nombramientos y la historia del matrimonio de Manuel de la Canal con María Josefa de Hervás y la descendencia de ambos. Si bien el texto de Miguel Malo publica documentación sobre el mayorazgo, para esta investigación volví a los originales y realicé mi propia transcripción de los documentos.

Según su partida de bautizo Manuel Francisco Tomás, nació el 3 de enero de 1701 en la Ciudad de México y se le dio este sacramento en la Catedral. Información obtenida de la página Family Search: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-RX23-P>.

⁹¹ Originaria de la Ciudad de Guanajuato, fue bautizada el 25 de mayo de 1710, hija del minero, regidor y alcalde mayor Juan de Hervás natural del Valle de Jadreque en Guadalajara, España. Su madre María Eugenia Flores de Liñan, era originaria de Guanajuato. Contrajo nupcias el 5 de octubre de 1731, con Manuel de la Canal en el Real de Minas de Santa Fe de Guanajuato, ante el notario Manuel Romualdo de Vargas. Vid. Roberto Lámbarri, *Prontuario*, p. 31. Miguel Malo Zozaya, *La casa y mayorazgo de la Canal de la Villa de San Miguel el Grande*, pp. 39- 40.

⁹² ACOSMA, Documento titulado: *Escritura de Fundación de la Santa Casa de Loreto*, fechado el 17 de febrero de 1734. p. 3. Además, se puede confrontar esta información en AHCM, Santuarios, Nuestra Señora de Loreto, Siglo XVIII, C.334, Exp. 1, s/fs., y en el mismo acervo: Información matrimonial y negocios diversos, 1734, Legajo 128. s/fs.

nombrar a Francisco José de Landeta, Regidor de la villa, como su apoderado legal para que realizara ante las autoridades civiles y religiosas, los trámites necesarios para construir una capilla dedicada a la Virgen de Loreto.

La administración del culto y las limosnas quedarían a cargo de la Congregación de San Felipe Neri, ya que la capilla se establecería en el terreno que ellos ocupaban y estaría anexa a la nave de su templo (Plano 5). En el acta de fundación quedaron asentados estos lineamientos:

Se ha de fabricar sacándola de sus cimientos en sitio inmediato a dicha Iglesia, con puerta a ella, por la que tenga sus entradas y salidas, con un camarín para su mayor lucimiento, y en la forma con que en algunas ciudades se halla labrada la Santa Casa de Nuestra Señora, [...] y para que antes de eso haya de tratar lo referido con el prefecto o Preósito y demás clérigos de dicha congregación, para que reconociendo su fervoroso celo, el bien espiritual que se sigue con la obra de dicha capilla, condesciendan el aplicar graciosamente el sitio que se necesita para dicho edificio, o vendérselo al otorgante por el precio que se regularé por perito, y a su justa tasación, habiéndose de nombrar por patrón de dicha capilla al otorgante [...] y con la calidad de que dichos padres del oratorio se han de hacer cargo del cuidado y limpieza y aseo de dicha capilla y aplicar sus oficios en lo que les dictare su devoción en vida del otorgante para sus buenos sucesos, y en su muerte para que por ellos logren sufragio.⁹³

Hay que puntualizar que los oratorianos ya mantenían relación con el Conde, pues éste había comisionado al ensamblador Pedro Rojas la factura de un retablo con diez lienzos y una escultura para el templo felipense, que si bien no se tiene de cierto que se haya realizado la obra se conserva la escritura de obligación.⁹⁴ La capilla costada por el Conde se ha considerado como un espacio perteneciente a la familia De la Canal. Años atrás, en 1732, él había sido mecenas de la capilla

⁹³ *Escritura de Fundación*, p. 12.

⁹⁴ Mina Ramírez, *Pedro Rojas y su taller de escultura en Querétaro*, pp. 35-36; 65- 66.

lauretana del Colegio de San Francisco Xavier en Tepetzotlán.⁹⁵ Su colaboración en este proyecto está documentada y perpetuada al incluirse en el lienzo del pintor novohispano José de Ibarra,⁹⁶ ubicado en el relicario de San José, construcción adosada a la capilla lauretana del colegio jesuita (Fig. 19). Si bien ha quedado establecido el interés del Conde por difundir la devoción a la Lauretana, es preciso determinar la participación de los felipenses tanto en la construcción del edificio como en la divulgación de esta devoción a la Virgen.

A partir de la lectura cuidada de la biografía del fundador Juan Antonio Pérez de Espinosa, se puede establecer su colaboración en la difusión a la devoción lauretana gracias a la influencia que recibió de su mentor, Juan Caballero y Ocio.⁹⁷ Desde temprana edad Pérez de Espinosa, en su natal Querétaro, fue acogido como discípulo del célebre benefactor Caballero y Ocio y fue debido a él que, Pérez de Espinosa, se unió a la Congregación del Oratorio. El benefactor era miembro de los felipenses de la Ciudad de México y los apoyaba con suministros mensuales, tal y cómo lo dejó dicho en su testamento.⁹⁸

En 1699, Ocio ordenó la construcción de una capilla bajo el amparo de la Virgen de Loreto en el atrio del Convento de San Francisco en Querétaro.⁹⁹ Tendría las medidas exactas de la casa,

⁹⁵ Manuel de la Canal fue mecenas artístico de varias obras más, entre ellas el retablo dedicado a san José en una de las capillas de la catedral Metropolitana, la capilla de Loreto para la colegiara de San Gregorio en la ciudad de México. Favoreció a la iglesia de San Lorenzo y a los santuarios de Guadalupe y de la Piedad de México. En San Miguel, además de la capilla lauretana, favoreció la fábrica de tuberías de barro y apoyó las mejoras a la red de agua potable proveniente del manantial del Chorro. Gustavo Curiel, “El Palacio del Mayorazgo De la Canal”, pp. 210- 211.

⁹⁶ Sobre este pintor, revisar la puntual investigación de Paula Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte.

⁹⁷ Juan Caballero y Ocio, nació en la ciudad de Querétaro en 1644, realizó sus estudios religiosos en el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México. Debido a la gran fortuna familiar, proveniente de la ganadería principalmente, Caballero y Ocio sufragó la construcción de algunos templos en su ciudad natal. Murió el 11 de abril de 1707 Vid, Gabriel Rincón Frías, *Don Juan Caballero y Ocio. La generosidad y el poder. Los anhelos barrocos del benefactor de queretano*. María Cristina Montoya Rivero, “Juan Caballero y Ocio, patrono benefactor de obras religiosas”. Isidro Félix Pérez de Espinosa, *Biografía del M.R.P.Dr.D. Juan Antonio Pérez de Espinosa*. John Tutino, *Creando un nuevo mundo*, pp. 227- 236.

⁹⁸ Archivo General de Notarias, *Testamento hecho para dicho don Juan Caballero y Ocio*, Notario 200, José Diez Hortuño, (1704- 1706), Libro 1348, fs. 89- 103.

⁹⁹ Joseph María Zelaá, *Glorias de Querétaro*, pp. 51- 52. Existe una breve descripción de la capilla en el expediente AHN, Diversos- colecciones, 27 n. 66. f. 2 v. Documento transcrito en: Rincón Frías, *Op. cit.*, pp. 165- 170.

es decir aproximadamente 9.52 metros de largo por 4.10 de ancho por 4.32 de alto. El queretano Juan Antonio Pérez de Espinosa, fue partícipe de los proyectos de Caballero y Ocio, y si bien, no hay un testimonio o documento que exponga explícitamente la participación de Espinosa en el establecimiento de la capilla lauretana de Querétaro, no es aventurado suponer que estuvo involucrado en esa fundación y ello dio pie al establecimiento de un templo con esta devoción en San Miguel el Grande. Con esto debe considerarse que la capilla sanmiguelense es el resultado del interés y la religiosidad del Conde De la Canal, quien aportó el dinero necesario para su construcción, pero también de los felipenses quienes brindaron apoyo total al proyecto e hicieron lo propio en el ámbito espiritual.

El proyecto fundacional convenía a la Congregación, un tanto por el ingreso de limosnas, pero sobre todo por el prestigio que implicaba la construcción de una capilla a su cargo. Para el Conde De la Canal el patronazgo de un espacio religioso en la villa formaba parte de su nuevo plan de vida. Mudaría su residencia y negocios a esa pequeña ciudad abajeña, recientemente beneficiada por las rutas comerciales que se trazaban al norte del virreinato ante el apogeo de la minería y de las haciendas ganaderas.¹⁰⁰ Claude Morin, señala que la industria de los obrajes textiles fue prospera “bajo la iniciativa interesada de Manuel Tomás de la Canal, caballero de Calatrava, especie de mercader-fabricante, que hacía trabajar en maquila a los tejedores de sarapes y rebozos”.¹⁰¹ Se sumaba entonces, la familia De la Canal, a los otros linajes: los Jáuregui, los Sauto y los Landeta, que formaban la oligarquía económica y administrativa de San Miguel el Grande.¹⁰²

¹⁰⁰ Vid, José Antonio Serrano Ortega, *Jerarquía territorial y transición política*, pp. 56- 59. AHCM, Diocesano, Gobierno, Visita, Informe, Caja, 503, Leg. 355, s/fs.

¹⁰¹ Claude Morin, *Michoacán en la Nueva España del siglo XVIII. Crecimiento y desigualdad en una economía colonial*, pp. 44-45.

¹⁰² Serrano Ortega, *Op.cit.*, p. 56. Guillermina del Valle Pavón, *Mercaderes, comercio y consulados de Nueva España*, pp. 204- 205.

Fue el 12 de mayo de 1734 que el obispo Juan de Escalona y Calatayud otorgó licencia para la fundación y construcción de la capilla. La obra estuvo dirigida por Francisco de los Reyes, indio cacique originario del pueblo de Santiago Tlaltiloco, quien fungía como maestro mayor en la fábrica y por el maestro segundo, “el indio ladino de lengua castellana Gregorio López”.¹⁰³

Por lo que respecta a la administración económica de la capilla, con fecha de 22 de agosto de 1737, ante Bernardo de la Sierra y Fuente, alcalde ordinario de primer voto de dicha villa de San Miguel el Grande,¹⁰⁴ se instituyó un mayorazgo para beneficio de la Casa lauretana, valuado en 242 mil pesos con rentas que ascendían a los \$28,000, fincados en inmuebles que incluían las haciendas de Calderón, de Cueramabaro, de Don Diego y de Rincón y la labor de Tirado, en ganado mayor y menor, así como de carga y tiro. En particular se destinaban \$2,800 anuales para los gastos corrientes de la liturgia en la capilla.¹⁰⁵ Con ello se aseguraban recursos constantes para su mantenimiento y administración. Los Condes facilitaban un flujo continuo de dinero que permitiría aumentar el culto a la lauretana. Se especificó, por ejemplo, que si había

un residuo que exceda de los ocho mil pesos en la renta [...] se ha de expedir en el aumento del culto y adorno de dicha Santa Casa y Capilla, e si no lo necesitare en aumento de sus rentas para que de las sobras que hubiere se ejecute [...] lo mismo que tenemos mandado y prevenido en la escritura de fundación en el culto y adorno y aumento de renta de dicha Casa y Capilla de Nuestra Señora de Loreto [...].¹⁰⁶

En este mismo documento se asentó que el mayorazgo sería heredado al varón primogénito.

Además, después de su nombre llevaría el de María Loreto. Es indudable que la devoción a la

¹⁰³ AHCM, Visitas, Informes, Siglo XVIII, Caja 95, Expediente 29, f. 8.

¹⁰⁴ AHNM, Estado-Carlos III, N.1059 f. 127. Este documento puede revisarse en su versión en línea: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt_id_desc_ud=1538743&fromagenda=N. Además de la transcripción que realiza Sofía Velarde en el Apéndice de su publicación, *El arte barroco en la antigua villa de San Miguel el Grande: La Santa Casa de Loreto-El Convento de la Purísima Concepción*, pp. 179- 204.

¹⁰⁵ AHNM, OM-Expedientillos, N.11960. fs. 120- 128. Además, Miguel Malo Zozaya, *La casa y mayorazgo de la Canal de la Villa de San Miguel el Grande*, p. 43; Serrano Ortega, *Op.cit*, p. 57.

¹⁰⁶ AHNM, Estado-Carlos III, N.1059 f. 127 v.

lauretana por parte de De la Canal, "rebasaba la mera piedad y constituía una seña de identidad y prestigio social"¹⁰⁷, por ello colocó un blasón en las casas que habitó en San Miguel, siendo la más conocida la "Casa del Mayorazgo", donde aparece la Virgen sobre la habitación de Nazaret, flanqueada por los escudos nobiliarios de su linaje (Fig. 20). El último heredero del mayorazgo que adquirió los títulos, bienes y el nombre de "María Loreto" fue Lorenzo María Loreto de la Canal y de la Canal, quien, hasta el día de su muerte sucedida en 1847, ostentó el título de Caballero del Hábito de Calatrava, Alférez Real de la Villa de San Miguel el Grande.¹⁰⁸ La mencionada capilla lauretana se terminó de construir en 1736 y el 8 de diciembre de ese año se dedicó; bendijo el templo y celebró la primera misa el cura Marcos González Galindo. Desde entonces el edificio se mantiene intacto en cuanto a su arquitectura.

Para entender su apariencia, basta imaginarse una pequeña casa con techo a dos aguas contenida al interior de una capilla de mayores dimensiones de cañón corrido, que en la parte posterior del ábside tiene adyacente una habitación ochavada que corresponde al camarín. Tanto la capilla como el camarín tienen su propia cúpula, una característica particular de este tipo de construcciones marianas. El ingreso a este espacio se realiza desde el interior del templo de San Felipe Neri a la altura del crucero, donde se ubica la portada. Ésta consta de dos pares de columnas salomónicas que enmarcan el vano de acceso sobre el cual se lee: *Esta es la casa en la qual el Hijo de Dios se hizo hombre* (Fig. 21). El esquema general de la portada con sus columnas salomónicas, la cornisa mixtilénea, las inscripciones incluidas en medallones y en el extradós del arco, y el frontón triangular interrumpido recuerdan a los dibujos que Fray Juan Ricci incluyó en su Tratado de *Pintura Sabia*, específicamente comparte elementos con el diseño del *Arco del triunfo dedicado a Jesucristo* (Fig. 22). Ya otros estudios han tratado sobre la influencia de Ricci en la arquitectura

¹⁰⁷ Luisa Elena Alcalá, "Blanqueando la Loreto mexicana", p. 72.

¹⁰⁸ Miguel Malo Zozaya, *La casa y mayorazgo de la Canal de la Villa de San Miguel el Grande*, p. 13.

de la ciudad de México y este ejemplo suma a la región abajeña en el área de influencia del tratado.¹⁰⁹ Hablando exclusivamente de las columnas que flanquean el vano de acceso de la capilla, éstas se han considerado las más apegadas a la Columna Santa conservada en el Vaticano,¹¹⁰ pues están coronadas por un capitel de orden corintio y divididas en cuatro tramos, dos que contienen decoración vegetal y dos más con helicoides y estrías diagonales (Figs. 23 y 24).

Al atravesar el pórtico se aprecia la reja de la casa. En su interior hay un altar neoclásico que resguarda la imagen de vestir de la Virgen María en su advocación de Loreto. La acompañan cuatro esculturas, dos que representan a sus padres, santa Ana y san Joaquín y dos más a los mecenas de la obra: Manuel de la Canal y su esposa María de Hervás y Flores (Fig. 25). Sus figuraciones marcan el lugar de sus lápidas, como fundadores y mecenas se les concedió este privilegio. Además, sobre cada una se registraron los años de: 1735 y 1834 que corresponden a la dedicación de la capilla y su restauración. A decir de Guillermo Tovar de Teresa, la tradición de en la Nueva España de perpetuarse en esculturas funerarias, respondía a la búsqueda por parte de los particulares benefactores en acreditarse como piadosos, devotos y orantes ante los ojos de los fieles que asisten a los actos religiosos del templo.¹¹¹

En la actualidad, la Casa ubicada en Loreto, Italia, está contenida al interior de unas paredes de mármol diseñadas por Donato Bramante, realizadas entre 1513 y 1529 bajo la dirección de Andrea Sansovino (Fig. 26). Dicho revestimiento, además de resguardarla, hace las veces de un relicario decorado con esculturas y relieves que representan diversos pasajes de la vida de la Virgen, como la Anunciación o la Visitación, además de personajes y temas del Antiguo

¹⁰⁹ Vid, Martha Fernández, *Cristóbal de Medina y Vargas, y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*; “Los tratados de orden salomónico”. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana”, pp. 13- 43. Edgar Mejía, *El proceso creativo en la obra del arquitecto novohispano Miguel Custodio Durán (ca. 1680- ca. 1746)*.

¹¹⁰ Martha Fernández, “Arte y cultura masónica en el México barroco”, p. 171.

¹¹¹ Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, p. 290.

Testamento, tales como Moisés y el sacrificio de Isaac. La propagación de este relicario se debió a las estampas de las cuatro caras del receptáculo que circularon en el libro: *Teatro Histórico* de Pietro Martorelli, publicado en 1732 (Fig. 27). Con estos buriles también se difundió la idea de revestir la Santa Casa nazarena, intención que prevalece en San Miguel el Grande a partir de la aplicación de pintura mural en el exterior de la casa.

Líneas arriba señalé que su decoración fue modificada en 1835 pintándose ocho paneles, cuatro de cada lado. Su temática, veterotestamentaria y mariana, tiene como fuente gráfica los grabados que los hermanos grabadores Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber realizaron para ilustrar la oración *Salve Regina* contenida en la Letanía lauretana y comentada en latín por el jesuita Francisco Xavier Dornn, predicador de Fridberg, publicada en 1750 (Fig. 28).¹¹² Si bien los trabajos de los hermanos Klauber¹¹³ fueron profusamente utilizados en el ámbito novohispano, sobre todo en la segunda mitad de la centuria dieciochesca y por a la Compañía de Jesús, de esta Letanía en específico se conservan escasos ejemplares publicados y en bibliotecas, además, hasta el momento no conozco otra serie que use en específico estos grabados de la oración *Salve*.

¹¹² Ejemplares de esta particular *Salve* los he ubicado en el Museo de Celaya Historia Regional, la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu en España y las láminas están reproducidas en su totalidad en la página del proyecto PESSCA:

(<https://colonialart.org/archives/locations/mexico/estado-de-guanajuato/ciudad-de-san-miguel-de-allende/oratorio-de-san-delipe-neri-santa-casa-de-loreto#c2848a-2848b>).

Vid. Rubem Amaral, “Bibliography of the litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the brothers Klauber, of Augsburg, or after Them”, pp. 10-16.

De la oración *Salve Regina* se tomaron los siguientes fragmentos que destacaré en negrillas

*Salve, Regina, Mater misericordiae,
vita dulcedo, et spes nostra, salve.
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;
et lesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.*

¹¹³ Sobre la influencia de los hermanos Klauber puede revisarse: Asunción Alejos Moran, “Jeroglíficos, símbolos, alegorías y dioses en la Biblia ilustrada de Klauber”, pp. 51-63. María José del Castillo y Utrilla, “Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn”, pp. 220-223. Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*, pp. 164- 165. Héctor Schenone, *Santa María*, pp. 186, 260, 261. *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, pp. 108.

Las ocho escenas de la vida de María de la capilla felipense, están distribuidas a lo largo de los muros exteriores, cuatro de cada lado (Fig. 29). Este conjunto pictórico tiene un fondo verde y cada escena fue enmarcada por una moldura rosa, integrando así un colorido discurso visual que contrasta con el blanco de los muros del resto de la capilla. Cada panel está circundado por elementos arquitectónicos simulados. Tanto en la parte superior como en la inferior se imitaron tableros dorados donde se colocaron inscripciones en latín que remiten a la oración de la *Salve*. Además, se aparentaron, con el empleo de ocre y blanco en diversas degradaciones, columnas estriadas de orden dórico que flanquean cada una de las pinturas, cinco por cada muro. Todas las escenas de las pinturas suceden en dos momentos: uno en el plano divino, compuesto por nubes y ángeles, además de la Virgen y Cristo; y otro terrenal, donde se colocaron escenas de la Antigua Ley. Se le ha atribuido al arquitecto y pintor Francisco Eduardo Tresguerras la autoría de estas pinturas murales.¹¹⁴ Si bien él trabajó para el Oratorio y en otras iglesias de San Miguel de Allende la capilla se remodeló en 1835, posterior a la muerte del artífice mexicano sucedida en 1833.¹¹⁵ Sumado a ello, hay constantes incorrecciones anatómicas y de proporción en las pinturas en comparación con los dibujos que de Tresguerras se conservan, como el ejemplo que muestro a continuación en el que se representa el *Sueño de Elías* (Fig. 30.). En esta acuarela se notan los trazos rápidos y largos característicos de Tresguerras, pero es en el detalle del ángel en el que quiero detenerme pues sirve de comparación para exponer las diferencias entre ambas pinturas (Fig. 31). Mientras que en la acuarela de Elías el ángel tiene mejor dibujo, corrección anatómica

¹¹⁴ José Cornelio López Espinoza, *La Villa de San Miguel el Grande y Ciudad de San Miguel de Allende*, p. 135.

¹¹⁵ El trabajo de Tresguerras en San Miguel el Grande se puede ubicar en algunos retablos realizados en la Parroquia y el camarín del *Ecce Homo*. *Cuatro monumentos de patrimonio cultural. Monografías*, Vol. I, pp. 61- 73. Además, como oriundo de Celaya se conserva obra de él en diversas ciudades del Bajío. Como referencia a su trabajo se puede consultar: Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, pp. 87- 124; Cuadriello, “Un epílogo de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tres Guerras”, pp. 263- 287. Francisco de la Maza, “Dibujos y proyectos de Tresguerras, pp. 27- 33. Argentina Enríquez, *El manuscrito Varias piezas divertidas en prosa y verso de Francisco Eduardo Tresguerras: entre tradición y modernidad*.

y un adecuado trabajo de luces y sombras, en la pintura mural las variantes tonales cambian bruscamente lo que hace que el ángel parezca una figura pesada y recortada. Además, los colores que no corresponden a la paleta utilizada por el artífice celayense. Tresguerras pone mayor atención en detalles como el cabello, en el tratamiento de las manos y en posturas más naturales, en cambio en el ángel de la capilla lauretana hay severas incorrecciones como las manos que parecen torcerse bruscamente. En una mirada rápida saltan las diferencias entre ambas obras, destaca la pericia para componer espacios de Tresguerras en comparación del artífice de la capilla lauretana que no dudo conociera el trabajo del celayense y quisiera imitarlo.

Ante este discurso visual, no es aventurado suponer que una de las intenciones por colocar pintura mural era imitar el relicario marmóreo que contiene la Santa Casa original; así las pinturas valdrían a los relieves y esculturas de este receptáculo. Además, al simularse los ladrillos al interior de la capilla sanmiguelense se trataba de imitar la primigenia habitación de la Virgen, donde se dio el milagro de la Encarnación. Otros detalles en los que hay que detenerse están en los vanos de acceso del relicario marmoleo: de cada lado cuenta con dos y en la parte frontal tiene una pequeña ventana enrejada, mismos elementos que se conservan en la Casa de Loreto de San Miguel. Es decir, la similitud no es sólo en las medidas, sino de la ornamentación del interior al simular sillares y con la imitación del relicario de Sansovino por medio de la pintura mural.

A los lados de la casa hay dos pasillos que desembocan al Camarín de la Virgen (Fig. 32). Este espacio constaba originalmente con seis retablos de madera y cuatro están atribuidos al queretano Francisco Martínez Gudiño.¹¹⁶ Desafortunadamente, solo se conservan los altares dedicados a santa Ana, san Joaquín, María Magdalena, la Virgen de la Luz, y san Juan

¹¹⁶ José Rodolfo Anaya Larios, *Francisco Martínez Gudiño. Un maestro del barroco queretano*, pp. 185- 186. Al arquitecto Martínez Gudiño, se le atribuyen en San Miguel el Grande la Casa de los Condes de la Canal y el Convento de la Concepción, fundado por Lina de la Canal, hija del famoso conde, *Vid*, Carlos Chafón Olmos, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El periodo virreinal*, p. 266, Sofía Velarde, *El arte barroco en la antigua villa de San Miguel el Grande*, capítulo II.

Nepomuceno, patrono de la buena fama y del secreto de confesión.¹¹⁷ Uno fue sustituido por uno neoclásico y el de los Siete Príncipes, que quedaba justo detrás del de la Virgen de Loreto, fue suprimido. En la cúpula se aprecian cuatro escenas del traslado de la casa de la Virgen y de la creación del mundo (Fig. 33). Cómo se puede apreciar, la iconografía de este espacio es totalmente mariana, ya sea porque se encuentren miembros de su familia, se representen escenas de su vida o porque se le acompañe con santos devotos y defensores del dogma inmaculista.¹¹⁸

La capilla cuenta con un pequeño coro donde se ubican dos órganos, uno más antiguo que el otro, que se tocan en ocasiones especiales. Al exterior de la capilla hay un jardín con un pasillo techado y unas habitaciones dispuestas a lo largo de éste. Originalmente la Santa Casa estaba planeada como un santuario de peregrinaje, por lo que este espacio privado permitiría congregarse a un número mayor de visitantes sin interrumpir las ceremonias religiosas del templo de San Felipe.

Sobre la arquitectura de la capilla, ésta no es fortuita, en la escritura de fundación puntualiza que debía realizarse, “[...] en la forma con que en algunas ciudades se halla labrada la Santa Casa de Nuestra Señora [...]”,¹¹⁹ estableciendo relación entre algunas capillas que seguían el mismo modelo constructivo. Como se puede corroborar con un análisis visual de la capilla de Tepotzotlán y la de San Miguel de Allende, donde se observan las similitudes en estructura y en la decoración. Ambas son la réplica exacta de la habitación de Nazaret de Italia. Las habitaciones están contenidas al interior de una capilla que cuenta con un camarín. Éste tiene una planta octagonal con pilastras adosadas en cada ángulo de los muros que al prolongarse sobre los capiteles forman las aristas de la bóveda. Manuel Toussaint señala que este tipo de bóveda es de influencia mudéjar, por el uso

¹¹⁷ Pavel Stépánek, “San Juan Nepomuceno en el Arte español y novohispano”, 34 p.

¹¹⁸ Para la descripción puntual de la iconografía de los retablos revisar: Sofía Velarde, *El arte barroco*, pp. 53- 83.

¹¹⁹ *Escritura de Fundación*, p. 12.

de ‘alfarjes’ o arcos cruzados que coronan los camarines de Tepotzotlán y San Miguel de Allende.¹²⁰

Ambas tienen una solución arquitectónica conocida únicamente en la Nueva España: la cúpula del camarín vista desde su exterior aparenta una tiara papal formada por tres coronas (Fig. 34). En una charla con los oratorianos me comentaron que esto era parte de la solemnidad y el decoro del espacio, ya que la Virgen jamás debía estar desprovista de su tiara, aún y cuando la estuvieran vistiendo en su camarín; la cúpula, entonces, sustituiría a su atributo pontificio. Sumado a esta interpretación dogmática varios autores ven la influencia del arquitecto italiano Guarino Guarini en el diseño de la cúpula¹²¹, sobre todo es comparable con el perfil de la fachada de la iglesia de la Divina Providencia de Lisboa en Portugal. En el diseño se distingue una cúpula dos cuerpos, con lunetos y un cupulín que da mayor altura a la edificación y que remite a las soluciones arquitectónicas empleadas en los camarines lauretanos mencionados (Fig. 35). Si bien es necesario apuntar esta influencia de Guarini, no se puede omitir que este recurso, de la tiara papal vinculada a la iconografía y a la arquitectura mariana lauretana, es exclusivo del virreinato novohispano y son Tepotzotlán y San Miguel de Allende sus dos principales exponentes.

3.3.1 La imagen de la lauretana

La escultura que preside el retablo principal de la capilla tiene los rasgos iconográficos tradicionales para representar a María en su advocación de Loreto, es decir porta sobre su cabeza la tiara pontificia de tres coronas, carga en su costado derecho al Divino Infante que sostiene la

¹²⁰ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, p. 64.

¹²¹ Javier Cuesta Hernández, “Lo que dejaron atrás los expulsos: edificios de Tepotzotlán en 1767. Temas y problemas” p. 372. Consuelo Maquivar, *Esplendor de Tepotzotlán. Camarín de la Virgen de Loreto*, p. 82.

esfera del Mundo en una de sus manos, viste una basquiña ricamente adornada con joyas e hilos de perlas.¹²²

Se sabe por tradición y reafirmado por Francisco de la Maza que la factura de la escultura de bastidor es de origen italiano,¹²³ sin que se precise si ésta se encargó directamente en algún taller de los centros artísticos como Nápoles, Génova o Roma, o si bien ésta se realizó en España con algún artista italiano ahí radicado, como hay vastos ejemplos.¹²⁴ Aún y con los repintes que se vea han sufrido los rostros de la Virgen y el Niño, se puede distinguir el tratamiento del rostro idealizado, elegante y con cierta dulzura, rasgos de la escultura italiana.¹²⁵

La escultura llegó a la villa en 1749 después de la muerte de ambos condes, por lo que fue su hijo José María Loreto de la Canal quien la recibió. Al igual que la lauretana que encargaron los jesuitas Zappa y Salvatierra, únicamente se enviaron las manos y la cabeza de la Virgen y su hijo, a la espera de ser acabada por imagineros novohispanos (Fig. 36). Esta información hace suponer que durante catorce años el retablo de la Santa Casa permaneció con una imagen provisional, en espera de la escultura. Probablemente, este sitio fue ocupado por alguna otra figuración de la lauretana, quizás, por la pintura que se conserva en la sacristía de la capilla (Fig.

¹²² A la Virgen de Loreto es común verla representada de dos maneras: una que refiere a la traslación de su morada por los ángeles y la otra en un momento posterior a. Es decir, uno vinculado a la sacralización del espacio y que se asocia directamente con la representación de la habitación de Nazaret, y otro donde la Virgen ha sido consagrada. En la primera tipología viste una túnica y manto sin mayor ornamentación y su cabello permanece suelto, está de pie o sentada en el tejado a dos aguas de su casa de ladrillos y la acompaña su Hijo. Una vez que se ha asentado en Loreto, viste una basquiña ricamente adornada con joyas y que la cruza una banda con la que sostiene a su pequeño Hijo, además, porta la tiara papal. Tanto Francisco de Florencia como Juan de Burgos, explican que la Virgen porta esta insignia pontificia y tres coronas reales, ya que cada una de las personas que integran la Santísima Trinidad, pusieron una sobre su cabeza y la tiara le fue colocada en el siglo XVI por el Papa Julio II, tras salvar a la ciudad de Recanati de una epidemia. *Vid.* Juan de Burgos, *Op.cit.*, pp. 152- 175, Francisco de Florencia, *Casa Peregrina*, pp. 51-52.

¹²³ Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende*, p. 49.

¹²⁴ Luisa Elena Alcalá, realiza un copioso registro de envíos y solicitudes de obra de origen napolitano y genovés desde los virreinos trasatlánticos. Registra ejemplos de obra italiana que se adscribió a un mayorazgo, manos y cabeza de Vírgenes y el rasgo de prestigio y gusto que implicaba el encargo de estos objetos. *Vid.* Luisa Elena Alcalá, “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”: Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del atlántico”, p. 21.

¹²⁵ *Idem*, p. 9.

31). También existe la posibilidad que fuera utilizada una imagen de esta advocación propiedad de los Condes que quedó vinculada al mayorazgo. Según se describe era,

[...] de tres cuartas, poco más o menos, pintada en tafetán de medio cuerpo, color moreno, campo azul con estrellas y su rótulo en contorno que dice *Vera Efigie Beatísima Virgini Maria Lauretanae*, tocada del original [...] por lo que hemos procurando siempre su mayor culto, teniéndola en la sala principal de nuestra casa con luz de día y de noche.¹²⁶

Esta ‘sala principal’ en la casa de los De la Canal es ahora conocida como la capilla doméstica, ubicada en el piso alto. En su fachada se distinguen elementos iconográficos que la relacionan con la Virgen María, como la representación de la Anunciación, roleos con inscripciones en los que se lee: *Electa ut sol* y *Pulcha ut Luna*. Además, en la puerta fueron tallados una Torre y el ‘Pozo de Gracia’, elementos tomados de la letanía lauretana que reafirma la advocación de ese espacio.¹²⁷

Sobre la primigenia imagen de la lauretana ubicada en el santuario italiano, ésta era, “[...] un’icona bizantina, [...] una pittura, tanto dolce e bella. Bello è il volto e un poco nero con color rosso [...]”.¹²⁸ Sin embargo, a principio del siglo XIV la pintura fue sustituida por una escultura que se quemó en 1921, la que a su vez fue remplazada por una de cedro negro (Fig. 32). La tradición de las vírgenes negras en el virreinato novohispano no trascendió, pues se prefirió ‘blanquearlas’, por considerar que en estos reinos el color denegrado era vil, así lo propone Luisa Elena Alcalá.¹²⁹ Desde la lauretana del Colegio de San Gregorio imperó la blancura de la tez en esta advocación. Sin embargo, el Conde prefirió en el ámbito de lo privado conservar el color obscuro de su Virgen Lauretana, en el entendido del valor que implicaba la similitud de la copia

¹²⁶ AHNM, OM-Expedientillos, Estado-Carlos III, N.1059, f. 115 v.

¹²⁷ Curiel, “El Palacio del Mayorazgo De la Canal”, pp. 237- 238.

¹²⁸ Giuseppe Santarelli, *La Santa casa di Loreto*, p. 35.

¹²⁹ Luisa Elena Alcalá, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”, pp. 22- 51.

con el original.¹³⁰ La importancia que éste le dio a la veracidad de su pintura se puede entender en palabras de Hans Belting:

El recuerdo evocado por una imagen se refería tanto a su propia historia como a la de su lugar de origen. Se hacían copias con el fin de propagar la veneración de la imagen más allá de su propio lugar, aun cuando éstas reforzaran la relación entre el original y su propia localidad. Por consiguiente, el recuerdo ligado con el original se conservaba sin división. Las copias evocaban el original de una imagen local famosa, la cual, a su vez, evocaba los privilegios que había adquirido dentro de su propia localidad (y para ella), a lo largo de su historia. En este sentido, la imagen y el recuerdo se convierten en un aspecto de la historia oficial.¹³¹

El poseer una réplica del original consolidaba en la sociedad novohispana al linaje de De la Canal. Conscientes de ello en una de las cláusulas de su mayorazgo se estipuló que dicho lienzo quedaba *ad perpetuam* en la familia y, en caso de daño o pérdida, la pintura debería ser sustituida con una idéntica. Desafortunadamente, no se conoce su paradero. La última noticia de su existencia la obtuve a partir de la causa de Infidencia que se levantó contra Narciso María Loreto de la Canal, bisnieto del Conde.¹³² Como comandante del regimiento Dragones de la Reina en San Miguel el Grande, fue inculcado por no detener a los subversivos que entraron a la villa la tarde del 16 de septiembre de 1810, ocasionando que el movimiento prosperara. Se le señaló como cómplice de los insurrectos ya que días antes realizó una ‘*junta secreta*’ con Allende y Aldama en su domicilio.

¹³⁰ Javier Portús, “Verdadero retrato y copia fallida”, p. 244. Sergi Domenech García, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva”, pp. 77- 94.

¹³¹ Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, p. 23.

¹³² Ygnacio Narsiso María Loreto Antonio Benito Pedro de la Canal, nació el 29 de octubre de 1768 y bautizado al siguiente día en la Parroquia de San Miguel Arcángel, de San Miguel el Grande. Sus padres: Joseph Manuel de la Canal y María Landeta. Información obtenida de la página Family Search: https://www.familysearch.org/search/record/results?count=50&query=%2Bsurname%3A%22De%20la%20canal%22~%20%2Brecord_country%3AMexico.

En su defensa argumentó que dicha reunión se llevó a cabo después de celebrarle a la Virgen de Loreto “[...]otra función a la propia Soberna Imagen como patrona de su Regimiento, y porque era el día en que finalizó su octava, y que con tal motivo era preciso convidar a la oficialidad [...] el que esta fuera a sacar al Sr Coronel de su casa para la Iglesia y de ella volverlo a su habitación o alojamiento”.¹³³ Según su declaratoria, la supuesta conjura fue en realidad un cortejo religioso que acompañó a la Virgen a su domicilio, lo cual también muestra que para 1810 la *vera effigie* aún tenía culto extendido.

Tras la aprehensión de Narciso María Loreto sus bienes fueron incautados y algunos destruidos, por lo que se desconoce el destino de la pintura. Sin embargo, existe en la iglesia del antiguo Colegio de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de México, mejor conocida como la Enseñanza, una imagen con características similares a la de la familia De la Canal. Mide aproximadamente 20 cm, es decir $\frac{1}{4}$ de vara y representa a la lauretana de medio cuerpo, de tez oscura y la circunda la leyenda: *Vera Efigies Beatísima Virginis Laoretana*, similar a lo descrito en el *Acta de instauración* del mayorazgo (Fig. 33). Podría ser que este recinto resguarde la imagen que dio renombre a una de las familias abajeñas prominentes de la época, y que encierra tantas historias en sí, aunque hasta el momento esto no puede comprobarse documentalmente.

Regresando al modelo escultórico que prefirió el Conde de la Canal para la Loreto de San Miguel el Grande, éste se ciñó a lo ya establecido por los jesuitas, aunque llama la atención que esta obra no está sujeta al mayorazgo, todo apunta a suponer que, al llegar después de la muerte de los Condes, ésta ya no pudo suscribirse. Otra hipótesis es que el conde prefiriera una lauretana de tez blanca por la devoción que existía al al santo *Ecce Homo*, promovido por la cofradía de mulatos. Quizás ante una posible pugna entre imágenes, el Conde prefirió mantener a la lauretana

¹³³ AGN, Infidencias, Contenedor 11, Vol. 31, fs. 8.

ajena a cualquier conflicto entre los felipenses y los cofrades, ya que para 1735, fecha de la fundación de la capilla, las dos organizaciones religiosas aún habitaban en el mismo espacio y se disputaban la propiedad del templo principal. Esto explicaría porque en el ámbito de lo privado Manuel de la Canal prefirió una réplica idéntica de la lauretana negra y, para la capilla, haya optado por una Virgen de tez blanca. No obstante, las dos imágenes del Conde, la pintura de la lauretana negra y la escultura de origen italiano, están ligadas al factor de prestigio que conllevaba la pertenecía de copias originales y de objetos importados de otros centros artísticos.¹³⁴

3.3.2 Un exvoto a la Virgen de Loreto

Para 1735, la edificación de la casa capilla de San Miguel estaba casi concluida. Sin embargo, faltaban los fieles que participasen en los oficios y festividades, ya que la advocación de Loreto era poco conocida en la zona. Las autoridades civiles y religiosas aprovecharon un suceso casi fatídico para activar la devoción y generar una vinculación afectiva con la Virgen. El 9 de marzo de 1735, un grupo de peones indígenas que se encontraban trabajando en el cimborrio de la cúpula de la Capilla de Loreto, oyeron un estruendo. Acto seguido vieron como una de las vigas que servía de cimbra se venía abajo, lanzando a Valentín Dionisio Hernández al exterior del templo a 14 metros en caída libre. El indígena aterrizó sobre un montón de piedras provocando su desmayo al darle una en el estómago. Con celeridad recibió el auxilio de los oratorianos y los médicos de la villa le aplicaron cataplasmas y sangrías que le salvaron la vida. Estos fueron los hechos registrados en el expediente de 21 fojas titulado el “Primer Milagro de la Virgen de Loreto”.¹³⁵ La primera parte de este documento tiene la intención de enterar de lo ocurrido al conde De la Canal,

¹³⁴ Luisa Elena Alcalá, “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”, pp. 7-8.

¹³⁵AHCM, Visitas, Informes, Siglo XVIII, Caja 95, Expediente 29, 21 fs.

que vivía en la Ciudad de México. Es una narración breve de los acontecimientos y aún no se mencionaba ningún milagro, ni episodio inusitado. No obstante, al avanzar la lectura se van agregando detalles, testimonios y pruebas juradas de que esta curación inexplicable se debía a la intercesión de la lauretana. Para validar el milagro, se ordenó presentar la declaración de los involucrados y de los testigos de vista. Los primeros interrogados fueron los peones indígenas que trabajaban en la obra. En su mayoría declararon que, tras la caída, Valentín fue llevado a su domicilio donde los médicos lo examinaron y le aplicaron las curaciones gracias a las cuales recuperó la salud.

No obstante, el maestro mayor de obra, Francisco de los Reyes, indígena cacique, fue el primero en modificar la versión. Afirmó que tras oír el estruendo de la viga y justo mientras caía el peón, él junto con los felipenses y religiosos que se encontraban en el lugar, imploraron el favor y auxilio de la lauretana. Sabían que Valentín no estaba confesado y temían por su alma. Especificó que el herido fue trasladado inconsciente a la Casa de los oratorianos ahí los médicos “[...] lo hallaron todo quebrado por de dentro [...]”;¹³⁶ y de nuevo suplicaron el auxilio de la lauretana para lograr su alivio. Este testimonio expone algunos de los detalles agregados, como la invocación a la Virgen, además se afirmó que el peón estaba inconsciente y que fue atendido en el interior de la casa de los religiosos cuando originalmente se declaró que fue trasladado a su hogar.

El testimonio del regidor de la villa y apoderado legal del caballero de la Orden de Calatrava, José de Landeta, fue fundamental para validar la presencia de la Virgen. Su narración incluye un nuevo elemento: una pequeña estampa con la efigie de la lauretana que portaba consigo y que colocó sobre el vientre del casi moribundo. Exponiendo el potencial milagroso de la Virgen y su imagen. Ese pequeño papel fue un medio para la invocación, una suerte de hierofanía, que

¹³⁶ *Idem*, f. 2.

logró atraer a los creyentes al sitio que se pondría bajo la protección de tan milagrosa advocación. La estampa fue un sustituto de la representación a través de la cual se obró un prodigio.¹³⁷ Durante el proceso de promoción del culto, las estampas serán determinantes para el éxito de la campaña, eran un artefacto pequeño, económico, portátil, de rápida reproducción y de fácil circulación que los mecenas cargaban consigo para la “voluntad de ganar la devoción de unas poblaciones mayoritariamente iletradas”.¹³⁸ Es parte de la estrategia “[...] que pretende obtener la popularización del culto a la Virgen”.¹³⁹ Esto es, la estampa se reafirma como parte de un corpus testimonial que, junto con las declaraciones de los testigos, perpetúan la memoria devocional de una imagen y de las prácticas piadosas.

Si bien, he mencionado las diferencias entre los testimonios, todas fueron justificadas. Por un lado, se puso en tela de juicio la veracidad de lo declarado por la población indígena, considerando su relato como anecdótico y carente de sustento. Por el otro se privilegió la información dada por del maestro de obra y más la del regente de la villa, José de Landeta y la del prepósito de la Congregación del Oratorio, Francisco Xavier Martínez.

Aunque no he encontrado una representación gráfica de este milagro, al interior de la capilla se conserva un *exvoto* que evidencia el interés por difundir los poderes taumatúrgicos de la lauretana (Fig. 40). El epígrafe que acompaña el lienzo narra a detalle que:

El día martes catorce de octubre de 1760 años (a las cinco de la tarde) saliendo Don Miguel Joseph de Vallejo, niño de 10 años y 15 días, sal[ía] de la escuela se cayó y le cogió la cabeza (enfrente de la Tercera orden) la rueda de un forlón a cuyo tiempo gritó: “Válgame mi Señora de Loreto” y habiéndolo levantado lo hallaron echando abundancia de sangre por oídos, nariz y boca, pero sin faltarle el habla, llevado que fue a su casa y registrado por el médico y cirujano fueron de sentir ambos no amanecía dicho niño, quien [Ilegible] lo confiaron a la Santísima Señora (como a tan seguro refugio) se halló grandemente aliviado. A las 39 horas de sucedido el caso y para la memoria en perpetuo agradecimiento a la soberana reina del cielo y de la tierra se

¹³⁷ Vid, Javier Portús, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*.

¹³⁸ Freedberg, *El poder de las imágenes*, pp. 127- 167.

¹³⁹ Françoise Crémoux, “Las imágenes de devoción y sus usos”, p. 62.

mandó pintar esta [Ilegible] maravilla (digna de toda admiración) el menor de sus esclavos Don Domingo Antonio de Vallejo, quedando entendido que la vida que logra su hijo es por la intercesión de la Santísima Señora de Loreto [Ilegible].

Un exvoto es una representación gráfica de un favor recibido por una divinidad, este evento milagroso queda registrado y es depositado en un santuario o en propiedad del favorecido como constancia de su gratitud. Cuando se utiliza una pintura como medio de testimonio, en general, suelen incluir una inscripción con los datos del devoto y la naturaleza de acontecimiento.¹⁴⁰

La representación de este milagro se realizó en un lienzo, en el registro superior de la pintura apreciamos la representación de una mariofanía, es decir la aparición de la Virgen de Loreto portando sus atributos correspondientes. En el central se representó a un niño que intenta ponerse en pie y mientras exclama: *Válgame nuestra mi Señora de Loreto*. Lo circundan un par de chiquillos y un adulto que lo auxilian y son testigos del acontecimiento. Unos metros adelante se aprecia un coche jalado por un caballo y su jinete; el tripulante permanece inmutado al interior de la caja del forlón, otros dos personajes, quizá el criado del caballero, complementan la escena. La pintura es un documento visual e histórico sobre la villa. Muestra detalles perdidos en la actualidad, como la barda del atrio del conjunto conventual de San Antonio de Padua de los padres franciscanos. También registra la fachada del templo de Nuestra Señora de la Salud con sus dos torres campanario completas, de la que sólo se conserva una. La inscripción, por su parte, señala que Miguel Vallejo salía de la “escuela”, seguramente de la de primeras letras de los felipenses, lo que confirma la existencia y vigencia de ese instituto educativo.

Estas muestras del amparo y protección de la lauretana no se ciñen únicamente a la villa sanmiguelense. En 1727, la Virgen de Loreto que se veneraba en el Colegio de San Gregorio de

¹⁴⁰ Para el tema de los exvotos revisar: Clara Bargellini, *Testimonios de fe: Colección de Exvotos del Museo Amparo*, 2018. David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Capítulo 7, pp. 169- 194.

la Ciudad de México, encabezó una tumultuosa procesión con la que se buscaba apaciguar el brote de sarampión que azotó a la población en esos años.¹⁴¹ Es posible que el Conde De la Canal, quien estaba vecindado en la capital, fuera partícipe o espectador de este acto religioso y que de aquí provenga el origen de su devoción. Él confesó que su devoción inició cuando se acogió a Virgen lauretana para lograr el alivio de una enfermedad, obteniendo milagrosamente su salud y desde entonces “hizo donación perpetua de su persona, de su familia y de sus bienes”.¹⁴² Quizá la enfermedad a la que hace mención es este brote de sarampión del que él salió bien librado. Por ello, se sentía en deuda con la lauretana y decidió convertirse en un fervoroso devoto y promotor de su culto.

Dejando de lado la calidad pictórica del exvoto, esta imagen es una muestra de gratitud hacia la Virgen parte de la familia De Vallejo, al salvarle la vida a uno de sus miembros. Esta tipología de imágenes se volvió tan común, que se creía era la forma más directa y perpetua en la que se podría mantener la memoria de un milagro. Su popularidad radicó en que se volvieron una formula y estructura visual que contenía siempre los mismos elementos, lo que aseguró su eficacia.¹⁴³ Finalmente, y para apoyar la devoción a la lauretana, el 7 de junio de 1737, un año después de terminada su capilla, se le nombró patrona de la villa, privilegio que mantuvo hasta 1763 cuando se nombró a san José patrono contra los rayos y las tempestades.¹⁴⁴

¹⁴¹ Vid, Rubén Vargas Ugarte, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, pp. 88- 90. Patricia Díaz Cayeros, “Solemne procesión a la imagen de Nuestra Señora de Loreto: *La epidemia de sarampión en 1727*”, pp. 22 –51.

¹⁴² Doroteo Valderas, *Memoria de los impresos que anuncian las solemnidades de la celebración del término de la material fábrica de la Santa Casa de San Miguel de Allende anexa al oratorio*. ACOSMA, documento fechado el 28 de agosto de 1735, f.1. AGN, General de Parte, Vol. 32, exp. 151. Alma Islas, “La devoción lauretana en el colegio jesuita de Tepotzotlán”, p. 250.

¹⁴³ Los elementos generales y constantes que incluye un exvoto son: 1) Representación de un personaje celestial, 2) Personas que invocan a la divinidad, 3) Suceso o acontecimiento, 4) Inscripción. Vid, David Freedberg, *Op.cit.*, pp. 169- 195.

¹⁴⁴ José Cornelio López Espinoza, *La Villa de San Miguel el Grande y Ciudad de San Miguel de Allende*, p. 320.

Como se expresó en este apartado, la capilla de Loreto es un espacio cargado de simbolismo religioso, donde cada uno de los elementos que la componen responden a un discurso de exaltación a la Virgen María. Sobre ello, Armando Hernández Soubervielle al referirse a la capilla de Loreto ubicada en San Luis Potosí, menciona que:

por lo que el hecho de que éste se haya diseñado a partir de un sistema de proporción armónico, involucra una doble búsqueda: la primera de ellas será relacionarlo con la forma simbólica de la constitución divina del espacio religioso [...]. La segunda estriba en el resultado generado por estos espacios en los usuarios; un espacio diseñado desde una proporción áurea, [...] sin duda alguna genera una percepción inconsciente de su belleza y una sensación de armonía de las partes, que por extensión vinculaba al usuario con la divinidad, logrando así que ambas búsquedas persigan un mismo fin: hacer patente la presencia de la divinidad en el recinto.¹⁴⁵

3.4 El Real e Ilustre Colegio de estudios de San Francisco de Sales

A su llegada a la villa los oratorianos desarrollaron actividades educativas enfocadas en los más jóvenes. En el informe que entregó el visitador Mathias de Espinoza e Híjar al obispo Ignacio Trujillo y Guerrero, señaló que para 1718, es decir, a seis años de su arribo, ya habían enseñado a varios indígenas el castellano, a leer, escribir y contar y, para el año de 1724, existe la noticia de una escuela en el Oratorio con “más de cien niños”.¹⁴⁶ Esto indica que, al momento de instalarse, organizaron un colegio de primeras letras, al cual más tarde integraron la enseñanza del latín, artes y estudios mayores. Años después fundaron una institución de gran calidad educativa “para enseñar a los niños pobres a leer y escribir y a los de mayor edad la Gramática y Retórica, Filosofía

¹⁴⁵ José Armando Hernández Soubervielle, *Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí. Morfología y simbolismo de una capilla jesuita del siglo XVIII*, p. 125.

¹⁴⁶ Vid. Félix de Espinosa, *Op. cit.*, p. 65; y ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 10.

y Teología Escolástica y Moral”.¹⁴⁷ Enfocada en quienes no pudieran trasladarse a los centros universitarios de la Ciudad de México o Guanajuato. En ella impartían las cátedras de Gramática, Retórica, Filosofía y Teología.¹⁴⁸ El establecimiento de un Colegio bajo la advocación de San Francisco de Sales fue aprobado por Cédula Real fechada a 18 de diciembre de 1734, por el rey Felipe V (1683- 1746), con la misión de formar a los habitantes de la región. Su prestigio creció rápidamente y se le consideró como uno de los más destacados de la zona abajeña.¹⁴⁹ Durante el siglo XVIII fue un referente intelectual y religioso donde se encontraban “[...] las expresiones más originales de la Iglesia mexicana”.¹⁵⁰

El destacado desempeño de los oratorianos en su colegio salesiano propició que se les conociera como los “educadores de la juventud”.¹⁵¹ En 1766, tras la visita que realizó Jerónimo López Llergo, prebendado de la Catedral del Valladolid, informó que,

se reconoce a lo que están dedicados los Reverendos Padres de este Sagrado Oratorio, entre lo cual una de sus más heroicas acciones, consiste en la enseñanza y educación de su juventud, [...] no solo en la Escuela que pagan maestro para este efecto, sino también cantándola por las calles en procesiones hasta la Parroquia los jueves de cuaresma por tarde [...].¹⁵²

Es pertinente apuntar que, a diferencia de la mayoría de los colegios establecidos en la región que tenían como propósito la formación sacerdotal como el de San Nicolás Obispo en Valladolid, el instituto salesiano formaba exclusivamente a laicos, tuvieran o no inclinaciones religiosas. En el virreinato de la Nueva España los felipenses fundaron dos colegios de estudios mayores: éste de

¹⁴⁷ AGI, México, 2541, leg. 6.

¹⁴⁸ AGN, Ramo Indiferente virreinal, Colegios, Caja 2409, Expediente 14.

¹⁴⁹ Rodolfo Aguirre Salvador, “Grados y Colegios en la Nueva España, 1704-1767”, pp. 33-34; 50-52.

¹⁵⁰ David A. Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749- 1810*, p. 76.

¹⁵¹ “Noticias de San Felipe Neri, documentos de la Colección Boutorini, correspondiente al volumen 4 de las Memorias de la Nueva España, hoy perdidas en el AGN, duplicado en el archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid”. Citado por Pilar Gonzalbo, *Historia de la educación en la época colonial*, p. 30.

¹⁵² AHCM, Diocesano, General, Religiosos, Felipenses, Siglo XVIII, C.268, Exp 1, f. 52.

San Francisco de Sales y el Real Colegio de la Purísima Concepción en Guanajuato,¹⁵³ siendo el de San Miguel el de mayor prestigio y reconocimiento. Además de su novedoso modelo educativo, a los egresados de ella tras un examen público se les validaba su título de Doctor en la Universidad de México, como lo refiere la Real Cédula dada el 8 de abril de 1753.¹⁵⁴

La actividad docente concedió a la Congregación un lugar privilegiado y cercano dentro de los círculos políticos y familiares de la villa, quienes apoyaron a los felipenses ante cualquier desavenencia. No hay que pasar por alto la reacción de los sanmiguelenses ante el desencuentro que tuvieron los oratorianos con el Obispo y del que hablaré en el capítulo siguiente. Las autoridades de Michoacán temían, ante la excomunión de los oratorianos, posibles disturbios. Por ello realizaron un cuestionario entre la población para tomar una resolución ante el desacuerdo. Parte de la información contenida en éste refiere que, “[...]desde su fundación hasta ahora [los oratorianos] han sido para mucho servicio de Dios, de la diócesis, y principalmente de aquella villa y de mucho beneficio espiritual a los que la habitan”.¹⁵⁵ Queda establecido que, a unas décadas de su llegada a la ciudad abajeña, la Congregación era considerada como una de las agrupaciones religiosas más importantes, pues habían alejado a la población de la desolación intelectual “[...] por la falta de escuelas y colegios que cultivases a sus hijos y comarcanos [...]”.¹⁵⁶

En un principio el Colegio se mantuvo cercano al modelo educativo utilizado desde el siglo XVI, pero fue con el felipense Juan Benito Díaz de Gamarra y tras su regreso de Italia en 1769, que se impulsaron transformaciones en el contenido de las cátedras. Influenciado por nuevas teorías intelectuales ilustradas, el padre Gamarra propuso un sistema vanguardista que se oponía categóricamente a los antiguos métodos de enseñanza aristotélica y a la escolástica tradicional.

¹⁵³ Rafael Castañeda García, “Ilustración y educación. La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Nueva España (siglo XVIII)”, p. 155.

¹⁵⁴ AGI, México 2541, leg. 6.

¹⁵⁵ ACOSMA, *Auto Acordado*, fechado a 13 de enero de 1783 en la Ciudad de México, párrafo 116.

¹⁵⁶ Joseph Antonio Ramos de Castilla, *Panegyrica Cynosura*, p. 17.

Impulsó a sus alumnos a la reflexión y a la argumentación constante. Promovió “[...] la modernidad de la filosofía y las ciencias, el humanismo academicista y el arte llamado de buen gusto”.¹⁵⁷ Y, aunque se conducían a partir de la espiritualidad ignaciana de los retiros y ejercicios espirituales, desaprobó las penitencias físicas como un método eficaz para alcanzar la perfección. Estas transformaciones en el método de impartir educación y la innovación en los contenidos deben entenderse a la par de las reformas impulsadas por el monarca Carlos III, “a quien le interesa un clero ilustrado que, [...] esté más cerca del pueblo con ideas de cristianismo renovado y nuevos métodos de eficacia pastoral”.¹⁵⁸ Se alentaba el desarrollo integral del alumno, dejando de lado los castigos físicos para apoyar una tutoría casi paternal entre director y estudiante.

El padre Díaz de Gamarra, como rector del Colegio de San Francisco de Sales, apoyó la recepción de estas corrientes con la transformación del plan de estudios para la cátedra de Filosofía, que después sería replicado en la Universidad de México, denotando la importancia y trascendencia del Colegio salesiano en la educación en México.¹⁵⁹ En las aulas del Colegio imperaba un espíritu animoso por el aprendizaje de los temas humanísticos y filosóficos que se debatían en Europa. El método del padre Gamarra se puede entender gracias a sus escritos que se conservan en el Archivo del Oratorio. Estos textos fueron concebidos como manuales didácticos, “[...] para uso de nuestra juventud mexicana, contiene no sólo doctrina muy sana y apta para formar las costumbres, sino también muy escogida de todos los filósofos de la época moderna [...]”.¹⁶⁰

De tal manera, la Congregación se asentó como un instituto de vanguardia y de renovación educativa en la región abajeña durante los siglos XVIII y XIX. No hay que perder de vista que

¹⁵⁷ Carlos Herrejón Peredo, “Educación de Gamarra, sanmiguelense por convicción”, p. 96.

¹⁵⁸ Francisco Martín Hernández, “Los seminarios en España – América y la Ilustración”, p. 184.

¹⁵⁹ Vid, José Guadalupe Romero, *Op. cit.*, p. 113. De la Maza, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁰ Juan Benito Díaz de Gamarra, *Elementos de filosofía moderna*, p. 11, *Apud*, Noé Esquivel Estrada, *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano*, p. 389.

gracias al Colegio la villa se perfiló como un incipiente centro ideológico que instruyó a ilustres personajes como el padre Luis Felipe Neri de Alfaro y, sobre todo, a algunos de los personajes que participaron dentro del movimiento insurgente como Ignacio Allende, los hermanos Ignacio y Juan Aldama y Narciso de la Canal. Pilar Gonzalbo señala a la Congregación como ‘la más moderna’ en cuanto a la educación y advierte la trascendencia de los felipenses al comentar que:

Su influencia fue apreciable durante los últimos años de la vida colonial, cuando el modelo educativo implantado en el siglo XVI parecía inútil y obsoleto, defendido por los más reaccionarios y atacado al mismo tiempo por los criollos ilustrados y por los ministros de la monarquía española.¹⁶¹

Los oratorianos y su colegio estuvieron inscritos en un contexto de constantes transformaciones de las cuales fueron partícipes e impulsores. La Congregación desde sus orígenes romanos surgió de una reforma en la Iglesia, así que en las ciudades en las que se asentaron fueron proclives a la innovación y al impulso de nuevos proyectos. Ante esto, no es de extrañar la participación económica que realizó la villa de San Miguel el Grande en la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos.¹⁶² Se trataba de una moderna institución que también surgía con la intención de abandonar los antiguos métodos de educación gremial, para favorecer la profesionalización de artistas y artesanos. Tengo para mí que, ante lo vanguardista que era esta institución artística, fueron los oratorianos quienes promovieron entre sus feligreses la donación económica. Este apoyo va más allá del monetario, pues los oratorianos comisionaron obra a los pintores novohispanos que se sumaron a la Academia de San Carlos como profesores, como José de Alzibar, Rafael Joaquín de Gutiérrez y Mariano Vásquez, que, como se verá en los capítulos posteriores, fueron parteaguas en las tipologías y modelos usados en el acervo pictórico.

¹⁶¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Op.cit.*, p. 307.

¹⁶² *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*, fs. 3 y 6.

El prestigio de la institución salesiana se mantuvo durante todo el siglo XVIII; sin embargo, a la par de los levantamientos insurgentes llegó el paulatino declive del Colegio. Según lo advierte Rafael Castañeda, para 1807 las finanzas del instituto no servían ni para cubrir los gastos corrientes de ese año.¹⁶³ Además, las Cátedras de Filosofía y Teología habían cerrado, quedando la de Matemáticas y Gramática con no más de 10 estudiantes por cada una. En ese mismo año solicitaron, también, tanto al Intendente de Guanajuato como al Ayuntamiento de esa ciudad, una reforma a las constituciones del Colegio para que en él sólo se impartiera la cátedra de Matemáticas ante el posible cierre definitivo de la institución.

Durante el año de 1810 el edificio se utilizó como cárcel para los españoles asentados en la región, lo que trastocó el desarrollo de las actividades del Colegio, pues sobre los oratorianos recaían ciertas dudas respecto a su influencia entre los jóvenes insurgentes formados por ellos. Al parecer, esto derivó en la reducción de sus ingresos económicos por parte del gobierno. Para 1830 había tan solo tres oratorianos en San Miguel el Grande, -los sacerdotes Miguel Frías, Manuel Delgado y el prepósito Antonio Murillo-, demostrando la penosa situación de la congregación después del movimiento independentista.¹⁶⁴ Desde entonces el Colegio no recuperó aquellas glorias que en el siglo XVIII lo colocaron como uno de los mejores de la Nueva España. Durante el siglo XIX y XX, son incontables los relatos de los esfuerzos que los felipenses hicieron por mantener en pie el instituto salesiano. Sin embargo, con la supresión de cultos y la Guerra Cristera el Oratorio fue saqueado y parte del Colegio destruido,¹⁶⁵ lo que puso fin a este espacio de estudio y enseñanza de vanguardia.

¹⁶³ *Vid.* Rafael Castañeda García, “Ilustración y educación”, pp. 145- 164.

¹⁶⁴ ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 24. En ese mismo texto el autor lamenta la situación del Colegio, que mucho se lo atribuye a ‘la falta de paz, la guerra y la persecución’.

¹⁶⁵ *Apuntes históricos*, p. 41.

Por lo que respecta a la arquitectura del edificio su construcción inició en 1757 y se le ha atribuido al arquitecto Manuel Tolsá (1757- 1816) su diseño, sin que exista documentación que compruebe este dato; tampoco las fechas coinciden con una probable participación al inicio de la edificación. Se tiene de cierto que los solares donde se estableció el Colegio fueron donados por Severino de Jáuregui, el religioso queretano Francisco Xavier Sánchez Jordán y por el bachiller Juan Alfonso Robledo, clérigo presbítero domiciliario del Obispado de Michoacán. Este último, donó un solar que medía

225 varas de fondo, 138 varas de frente; linda por el norte con las tierras de D. Severino de Jáuregui, calle de por medio y por el poniente con el solar de Nicolás Zúñiga. Esta donación me fue hecha con el gravamen de que se le apliquen cada año cinco misas rezadas por el eterno descanso de su alma y la de los suyos.¹⁶⁶

Estas donaciones permitieron a los oratorianos ampliar el sitio que les habían entregado los cofrades, duplicando el espacio de su conjunto religioso (Ver Plano 6). Todos estos terrenos se ubicaban a un costado y detrás de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud, sitio donde se construyó el Colegio. Además, les fueron cedidos los terrenos que se encontraban al frente de la capilla, donde había unas pequeñas chozas de madera y ahora hay una plaza conocida como de “Ignacio Allende”.

El edificio consta de dos plantas y un patio central con una fuente que abastecía de agua al Colegio (Fig. 41). Todo el edificio estuvo conectado por pasillos internos con la Capilla de la Salud y con el claustro, donde estaban ubicadas las habitaciones de los estudiantes.

A partir de un testimonio recogido en el Archivo de la Congregación se tiene conocimiento de las dimensiones que llegó a tener el Colegio hacia 1760. Contaba con:

¹⁶⁶ Traslado de documento fechado a 6 de mayo de 1753 años, firmado por Antonio Terán, en *Apuntes históricos del Colegio Seminario de San Francisco de Sales*, p. 3.

una sala de once varas y media de largo, un dormitorio de ocho, enladrillados, un zaguán de cinco varas y media, una oficina de siete, un aposento de nueve varas, una cocina de nueve, con techos de viguería y tejamanil, cuyas puertas están algo ratablas, cuatro cuartos sin puertas, dos aposentos accesorios, maltratados y otro caído del techo, una huerta de árboles frutales maltratada, con tapia de adobe muy arruinada y el solar en que se halla toda la casa y la huerta citadas, tienen de frente 63 varas y de fondo 112. Linda por la parte norte con los solares de la tenería de D. Juan Félix Lartundo y del Oratorio, por el sur con la plazuela nombrada de “La Soledad”, por el oriente con casas del Alférez Real D. Antonio Jáuregui, callejón de por medio y por el poniente con las paredes de dicho Oratorio, pasadizo de por medio [...].¹⁶⁷

El espacio era amplio y vasto para que los estudiantes realizaran sus labores y habitaran. Además, tenían acceso al resto de las dependencias.

El conjunto religioso como actualmente persiste ha pasado por diversos procesos que alteraron su apariencia original, siendo durante el siglo XIX cuando mayor daño al patrimonio artístico e histórico se hizo. Unos metros del terreno se convirtieron en mercado, mientras que las aulas ahora son la Facultad de Arquitectura de la Universidad de León, manteniéndose por lo menos como un espacio para la enseñanza. Los oratorianos, por su parte, siguen con la labor de enseñanza por medio del Instituto Díaz de Gamarra, que imparte educación a nivel básico.

Tras la supresión del Colegio de San Francisco de Sales en la centuria decimonónica, sus bienes fueron reubicados en otros espacios dentro del Oratorio, lo que favoreció su deterioro. No obstante, lo que aún se conserva es testimonio de la importancia y trascendencia de la congregación en la villa de San Miguel el Grande y en la zona abajeña, debido a sus métodos y avances

¹⁶⁷ José Cornelio López Espinoza “La Villa de San Miguel el Grande y Ciudad de San Miguel de Allende”, p. 13. Citado en: Gerardo Córdova Díaz, “El Real Colegio de San Francisco de Sales en la Villa de San Miguel el Grande, hoy San Miguel de Allende, Gto”.

educativos. El *corpus* de obra de arte que en los siguientes capítulos se expondrán, es una muestra de los alcances de los felipenses y del proyecto religioso que quisieron impulsar en la villa.

4. Fundaciones oratorianas en la villa de San Miguel el Grande

Las nuevas congregaciones que surgieron con la Reforma católica tuvieron como una de sus facultades principales la correcta guía espiritual y la educación. Por lo que respecta a los felipenses, una vez establecidos en la Nueva España, se asentaron en ciudades y villas donde apoyaron la instrucción religiosa. En San Miguel el Grande entendían la importancia de ser parte del tejido social y religioso de la época. Fue así como después de su llegada a la villa, los felipenses, decidieron centrar esfuerzos en la educación de sus habitantes y sus alrededores. Para tal efecto, establecieron una escuela de primeras letras y un Colegio de estudios universitarios para varones: el Colegio de San Francisco de Sales. Fundaron un beaterio para mujeres desamparadas conocido como el Colegio de Santa Ana y apoyaron la creación de dos conventos femeninos el de la Inmaculada Concepción y el de Santo Domingo. Promovieron también, la educación religiosa a partir de los ejercicios espirituales con la Santa Escuela de Cristo y el Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco. Con estas fundaciones lograron convertirse en los confesores y guías espirituales de las familias acaudaladas, pero también, apoyaron a los menos privilegiados, logrando atender a todos los sectores de la sociedad. Adultos, jóvenes y niños fueron incluidos en el proyecto educativo y religioso de los oratorianos para la villa.

San Miguel el Grande la concibieron como una ciudad sagrada en la que ellos encabezarían la guía espiritual de sus habitantes. Basta ver un plano de sus fundaciones para entender lo anterior (Plano 7). En él se distinguen los ocho edificios religiosos administrados por la Congregación

durante el siglo XVIII. Con una población aproximada de 11,003 personas para 1747,¹⁶⁸ la presencia de la congregación fue de gran ayuda para atender las necesidades espirituales de todos sus habitantes. Su participación fue determinante para el desarrollo y auge de la villa en ese siglo, ello explica el trascendente papel de los felipenses antes y durante los primeros levantamientos insurgentes en la región. Esta concepción la tenían presente desde el siglo XVIII, un testimonio de esta visión en es el lienzo que se localiza a unos kilómetros de distancia de la villa, en el Santuario del Jesús Nazareno Atotonilco construido a expensas del padre oratoriano Luis Felipe Neri de Alfaro. En su sacristía se conservan dos lienzos de Antonio Martínez de Pocasangre (Figs. 42 y 43). En uno se representa la Ciudad de Jerusalén con sus edificios principales, templos, ermitas, casas y calles, en el otro, y en una composición en espejo, se aprecia a lo lejos la Ciudad de San Miguel el Grande junto con el Santuario de Atotonilco en el primer plano. Pocasangre, con esmero e interés en los detalles, ha dejado un testimonio visual de la apariencia de la ciudad hacia 1776; de los pocos que se conocen. En la villa se distinguen sus edificios civiles y religiosos principales, como la Casa del Mayorazgo De la Canal, el Convento de la Concepción y, por supuesto, el Oratorio de San Felipe Neri. Es necesario rescatar el paralelismo entre ambas ciudades, pues el artífice, seguramente bajo la guía del padre Alfaro, comparó e igualó a ambas.¹⁶⁹ Colocó a San Miguel como un espacio sacralizado, donde prevalece el misticismo, tanto que puede considerársele como una Jerusalén terrenal debido, por supuesto, a la presencia de los felipenses.

En el siguiente detalle llama la atención que al Oratorio se le dio la misma categoría, por lo menos en dimensiones que a la Parroquia, dejando en un nivel menor al convento franciscano

¹⁶⁸ Este número de la población lo retomé de: Castañeda, *Religión*, p. 44. John Tutino, señala que para 1750 la población se acercaba a 30,000 vecinos del pueblo. Tutino, *Op.cit.*, p. 253.

¹⁶⁹ En su estudio, José de Santiago, menciona este comparativo entre el Santuario de Atotonilco y el Santo Sepulcro; además entre San Miguel el Grande y Jerusalem, enfocándose principalmente en el paralelismo con el Santuario Nazareno que es el tema de su investigación. José de Santiago, *Atotonilco*, pp. 295-300. Además, en el Catálogo *Cuatro Monumentos del Patrimonio Cultural*, incluyen como Anexo la transcripción de todas las inscripciones contenidas en los lienzos, *Cuatro monumentos*, pp. 194- 195.

de San Antonio de Padua que pasa desapercibido (Fig. 44). Dudo que estas características del mapa se deban a una casualidad, más aún, observo una clara intención por visibilizar la labor de la congregación tanto en la villa como en el Santuario de Atotonilco por medio de las fundaciones religiosas realizadas por los felipenses,

Esta pintura deja clara la presencia de la Congregación de san Felipe en la villa sanmiguelense, de extremo a extremo hay una fundación oratoriana que permitió el conocimiento de las necesidades de la población y la atención de ellas. En este mapa, además, se representa la ya modernizada villa de San Miguel el Grande.

Por lo anterior, conviene reseñar estas fundaciones y el proyecto educativo-religioso-en el que destacaron tres felipenses: Juan Antonio Pérez de Espinosa, Luis Felipe Neri de Alfaro y Velázquez y Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos.

4.1 El beaterio de Santa Ana y el Colegio de Niñas

Los orígenes de esta fundación se remontan al tiempo en el que el padre Juan Antonio Pérez de Espinosa vivía en Querétaro. Desde sus primeros años de sacerdocio tuvo la intención de formar una escuela donde la población indígena y criolla fuese instruida. Este proyecto no se concretó hasta su llegada a San Miguel el Grande, donde puso su empeño en la enseñanza. Aunque los ánimos del padre Antonio eran muchos, su partida a Europa para obtener la aprobación Real y Pontificia para la Congregación truncó sus intenciones. Sin embargo, antes de salir a ultramar donó a su hermana y a las sobrinas del oratoriano José Antonio Ramos de Castilla Velasco y Altamirano,¹⁷⁰ un terreno para que establecieran un beaterio. Estaría dedicado tanto a la enseñanza

¹⁷⁰ José Antonio de Castilla, además de su cargo como prepósito de los felipenses se desempeñaba como Rector del Colegio de San Francisco de Sales y como catedrático de Filosofía, sinodal del Obispado de Michoacán, notario, revisor y expurgador del Santo Oficio. Información extraída de su retrato ubicado en la Pinacoteca del Oratorio.

de las niñas como al recogimiento de las mujeres de la villa, para tal efecto encomendó a su hermano Isidro la vigilancia de dicha fundación.¹⁷¹

El establecimiento del Beaterio de Santa Ana se llevó a cabo en 1742, un año decisivo para la congregación felipense pues lograron que la cofradía se mudara a la Parroquia. En el Beaterio se les enseñaba a las alumnas a rezar, leer, escribir y aquellas consabidas labores *propias de su sexo*. En su momento, los felipenses informaron que todas vivían “[...] bajo el mismo techo y comían en la misma mesa las hijas de los nobles, de los ricos, las criollas y las mestizas”.¹⁷² Esto supone una convivencia sin distinción de clase social. El felipense José Antonio Ramos de Castilla Velasco y Altamirano, quien apoyo dicho establecimiento, dictó en 1754 un sermón a favor de las *Matronas y niñas del Beaterio de santa Ana y el Colegio de San Francisco de Sales*, en el que destacó la encomiosa labor de la Congregación por llevar educación a la gente joven de la villa.¹⁷³ Es importante señalar que dentro de la comunidad oratoriana hay una preocupación constante por la correcta instrucción de las mujeres y su educación espiritual, eso los llevó a fundar en la Ciudad de México el Recogimiento de Mujeres Pobres de Cualquier Calidad de San Miguel Belén o el Beaterio de Belén. Establecido en 1682 por el felipense Domingo Pérez de Barcia, como un sitio de amparo y protección de mujeres desposeídas.¹⁷⁴

Desde la Real Cédula de fundación, fechada a 8 de abril de 1753, se determinó que el Colegio de Santa Ana estaría sujeto a la autoridad mitral, dejando al obispo el derecho de nombrar

¹⁷¹ ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 29.

¹⁷² ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 31.

¹⁷³ Joseph Antonio Ramos de Castilla, *Panegírica cynosura, que en conjunción de sus estrellas anuncia fecundidades a la real Corona. Sermón predicado el día de los Santos Reyes en la Iglesia de la Congregación de San Phelipe Neri de la villa de S. Miguel el Gramde, a el festivo asumpto de erigirse en Colegio*.

¹⁷⁴ Julián Gutiérrez Dávila, *Vida y virtudes del siervo de Dios, el venerable Domingo Pérez de Barcia*, 389 p. Abraham Villavicencio, “Ejercicios espirituales e imágenes didascálicas para las mujeres. La difusión de la espiritualidad jesuítica en San Miguel de Belén, siglos XVII-XIX”, ponencia dictada el 28 de noviembre de 2013 durante el Coloquio *Trascendencia artística e histórica de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio*, celebrado en el IIH-UNAM. Agradezco al Lic. Villavicencio facilitarme una copia de su ponencia inédita.

al capellán que, indiscutiblemente, sería un miembro de la Congregación del Oratorio quienes estarían a cargo del gobierno espiritual y guía de las alumnas, se daba por sobrentendido que el beaterio era parte del instituto felipense. El primer capellán fue el padre Juan Hipólito Aguado, considerado uno de los principales benefactores para la fábrica del templo, tanto que de él se conserva un retrato en la Pinacoteca de la Congregación, donde se le representa con las Constituciones del Colegio de Santa Ana y con la santa acompañándolo en un medallón (Fig. 45).

Tras enterarse que el Colegio no contaría con la misma independencia administrativa que el Oratorio, varios felipenses rechazaron ser parte de este proyecto, en razón de los problemas futuros que ocasionaría la diferencia de los términos fundacionales. No pasó mucho tiempo antes de que algunos se negaran a aceptar el cargo de capellán, por lo que, tras encendidas discusiones varios de ellos decidieron separarse del instituto y salir a fundar un nuevo oratorio en Querétaro en el año de 1754, encabezados por el padre Martín de San Cayetano Jorganes y Martínez.¹⁷⁵

El Colegio de Santa Ana funcionaba como una escuela en la que se desempeñaban los cargos de Rectora, Ministra, diputadas, secretaria, portera, sacristana, vicaria de coro, escuchas, enfermeras, celadoras, lectoras, campaneras, hortelanas y mandaderas. En la nómina de 1790, se registró el nombre de 44 mujeres que se distribuían estos oficios, casi medio centenar de la población se dedicaba a la administración del beaterio, más las que lo habitaban.¹⁷⁶ Tengo documentación fechada entre 1795 y 1797, que informa que, a tan solo cuarenta años de la consagración del templo, el coro bajo se encontraba en estado ruinoso y las beatas tenían pocos recursos económicos. El costo de la renovación de ese espacio sería de aproximadamente 8,000 pesos, por lo que solicitaban el apoyo de la mitra michoacana para sufragarlo.¹⁷⁷ No queda claro

¹⁷⁵ AGI, México, 716.

¹⁷⁶ AHCM, Diocesano, Gobierno, Colegios, Siglo XVIII, 0446, C.1, f. 1v.,

¹⁷⁷ AHCM, Diocesano, Gobierno, Colegios, 1749- 1799, Leg. 742, s/fs.

cuando se ejecutó la obra, pero sí se realizaron algunos trabajos de rescate en la iglesia pues en la actualidad, aunque con deterioro, aún se mantiene en pie el edificio. Finalmente, el Colegio de Santa Ana dejó de ser parte de la Congregación en el siglo XIX y después fue suprimido, conservándose únicamente el templo. Con ello, se puso fin a esta escuela para mujeres, que fue parte este gran proyecto de construir una ciudad sacralizada donde se daría formación integral a sus habitantes.

4.2 El convento de Santo Domingo y el de la Purísima Concepción

La noticia de la participación de los felipenses en la fundación del Beaterio de Santo Domingo está en el sermón del Padre Gamarra, escrito para las exequias del oratoriano Luis Felipe Neri de Alfaro. En el panegírico apuntó que fue el padre felipense Martín Zamudio el encargado de la fábrica de una Iglesia y convento femenino bajo la advocación de Santo Domingo, situado en el terreno que ocupaba una antigua capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe y que colindaba con la casa del dicho padre.¹⁷⁸ En 1749 el obispado de Michoacán otorgó la licencia de fundación de un convento bajo la regla de Santo Domingo, que contaba también con apoyo del Convento Real de la orden dominica de la Ciudad de México.¹⁷⁹ La consagración del templo fue en 1754, un año después de la del Colegio de Santa Ana. En el convento residieron terciarias y monjas, al parecer sin distinción étnica, que se dedicaron a la educación de las niñas a las que enseñaban a contar, leer y de religión. Los datos sobre este convento se consiguen a cuenta gotas, por lo que es ambigua la labor que desempeñaban o el número de monjas que lo habitaron. Tengo de cierto que, tras las reformas impuestas en 1857 por Benito Juárez, las monjas fueron exclaustradas. En el correr del

¹⁷⁸ Juan Benito Díaz de Gamarra, *El camino al cielo facilitado de los que viven en el siglo*, p. 35.

¹⁷⁹ ACOSMA, *Un siglo de Oratorio*, p. 34.

siglo XX recuperaron su claustro y desde entonces ahí habitan. La particularidad de esta institución es que desde su origen no hubo frailes dominicos que lo administraran, y son los padres del Oratorio los encargados de guiar a las religiosas, realizar las ceremonias litúrgicas e impartir los sacramentos.

El otro convento del que fueron partícipes los felipenses fue el de la Purísima Concepción. Aunque no tuvo actividad educativa, es el único monasterio para españolas de la villa. Su existencia se debe principalmente al conde Manuel de la Canal, quien después de concluir la Capilla de Loreto, presentó un proyecto para establecer un convento de monjas que se regiría bajo la regla de Santa Clara y sujeto a la autoridad diocesana. Estaría contiguo al Oratorio de San Felipe Neri, y se sostenía de las rentas que él dejaría para este efecto y de las limosnas que los fieles aportaban.¹⁸⁰ Desafortunadamente, el Conde murió en 1749, antes de que pudiera llevarse a cabo dicho establecimiento pero dejó a José Francisco Landeta, regidor de la villa y apoderado de sus bienes, como encargado para la culminación de este plan y como tutor de su hija María Josefa Lina de la Canal y Hervás, quien contaba con 12 años para ese entonces.¹⁸¹ A la muerte de su padre y con parte de su herencia, Lina, retomó el proyecto pues tenía deseos de tomar los hábitos religiosos y en la villa no había un convento femenino. La Congregación del Oratorio apoyó la empresa de la joven heredera a través de Luis Felipe Neri de Alfaro, quien fungía como confesor de la familia. Dado que sólo contaba con 15 años de edad, decidieron comprobar la vocación de María Josefa y acallar los rumores sobre un probable capricho o espíritu melancólico. La invitaron a participar en los Ejercicios espirituales que se llevaban a cabo en el Santuario de Atotonilco, al parecer, Lina

¹⁸⁰ AGN, Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 5280, Exp. 1, fs. 28. AHCM, Diocesano, General, Religiosos, Concepcionistas, Siglo XVIII, C255, Exp. 32, s/fs.

¹⁸¹ Concepción Amerlinck, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, p. 225. Sofía Velarde, *El arte barroco en la antigua villa de San Miguel el Grande*, p. 101.

permaneció ocho días encerrada en el Camarín del Jesús Nazareno, tras lo cual concluyeron que sus intenciones eran piadosas.¹⁸²

Para lograr la empresa el padre Alfaro decidió reunir a su protegida con el obispo de Michoacán, Martín de Elizacochea (1745- 1756). Después de entrevistarla el prelado autorizó, en febrero de 1752, la construcción del Convento de la Inmaculada Concepción, nombrando al queretano Francisco Martínez Gudiño como arquitecto de la obra, quien ya había participado con la familia de la Canal en la construcción de los retablos de la Capilla de Loreto. Gudiño se encontraba en Querétaro trabajando en el beaterio de Santa Rosa de Viterbo, por lo que tuvo que trasladarse a San Miguel para iniciar la construcción. La primera piedra se colocó el 25 de mayo de 1754 y se concluyó la primera parte del convento en 1759, con un costo de aproximadamente 64.000 pesos.¹⁸³ Los oratorianos estaban interesados en el proyecto ya que en la región únicamente existían otros dos conventos femeninos: el de Santa Catalina en Morelia y el de Santa Clara en Querétaro. Tras la fundación del de San Miguel, la villa tendría una nueva jerarquía ya que albergaría a jóvenes acaudaladas dedicadas a la alabanza de Dios, y ellos querían ser partícipes de esta institución. El padre Alfaro continuó siendo el confesor y guía espiritual de la joven aún después de que profesara y tomara el nombre de: María Josefa de la Santísima Trinidad. Por su corta edad no fue nombrada como abadesa o vicaria, pero ascendió de cargos rápidamente. Durante su corta vida, Lina trató de obtener el título Real para el convento. No fue hasta 1805 que se consiguió después de que el temblor de 1800 dejará en estado ruinoso el conjunto religioso, y fuera necesaria la intervención de la corona para sufragar el costo de la reparación.¹⁸⁴

¹⁸² De la Maza, *Op.cit.*, p. 65- 66.

¹⁸³ Amerlinck, *Op.cit.*, p. 227.

¹⁸⁴ AGI, México 106. AGI, México, 2566. Amerlinck, *Op.cit.* pp. 228-229.

A la edad de 33 años murió María Josefa. Su corta vida se conoce gracias a los apuntes que realizó el padre Alfaro, en ella vio ciertos rasgos de santidad que quería exponer y estimular. Desafortunadamente, el oratoriano no tuvo tiempo de ver en vida publicado su escrito, esta labor quedó en manos del padre Gamarra, quien sacó a la luz un sermón biográfico alusivo a la monja. Exaltó las virtudes y gracias de la religiosa, expuso su fe y bondad, y afirmó que la joven se volvió imitadora de la piedad del padre Alfaro conocido en la villa por la severidad de sus penitencias y ejercicios espirituales.¹⁸⁵ Como sucedió con la mayoría de los templos religiosos en San Miguel durante el siglo XIX, la iglesia y el convento quedaron sin el apoyo de sus mecenas y fueron incapaces de solventar su mantenimiento, por lo que tuvieron que acudir a las autoridades civiles y religiosas por sufragio. A la fecha, el templo y parte del convento permanecen en custodia de las monjas y lo relativo a la liturgia continúa administrado por los padres del Oratorio.

Como se puede advertir, los felipenses participaron activamente en diversos proyectos religiosos en la villa, amparados por devotas y acaudaladas familias que proporcionaron cuantiosas sumas de dinero para la mejora de la ciudad. Estas fundaciones se realizaron en la primera mitad del siglo XVIII, en el momento de mayor esplendor de la ciudad del cual fueron partícipes los felipenses. Si bien había clero secular y frailes franciscanos en la villa, su labor fue opacada por el trabajo de los oratorianos, quienes desde su llegada transformaron la vida de sus habitantes y el paisaje de la ciudad.

¹⁸⁵ Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, *Ejemplar de religiosas: vida de la muy reverenda madre sor María Josefa Lina de la Santísima Trinidad, fundadora del convento de la Purísima Concepción, en la ciudad de San Miguel de Allende, obispado de Michoacán.*

4.3 La Santa Escuela de Cristo y el Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco

La función y el motivo de la existencia de todas las asociaciones religiosas es la salvación de las almas. En este tenor, san Felipe Neri instruyó a sus discípulos a que,

[...] mostrassen â los christianos el camino del cielo, y los armasen con los exercicios santos para triumphar de sus enemigos, mundo, demonio y carne, instruyéndolos con repetidas platicas y sermones, confrontándolos con la frecuencia de los sacramentos, fortaleciéndolos con la Oración mental, y otras muchas prácticas de virtud, vigorizadas con los continuos exemplos de publica edificación.¹⁸⁶

Dejó claro que la vía oratoriana para la perfección espiritual se lograría por medio de la oración y las prácticas piadosas y no a partir de las penitencias físicas.¹⁸⁷ Sin embargo, en el ámbito de los virreinos trasatlánticos durante los inicios del siglo XVIII, esto tuvo otros visos ante una sensibilidad religiosa favorecedora de temas escatológicos, de martirio y con una estética enfocada en la conmoción y el misticismo. La salvación del alma cobró otra dimensión dentro del desarrollo cultural y de los discursos visuales novohispanos que anteponían el castigo físico a la oración mental. Inserto en esta retórica religiosa, Luis Felipe Neri de Alfaro encabezó en el Oratorio y en San Miguel el Grande la comisión de obras y varios proyectos, entre ellos la Santa Escuela de Cristo y el Santuario del Jesús Nazareno Atotonilco, encaminados a la perfección espiritual a partir de las penitencias corporales. Es necesario entender un poco del espíritu del padre Alfaro para comprender las empresas religiosas en las que se involucró. Son las palabras de su alumno, Juan Benito Díaz de Gamarra, una elocuente descripción:

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

¹⁸⁶ Joseph Antonio Ramos de Castilla, *Panegyrica Cynosura*, p. 14.

¹⁸⁷ El artículo 14, Inciso a, de la espiritualidad oratoriana dice: “Para Felipe la disciplina de la mente es más importante que la del cuerpo, porque se trata de librarse del egoísmo, el cual se basa en la fuerza argumentativa de la razón”, precepto que hoy en día permanece vigente para la congregación. En: <http://oratorio.mx/itinerario-espiritual/>

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.¹⁸⁸

Debido a estas manifestaciones de fervorosa piedad, el padre Alfaro es conocido como promotor de ejercicios penitenciaros y pasionarios. A él se le atribuye la introducción en San Miguel el Grande de la tradición de la *Visita de las siete casas*, tal y cómo lo hacían los oratorianos romanos en el siglo XVI, con la intención de revitalizar la devoción por la Pasión de Jesucristo. Las iglesias que se visitan corresponden al número de viajes que hizo Jesús desde que salió del Cenáculo hasta el Calvario, además de ser siete las efusiones de sangre brotadas de su cuerpo.¹⁸⁹ Cada Viernes Santo se coronaba de espinas e iniciaba una procesión con una cruz a cuestas por todas las calles de San Miguel, llamada hasta la actualidad como el *Paso del sacerdote*.¹⁹⁰ También instauró, una vez establecido en el Santuario de Atotonilco, la procesión del *Cristo de la Columna*. Estas muestras de piedad religiosa las inició tras la instauración de la Santa Escuela de Cristo, por lo que es en este momento pertinente hacer una breve síntesis de esta institución y su fundación en San Miguel el Grande.

El diccionario de autoridades en su versión de 1726 menciona que:

¹⁸⁸ Juan Benito Díaz de Gamarra, *El Sacerdote fiel y según el corazón de Dios*, p. 10. Para indagar más sobre la vida del padre Alfaro se pueden consultar los escritos de Clementina Díaz de Ovando, “La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro”. José Bravo Ugarte, *Luis Felipe Neri de Alfaro. Vida escritos, favores divinos*. José de Santiago Silva, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*.

¹⁸⁹ Luis Ávila Blancas, *Con Jesús hacia el Calvario*, p. 7.

¹⁹⁰ José Cornelio López Espinoza, *Estampas sanmiguelenses*, pp. 172- 173.

Se llama por antonomasia cierta Congregación o Hermandad en que se ejercitan algunos Fieles en actos de oración, meditación y devoción: a imitación de lo que Christo Señor nuestro practicó y exercitó para nuestra enseñanza.¹⁹¹

La Escuela de Cristo es una congregación o hermandad religiosa fundada en el siglo XVII, que promovía una vida espiritual más intimista y personalizada. No se trata de una institución que impartiera primeras letras o educación a niños o jóvenes. Estaba conformada por laicos amparados en Cristo como único maestro (*Magister vester unus es Christus*),¹⁹² al que debían seguir en todos los aspectos de la vida. Esta hermandad mantiene un vínculo cercano con los oratorianos, ya que fue el felipense siciliano Juan Bautista Feruzzo quien la fundó en el Hospital de Italianos de Madrid en 1653, de ahí se propagó por el resto de España¹⁹³ y al Nuevo Mundo. Fue una institución inspirada en la doctrina de san Felipe Neri, en la cual los laicos intentaban alcanzar la perfección espiritual mediante la oración, la práctica de las virtudes cristianas y los sacramentos, sin que se permitieran manifestaciones exacerbadas de piedad religiosa o de una vida pública escandalosa o indecorosa. Así, “el modelo de discípulo que proponía la Santa Escuela suponía una evidente muestra de modernidad, de avance en la concepción del compromiso de fe personal, vivido con responsabilidad, y llamado a transformar la sociedad”.¹⁹⁴

Si bien tenían reuniones y ejercicios espirituales, lo más importante para ellos era mostrar en el día a día que eran discípulos de Cristo. En sus Constituciones, dadas en 1656 se asentó que debían ingresar “[...] varones apartados de los vicios, engaños y vanidades del siglo, [...] serán a

¹⁹¹ *Diccionario de autoridades*, Tomo III, <http://web.frl.es/DA.html>.

¹⁹² *Constituciones de la Venerable y Santa Escuela de Cristo Señor Nuestro*, p. 5.

¹⁹³ En España se mantienen operarias seis Escuelas asentadas en Madrid, Toledo, Álava, Vizcaya, Almería y Granada. Vid, José Antonio Díaz Gómez, “Cuando la religiosidad popular se impone a la norma” p. 15.

¹⁹⁴ Fermín Labarga García, “La Santa Escuela de Cristo. Una peculiar institución del Barroco hispano”, p. 525. Este autor es uno de los principales estudiosos sobre dicha institución cristológica, por lo que, para mayores detalles sobre el tema es necesario remitirse a su obra: *La Santa Escuela de Cristo*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013, 888 p.

lo más veinte y cuatro sacerdotes, y cuarenta y ocho seglares [...]”.¹⁹⁵ Sin embargo, tengo la noticia que, para 1717, en los ejercicios religiosos de la Escuela de Cristo de Antigua Guatemala aceptaban también a mujeres.¹⁹⁶

Los candidatos a la Escuela debían contar con un director espiritual estable y confesarse con regularidad. Una vez aceptados, procuraban tener la más continua presencia de Dios, tener un misterio o punto de meditación y realizar su jaculatoria.¹⁹⁷ La Escuela se concibió como una institución que ofrecía una nueva espiritualidad para “[...] aquellos que se reúnen para buscar su santidad sin preocuparse del <<aparato>> externo. Siguiendo el espíritu de san Felipe Neri, la Santa Escuela pone la santidad al alcance de todos, para ello los hermanos deberán conciliar las prácticas de piedad con el ejercicio de las virtudes en la vida cotidiana sin apartarse del mundo”.¹⁹⁸ Exigía a sus miembros una vida basada en el modelo cristiano, reflejado en actos de caridad, visita a hospitales, enfermos y a los pobres en cárceles. Se prohibieron las festividades religiosas patronales, pues se consideraban inapropiadas y un gasto innecesario ajeno al principio de pobreza que debía imperar.¹⁹⁹

El espíritu de la Escuela se resume en el siguiente acróstico,

Examen de cada día,
Jaculatoria frecuente,
Ejercitar lo piadoso,
Memoria útil de la muerte,
Misa sin que falte día,
Presencia de Dios por siempre,
Lección diaria espiritual,
Oración continuamente.²⁰⁰

¹⁹⁵ *Constituciones*, p. 7- 8.

¹⁹⁶ AGI, Guatemala 309.

¹⁹⁷ Labarga, *La Santa Escuela de Cristo*, p. 526.

¹⁹⁸ Labarga, “La Santa Escuela de Cristo”, p. 523.

¹⁹⁹ *Constituciones*, 1774, p. 69.

²⁰⁰ *Adiciones que ha puesto a sus constituciones la santa escuela de Cristo Nuestro Señor, fundada en el convento del Espíritu Santo de México*, p. 223.

El primer registro de una Escuela de Cristo en la Nueva España data de 1721. Estuvo asentada en la capilla de San José del Convento de Nuestra Señora de la Merced de la Ciudad de México.²⁰¹ En general, mantuvieron las constituciones originales creadas desde el Viejo Mundo. Sin embargo, existió mayor apertura para el ingreso de miembros, contraviniendo el principio de una admisión selectiva tanto que, en las *Constituciones* publicadas en la Ciudad de México en 1774, se permitió el ingreso de 72 hermanos, número que eventualmente aumentó. Quizás una de las mayores transformaciones fue lo relativo a las penas físicas, la humillación y el arrepentimiento público, presente en el régimen cotidiano de los ejercitantes, alejándose del carisma original y reflexivo de la institución. En las *Adiciones* a las constituciones se marcó una relación directa con los oratorianos y con el entorno mexicano, sobre todo se introdujo la práctica del viacrucis conforme a “las Estaciones de Roma cuyos días que señala la Bula de la Santa Cruzada, las Visitas al Santísimo Sacramento, especialmente en el Jubileo Circular; las de los Santuarios, particularmente los del Señor de Santa Teresa, y de nuestra Santísima Madre y Patrona de Guadalupe”.²⁰² Cómo bien lo señala Alicia Bazarte, en la realidad novohispana de mediados del siglo XVIII, la iglesia debía encarar las ideas de modernidad y secularización imperantes en el contexto y fue la Escuela de Cristo una institución piadosa desde la cual se podría catequizar y evangelizar a los fieles.²⁰³

El establecimiento de la Santa Escuela de Cristo en San Miguel el Grande se debió a los oratorianos Luis Felipe Neri de Alfaro y Martín de Zamudio —que se recordará estuvo encargado de fundar el Convento de Santo Domingo en la villa—. Ambos deseaban instaurar una hermandad religiosa que permitiera educar a los varones de la villa en los misterios de Cristo.²⁰⁴

²⁰¹ Alicia Bazarte, “Santas Escuelas de Cristo en la segunda mitad del siglo XVIII en la Ciudad de México”, p. 180. Este texto se señala la participación del ahora beato Juan de Palafox y Mendoza en el establecimiento de la primera Escuela de Cristo en Madrid y, al parecer, en la reformulación de sus constituciones.

²⁰² *Adiciones*, p. 236.

²⁰³ Bazarte, *Op.cit.*, pp. 187- 188.

²⁰⁴ AHCM, Parroquial, Disciplinar, Cofradías, Licencias, C 1265, Exp. 25, s/fs.

La ubicación de la capilla de la hermandad resulta por demás excepcional, está en el atrio de la Parroquia de San Miguel, sobre lo que fuera la antigua capilla de San Rafael, una de las primeras construcciones del pueblo (Fig. 46). Inicialmente, el edificio daría morada a la congregación religiosa que resultara desplazada del terreno que se disputaban los felipenses con los cofrades de la Soledad. Aunque estos últimos fueron los desalojados, para entonces no se había terminado la construcción de dicho espacio, por lo que convinieron adecuarles a los mulatos una capilla al interior de la Parroquia. Al finalizar la construcción en 1742 y sin una designación específica, los oratorianos solicitaron ese lugar para instituir ahí una Santa Escuela de Cristo, que les permitiría dar asistencia religiosa a los varones de la villa y guiarlos en los ejercicios espirituales. Fue la zona del Bajío donde más fundaciones de esta institución se dieron, cuando se establecía un instituto felipense se erigía una Santa Escuela, por lo que en la región estarán íntimamente ligadas a los oratorianos. La primera fue la de San Miguel, a la que le siguieron la de León, San Luis de la Paz, Dolores Hidalgo, San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas, Salamanca y en Atotonilco el padre Alfaro fundó una Escuela de María, que es la contraparte femenina de esta institución.²⁰⁵

La Escuela de Cristo en San Miguel el Grande estuvo encabezada por Luis Felipe Neri y apegada a las *Constituciones* publicadas en la Ciudad de México. En ellas se favorecía la mortificación corporal como una vía para alcanzar la perfección espiritual. Luis Felipe Neri, estaba inserto en una estética donde los temas pasionales exacerbaban la devoción de la sociedad novohispana. Derivado de ello, en 1756 surgió la procesión del *Divino Maestro* o *Santo Encuentro*, que iniciaba desde el Viernes Santo, en ese tiempo conducida por el padre Alfaro que, vestido de penitente y cargando una cruz de mezquite a cuestas, salía del Santuario de Atotonilco con varios

²⁰⁵ AHCM, Parroquial, Disciplinar, Cofradías, Licencias, C 1265, 21 Exp. Varios expedientes comprendidos en esta caja, contienen información sobre dichas fundaciones abajeñas.

ejercitantes. Al día siguiente llegaban a la Parroquia de San Miguel donde se representaba la Sentencia de Cristo, para después dar inicio a la procesión del *Santo Encuentro*. La comitiva partía de la Santa Escuela hasta el Jardín central, donde la escultura de un Nazareno se encontraba con una de la Virgen Dolorosa.²⁰⁶ La imagen procesional que encabezaba el paso fue comisionada por el padre Alfaro y cuenta con un mecanismo por el cual Cristo levanta la cabeza al encontrarse con su madre, lo que imprimía mayor dramatismo a la escena provocando entre los espectadores conmoción y afección.

La figuración de dicha procesión fue pintada en el Santuario de Atotonilco por Antonio Martínez de Pocasangre.²⁰⁷ Ubicada en el vano de ingreso de la Capilla del Santo Sepulcro está una composición dividida en tres momentos. El primero ocupa el plano superior donde se aprecia a un religioso que carga una cruz a cuestas en representación de la *procesión del viernes santo* seguido de una comitiva de penitentes con las andas de un Nazareno caído. Entre los participantes se ven ejercitantes y fieles hincados —en su mayoría mujeres— con rostros afligidos y orantes. Esta tradición aún se mantiene en San Miguel, cada Viernes Santo un sacerdote de la Parroquia sale de ésta hacia el Jardín central con un madero sobre sus hombros, en recuerdo de esa antigua procesión iniciada por el padre Alfaro (Figs. 47 y 48). El segundo momento en la pintura corresponde a la llegada de la comitiva a la Santa Escuela (Fig. 49). No se representó propiamente un edificio, sino la procesión de los hermanos abanderados por un estandarte con el escudo de la Escuela (dos corazones y un crucifijo).²⁰⁸ Es una metáfora del espacio a partir de la presencia de los congregantes que, vestidos como penitentes de sayal, sogá al cuello y corona de espinas, cargan

²⁰⁶ José Cornelio López, *Estampas sanmiguelenses*, pp. 171- 183.

²⁰⁷ Aunque más adelante se retomará a este pintor, es necesario mencionar el estudio que realiza Erandi Rubio donde establece la relación del artífice con el padre Luis Felipe Neri de Alfaro y su injerencia en la fundación del Santuario de Atotonilco. *Vid.*, Erandi Rubio Huertas, *Imágenes de la pasión en el templo de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato*, 2011.

²⁰⁸ José de Santiago, *Atotonilco*, pp. 397-400.

cráneos y cruces en evocación a la reflexión constante que deberían hacer en esas fechas. La disposición en vertical de la escena integra a 17 hermanos de la Escuela, además de cinco personajes vestidos como guardias militares que portan algunos instrumentos pasionarios. Llama la atención la presencia de dos hombres de tez más oscura que el resto; ello contradice la supuesta preferencia étnica de los hermanos en Cristo, pero se explica en el contexto de la villa donde existía una comunidad de mulatos y es esta pintura un documento visual de las tradiciones, costumbres y de la propia sociedad sanmiguelense del siglo XVIII.

El tercer momento corresponde a la Sentencia de Cristo, cuando Poncio Pilatos pronuncia las palabras: *Ecce Homo* (He aquí al hombre) ante el pueblo judío, para que ellos sean los que decidan el futuro de ese reo a quien él no encuentra culpable. En el Santuario de Atotonilco se representa ese instante: Cristo, ataviado con corona de espinas, báculo y cendal está ante Pilatos y un gentío que espera la sentencia (Fig. 50). En San Miguel y según el orden de la procesión este momento antecede a la salida del Nazareno para el *Santo Encuentro* de su madre y se realiza al interior de la Escuela de Cristo.

Llama la atención que en la nave del templo de la Santa Escuela se localice una representación que conjuga escultura y pintura de este episodio: un *Ecce Homo* de pie junto a Poncio Pilatos y un soldado romano en imaginaria colocados sobre un balcón. A sus espaldas hay una pintura con dos guardias, un cortinaje carmesí y arquitectura decimonónica fingida (Fig. 51). Aunque esta composición sufrió modificaciones durante el siglo XIX o XX, pues los elementos arquitectónicos no corresponden al siglo XVIII, la estructura sí pertenece al templo. El espacio donde se colocaron las esculturas está perfectamente integrado al muro, es decir que desde la construcción del templo se planeó la existencia de este espacio, no cuenta con escaleras que permitan su acceso por la parte de atrás, lo que conlleva a que las esculturas y hasta la limpieza de este balcón se haga desde el templo, quizás colocando un andamiaje. Parte de la fuerza dramática

de esta representación tiene que ver con la colocación de este balcón a un metro sobre el suelo, lo que supone que, al realizar la escenificación de este pasaje los asistentes quedaban en un nivel inferior, haciendo las veces de los judíos que sentencian a Jesús (Fig. 52). El efecto conseguido por el realismo de esta representación favorecía la reflexión de los congregantes. En la pintura de Atotonilco se distinguen estos dos niveles, la baranda y una arquitectura fingida similar a la de la Santa Escuela. Podría ser que, para realizar el mural del Santuario, Pocasangre tomara como referencia este conjunto pictórico-escultórico, reiterando así la relación entre ambos sitios y la importancia de esta figuración plástica como un testimonio social y cultural del siglo XVIII.

Estas obras son muestra del estrecho vínculo entre la Santa Escuela de Cristo y el Santuario de Atotonilco, desafortunadamente, éste último ha acaparado la atención de los estudiosos sin que exista interés por exponer las proximidades entre ambas fundaciones. Más allá de las razones obvias al ser proyectos del padre Luis Felipe Neri de Alfaro, existía un vínculo que generó obras artísticas y costumbres conservadas hasta hoy en día en ambos pueblos y que se deben, en suma, a la espiritualidad emanada de la propia Congregación y del contexto social y religioso del siglo XVIII, un ejemplo de estas correspondencias se expondrá en el siguiente apartado.

4.3.1 Las penas del alma

Las *Constituciones* de la Santa Escuela de Cristo son puntuales en cuanto a la ornamentación del templo:

En el Altar del Oratorio estará un Santo Cristo, y una imagen de nuestra Señora, [...] y sobre el asiento de obediencia la de San Felipe Neri, nuestro Padre. Se pondrán al pie del Altar dos Calaveras, y huesos de muertos, y dos manojos de disciplinas²⁰⁹.

²⁰⁹ *Constituciones*, p. 17- 18.

Las devociones tutelares de la Escuela serán Cristo, como maestro y líder, la Virgen María y San Felipe Neri. El resto del templo quedaría con adornos discretos o con imágenes de fácil comprensión que favorecieran el ejercicio religioso. Sobre la arquitectura, la apariencia del edificio se sustentaría en los lineamientos de Carlos Borromeo, ceñido a una nave de cañón corrido con cúpula en el ábside como lo propone para oratorios con oficio de misa.²¹⁰ De las escasas obras que aún persisten en la Santa Escuela de San Miguel, se conserva un lienzo que refuerza el método introspectivo de dicho espacio. Me refiero al lienzo titulado *Las penas del Infierno*, atribuido a Antonio Martínez de Pocasangre (Fig. 53).

La composición representa a siete almas padeciendo tormentos al interior de una cueva ígnea. Esta tipología se inspira en los Ejercicios Espirituales, ya que retoma la idea de la construcción del espacio y la meditación sobre el infierno como una cueva llena de fuego, donde almas envueltas en ese candor son mortificadas en cada uno de los cinco sentidos.²¹¹

En particular, el lienzo de la Santa Escuela tiene concordancia con el texto y los grabados integrados en el libro el *Infierno Abierto* del teólogo jesuita italiano Paolo Segneri, publicado en 1701 en Valencia. En él se describen los castigos que se ejecutarán contra aquellos que violenten los dogmas cristianos. Segneri es considerado como un “[...] adversario acérrimo de la doctrina quietista, que predicaba las virtudes místicas de la contemplación y la pasividad [...]”,²¹² expresión contraria al ánimo militante de los jesuitas y el espíritu de los oratorianos. El libro está dividido en ‘siete consideraciones’ a meditar, una por día, empezando el domingo y terminando el sábado. En ellas se informa al lector sobre los escarmientos que recibirá en el infierno por haber pecado, por

²¹⁰ Carlos Borromeo, *Instrucciones*, pp. 83- 84.

²¹¹ Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, p. 10.

²¹² Julio Glockner, “El infierno abierto”, p. 34.

lo que Segneri incita constantemente a los fieles a recapacitar sobre sus acciones y fomentar la prevención a partir del miedo al castigo.

En el libro, el jesuita italiano, presenta las consideraciones en el siguiente orden que prevalece en las pinturas:

1. La cárcel del infierno.
2. El fuego.
3. La compañía de los condenados.
4. La pena de daño.
5. El gusano de la conciencia.
6. La desesperación.
7. La eternidad de las penas.²¹⁴

Cada una de éstas está acompañada por una oración y un pasaje bíblico sobre el cual habría que meditar. Fue en la edición poblana de 1780, que el impresor Pedro de la Rosa incluyó los nueve grabados de Manuel Villavicencio que corresponden con cada una de las consideraciones. Es decir, son imágenes que se integraron como apoyo para la visualización de los espacios y el contenido. Es importante señalar que existen actualmente cuatro versiones de esta temática asociada con la Congregación de San Felipe Neri. Una, la de la Santa Escuela de Cristo de San Miguel el Grande, otra en el Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco (Fig. 58), uno más en el Oratorio en San Miguel (Fig. 54) y finalmente, una versión con más personajes y de mayores dimensiones en el Oratorio de la Ciudad de México en la Antigua Casa Profesa²¹⁵ (Fig. 55).

La temática de la obra de Segneri empata perfectamente con la doctrina que en la Santa Escuela de Cristo y en el Oratorio se enseñaba. En una de las constituciones de la Escuela se especificó que todos sus miembros,

²¹⁴ Pablo Segneri, *El Infierno abierto para que le halle cerrado el chirstiano*, edición madrileña de 1751.

²¹⁵ Un estudio puntual y exhaustivo sobre esta pintura lo realizó Abraham Villavicencio en su tesis de licenciatura. Vid, Abraham Villavicencio García, *El infierno abierto al novohispano: las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica novohispana*, México, 2009. A esta investigación se le suman los aportes de, Elisa Vargaslugo, “Las penas del infierno”, en *Arte y mística del barroco*, pp. 145- 149. Gisela Von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*.

A la noche harán examen de su conciencia antes de acostarse, con mucho dolor de las faltas en que hubieren caído aquel día [...] Piensen un poco en el morir, reparando á cuantos asaltó la muerte en las tinieblas del sueño, que ninguna cosa temieron menos, sin darles lugar a abrir los ojos para ver más la luz, ni los de la razón para pedir misericordia á Dios.²¹⁶

Partiendo de la inspiración que tuvo la Santa Escuela en los lineamientos felipenses, el tema de *las penas del alma*, fortalece una de las tareas de ambas congregaciones: la salvación de las almas. Además, llama la atención que, si bien el libro de Segneri no tiene relación directa con los oratorianos, inicia con la siguiente advertencia:

*Quien no vá al Infierno vivo, corre gran riesgo de ir después de muerto. S Phelipe Neri.*²¹⁷

Las meditaciones o consideraciones propuestas por Segneri no son ajenas ni únicas en cuanto a la espiritualidad cristiana, hay antecedentes de éstas en otros autores cristianos. La relación directa con los oratorianos proviene de San Francisco de Sales, reconocido como maestro de la congregación felipense. Él escribe en 1609 su *Introducción a la vida devota*, un conjunto de tratados que sustentan el mensaje de santidad laica, en el cual podían apoyarse los creyentes para llevar una correcta vida piadosa. En el Capítulo XV de la *Introducción* propone la *Meditación séptima: del infierno*, e incluye tres consideraciones a reflexionar con respectivos afectos y resoluciones.²¹⁸ La descripción de las penas y del infierno es similar a la de Segneri, sin que los desglose tan puntualmente como lo hace este último, pero menciona:

el abismo infernal como en una ciudad infortunada, en la cual padecen tormentos indecibles, en todos sus sentidos y en todos sus miembros, pues, por haberlos empleado en pecar, han de padecer en ellos las penas debidas al pecado: los ojos, en castigo de

²¹⁶ *Constituciones*, p. 62.

²¹⁷ Pablo Señeri, *El Infierno abierto*, edición valenciana de 1701.

²¹⁸ San Francisco de Sales, *Introducción a la vida devota*, pp. 11- 12.

sus ilícitas y perniciosas miradas, tendrán que soportar la horrible visión de los demonios y del infierno; los oídos, por haberse complacido en malas conversaciones, no oirán sino llantos, lamentos de desesperación y así todos los demás sentidos. Además de todos estos tormentos, todavía hay otro mayor, que es la privación y la pérdida de la gloria de Dios, que jamás podrán contemplar.²¹⁹

A lo que san Francisco de Sales se refiere en esta última reflexión, es a *la pena del daño*, que consiste en la insoportable ausencia de Dios que invade el espíritu y la razón.²²⁰ En la pintura que corresponde a este evento, se observa a un hombre envuelto en llamas con los ojos vendados y con las manos inmóviles dando gritos desaforados (Fig. 56).

Las pinturas sobre *Las penas del alma*, tanto la de la Escuela como la del Oratorio, además de idénticas, son expresiones visuales altamente sugestivas, que describen los castigos y el sufrimiento del alma en el infierno, no sólo en lo relativo a lo físico, sino en la conciencia y en los sentidos que prevalecen aún después de la muerte, según lo señala san Agustín “[...] el alma no será atormentada por el fuego, sino por la imagen del fuego”.²²¹

Segneri inicia con la consideración para el domingo, en ella deberá meditarse sobre la Cárcel del Infierno y los condenados que ahí habitan por “abusar de la libertad que le ha concedido Dios”.²²² Es decir, por tomarse con ligereza el libre albedrío. Finalizan estas reflexiones el sábado, con la Eternidad de las Penas, es decir con una referencia a la temporalidad del castigo. Durante las siete consideraciones se deberá pensar en la forma del infierno, su espacio, olor, la luz cegadora que el fuego emite. Se debe imaginar como una caverna, un espacio cerrado, es decir una cárcel ígnea, hedionda, con cuerpos amontonados, inmóviles, sufrientes y con visiones horribles, en una

²¹⁹ *Idem*, p. 11.

²²⁰ *Cfr.* Varios versículos de la Biblia: Mt 25, 41: «¡Apartaos de mí, malditos!»; Mt 25, 12: «No os conozco»; 1 Cor 6, 9: «¿No sabéis que los injustos no poseerán el reino de Dios?»; Lc 13, 27; 14, 24; Ap 22, 15;

²²¹ San Agustín, *Suma teológica*, cuest. 86, art. 3, *Apud*, Georges Minois, *Historia de los infiernos*, p. 245.

²²² Segneri, *Op.cit.*, p. 16.

palabra, convendrá percibir al infierno en cada uno de los sentidos que serán afectados por igual²²³ Finalmente, Segneri da la razón del porqué se habita en este espacio: “Esta es la estancia que se eligieron voluntariamente los pecadores para siempre, por contentar con un breve sueño el apetito infame de la carne”.²²⁴ El infierno estaba reservado para aquellos que desobedecían los lineamientos cristianos a pesar de las advertencias. Como bien lo señala Antonio Rubial, el castigo es parte del equilibrio que sustenta el mundo, “[...] era necesaria la convicción tranquilizadora de que existía justicia inmutable que castigaría a los malos”.²²⁵

Estas representaciones tienen la finalidad didáctica de conducir al fiel a la reflexión de sus acciones, para lograr con ello el arrepentimiento sincero de sus faltas. Discurso que empata con el de la Escuela de Cristo y de los oratorianos. Al existir cuatro versiones de esta tipología, es evidente su uso por parte de los felipenses como herramienta para estimular la imaginación y mover el espíritu de los observantes durante la práctica de los Ejercicios espirituales, recordando que la factura de estas obras está asociada directamente con las Casas de ejercicios.

Es sustancial señalar que la versión que se encuentra en el Santuario de Atotonilco, supone el uso de estos grabados desde los primeros años de su impresión en 1719.²²⁶ Si se considera que la pintura del Santuario está fechada entre 1748 y 1759, tuvo que existir un ejemplar del impreso de Segneri en el Oratorio del que el pintor tomó algunas referencias. Lo menciono así porque a pesar de la existencia de los grabados, Pocasangre los reinterpreta. Como ejemplo de ello traigo a cuento la consideración seis, *La Desesperación*. Comparando el grabado de Villavicencio con la pintura denotan las transformaciones que realizadas por Pocasangre, tanto en la expresión del rostro

²²³ Minois. *Op.cit.*, pp. 250- 252,

²²⁴ Segneri, *Op.cit.*, p. 15.

²²⁵ Antonio Rubial, *La justicia de Dios*, p. 162.

²²⁶ Abraham Villavicencio, señala que desde la primera edición poblana del libro de Segneri, en 1719, se incluyeron los grabados de Manuel Villavicencio, lo que explicaría el uso de estas láminas en los temples de Atotonilco. Villavicencio, *Op.cit.*, p. 74.

y la postura del cuerpo como en la inclusión de otros reptiles que se asemejan más a gusanos que a serpientes, (Figs. 57 y 58). Además, introdujo otra paleta cromática a la escena en la que suelen prevalecer los tonos oscuros y magentas. En cambio, en la obra del pintor predomina la luz y tonalidades mucho más claras. Otra de las características de estos temples es su disposición como paneles individuales. A diferencia de las pinturas antes expuestas que son una sola composición, en Atotonilco se pintaron como recuadros individuales, a manera de láminas de grabado, acompañados en algunas ocasiones con un verso del padre Alfaro. Esta preferencia por la individualidad se nota en aquellas escenas que se pintaron juntas, pues entre ellas se colocó un marco para separarlas. Es decir, no hubo una integración del espacio como sucede en los óleos de la Santa Escuela y del Oratorio.

En definitiva, estos discursos visuales de tortura y terror son un recordatorio constante no sólo del castigo, sino de la bondad de la iglesia, que espera que bajo su guía y amparo las almas de sus devotos escapen a esos castigos. En estas imágenes hay una búsqueda de reconciliación con Dios y su doctrina, un lenguaje que pretende acercar a los fieles a los estatutos de la iglesia cristiana en la cual hallaran la salvación

Es imprescindible comprender a la santa Escuela y Atotonilco como proyectos planeados y ejecutados por el padre Luis Felipe Neri de Alfaro, quizá la primera como antecedente del segundo que fue pensado como un sitio apartado, idóneo para la práctica de ejercicios más cercanos a su pensamiento pasionario. Una vez que se inició la construcción del Santuario, el padre Alfaro dejó a los felipenses y mantuvo una vida casi claustral y ermitaña. Su salida no debe de considerarse como un hecho aislado, sino como parte de los cambios suscitados a mediados del siglo XVIII, encabezados en San Miguel el Grande por Juan Benito Díaz de Gamarra. Él se opuso a las exacerbadas muestras de penitencia de las que el padre Alfaro era promotor. A su muerte, Gamarra escribió un sermón en honor a su maestro en el que encomia su labor y su espíritu, sin embargo,

mantiene cierta distancia en cuanto a las penas físicas a las que se sometía. Bien era sabido que Alfaro tuvo la costumbre de dormir en un ataúd, con la idea de la constante reflexión de la muerte y la fugacidad de vida, esto para Gamarra era parte de tradiciones que debían suprimirse. Entonces, ante las nuevas ideas ilustradas que inundaban el Oratorio y su Colegio, Neri de Alfaro, vio la posibilidad fundar otra casa de ejercicios mucho más cercana a su misticismo penitente.

La Santa Escuela sirve también para entender el grado de influencia que tuvieron los felipenses en la villa que no se limitó únicamente a su Oratorio, sino a otros espacios públicos y privados que les fueron cedidos por los habitantes de San Miguel el Grande. La sociedad de aquella época y la actual, tiene vínculos arraigados con la congregación que se pueden advertir en su participación en las constantes festividades religiosas de la ciudad. Figuraciones como las *Penas del alma* o celebraciones tan teatrales como las de Semana Santa, son también parte de la configuración de la identidad sanmiguelense y de sus tradiciones que, afortunadamente, aun se pueden vivir hoy en día.

Cómo se ha expuesto hasta este punto, la Santa Escuela fue en San Miguel el Grande un cenáculo de espiritualidad que congregaba no sólo a los varones de la villa, sino que integraba a toda la sociedad en general en muestras de religiosidad pública, permitiendo evangelizaciones masivas, cómo san Felipe Neri lo hacía en Roma y lo sugería para su congregación. Estas solemnidades litúrgicas están vigentes en la Semana Santa, debido al empeño de los felipenses. En el Santuario de Atotonilco se mantiene una Casa de Ejercicios tal y cómo el padre Alfaro lo había proyectado. He dejado de lado la historia de la fundación del templo del Atotonilco, del cual ya se han escrito varios estudios que en su momento valdrá la pena ampliar y enriquecer.²²⁷ Sin embargo,

²²⁷ Sobre el Santuario de Atotonilco se puede consultar: José Mercadillo Miranda, *La Pintura mural del Santuario de Atotonilco*. Luis Arana Llamas, *Memorias del Santuario de Jesús Nazareno y la Casa de Ejercicios Espirituales de Atotonilco, Gto, (1740- 1993)*. José F. Hernández, *La soledad en silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*. José de Santiago Silva, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*. Francisco Vidargas, *San Miguel de Allende y el santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco México*. José Miguel Morales Folguera, “La emblemática en el arte religioso de

para los límites y objetivos de esta investigación, solo era necesario apuntar la circulación de las obras, los temas y los artistas entre ambos pueblos, encausados principalmente por el padre Alfaro, que responden a un contexto religioso y artístico que permea el siglo XVIII novohispano y del que San Miguel no es ajeno.

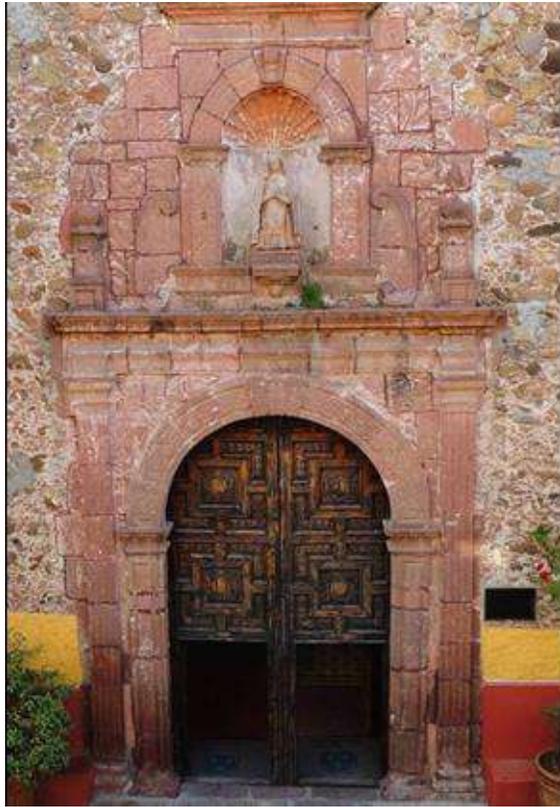
Iberoamérica” en Inmaculada Rodríguez Moya, *Arte en los confines del Imperio*, pp. 199 -219; Erandi Rubio Huertas, *Imágenes de la pasión en el templo de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato*, Erandi Rubio, “Vínculos espirituales e históricos. Del oratorio de San Miguel el Grande al santuario de Atotonilco”, pp. 149 – 180; finalmente, *Cuatro monumentos del patrimonio cultural: Estado de Guanajuato*.

IMÁGENES

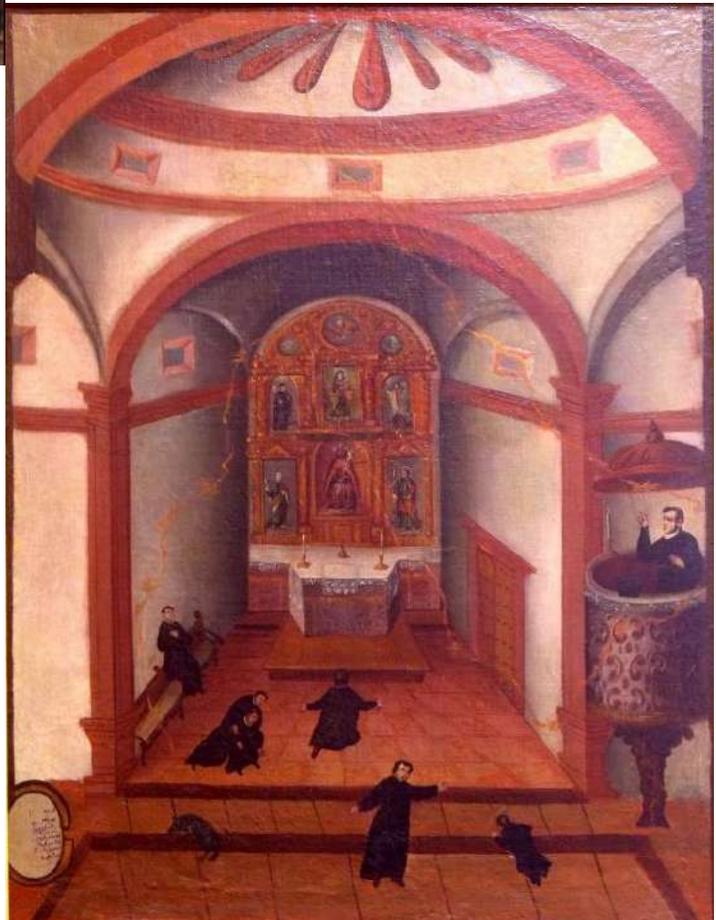
CAPÍTULO I



1. Autor desconocido, *Mapa de las villas de San Miguel y San Felipe de los Chichimecas*, detalle, h. 1577. La nueva ubicación estratégica de San Miguel se observa en el este mapa. Se distingue en color azul al río La Laja y sus afluentes, con rojo los caminos que comunicaban a la villa con la Ciudad de México, Querétaro, Zacatecas y Apaseo. Además de las tierras para ganado mayor, se indica lo conflictivo de la zona por la presencia de indígenas armados con arco y flecha, y españoles que custodian la zona. En otro punto del mapa, se distinguen indígenas ahorcados y las cabezas cercenadas de dos frailes.



2. Portada original de la capilla de los mulatos de Nuestra Señora de la Soledad, h. 1652, cantera rosa labrada, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



3. Autor desconocido
Caída de un rayo al interior del templo de San Felipe Neri, h. 1714, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.

El 10 de Agosto del año de 1714. A las 12 y media de la noche estando predicando en la Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad del Santo Escobedo, hoy Oratorio del Santo Padre Felipe Neri, el R. P. Doctor D^o Antonio Pérez de Espinosa primer Preboste y vicario de esta Real Congregación, oyó un rayo caer en la Iglesia que se oyó en muchos sitios de la Iglesia, pero sin hacer ningún daño a las personas que se hallaban en ella. Este rayo se cayó en el Cap^o 10 de Agosto del año de 1714. R. P. Preboste, como en el Archivo de esta Congregación.



4. Mano izquierda, primera mitad del siglo XVII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



5. *Ecce Homo*, siglo XVII, Parroquia de San Miguel Arcángel, San Miguel de Allende.



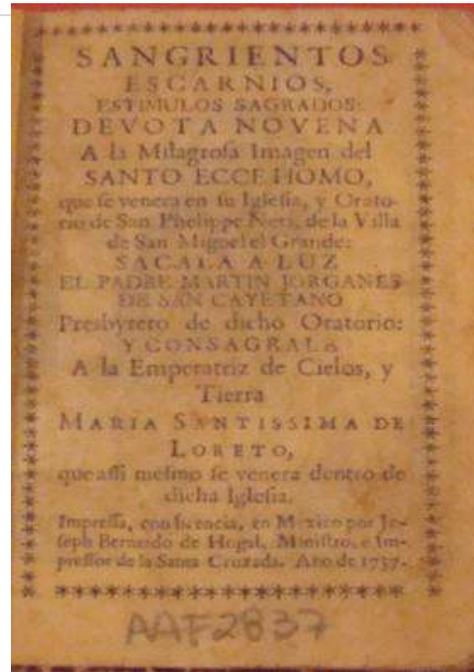
6. *Ecce Homo*, detalle, h. 1714, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



7. Retablo del *Ecce Homo*, detalle, h. 1714, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



8. *Ecce Homo* y portada de la novena Sangrientos escarnios, 1737, Archivo Histórico de Chile



9. *Lignum crucis*, h. 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



10. Vista de la escultura del fundador y la fachada del Templo de San Felipe Neri.



11. Portada principal del Templo de San Felipe Neri, 1712.



12. Retablo mayor, h. 1835, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



13. Vista general de la sacristía del templo de San Felipe Neri.



14. Detalle una de las esculturas dañadas en el incendio de 1957, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



15. Juan Rodríguez Xuárez, *La Inmaculada concepción con Don Severino de Jaregui*, h 1728, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



16. Portada de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud. San Miguel de Allende, 1742.



17. Portada del templo de San Juan de Dios, Ciudad de México, h. 1742.



18. *Virgen de la Salud*, h. 1725, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



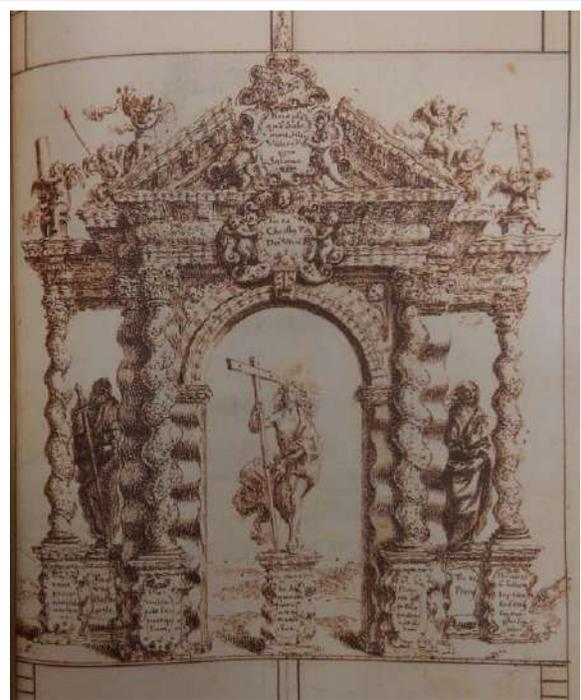
19. José de Ibarra, *Regreso de Egipto*, detalle del Conde Manuel Tomás de la Canal Bueno de Baeza, h. 1736, Iglesia de San Francisco Javier Tepotzotlán.



20. Virgen de Loreto con escudo de armas. San Miguel de Allende.



21. Fachada principal de la Capilla de Loreto, 1735, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



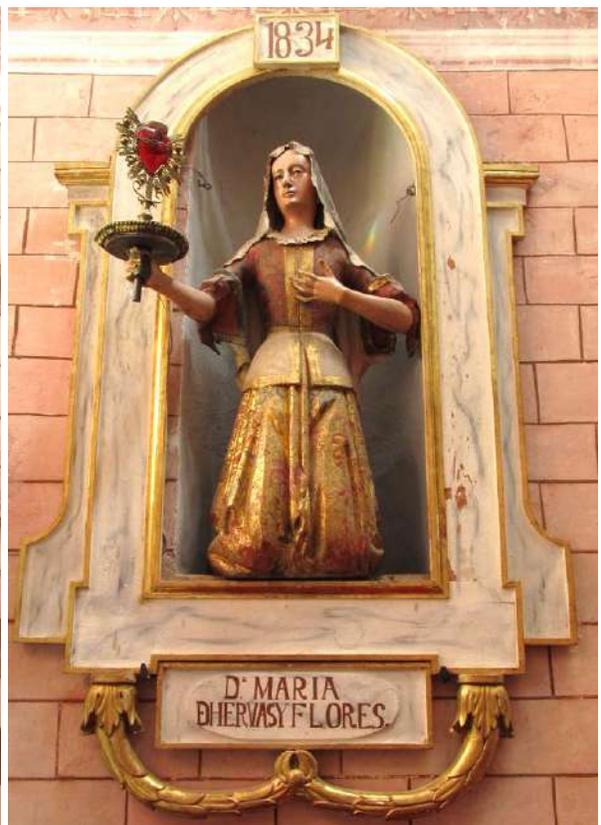
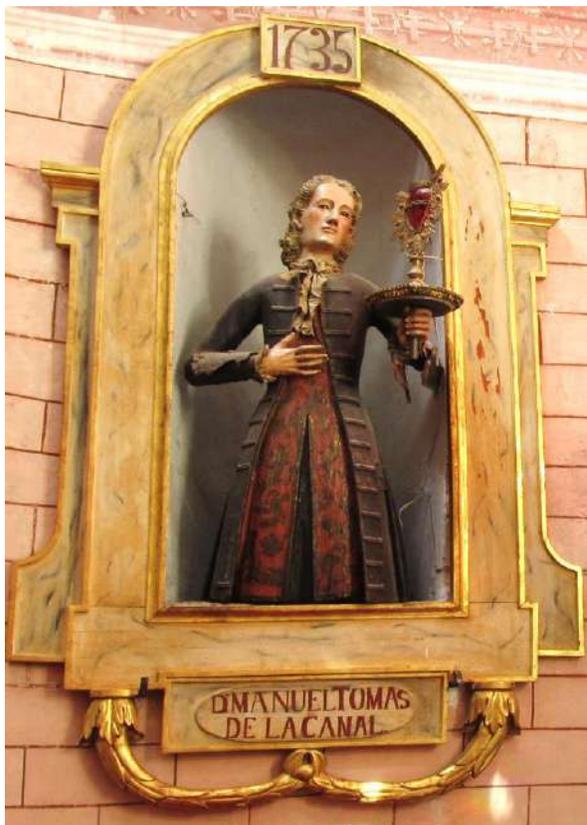
22. Fray Juan Ricci, *Arco del triunfo dedicado a Jesucristo*, Lámina 42.



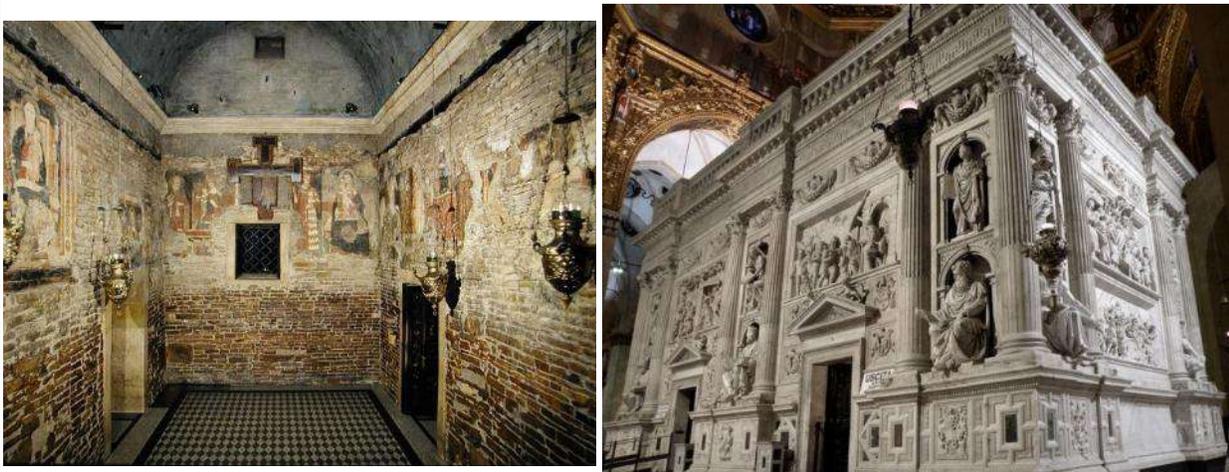
23. Detalle de las columnas salomónicas de la fachada de la Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



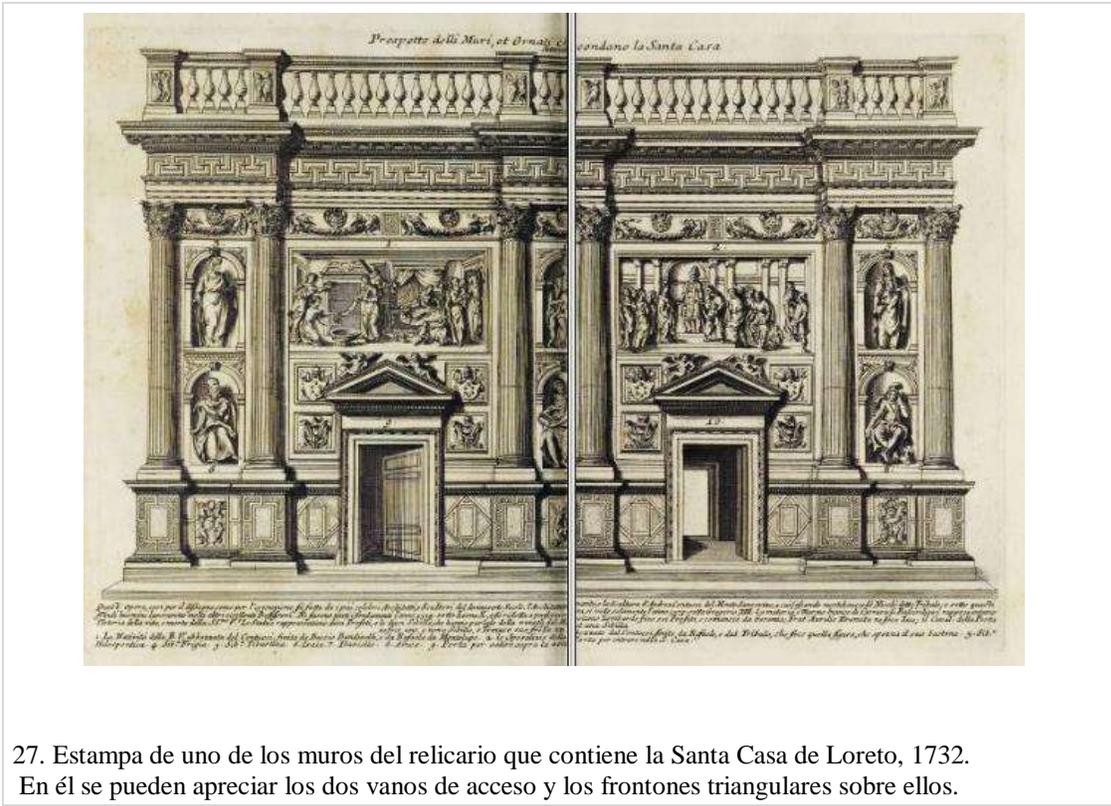
24. Columna santa, Iglesia de San Pedro, Vaticano.



25. Manuel Tomás de la Canal y María Hervás y Flores, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



26. Detalles del interior de la Santa Casa de Loreto y del relicario de Andrea Sansovino y Donato Bramante, Santuario de la Virgen de Loreto, Italia, 1529.



27. Estampa de uno de los muros del relicario que contiene la Santa Casa de Loreto, 1732. En él se pueden apreciar los dos vanos de acceso y los frontones triangulares sobre ellos.



28. Hermanos Klauber, *Vita*, 1750, grabado.



29. Autor desconocido, *Vita*, h. 1835, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



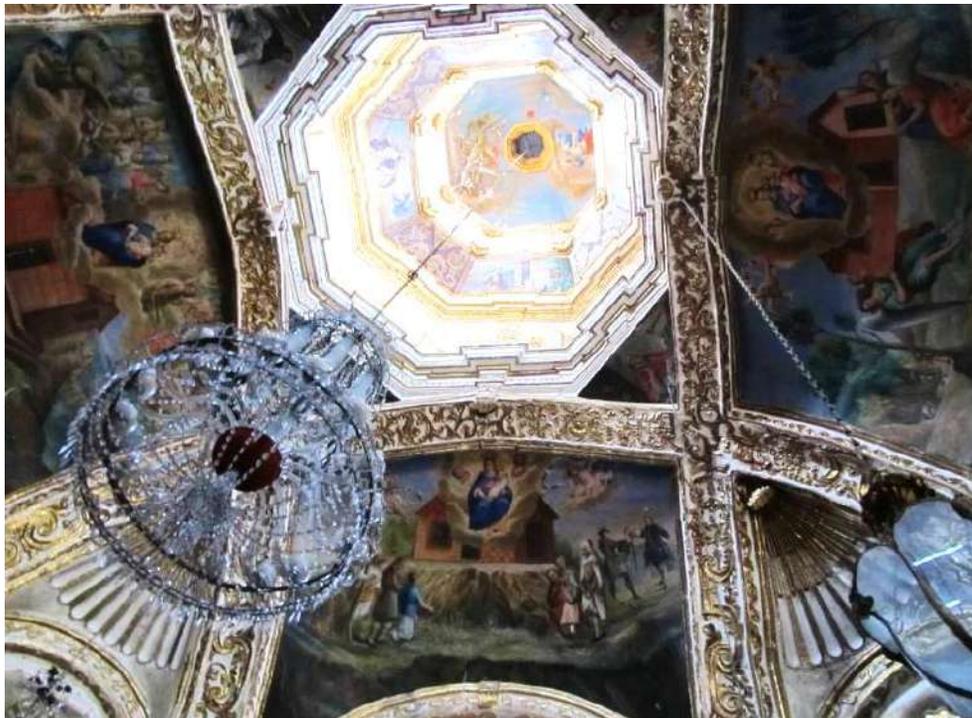
30. Francisco Eduardo Tresguerras, *El sueño de Elías*, acuarela, h. 1790, Ciudad de México.



31. Autor desconocido, *angel con panal de abejas*, 1835, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



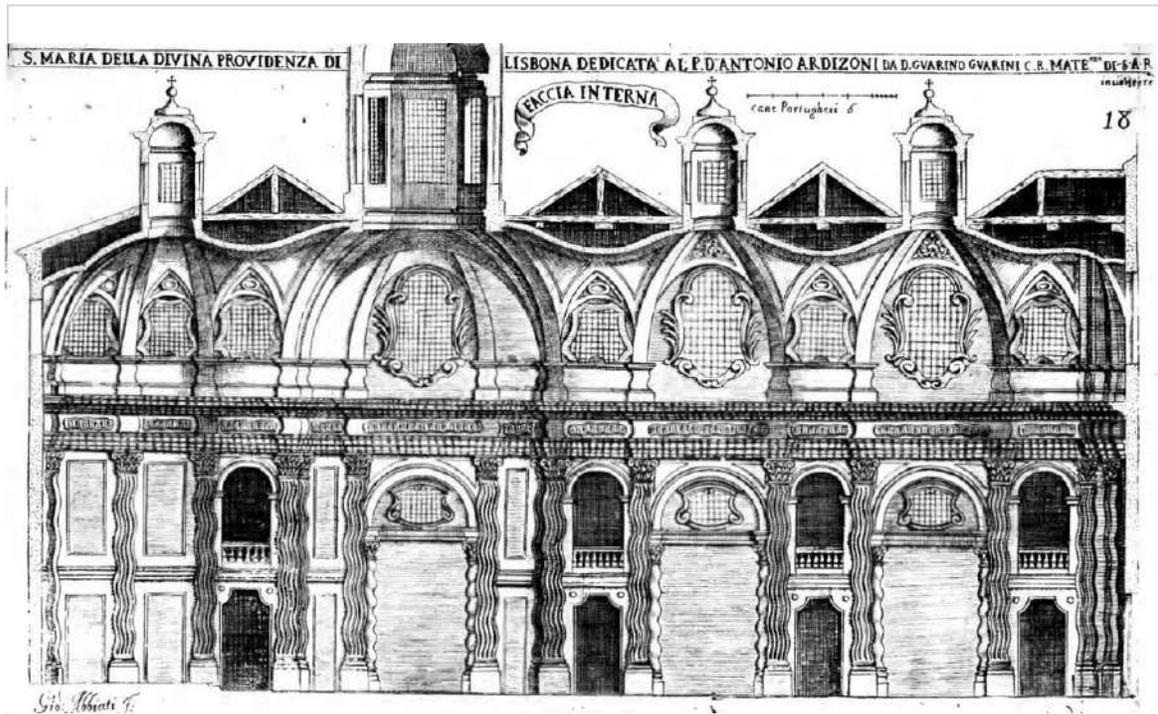
32. Vista del interior del camarín de la Virgen de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



33. Detalle de la cúpula y las pinturas sobre la traslación de la Casa de Loreto, 1857, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



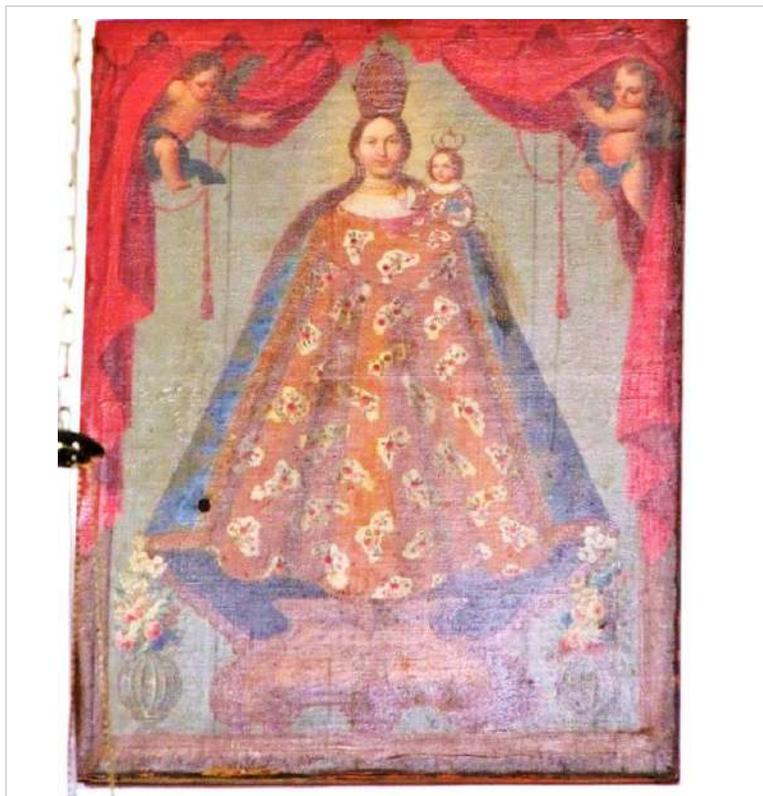
34. Detalle de las cúpulas del Camarín de la Virgen de San Miguel de Allende y la de Tepetzotlán.



35. Guarino Guarini, Iglesia de la Divina Providencia de Lisboa en Portugal, Lámina 18.



36. Virgen de Loreto de San Miguel de Allende, factura italiana, h. 1734, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



37. Virgen de Loreto, primera mitad del siglo XVIII, Sacristía de la Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



38. *Vera efigies miraculosae divinae matris gratiarum tersacti*. En el registro superior aparece el Papa Urbano V, quien en 1367 envió a Tersatto una escultura de Nuestra Señora de Loreto de la mano de San Lucas. Además del Papa se ve a un par de ángeles que transportan la Santa casa, a más de otros que cargan una pintura con tema mariano, tal y como describen los textos sobre la imagen primigenia de la lauretana.



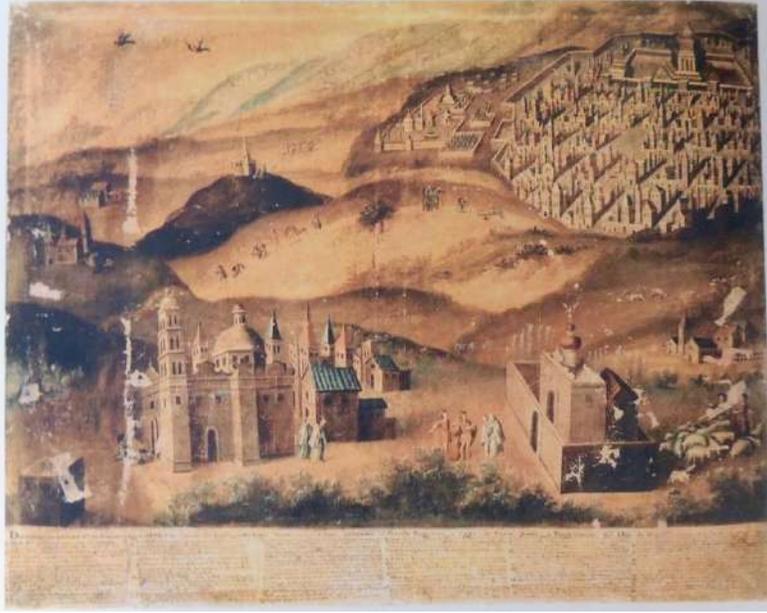
39. *Vera Efigies Beatísima Virginis Laoretana*, Templo Nuestra Señora del Pilar, La Enseñanza, Ciudad de México.



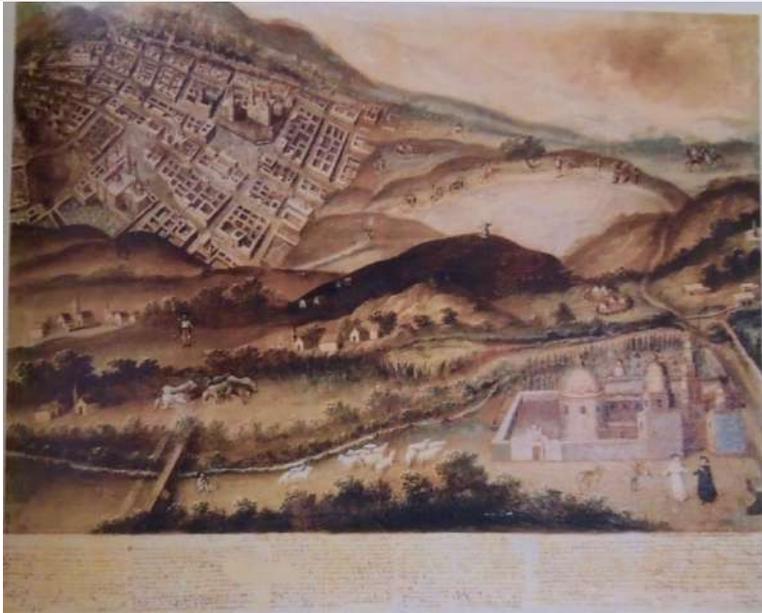
40. Autor desconocido, *Exvoto a la Virgen de Loreto*, 1780, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



41. Vista del interior del patio, fuente y arcada del antiguo Colegio de San Francisco de Sales.



42. Antonio Martínez Pocasangre, *Vista de la ciudad de Jerusalén.*, 1776, sacristía del Santuario del Jesús Nazareno Atotonilco.



43. Antonio Martínez Pocasangre, *Vista de San Miguel el Grande y Atotonilco*, sacristía del Santuario del Jesús Nazareno Atotonilco.



44. Antonio Martínez Pocasangre, *Vista de San Miguel y Atotonilco, pormenor*.
Detalle de la vista de San Miguel el Grande con las dependencias religiosas que lo conformaban para 1766.

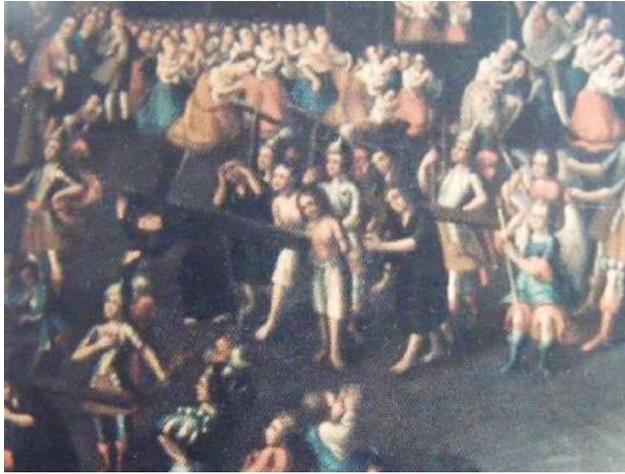
1. Parroquia de San Miguel Arcángel
2. Santa Escuela de Cristo
3. Oratorio de San Felipe Neri y Colegio de San Francisco de Sales
4. Convento de San Antonio de Padua
5. Convento de Santo Domingo
6. Beaterio de Santa Ana
7. Casa del Mayorazgo De la Canal
8. Convento de la Inmaculada Concepción



45. Autor desconocido, *Padre Juan Hipólito Aguado*, h. 1791, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



46. Fachada de la Santa Escuela de Cristo, 1741, Parroquia de San Miguel, San Miguel de Allende, Guanajuato.



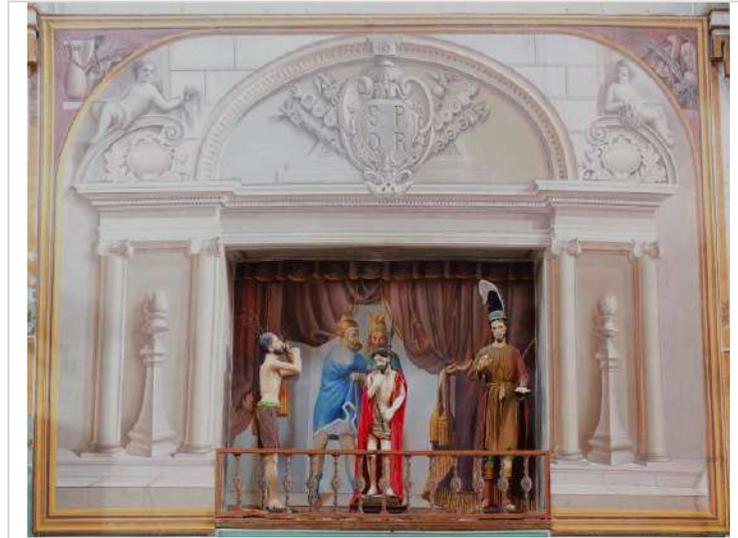
47. Antonio Martínez de Pocasangre, *Procesión de Viernes santo*, Santuario de Atotonilco, h. 1763.
48. *Procesión del Paso del sacerdote*, Parroquia de San Miguel, 2017.



49. Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Detalles de la procesión y del estandarte de la Santa Escuela de Cristo*, h. 1763, Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco.



50. *Jesús ante Pilatos*, Santuario de Atotonilco, h. 1763.



51. Autores desconocidos, *Jesús antes Pilatos*, h 1742 y mitad del siglo XIX, Santa Escuela de Cristo, composición con esculturas de bulto en madera tallada y pintura sobre muro.



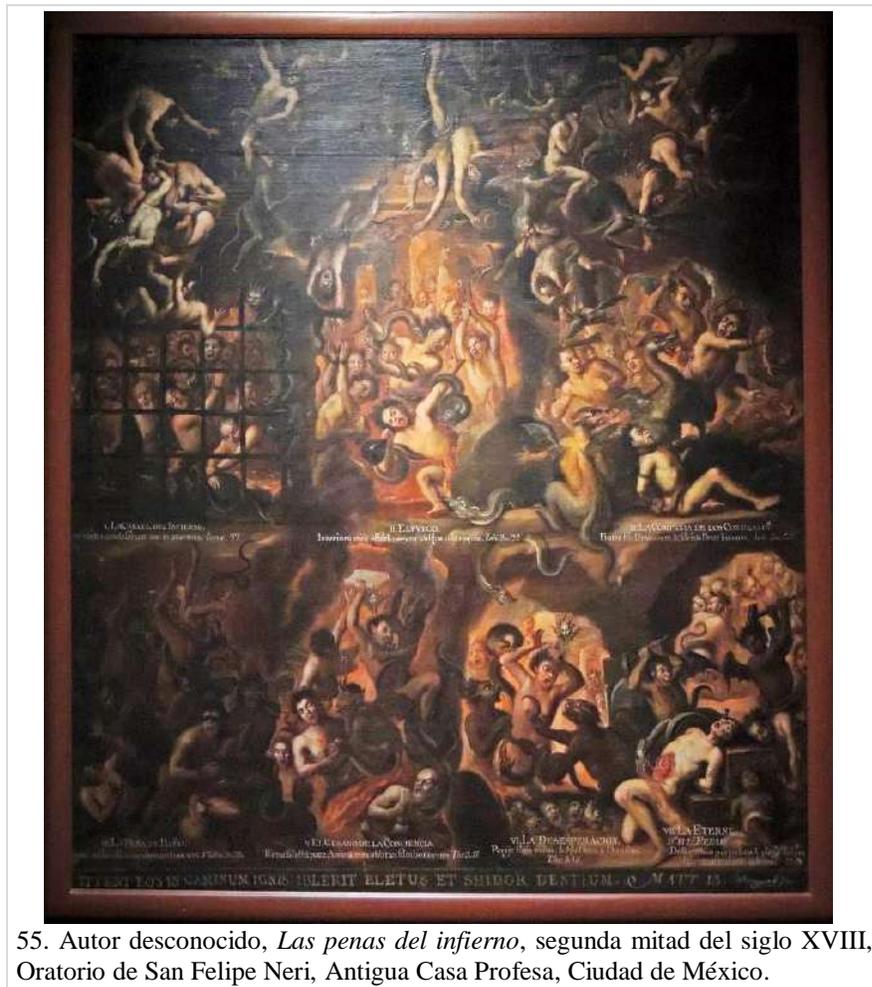
52. Detalle de la posición en el muro del grupo escultórico anterior, *Jesús antes Pilatos*, Santa Escuela de Cristo.



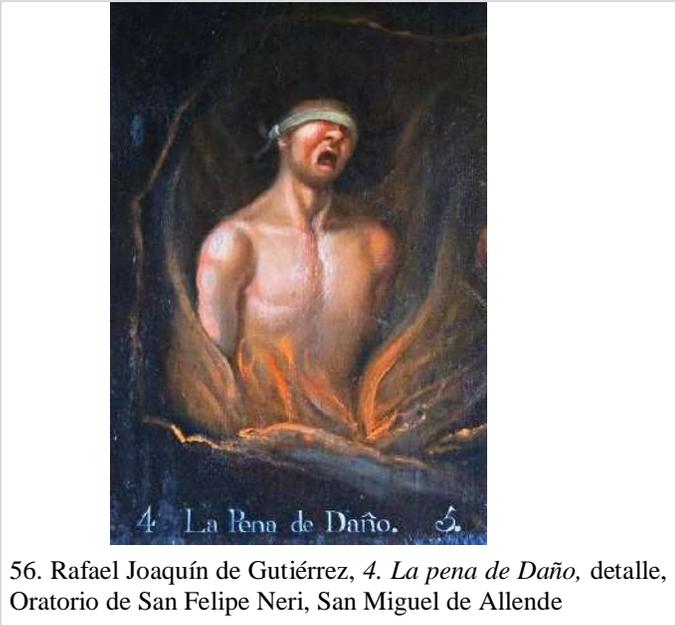
53. Antonio Martínez Pocasangre, atrib., *Las penas del Infierno*, h. 1759, Templo de la Santa Escuela de Cristo, San Miguel de Allende, Guanajuato.



54. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Las penas del Infierno*, perteneciente a la serie de *las Jaculatorias*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



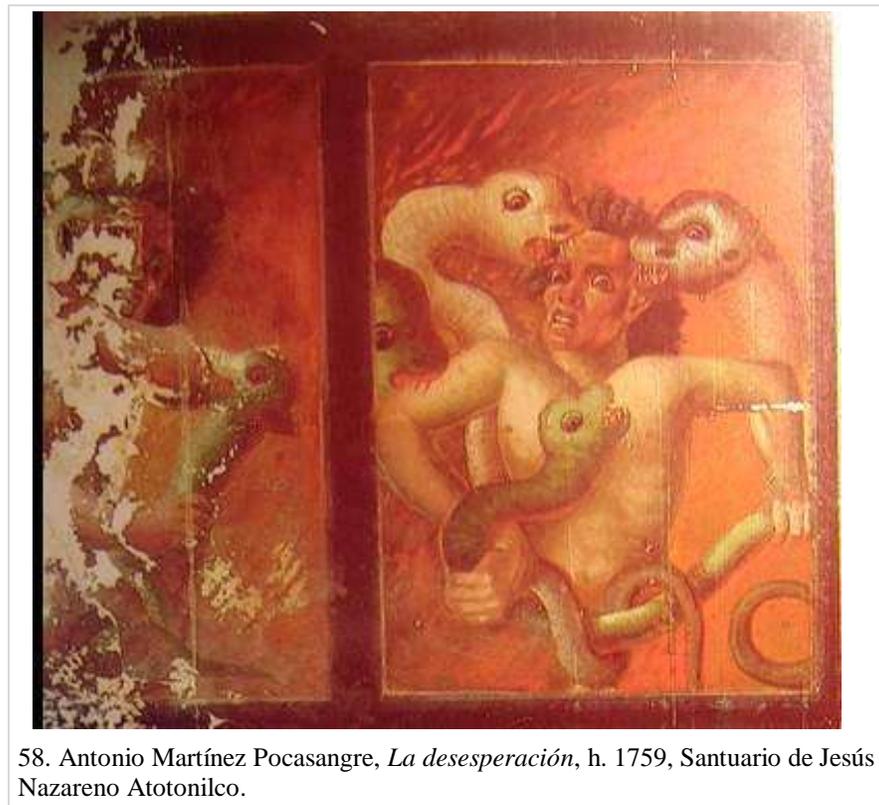
55. Autor desconocido, *Las penas del infierno*, segunda mitad del siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, Antigua Casa Profesa, Ciudad de México.



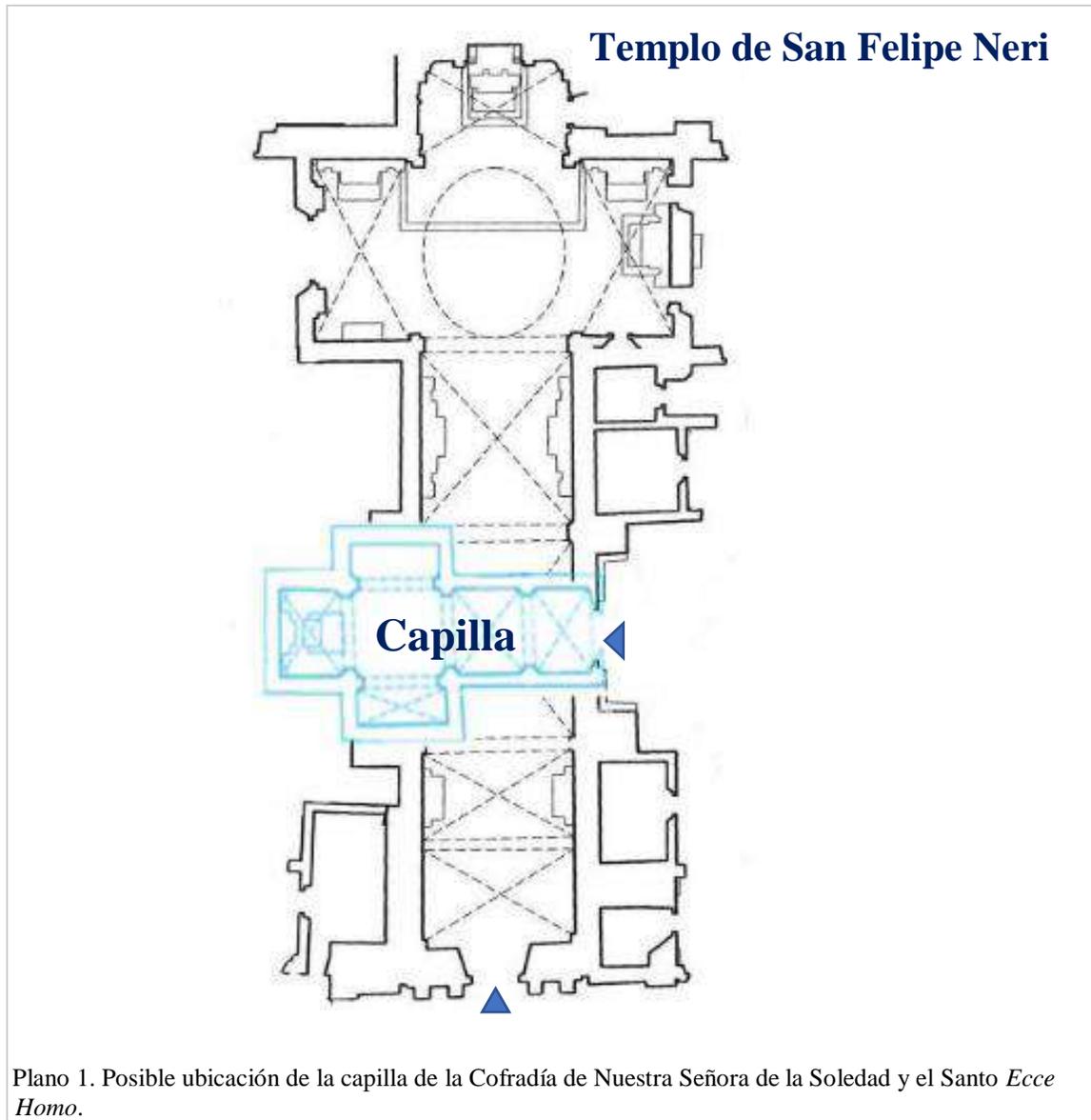
56. Rafael Joaquín de Gutiérrez, 4. *La pena de Daño*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende

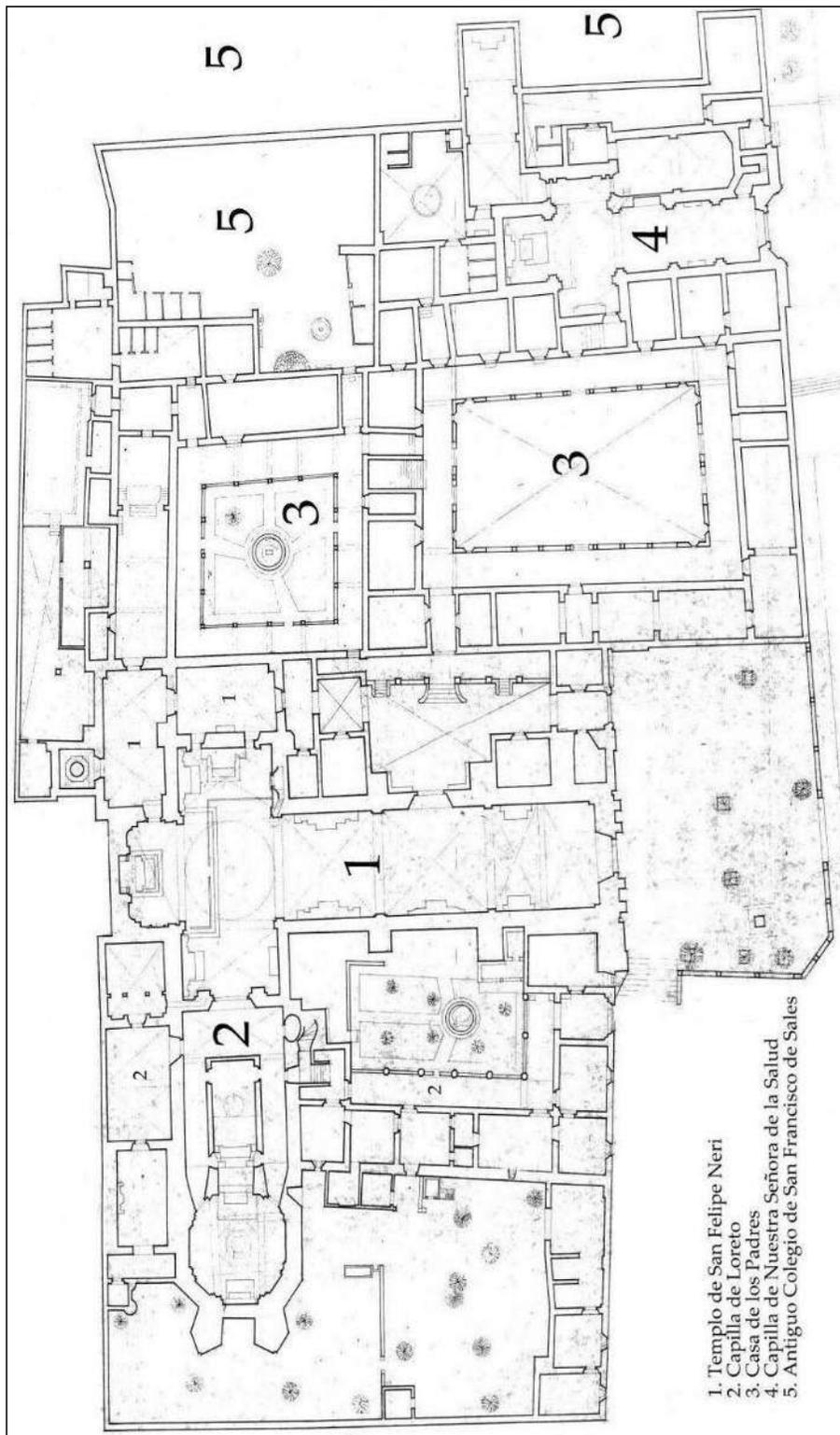


57. Manuel Villavicencio, *La desesperación*, 1780.

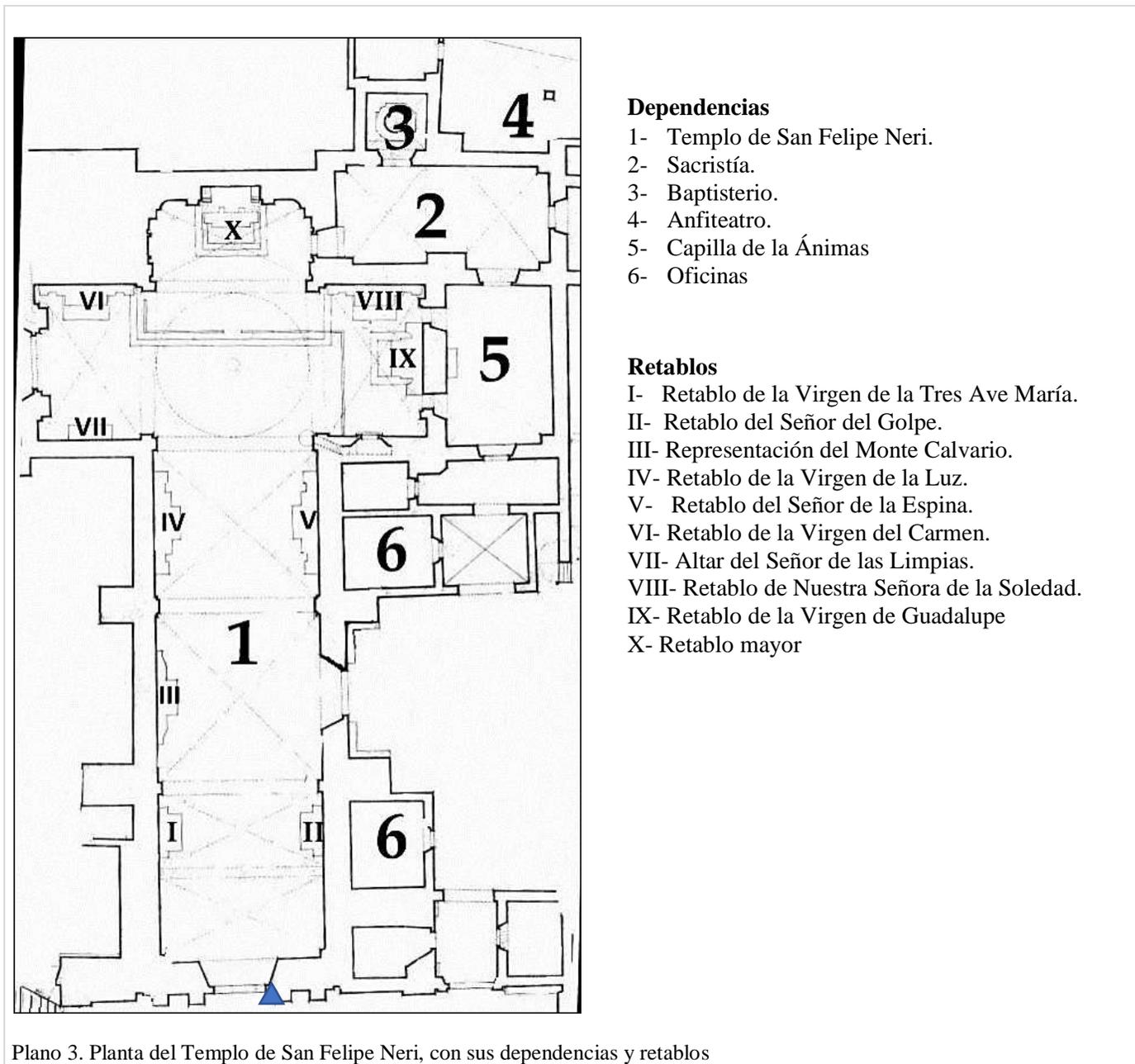


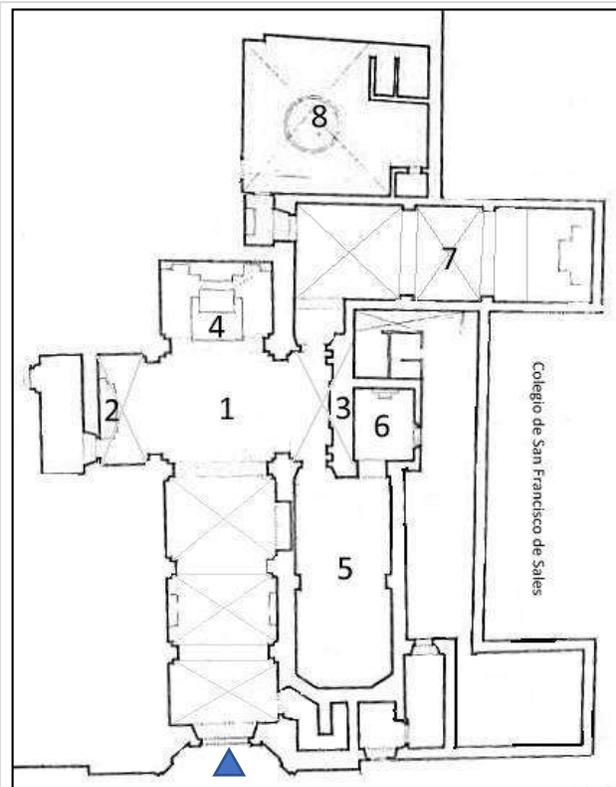
58. Antonio Martínez Pocasangre, *La desesperación*, h. 1759, Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco.





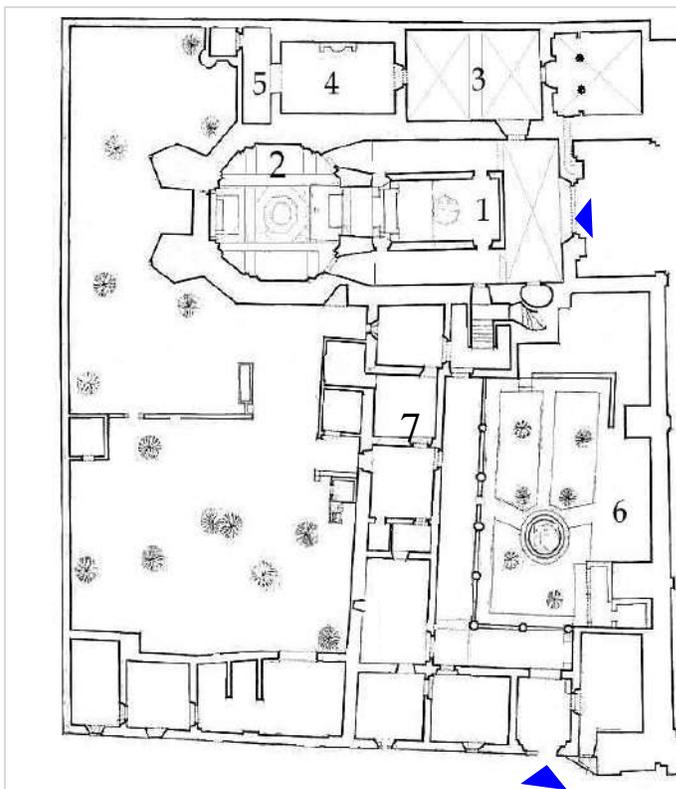
Plano 2. Vista general del conjunto religioso del Oratorio de San Felipe Neri de San Miguel de Allende.





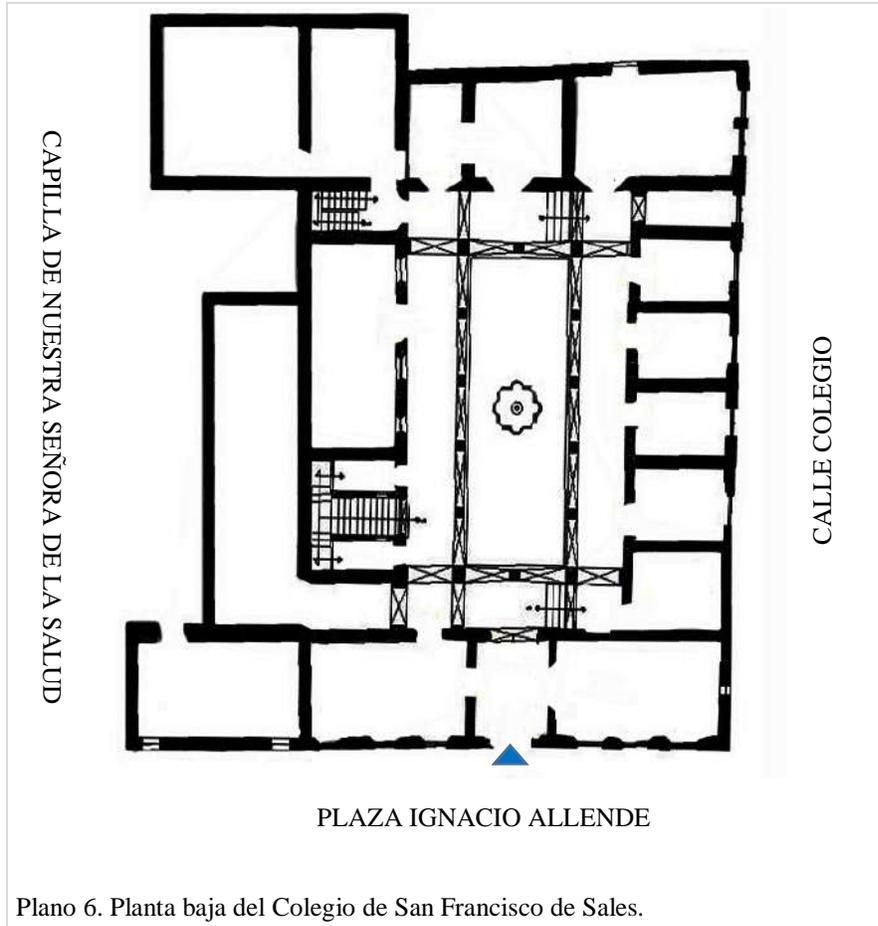
1. Capilla de la Salud
2. Retablo de San Miguel Arcángel.
3. Retablo del Buen Pastor.
4. Retablo principal.
5. Sacristía
6. Antesacristía
7. Capilla de las Tres Ave María.
8. Patio.

Plano 4. Planta de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud con retablos y dependencias.



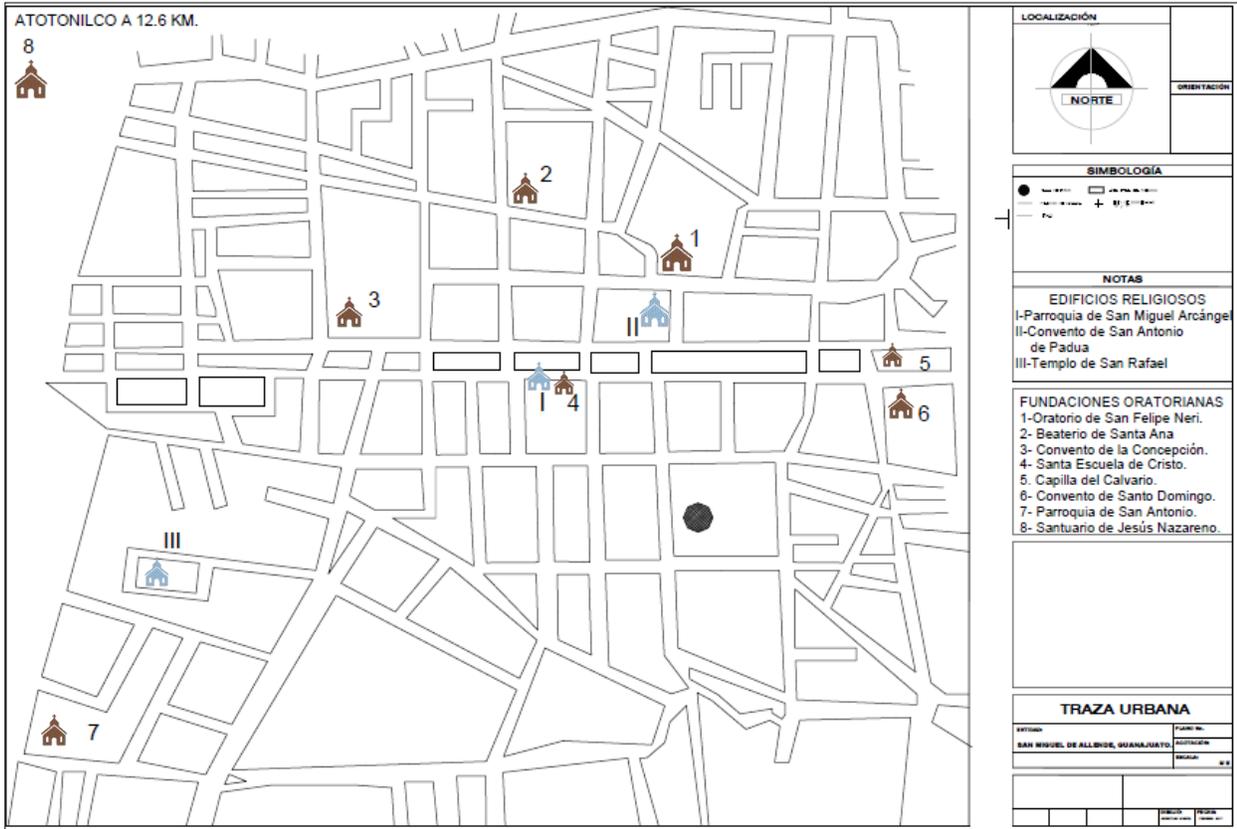
1. Réplica de la Casa de Nazareth.
2. Camarín de la Virgen.
3. Sacristía.
4. Antesacristía.
5. Letrinas
6. Patio de la capilla
7. Oficinas y salones.

Plano 5. Planta de la Capilla de Loreto y sus dependencias.



Plano 6. Planta baja del Colegio de San Francisco de Sales.

Plano 7. Construcciones religiosas en San Miguel el Grande durante el siglo XVIII.



SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO II

LA COLECCIÓN PICTÓRICA DEL ORATORIO Y SU PINACOTECA DE RETRATOS

1. Presentación de la colección pictórica: problemáticas, conservación, temas y artistas.

La colección de arte que permanece bajo el resguardo de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en el actual San Miguel de Allende, es la suma de adquisiciones y donaciones que se llevaron a cabo desde su fundación en 1712 y hasta la mitad del siglo XIX, cuando el movimiento insurgente inició en la zona del Bajío y San Miguel el Grande fue sitio de constante actividad política y militar, que propició, entre algunas otras cosas, la pérdida de cuantiosas piezas de arte.

Ciñéndome a los límites temporales de esta investigación, es decir a las obras que pertenecen a siglo XVIII y hasta el primer tercio del siglo XIX, he contabilizado un total de 339 pinturas, incluyendo a muro, de caballete, sobre lámina y grabados iluminados. Por ser un conjunto religioso, es indudable que la mayoría de las obras que se conservan tienen temática sacra, aunque existen algunas con temas galantes y mitológicos. En lo tocante a la escultura suman 178 obras, todas religiosas, pero de variada materialidad como madera, marfil, cera y piedra. Además de 18 retablos repartidos en todo el conjunto.

Una de las principales problemáticas de esta colección es que la mayoría de las pinturas y esculturas no permanecen en el lugar para el que fueron concebidas originalmente. En primer lugar, los retablos dieciochescos fueron sustituidos por otros durante el siglo XIX. Asimismo, con la pérdida del edificio que ocupaba el Colegio de San Francisco de Sales, la obra que en él se resguardaba tuvo que ser acomodada en diferentes espacios del Oratorio, con ello perdieron su narratividad y discurso original. Sin embargo, por medio del estudio de la temática, tamaño y tipología puede armarse parte del rompecabezas que constituye la colección. En la medida de lo posible, los felipenses han tratado de mantener juntas aquellas pinturas que eran parte de alguna serie o que por temática tienen relación. Tal es el caso de la Pinacoteca de retratos que, en el siglo

pasado, conformaron gracias al apoyo que recibieron del oratoriano Luis Ávila Blancas (1924-2015),²²⁸ miembro del Oratorio de la Ciudad de México.

Los problemas de conservación y vandalismo son un tema recurrente. En un esfuerzo por salvaguardar su patrimonio y herencia, los oratorianos mantienen la mayor parte de las obras en espacios cerrados y donde la luz no incida directamente. Sin embargo, la realidad es que la colección necesita medidas preventivas de conservación y en varias obras, su restauración. Sobra decir que los religiosos no cuentan ni con los recursos, ni con el apoyo de las autoridades quienes no se han interesado en minimizar las pérdidas y el deterioro del acervo. Los felipenses han enfrentado varias dificultades para la preservación de su colección artística e intelectual. Sólo por mencionar algunos incidentes, en 1910, un tal Quirino Moreno,²²⁹ colegial del instituto, robó de la biblioteca de la Congregación volúmenes completos sobre Teología que, desafortunadamente, no fueron repuestos. Es importante señalar que en el Fondo Antiguo de la biblioteca de la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia, localicé algunos libros con el *ex libri* del oratoriano Juan Benito Díaz de Gamarra con anotaciones de su puño y letra. Quizás no sean estos ejemplares del episodio mencionado, pero son muestra de la diseminación de los acervos del instituto felipense. Además, se tiene el registro del robo de algunas pinturas de la sacristía del templo en 1957, aunque la fuente no especifica cuantas y cuales obras en particular fueron sustraídas.²³⁰

Lamentablemente, también han padecido dos incendios. El primero fue en 1943 cuando un alumno del Colegio “[...] apodado el *Chivirico*, para sacar una pelota que se le había ido al cuarto de los Palos, encendió un cerillo ocasionando el siniestro. Como no había bomberos los colegiales

²²⁸ Según lo menciona el padre Ávila en una entrevista realizada por Alejandro Hernández, el 16 de noviembre de 2014, y que transcribe fragmentos en su tesis de maestría. *Vid.*, Alejandro Hernández, *Pinturas para ejercitar el alma*, p. 21.

²²⁹ Socorro Govea González, 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, p. 18.

²³⁰ López Espinoza, *La Villa de San Miguel el Grande*, p. 156.

y voluntarios apagaron el incendio a cubetadas”.²³¹ El segundo siniestro sucedió la madrugada del 31 de mayo de 1995. Tras la conmemoración de los 400 años de la muerte de San Felipe Neri y mientras todos dormían, inició el fuego en el ‘dormitorio grande’ que se extendió al Colegio. Ante ello, los actuales felipenses son celosos guardianes de todo el instituto, ya que además de estos percances, cuentan que en varias ocasiones han permitido el acceso a investigadores con poca ética, para revisar su fondo documental y estos han sustraído material, por lo que ahora el ingreso a las capillas y espacios privados es limitado.

Durante la investigación que realicé en diversos archivos, no encontré contratos de obra por parte los felipenses. El único inventario que localicé, fue uno realizado de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud, fechado a 6 de octubre de 1781. En él se registró el ajuar litúrgico y eclesiástico, los vestidos y joyas que pertenecían a la devoción tutelar de la capilla: La Virgen de la Salud. El cuadernillo de dos folios anota la existencia de: cuatro retablos, el mayor con cinco esculturas, uno en honor a San Miguel Arcángel y dos colaterales: uno dedicado a la Santísima Trinidad y el otro al Calvario de los que no se conserva ninguna. En ellos existían “imágenes ordinarias y maltratadas [...] de varios santos”,²³² algunas esculturas apolilladas, de las que no menciona su iconografía. En la única obra que se detiene es en “[...] un lienzo de la Señora de la Luz, en hecho de razonable pincel”,²³³ del cual desconozco su paradero. Este inventario se realizó como parte de una visita que ordenó la mitra de Michoacán y que generó una disputa entre el obispo Juan Ignacio de la Rocha y el oratoriano Juan Benito Díaz de Gamarra, la cual se mencionará más adelante. Lo que hay que rescatar de ésta y de las otras vistas previas, son las escasas anotaciones elaboradas.²³⁴ De

²³¹ Govea González, *Op.cit.*, p. 17.

²³² AHCM, Diocesano, Gobierno, visitas, informes, siglo XVIII, C.507, Exp. 81, f. 2.

²³³ *Idem.* f. 2v.

²³⁴ Se conservan los informes de las realizadas en los años: 1735, 1749, 1766, 1781, Referencias: AHCM, Gobierno, Religiosos, Filipenses, siglo XVIII, C. 268, Exp. 1, s/f. Además: Gobierno, Visitas, Informes, 1735, Exp. 1. / Gobierno, Visitas, Informes, 0215, C. 503, Exp. 1 y 3, s/f.

algunas pinturas y esculturas sólo se apuntó la advocación que representaban. No se incluyen detalles de los espacios que conformaban el Oratorio, sólo se hizo hincapié en el decoro de la iglesia y la limpieza de sus espacios. En gran medida, ello se debe a que los oratorianos cuentan con una exención papal que los excluye de las visitas mitrales, cuestión que además de fomentar conflictos con el obispado, ha sido un inconveniente a la hora de estudiar a la Congregación, ya que son insuficientes las referencias que de ellos puede encontrarse en los acervos documentales.

Historiográficamente, es el texto de Francisco de la Maza sobre San Miguel de Allende y sus anotaciones sobre los Oratorianos las que se han tomado como referente sobre la colección, de ella exalta la participación de artistas como Juan Rodríguez Juárez, Andrés de Islas, Antonio de Torres y Miguel Cabrera, además, califica de magníficas algunas de las esculturas de los altares y la obra que se encuentra en la Capilla de Loreto, sin embargo, no hace mención sobre el vasto acervo ubicado al interior de la Casa de los religiosos, lo que me hace suponer que no tuvo acceso a ese espacio. Siendo así las páginas que De la Maza dedica al Oratorio, el referente principal para hablar sobre los felipenses y su colección.²³⁵ En fechas recientes, y derivado de la revaloración de la pintura de siglo XVIII, algunas obras de esta colección han sido incorporadas a la riqueza discursiva de esta centuria, pues además de la innovación en sus temáticas fueron comisionadas a célebres artífices con la intención de transmitir y refrendar el sentido identitario de la congregación y como muestra de la historia local de la región.²³⁶

Si bien la mayoría de las obras que integran esta colección están sin datación, sin autoría y sin estudios adecuados para su difusión y preservación, en los siguientes apartados se tratarán

²³⁵ De la Maza, *San Miguel de Allende*, pp. 43- 65.

²³⁶ Sobre ello revisar el Catálogo de la exposición *Pintado en México, 1700- 1790: Pinxit Mexici*, LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017.

algunas de ellas que muestren la importancia de la villa de San Miguel el Grande en el plano artístico y la relación con la doctrina impulsada desde y por la Congregación de San Felipe Neri.

2. La Pinacoteca de retratos

Los oratorianos como otras congregaciones religiosas configuraron su memoria corporativa a través de los retratos de sus miembros fundadores y distinguidos. En la Nueva España, de las más vastas y conocidas son las colecciones de la Compañía de Jesús, quienes igualmente retrataban a catedráticos y graduados de sus colegios. A esta tradición retratista se suman los acervos del Colegio de Propaganda Fide en Zacatecas y Querétaro, en este último hallamos los de la Congregación del Cristo de Burgos y de la Virgen de Guadalupe.²³⁷ En la ciudad de México y de la Congregación de San Felipe Neri destaca su conjunto pictórico ubicado en la Antigua Casa Profesa. Ahora, esta investigación, expone la Pinacoteca de retratos de los felipenses de San Miguel de Allende.

Las noticias sobre esta colección de retratos se deben, en suma, al padre Luis Ávila Blancas quien narró que, en la década de los 70, le solicitaron ayuda sus homólogos sanmiguelenses para la organización y curaduría de su colección de pintura.²³⁸ Dado el volumen de la obra a trabajar, en ese momento se resolvió agrupar la obra por temas y favorecer la consolidación del discurso corporativo de la Congregación. Así se decidió montar en una habitación todos los retratos, como se encuentran hasta la actualidad.

²³⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura de retrato en la Nueva España”, p. 11.

²³⁸ Alejandro Hernández, *Op. cit.*, p. 21.

El padre Ávila contaba con experiencia en colecciones de retratos, en 1955, publicó un compendio con todos los retratos que se conservan en la Antigua Casa Profesa, transcribiendo la información contenida en las cartelas. Luis Ávila Blancas, *Iconografía o Colección de retratos al óleo que se conservan en la Pinacoteca de la Iglesia Profesa*.

Esta colección es testimonio de los artistas que trabajaron para los felipenses y demuestra como San Miguel el Grande se incorporó, durante el siglo XVIII, a los circuitos de arte que impulsaron el trasiego de obra a todo el virreinato novohispano. A ello se le suma el valor documental de los retratos, ya que la mayoría de los representados fueron padres fundadores, prepositos y rectores del Colegio de los que se conoce su existencia gracias a esta colección. Para este capítulo y dado el volumen del *corpus* de obra, dividí los retratos a partir de sus características, es decir en tipologías, de ellos destacaré aquellos personajes importantes para la historia de la Congregación o que refuercen algún valor moral impulsado por los felipenses y, un grupo específico, ayuda a entender las historias que resguardan estas obras.

Esta Pinacoteca está conformada por más de un centenar de pinturas de diversos tamaños, calidades y formatos, con un estado dispar de conservación ya que algunas presentan roturas, craqueladuras, desgaste del barniz, pérdida de la capa pictórica y repintes poco afortunados (Fig. 1). Hablando de generalidades, dado el contexto religioso de los retratos, pueden considerarse como composiciones convencionales, sobrias y sencillas, sin muchos ornamentos ni detalles, pero codificadas en cuanto a que pertenecen a una corporación religiosa. Los personajes generalmente tienen el cuerpo cubierto casi en su totalidad por el atuendo religioso, en las manos portan algún elemento que remarca su carácter intelectual y espiritual: un libro, un rosario, una bolsa de monedas. El tratamiento de cada uno de los individuos favorece la percepción del retrato como un documento de un momento específico para la congregación, por ello su intención no era mostrar una cotidianidad, sino ciertas características que enfatizaban los valores morales de cada personaje.

La mayoría de ellos siguen convencionalismos cargados de simbolismo, en los que se favorece el contenido ante la forma, optando por obras de tamaño natural creadas con el afán de comunicar la espiritualidad del religioso. No son fisonomías idealizadas sino fidedignas con gran

semejanza con el modelo, ya que “si el fin del retrato era preservar la efigie de una persona para la posteridad, resultaba imprescindible hacerlo parecido al original [...]”.²³⁹ Se definen por la absoluta sobriedad y seriedad en las posturas y en los gestos. Los rostros son hieráticos, recatados, ajenos a toda expresión o sensualidad, pero se conservan rasgos que los identifican individualmente. Con " trazos duros, simplificando los rasgos sobre una piel lisa, sin poros, a veces demasiado tersa [...]. La mirada quieta, severa, muchas veces inexpresiva [...]".²⁴⁰

En su mayoría se colocó al protagonista sobre un fondo neutro que se rompe por la presencia de algún cortinaje, sin que se defina con exactitud el espacio donde está ubicado, es decir, no hay elementos que indiquen si está al interior de una capilla, en una habitación o en un aula; únicamente se colocó mobiliario, como una silla, una mesa, un librero. En algunas ocasiones se incluyeron elementos relacionados con su cargo eclesiástico: una mitra o un birrete.

En esta colección en particular, algunos retratos están acompañados por un medallón con una imagen devocional en su interior, seguramente a petición del retratado pues cada una de ellas es diferente, puede tratarse de la Virgen María, santa Ana, san José, san Felipe Neri, san Francisco Xavier, es decir, no hay una relación exclusiva de este repertorio de santos con la congregación felipense. Estos medallones logran individualizar aún más al religioso, ya que su imagen permanecería en un espacio común donde se trató de velar cualquiera característica que rozara en la vanidad. Se debe recordar que el retrato fue considerado como un *vanitas*, por lo que su naturaleza, como lo menciona Paleoti, debería ser mantener en la memoria a la persona honorable y virtuosa al servicio de los demás.²⁴¹

²³⁹ Juan Luis González García, “Los límites del retrato”, p. 99. *Vid*, Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura de retrato en la Nueva España”, p. 20.

²⁴⁰ Elisa Vargaslugo, "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", p. 30.

²⁴¹ “percioché, essendo l’origine delle imagini stata principalmente instituita per onorare altri e conservarne degna memoria (come più volte si è discorso), seguita ch’ogni volta che vediamo l’immagine d’alcuno ritratta, insieme ci si appresenta non so che di onore e di riputazione, che per mezzo di quella imagine gli è attribuita”, Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, p. 117 [334].

Un elemento indispensable en este tipo de composiciones fue la cartela con un texto identitario que da cuenta de la vida del personaje, desde su nacimiento hasta su muerte; la fecha de ingreso al instituto y el cargo que desempeñó. Con esta información determino que los retratos son *post mortem* y sirven como homenaje para felipenses destacados. La suma de estos elementos: cuerpo, vestimenta, cartela, imagen religiosa y mobiliario son parte de una colectividad, un signo de pertenencia, de adscripción y exaltación de una identidad corporativa.²⁴²

Con base en estas características este acervo puede clasificarse en algunas categorías. La primera corresponde a los fundadores; en ella están las representaciones de san Felipe Neri, Cesar Baronio, Francesco Maria Tarugi, Juan Juvenal Ancina, que son pilares de la Congregación en Italia y forman parte de una identidad corporativa global. Son retratos de los primeros años del Oratorio, de no muy buena calidad y en condiciones regulares de conservación, como se mencionará en el apartado correspondiente (Fig. 2). El segundo grupo lo integran los fundadores del Oratorio en san Miguel y los primeros felipenses que tuvieron algún cargo, desde ser porteros hasta directores del colegio y prepositos (Fig. 3). Estos retratos están fechados entre 1712 y 1753, año del establecimiento del Colegio de San Francisco de Sales, son estas pinturas las que incluyen cartela y el medallón con la imagen devocional. Hacia la década de 1760 hay una ruptura con esta tipología y la marca el retrato de Juan Benito Díaz de Gamarra que cambia la estructura compositiva de las representaciones. Ahora serán de medio cuerpo, circundadas o no por un marco pétreo, con un mayor dinamismo en la escena y una comunicación directa con el observante. Esta es una etapa de completa consolidación de la Congregación y he seleccionado un grupo de retratos que ayudan a explicar el cambio. Aunque son pocas las obras de estos años, provienen de pinceles mucho más experimentados, como el de José de Alzibar (Fig. 4). Después de 1783 y al final del

²⁴² Tomás Pérez Vejo, "El cuerpo como signo: el retrato novohispano en el siglo XVIII", pp. 277- 280. Iván Escamilla González, "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII" pp. 47- 48.

siglo, se copia el modelo inaugurado por Alzibar, por llamarlo de alguna manera, pero durante el inicio de la centuria decimonónica hay un cambio general, los retratos son escasos, sin cartela y de calidades dispares (Fig. 5). Los eventos de ese siglo, que acabaron afectando las funciones del Colegio y del propio Oratorio durante el proceso independentista, menguaron la factura de estas representaciones hasta que la congregación logró una mayor estabilidad y continuidad en sus funciones. No obstante, para las últimas décadas del siglo las pinturas fueron remplazadas por fotografías grupales y no individuales (Fig. 6).

Este acervo inédito, también es un escaparate de reconocidos artífices novohispanos. Hay que tener claro que, hasta el momento, en el obispado de Michoacán no se conoce la existencia de algún gremio que conjuntara a los pintores de la región. Aunque esta pesquisa solo se ha realizado para la sede episcopal,²⁴³ es decir Morelia (antes Valladolid), dicha información puede aplicarse para las villas y pueblos del Bajío, incluyendo a San Miguel el Grande de donde tampoco he ubicado información sobre talleres artísticos. Por ello, ante el auge de la región durante el siglo XVIII acaudaladas familias y miembros del clero asentados en la zona, mandaron pedir a la ciudad de México la obra que engalanó los espacios que habitaron y construyeron. También echaron mano de reconocidos artífices de la región como Thomas Xavier de Peralta y Juan Patricio Morlete, a ellos se deben sumar los artistas locales: Mathias Velasco, Juan Balthasar Gómez y Antonio Martínez de Pocasangre que, aunque no cuentan con estudios individuales sobre su formación y oficio, en esta colección hay algunas de sus obras que sirven para exponer algunas características pictóricas y un periodo aproximado de trabajo activo. Estos tres pintores fueron contemporáneos, pero me interesa exponer aquí a Mathias Velasco y Juan Balthasar Gomez, que conozco de su existencia por las obras que realizaron para el Oratorio y en otras iglesias de San Miguel, pero que

²⁴³ Nelly Sigaut, *Pintura virreinal en Michoacán, Tomo I*, pp. 14.- 15

no hay mayor referencia a ellos. A Pocasangre lo retomaré más adelante, ya hay un marco de temporalidad para su obra y algunos comentarios ésta.

De Mathias Velasco hay tres retratos en la colección del Oratorio, dos fechados en 1763 y otro en 1764. Todos son representaciones *post mortem* de los primeros felipenses de la villa. Uno corresponde a Martin Samudio, fundador del Tercer orden y el Convento de Santo Domingo y del Beaterio de Santa Ana, mencionados en el capítulo anterior. Los otros dos representan a Pedro Ángel Ramírez y Alejo Antonio Larragoiti y Jauregui fallecido en 1764 y que se mencionará en líneas posteriores. Los tres lienzos está firmados: *Mathias Velasco, pinxit o fecit* y el año de su factura (Fig. 7-9). En todos está un religioso de pie con sotana negra, una imagen devocional a su izquierda, una larga cartela y un pedestal angular donde se colocó el birrete sacerdotal, en la representación de Alejo Larragoiti este elemento ayuda a sostener la cartela. Los dos fechados en 1763, tienen un fondo y suelo de color neutro sin mayor detalle u decoración, en el de Larragoiti hay mayores elementos ornamentales pues se incluyeron marcos con hojas de acanto y una estantería con libros. En todos, los religiosos se llevan una mano al pecho, en el del padre Ramírez hay una pequeña filacteria que sale de su boca en la que se lee: *Mater dolorosa*, el texto biográfico señala que este felipense era un ferviente devoto de la Virgen Dolorosa, lo que explica su inclusión en el retrato. Era, también, un confesor y tenaz predicador, por ello se hizo acompañar de un libro y un crucifijo en sus manos. Los dos retratos firmados en 1763 tienen problemas en cuanto a la proporción y la apariencia de las manos pues están en una postura poco natural. Sin embargo, en el de 1764 hay mayor técnica en cuanto composición, juega con otros elementos como la posición en perspectiva de la cartela biográfica y con la sotana a la que le agregó algunos pliegues, se nota que hay una mayor experiencia, quizás porque para esos años era un pintor en formación y conforme más pintaba mejoraba su técnica.

Los gestos de los retratados son de mencionar pues en ninguno hay *rigor mortis*, por el contrario, en su rostro hay expresiones individualizadas, ¿será porque Velasco los conoció en vida? Seguramente, pues también en las posturas de su cuerpo se ven estas particularidades, por ejemplo, Martín Samudio, que se distingue por el bastón en su mano derecha, tiene el cuerpo encorvado, algo de joroba y está parado con los pies abiertos, una posición que tendría alguien con malestares en las extremidades inferiores. Si Velasco sólo hubiese conocido al religioso al momento de su muerte para retratarlo, estos detalles se le hubiesen escapado. Es probable que este artífice viviera en San Miguel o en un pueblo vecino, pues estos retratos tan cercanos a la fecha de muerte del religioso implican cierta inmediatez en su factura. Lo que deduzco de su galería de retratos es que los oratorianos favorecieron la factura de obra a artistas locales, cercanos y accesibles y únicamente en casos extraordinarios comisionaron obra a otras ciudades y a pintores con más renombre. Busqué en diversos archivos alguna partida bautismal o documento que me ayudase a establecer fechas más concretas para Mathias Velasco, sin embargo, no pude encontrar algún dato ni más obra de él, por lo que queda el tema abierto sobre este artífice.

Esto mismo sucede con Juan Balthasar Gomez, del que hay en el Oratorio un retrato, una *Santísima Trinidad* y una *Virgen de los Desamparados*, realizados en 1763 y 1768. Al ser obra con temática más variada permite conocer más la técnica pictórica de Balthasar Gomez. Un artífice con más pericia en los retratos que en las proporciones anatómicas y en los volúmenes, aunque tiene un manejo correcto de la perspectiva y la composición. Sus pinturas suponen un periodo de cuatro años de trabajo con los felipenses de San Miguel el Grande. Seguramente en la villa y en otras iglesias hay más obra de él que deberá de ser estudiada en investigaciones futuras sobre estos dos artífices abajeños (Figs. 10- 12). Finalmente, esta colección es una pauta para conocer a la congregación, la manera en la que construyeron su memoria histórica y su imaginario corporativo y las diversas formas en las que se representaron.

2.1 San Felipe Neri, sus retratos y representaciones

Después del Concilio de Trento (1546-1563), la Iglesia católica insistió en el culto y devoción de aquellas personas que favorecían un modelo espiritual apegado a sus dogmas y valores, y que sirvieran para contradecir los argumentos de sus detractores, sobre todo aquél que señalaba que el culto a los santos, sus reliquias y sus imágenes eran las causantes de la superstición e idolatría. El catolicismo postridentino estaba determinado en defender el papel de los santos como intermediarios entre Dios y el hombre. Por ello, durante el Concilio se estableció que las representaciones de éstos estaban cargadas de devoción por su referente, por su prototipo; es decir el culto a las imágenes sacras era correcto en cuanto a lo que simulaban, no por sí mismas.²⁴⁴ Sumado a esto, las representaciones visuales se consideraron un medio infalible para persuadir y facilitar la retención en la memoria de ideas, acontecimientos y personajes en una sociedad en su mayoría iletrada. Resultaron una efectiva herramienta didáctica para el acceso al conocimiento de la historia sacra, pues a través de ellas se comunicaban los prodigios de Dios y se promovía la imitación a los santos. Por consiguiente, las imágenes sacras además de su uso devoto, eran herramientas masivas para la evangelización y el adoctrinamiento por su fácil propagación y por el poder convincente de los discursos visuales.²⁴⁵

En particular, fue la canonización del 12 de marzo de 1622, una muestra de los primeros resultados de la buscada y anunciada renovación de la Iglesia católica. Cuatro de las cinco personas elevadas al altar –Ignacio de Loyola, Felipe Neri, Teresa de Jesús, Francisco Xavier-, se formaron en la religión durante el tiempo del Concilio y son evidencia del nuevo concepto de perfección espiritual exigido por el catolicismo postridentino. Ignacio de Loyola y Felipe Neri, fueron

²⁴⁴ *Sacro Santo y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXV.

²⁴⁵ *Vid.* Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación, visual*. pp. 48- 79. Massimo Leone, *Saints and signs*, pp. 1- 22. Javier Portús Pérez, *El arte de mirar*, pp. 197- 215.

partícipes en las transformaciones de los institutos religiosos. Fundaron nuevas congregaciones apegadas a los recién promulgados preceptos eclesiásticos; dejando de lado la clausura monacal y aventurándose por un apostolado militante. Estas hermandades deponían la vida contemplativa para regirse como comunidades que buscaban la relación directa y activa con los feligreses, se encaminaban a la promoción de la perfección espiritual a partir de ejercicios, de la oración y de la educación. La canonización de 1622 es un *terminus post quem* de la historia de la época moderna.²⁴⁶

Para tal ocasión la Basílica de San Pedro de Roma, fue decorada con escenas de la vida de todos los santos en cuestión. Un testimonio visual del acontecimiento es el grabado de Matthäeus Greuter.²⁴⁷ En éste se distinguen las imágenes con que se presentaron a los nuevos santos y su iconografía. El grabado integra, además, ocho pasajes de la vida de los canonizados, exceptuando a san Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier, quienes por ser de la misma compañía religiosa se representaron juntos, por lo que les correspondieron cuatro escenas a cada uno. A san Felipe Neri, se le representó de pie frente a una visión de la Virgen María (Fig. 13). Esta composición es quizás una de las más conocidas y difundidas sobre el santo florentino, puede considerársele como la “matriz o primera imagen que tiene tanto de retrato como de reliquia”.²⁴⁸ En él se preservaron los rasgos físicos del santo y sirvió de modelo primario para futuras copias. El grabado es también testimonio de la historia del santo, por ello en la composición se incorporaron ocho episodios de su vida acompañados por textos explicativos. Esto se apega al estatuto tridentino el cual favoreció las representaciones claras y precisas: “[...] los santos con aureolas y atributos específicos, y en

²⁴⁶ Massimo Leone, *Op. cit.*, p. 8.

²⁴⁷ Matthäeus Greuter o Matteo Greuter, grabador y pintor nacido en Estrasburgo en 1564. Realizó trabajos en Francia, Lyon y Avignon. En 1606 se trasladó a Roma, donde trabajó para el cardenal Scipione Borghese, para los Papas Paolo V y Urbano VIII. <http://catalogue.museogalileo.it/biography/Matth%C3%A4usGreuter.html>.

²⁴⁸ Fernando Quiles, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, p. 134.

caso de personajes oscuros, sus nombres debían escribirse debajo de la imagen”.²⁴⁹ Las escenas que acompañan al santo florentino refieren los prodigios que realizó a moribundos, enfermos y endemoniados, además de aquéllos que difunden sus visiones celestiales.

La composición de Greuter tiene sus orígenes en el grabado firmado por Jacopus Lauren (Giacomo Lauro), que fue incorporado en la hagiografía de Antonio Gallonio²⁵⁰ (Fig. 14). Las similitudes son evidentes: el santo aparece de medio cuerpo envuelto en rayos de luz, eleva sus ojos al cielo en éxtasis y la postura de sus manos es similar, en lo que difieren es en la presencia o ausencia de la Virgen. La lámina de Lauren está fechada en 1600, es decir quince años antes de la beatificación de Felipe Neri y dos décadas previas a su canonización y de la estampa de Greuter. Al grabado de Lauren también lo rodeaban escenas de la vida del santo, diez en total que estaban inspiradas en la serie que Cristóforo Roncalli, *el Pomarancio*, realizó para el Oratorio de Santa María en Vallicella y que se perdió en el año de 1620, tras un incendio al interior del templo. Por lo que el retrato de Lauren fue el primero en introducir la figura del santo en éxtasis y con pasajes de su vida, pero se debe a Greuter la inclusión de la visión de la Virgen que bendice la fundación del Oratorio y representa el momento en que se institucionalizó la Congregación. Desde entonces, y con sustento en este modelo, la iconografía del santo comenzó a estandarizarse, teniendo uno de sus mejores ejemplares en la sede primaria de los oratorianos en Roma: la pintura se debe a Guido Reni, la cual fue grabada y copiada en múltiples ocasiones por diversos artistas. Sin temor a

²⁴⁹ Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia, 1450- 1600*, p. 120.

²⁵⁰ La obra del oratoriano Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, fue publicada por primera ocasión en 1601, en latín para promover la causa de beatificación de Felipe Neri. Un año después se publicó la versión italiana, con miras a buscar mayores adeptos que favorecieran su proceso canónico, pero “[...] soprattutto di divulgare l’opera e la vita presso la gente semplice che in fondo, como s. Filippo aveva sempre insegnato, doveva costituire l’interlocutrice privilegiata dell’apostolato oratoriano [...]”. Aunque las versiones latina e italiana difieren en cuanto a estructura e intencionalidad, ambas promueven el modelo de santidad elegido por el florentino y avalado por la Iglesia. Cómo lo sugerían los estatutos de Trento, cada episodio de la vida del santo, integrado en la *Vita*, se escribió cronológicamente teniendo pruebas de su veracidad histórica que además se incluyeron como notas al margen. Esta fue la primera biografía publicada sobre el santo, si bien existe el sumario de su vida, escrito por Giovanni Francesco Bordini en 1596, éste no vio la luz sino hasta 1997, haciendo de la *Vita* de Gallonio, la hagiografía oficial del florentino. Gallonio, *Op., cit, Introduzione per Maria Teresa Russo*, p. XIX.

equivocarme, puedo afirmar que hay una interpretación de esta tipología en cada casa neriana fundada hasta siglo XIX (Figs. 15 y 16).

Por lo que respecta a la fisonomía del santo se repite en diversas fuentes que, como un gesto de humildad, mientras vivió no permitió que se le retratase.²⁵¹ Entiéndase esto, como un tópico común de la santidad postridentina que rechazaba la elaboración de retratos por considerarlos un acto de vanidad, sin embargo, ante la imperiosa necesidad de conservar la memoria de una persona esta polémica se remedió si era otro el que comisionaba la obra.²⁵² Es por ello que fueron los discípulos de san Felipe Neri los que encargaron los retratos de su fundador. Uno de éstos fue enviado a la sede de Nápoles a petición del oratoriano Francesco Maria Tarugi, otro se conserva en Milán y finalmente, el *Retrato de san Felipe Neri viviente*, de Federico Zuccari de 1593, permanece en el Oratorio de Santa María de Galliera en Bolonia.²⁵³

Una estampa conservada en el Oratorio de San Miguel es un “verdadero retrato” de san Felipe (Fig. 18). Según se lee en su epígrafe, fue realizado en el tiempo en que el cardenal César Baronio, miembro primigenio del instituto, era compañero del santo florentino y promotor de la Congregación del Oratorio en Roma, por lo que es un retrato fiel del santo florentino cuando aún estaba vivo y comisionado por uno de sus más allegados colaboradores. Con estos retratos podemos reconocer los rasgos físicos del santo, siempre identificable dado el interés por perpetuar y estandarizar su imagen. Felipe Neri es un hombre de complexión y estatura media, con cabello y barba blanca; ojos almendrados, nariz prominente y boca mediana con labios delgados. En su rostro se pueden advertir las huellas de los años vividos, pero sin que existan huellas de enfermedad o palidez excesiva, no es común verlo como un joven, a menos que se trate de una

²⁵¹ Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, Vol. I, pp. 318- 319.

²⁵² Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, p. 114.

²⁵³ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, pp. 136- 137. 39. Antonella Pampalone, “Itinerario iconográfico di San Filippo Neri modello di santità”, pp. 17- 19.

serie pictórica. Él, como estandarte de la vejez digna y santa, se le representa de edad avanzada y vestido siempre de sacerdote.

Otro testimonio de su fisonomía es la máscara de cera que se le realizó al momento de su muerte y que constituye el principal referente sobre el rostro del santo. De ella se derivaron un conjunto de retratos oficiales que fueron enviados a distintos institutos oratorianos, siendo el más célebre el del *El Pomarancio* ubicado en Santa María en Vallicella,²⁵⁴ (Figs. 18 y 19). Las mascarillas de difuntos fueron una práctica generalizada y habitual en la época. La inclinación por mantener la apariencia verdadera de alguien que moría en olor a santidad, favoreció la conservación de estos vestigios usados como matrices para la elaboración de réplicas auténticas. La máscara de cera de san Felipe permite entender el proceso de configuración de su imagen. Aunque en ella se conservaron sus rasgos, se modificó el *rictus* mortuario, prefiriéndose una *vera effigie* con gestos más amables, y por qué no, más vívidos. No son fortuitas estas modificaciones o elecciones, responden a los nuevos tipos iconográficos contrarreformistas y a procesos propagandísticos implícitos en la creación de nuevos santos, alejados de interpretaciones idealizadas.²⁵⁵ Las modificaciones realizadas a las *vera effigie* deben considerarse como concesiones que no afectaban su cercanía con el modelo al natural, pues en ellas se encerraba la noción de autoridad y los convertía en modelos replicables e incuestionables.²⁵⁶

Los libros de vida, hagiografías y devocionarios fueron otro medio para difundir y divulgar entre los fieles el aspecto físico de Felipe Neri, cada uno de ellos contenía una estampa grabada

²⁵⁴ En la *Vita* de Giacomo Bacci, se narra que Cristóforo Roncalli *el Pomarancio*, fue llamado por Alexandro Presciati para que retratara a su hijo muerto, sin embargo, Donato Roncalli, hermano del pintor, le rezó al santo para que resucitara al pequeño a cambio de llevar a su sepultura una ofrenda de agradecimiento. Este tipo de narraciones, que formaron parte de la Causa del santo, exponen la relación existente entre san Felipe Neri y diversos miembros de la sociedad florentina de la época. Giacomo Bacci, *Vita di S. Filippo Neri*, p. 373, (versión italiana).

²⁵⁵ *Vid.*, Javier Portús, “Verdadero retrato y copia fallida”, pp. 241- 255. Fernando Quiles, “La invención de la forma”, pp. 135- 150.

²⁵⁶ Pedro Ángeles, *Imágenes y memoria. La pintura de retrato de los franciscanos en la Nueva España*, p. 178.

del santo en sus páginas iniciales. Una de estas primeras estampas fue la integrada por el arzobispo de Bolonia, Gabriele Paleotti, en su tratado *De bono senectus*, de quien Felipe Neri era confesor y maestro espiritual. Tras fallecer el santo unos meses antes de la publicación de su libro en 1595, creyó pertinente incluirlo en un texto donde se hablaban de las bondades de la vejez y él como un ejemplo digno de ésta. De dicha imagen existen dos versiones, en ambas se ve al florentino con rostro adusto vistiendo sotana, bonete y con un rosario entre sus dedos, pero difieren en la leyenda que los circunda. En la primera, ubicada en el Archivo de la Congregación en Roma, se lee: BEATVS PHILIPPVS NERIVS FLORENTINVS AETATIS SVAE ANN. LXXX. OBIIT ROMAE. MDXCV. Nombrándolo “beato”, cuando esto no sucedió sino hasta el 25 de mayo de 1611. Además, se le colocó en la parte posterior de la cabeza una aureola, lo que enfatizaba su estado de santidad. Debido a ello, la estampa no vio la luz pública, se consideró que contradecía los decretos postridentinos que se oponían a este tipo de sugerencias de santidad que no contaban con la aprobación, ni el consenso de la Iglesia. La segunda versión de la estampa se pudo integrar a las páginas del libro, ya que en ella se sustituyó el *BEATVS* por *R. PATER* y se le retiró el halo de luz (Figs. 20 y 21). La imagen fue retomada durante la canonización del florentino y se utilizó en otros escritos sobre su vida. Con base en el tratado de Paleotti es que a Felipe Neri se le dio el mote de *Bono* o Bueno, en alusión a la apología que hizo de su ancianidad.²⁵⁷ Paleotti, quedó vinculado a la Congregación gracias a este acontecimiento, esto explica por qué en la pinacoteca de los felipenses de la Ciudad de México se conserva un retrato del arzobispo de Bolonia, donde sostiene un libro con la leyenda: *La efigie de San Felipe Neri*, sin que aparezca la efigie del florentino (Fig. 22). En las dos versiones del grabado se integra un fragmento del Salmo 90 en el que se lee: *Longitudine dierum replebo eum: et ostendam illi salutare meum.* (Le haré gozar de

²⁵⁷ Ruth S. Noyes, “Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines prngantur? Postridentine image reform and the myth of Gabriele Paleotti”, pp. 252- 256.

una larga vida y les haré ver mi salvación). Posteriores reproducciones e interpretaciones de estas láminas recortarán la figura del santo, quedando sólo como un busto.

La colección del Oratorio de San Miguel resguarda un ejemplo de esta tipología. El óleo está ubicado en la Pinacoteca de retratos, en él se ve al santo de medio cuerpo con un rosario en las manos y vestido como sacerdote. Aunque guarda similitud con las estampas del libro de Paleotti, una de las mayores transformaciones es en el gesto del santo, pues en esta pintura aparece con un rostro más afable y con una mirada cálida (Fig. 23). Los padres me informaron que por tradición oral saben que esta pintura la trajo consigo el felipense Juan Benito Díaz de Gamarra en 1770, al regresar de su estancia de estudio en Italia y como regalo de los oratorianos de Vallicella. Es por ello que en el marco está incrustada una reliquia, la cual se señala como: *Ex tela imb. San. Ex planeta. S Phil Neri, (Ex tela imbuta sanguine, at Planeta S. Philips Nerii)*, es decir un trozo de tela que estuvo en contacto directo con la sangre de san Felipe a la que se le transmitieron sus poderes taumatúrgicos.

En el Oratorio hay una presencia de obras italianas que no pueden quedarse sin mención, en el capítulo pasado señalé la Virgen de Loreto que encargó Manuel de la Canal, a la que se suma este retrato y algunos grabados y reliquias sin identificar que se sabe trajo consigo Gamarra. Dado los orígenes de la Congregación es inseparable el uso de modelos gráficos italianos, sin embargo, no se puede omitir la valoración que tuvieron estas obras en el virreinato que se enmarcan en el desarrollo cultural del siglo XVIII, del reinado de Carlos III y su corte, y del contexto de fundación de una academia de pintura a semejanza de la Academia de San Fernando de Madrid (1752), que priorizaba la copia de modelos clásico romanos para el aprendizaje.²⁵⁸

²⁵⁸ Paula Mues, “Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España”, p. 53.

Este modelo, de san Felipe de medio cuerpo y con un rosario entre sus manos se presenta con algunas variantes en otros de sus retratos y que seguramente provienen de un grabado; el ubicado en la Iglesia de San Alberto de los felipenses de Sevilla es ejemplo de ello (Fig. 24).

Contiene una inscripción en la cual se lee:

Retrato del S. San Felipe Neri, Fundador de la Congregación del Oratorio, abogado en la perseverancia de la virtud, nació en Florencia, vivió y murió en Roma, áciendo muchos Milagros. El excelentísimo, Sr, Cardenal Borja, concede a todos los fieles que con devoción le rezan un Padre nuestro y una Ave Maria, y rogasen a Dios nuestro Señor por el aumento de nuestra Santa Fe Católica: cien días de Indulgencia.

El personaje con apellido Borja debe corresponder a Gaspar de Borja y Velasco, cardenal de la Iglesia católica y primado de España, arzobispo de Sevilla y de Toledo y pariente del recién canonizado san Francisco de Borja. La datación de esta obra será entonces, entre 1632 y 1645, período en el que permaneció en Sevilla. Borja y Velasco tuvo una larga carrera religiosa y ostentó varios cargos eclesiásticos, sin embargo, un enfrentamiento con el Papa Urbano VIII, quien lo acusó de no cumplir con sus funciones y no apoyarlo en momentos de necesidad opacaron parcialmente su carrera religiosa.²⁵⁹ Es quizá esta disputa lo que lo llevó a comisionar esta pintura para el Oratorio de Sevilla, en la que se nombra a san Felipe Neri como un *abogado en la perseverancia de la virtud*, tal y como lo señala la inscripción del cuadro. La composición general de la obra y la postura del santo, comparadas con el retrato italiano antes señalado, hacen suponer la existencia de un grabado que marcó esta tipología donde el felipense tiene entre sus dedos un rosario.

²⁵⁹ Los datos generales sobre este personaje se pueden consultar en su biografía: <http://dbe.rah.es/biografias/13854/gaspar-de-borja-y-velasco>

El otro modelo recurrente para representar al santo es el retrato que se incluyó en la *Vita di S. Filippo Neri, fiorentino. Fondatore della Congregazione dell'Oratorio* realizada por Pietro Giacomo Bacci y publicada en 1622, año de su canonización (Fig. 25). Una interpretación de esta estampa se publicó en la defensa que los oratorianos hicieron de su autonomía ante el obispo de Michoacán²⁶⁰ en 1782. En ella se aprecia un retrato en tondo del florentino, con sotana y bonete, rematado por un escudo con tres coronas y una paloma (Fig. 26). Lo circunda la leyenda V.R. DE. S FELIPE NERI FUNDADOR DE LA CONGREGACION DEL ORATORIO. Enmarcado por lirios se aprecia el libro con los estatutos que rigen a la congregación, en las páginas centrales se lee: INSTITUT. CONGREG. ORATORII. *Spiritum novum tribuam in visceribus eorum*. Ezech. XI. 19 [Colocaré al interior de ellos un espíritu nuevo. Ezequiel 11,19], en relación a la transformación espiritual posttridentina de la que fueron partícipes y de los estatutos novedosos con los que se regían los felipenses. Al pie de la estampa está la siguiente inscripción:

A devoción de la de los P.P. de la Villa de S. Miguel el Grande.

Tras analizar la precisión en el trazo, el manejo de las sombras que dan volumen y la corrección en la estructura de la composición del grabado, el autor, que firmó como “Gil”, tenía destreza en su oficio. Ello me hace suponer que la lámina podría ser obra de Jerónimo Antonio Gil, Grabador mayor de la Casa de Moneda y fundador de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España. La llegada de Gil a la capital virreinal fue en 1778, esta fecha coincide con la posible factura del grabado hacia 1782. Ya en el capítulo pasado mencioné la relación que la villa de San Miguel tuvo con la Academia al hacer un donativo económico para su fundación, por lo que no es

²⁶⁰ Manuel Quixano Zabala, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada en cuanto tal, México: Impreso por D. Felipe de Zúñiga, 1782.*

desacertado suponer que esta lámina sea de su autoría. El grabado de Gil copió al grabado italiano de 1622 incluido en la hagiografía de san Felipe Neri de Antonio Gallonio (Ver Fig. 25). El que los oratorianos hayan decidido usar este retrato no es azaroso, pues acompañaría sus alegatos y defensa contra el obispo Ignacio de la Rocha, lo que favorecía la legitimidad de sus argumentos que se desprendían de sus estatutos primigenios y no eran consecuencia de un capricho o necesidad, ello los remitía a los tiempos de su fundador y del establecimiento de la Congregación.

La pequeña imagen anónima de 1622 inspiró, además, al retrato que trajo consigo Gamarra de Italia en 1770, es decir que este grabado fue ampliamente difundido entre la Congregación. Las similitudes saltan a la vista: la composición, la postura del rostro, los rasgos físicos y gestos: la ligera sonrisa que esboza su rostro y la arruga del entrecejo (Ver Fig. 23); a más de otros pequeños detalles como la inclinación del bonete y los dobleces del cuello de la camisa. Estas semejanzas las comparte con un lienzo de José de Alzibar ubicado en la Pinacoteca del Oratorio de la Ciudad de México y fechado en 1787 (Fig. 27 y 30). Ello supone que Alzibar conocía el lienzo italiano traído por Gamarra o el grabado de Jerónimo Antonio Gil, con quien trabajó en la Academia de San Carlos, y que de ambas hiciera una interpretación propia para el retrato con la Dolorosa y san Ignacio de Loyola. Al ver las tres representaciones de san Felipe Neri juntas es innegable la similitud entre ellas (Fig. 28), y es el grabado de origen italiano de 1622 el que inicia esta tipología ampliamente aceptada entre los felipenses (Fig. 29). Este modelo de retrato fue aceptado, utilizado y difundido en la villa y, en ese momento, los identificó como asociación religiosa. Estas representaciones ponen en evidencia la existencia de un modelo de retrato de busto iniciado con el grabado de autor desconocido e incluido en la biografía de Pietro Giacomo Bacci.

Las revisiones de estas representaciones permiten catalogar los retratos de san Felipe Neri en tres tipologías diferenciadas: aquel donde tiene una mirada en éxtasis, el de casi $\frac{3}{4}$ donde sujeta

el rosario y una derivación de éste, el busto que mantiene una relación directa con el observante pues sus ojos se dirigen hacia afuera del cuadro.

Estos “verdaderos retratos” son de suma importancia para la promoción de un culto, ya que permitían a los devotos conocer la apariencia auténtica de un santo y los fieles sentían o consideraban que estaban frente al personaje mismo.²⁶¹ Servirán de evocación de una persona que, por sus rasgos de santidad, debía de ser conocida y reconocida por la comunidad. Así, la *efigie* y la veracidad de ésta favorecía la vinculación entre el fiel y la imagen. En este ámbito no hay que olvidar que las estampas por su materialidad eran el medio más rápido, económico y sencillo para la difusión de un culto entre los fieles.²⁶² Es decir, las estampas y los retratos verdaderos ayudaron a consolidar, legitimar y propagar una devoción. Esta tradición, sobre la veracidad de las imágenes y sus copias, es parte del trasfondo de las reformas de la iglesia tridentina que promovía que sus nuevos santos fueran reconocibles por los fieles de cualquier hemisferio del mundo.

Gracias a las estampas y a su máscara mortuoria fue fácil mantener la memoria viva de la apariencia del santo florentino, ya que son escasas las descripciones de su aspecto. Sólo hasta que murió se habla de su fisonomía:

fue blanco, de aspecto tan risueño que consolaba a quien le miraba; de joven tuvo facciones más que regularmente bellas, su frente era espaciosa y elevada, nariz aguileña, ojos pequeños y algún tanto azules, pero tan vivos que casi siempre brillaba en ellos una luz extraordinaria, por cuta causa no eran fáciles de copiar ni aun por los mejores pinceles de Roma; su barba era negra, y no muy larga, y en sus últimos años se volvió blanca, como dice [...] Juvenal Ancina [...] « El P. M. Felipe es un anciano bello y aseado, tan blanco como armiño, de carnes frescas virginales, y si por casualidad opone la mano al sol se trasluce como un alabastro.» Su estatura en fin fué mediana (*sic*).²⁶³

²⁶¹ Sergi Doménech García, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España”, pp. 79- 80.

²⁶² Vid, Javier Portús, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*.

²⁶³ Juan Marciano, *Vida del glorioso padre y patriarca S. Felipe Neri*, pp. 224- 225.

La narrativa expone características físicas bellas y armoniosas que se acercan a los rasgos de perfección y santidad que impulsó la Iglesia católica reformada; rasgos que catalizaron, en su tiempo, la devoción popular al santo.

Algo que llama en suma la atención sobre estos cuadros es que ninguno está montado en la nave del templo del Oratorio de San Miguel el Grande, y que, aunque se trate de retratos de un santo, no tienen devoción. Esto se repite en los demás espacios consagrados al culto, las imágenes de san Felipe Neri son escasas y el grueso de esta colección no es para uso devoto, sino que está en la Casa de los sacerdotes para el consumo exclusivo de los felipenses.

2.2 La representación de los fundadores de la primera casa en Roma

Cada congregación religiosa se legitima por las labores que desempeña, pero también por los personajes que la integran. Por ser san Felipe Neri el fundador de la Congregación del Oratorio, será de quien se realice el mayor número de representaciones, esto le dará una identidad general a la corporación. Sin embargo, existen otros individuos que se integraron al panteón histórico y religioso de los felipenses. No todos los nombres que aquí se mencionarán fueron elevados al altar o se les inició una causa de canonización, pero es conveniente rescatar las historias de cada uno de ellos para entender cómo se constituyó y consolidó la Congregación, y cómo fueron parte del entramado histórico y social de la época que permitió que los oratorianos contasen con cierta fama en la iglesia reformada.

En este apartado expondré, de manera breve, datos sobre aquellas personalidades de las que hay alguna representación en la colección de San Miguel el Grande. En la medida de lo posible, anotaré la existencia de retratos en otras casas nerianas con el fin de establecer correspondencias entre los felipenses.

2.2.1 Cesar Baronio, Franceso María Tarugi y Giovanni Giovenale Ancina

El trabajo que realizó Felipe Neri en Roma no puede entenderse sin el respaldo de otros sacerdotes, que lo apoyaron para fundar la Congregación y para el establecimiento de otros oratorios en distintas ciudades. Uno de estos personajes fue el cardenal Cesar Baronio (1538- 1607), originario de Sora y proveniente de una familia humilde. Desde temprana edad se hizo discípulo de san Felipe quien lo impulsó a ordenarse como sacerdote. El santo florentino le encomendó, por medio de una visión, que escribiera los *Anales Eclesiásticos*, en ese momento fueron un alegato contra las *Centurias de Magdeburgo*²⁶⁴ (*Ecclesiastica Historia* o *Magdeburger Centurien*) escritas entre 1559 y 1574. En éstas se acusaba a la iglesia romana y sus teólogos por la corrupción que habían introducido en el Evangelio primigenio.²⁶⁵ Al advertir la gravedad de las acusaciones y para enfrentar con argumentos la legitimidad del catolicismo, san Felipe Neri comisionó al imberbe César Baronio la escritura de una obra donde se mostrará la supremacía y legitimidad histórica de la curia y sus integrantes. Los doce volúmenes que integran la obra de Baronio, fueron escritos entre 1559 y 1574. Con base en documentación religiosa e histórica, el cardenal narró la historia de la Iglesia católica desde sus orígenes hasta su época y expuso su continuidad desde los Concilios de Nicea y Macedonia. La intención de Baronio se vio corta y desde el primer tomo de los *Anales* se realizaron enmiendas. Una corrió por parte del franciscano francés Antoine Pagi (1624- 1699). En su *Critica historico- cronológica* hizo una revisión y corrección a todos los errores cometidos

²⁶⁴ Las *Centurias* fueron editadas por cuatro luteranos encabezados por Matías Flacius (*Flacius Illyricus*). Sus ocho tomos tenían la intención de plantear y justificar históricamente la renovación de la Iglesia, es decir se buscaban fundamentos históricos para el protestantismo. A partir del estudio de la iglesia primitiva se pretendía demostrar cómo con el paso de los siglos, la Iglesia de Cristo se había transformado en un instrumento que, en lugar de salvar a los hombres, los encaminada a su condena. Jaime Alvar y Clelia Martínez Maza, "Los misterios de la controversia católico- protestante", p. 149.

²⁶⁵ Vid, Hermann Tüchle, *Nueva Historia de la Iglesia. Tomo III. Reforma y Contrarreforma*, pp. 139- 140. Cándido Pozo, S.J., *Estudios sobre historia de la Teología*, pp. 195- 197.

por el felipense.²⁶⁶ Aún y con esto, la obra de Baronio fue apreciada en su tiempo como un esfuerzo individual que apoyaba la lucha de la iglesia contra sus críticos. Ello le valió su fama con el Papa Gregorio XIII, quien años después lo integró en la comisión verificadora del *Martirologio romano*. Tras la muerte de san Felipe Neri, Baronio lo sucedió como Superior general de la Congregación y, en 1596, fue nombrado cardenal, Bibliotecario de la Santa Iglesia romana y Protonotario Apostólico, cargos que ostentó hasta su muerte sucedida en 1607.²⁶⁷

En el Oratorio de San Miguel el Grande existen dos representaciones del cardenal Baronio: un retrato y la figuración pictórica del momento en el que san Felipe le ordenó que escribiera los *Anales*. Se desconoce el autor de la primera obra y se aprecia que, además de los daños en el soporte y en la capa pictórica, tiene algunos repintes en el rostro y en las manos, sin embargo, queda claro por la inscripción que se trata del *Siervo de Dios, CESAR BARONIO* (Fig. 31). Este retrato se inspira en un grabado del francés Léonard Gaultier (1561- 1641), en el que aparece el santo escribiendo los *Anales Eclesiásticos* (Fig. 32). En él se trató de enfatizar que además de religioso era un hombre de educado, tal y como lo describe la cartela que lo acompaña al señalarlo como padre del Oratorio y bibliotecario de la sede apostólica. En la pintura del Oratorio de San Miguel se suprimieron la mayoría de los objetos que lo rodeaban, en sustitución del escritorio se colocó un basamento sobre el cual está recargado. Se priorizó el retrato individualizado y únicamente se conservó un libro sobre el cual escribe y se lee *Annales ecclesiásticos*, en relación a su famosa obra. La postura de su mano izquierda fue modificada, está colocada sobre su pecho,

²⁶⁶ Elizabeth Jeffreys, *Studies in John Malalas*, p. 325. También, los *Anales* fueron duramente criticados por el erudito suizo Isaac Casaubon (1559-01614). Quien cuestionó el rigor de la investigación del cardenal, sus fuentes, su escaso conocimiento del griego y consideró carentes de sustento histórico y apologeticos algunos de los planteamientos insertos en el texto. *Cfr.*, Alvar, *Op. cit.*, pp. 157- 160. En contraposición a esta postura, Francisco Pacheco en *El arte de la Pintura*, considera a Baronio como una autoridad eclesiástica retomando varios de sus postulados y noticias incluidos en los *Anales* y en el *Martyrologio romano*.

²⁶⁷ *Vid.*, Miguel Antonio Frances de Urrutigotti, *Exemplo de sacerdotes en la vida, virtudes, dones i milagros de San Felipe Neri*, pp. 159- 163.

un ademán que indica que aquello que escribe proviene directamente de su corazón. En ambas representaciones se ve un hombre de edad avanzada vestido como cardenal, con la mirada hacia afuera del cuadro.

Para 1624 los felipenses promovieron el proceso de beatificación del cardenal Baronio, siendo el papa Benedicto XIV (1675- 1758) quien lo proclamó Venerable en 1745. Por lo tanto, la pintura es anterior a este año, ya que, al referirlo únicamente como Siervo de Dios, significa que su proceso canónico únicamente estaba aprobado. Hoy en día el retrato está colocado junto a los de otros personajes célebres para la Congregación. En ellos se ven semejanzas en cuanto a composición, ya que en general los religiosos fueron representados de medio cuerpo, con el torso ligeramente cargado hacia uno de los lados y con una cartela que los identifica y señala sus empresas dentro del instituto felipense. Estas características las iré señalando en los siguientes retratos.

La segunda representación del cardenal César Baronio forma parte de la serie pictórica sobre la vida de san Felipe Neri del pincel de Miguel Cabrera e inspirada en la lámina 19 del grabador Luca Ciambrelano. El conjunto de estampas fue publicado en una biografía empleada durante el proceso de canonización del florentino, por lo que los pasajes incluidos corresponden a los intereses propagandísticos de la Congregación del Oratorio y a su afán por exponer los actos sobrenaturales de su fundador (Figs. 33 y 34). Si bien la pintura de Cabrera debe entenderse y analizarse en el contexto del conjunto hagiográfico al que pertenece, quise tomarla para denotar la importancia del personaje para la Congregación y la riqueza de información integrada en la composición. Los pormenores de este conjunto atribuido a Cabrera, serán analizados en un capítulo posterior.

El episodio en cuestión cuenta que el santo florentino, en vida, se le apareció a César Baronio y le ordeno escribir los *Anales Eclesiásticos*, informándole, además, que ya la Virgen

María le ha concedido la salud y el ánimo para realizar la tarea. En la figuración pictórica se aprecia al cardenal Baronio dormido, recargado sobre su escritorio, mientras que dentro de un cúmulo de nubes Felipe Neri hace su encargo. En la parte posterior de la composición, a más de un dormitorio, hay una escena donde se distingue al santo florentino en presencia de Cristo Resucitado y su madre, quienes entablan un diálogo. Ambas representaciones guardan similitud y dejan claro cuál es su temática, sin embargo, en la pintura existen algunas modificaciones con respecto al grabado de Luca Ciamberlano que vale mencionar. La primera es la supresión de un banco que sí aparece en la lámina y que fue sustituido por un atuendo cardenalicio colocado en el suelo. Con este recurso el pintor pretendía demostrar que los empeños de Baronio no estaban alimentados por la ambición de cargos religiosos, sino que su espíritu era movido únicamente por el deseo de trabajar en favor de la iglesia tal y como su maestro y mentor, san Felipe Neri, se lo había inculcado (Fig. 35). Otro elemento que también fue suprimido fue la filacteria cercana al rostro del santo florentino donde se lee: *Scribes Anales*, quizás el artífice consideró repetitivo escribir el mismo texto en la filacteria y en la inscripción de la pintura (Fig. 36). Por último, las leyendas de las láminas y los lienzos fueron modificados en su totalidad perdiéndose algunas referencias que, durante el proceso de canonización del florentino, eran de suma importancia.

Uno de estos datos omitidos es el nombre de un religioso llamado Panvino. La hagiografía del florentino señala que estaba en desacuerdo que él escribiera los *Anales*, pues ese honor le pertenecía a Baronio. La inscripción de lámina 19 enfatiza ese deseo: *Apparise ancor vivente á Cesare Baronio, e gli dice che gli Annali Ecclesiasti ci hanno da essere scritti da lui, e non dal Panvino*, (Fig. 35, detalle subrayado). Giacomo Panvino u Onofrio Panvino (1530- 1568), fue un fraile agustino dedicado a la escritura de la historia eclesiástica. Debido a su conocimiento sobre los primeros siglos del catolicismo, se le conocía como *helluo antiquitatis* o devorador de

antigüedades.²⁶⁸ Aunque no he localizado una referencia específica que señale que se le encomendó a Panvino la escritura de alguna replica o argumento contra las *Centurias de Magdeburgo*, esta mención permite suponer que, dada su erudición sobre manuscritos precristianos y su cercanía con el papado, fue participe en la defensa de la Iglesia Católica. Con esta pintura deseo reiterar la importancia de conocer y confrontar las fuentes que utilizaron los artífices, ya que ellas contienen información valiosa que facilitan el entendimiento de una composición y dan cuenta de las modificaciones hechas por los pintores. En este caso, en la serie de Cabrera se sintetizaron todas las inscripciones, quizá con el afán de favorecer el mensaje visual ante el escrito.

Contemporáneo y compañero de Cesar Baronio y Felipe Neri, fue Francesco María Tarugi o Francisco María Tarusio (1525- 1608). A su opulenta y poderosa familia, originaria de Montepulciano, pertenecían obispos y Papas como Julio III con los que Tarugi mantenía una relación cercana. Al conocerlo, Felipe Neri no dudó en admitirlo como uno de sus discípulos, veía que con su apoyo se podría promover el desarrollo intelectual de sus adeptos, debido a que “[...] organizaba prestigiosas reuniones culturales en las que se desarrollaba el pensamiento humanístico”.²⁶⁹ Su proximidad con la elite religiosa favoreció que el Papa Gregorio XIII les concediera una iglesia en Roma para la Congregación. Éste les cedió Santa María in Vallicella, que si bien estaba deteriorada, al reconstruirla tuvieron un espacio propio al cual denominaron *Chiesa Nuova*.²⁷⁰ Además, aprovechando los estrechos vínculos que mantenía con el arzobispado y los nobles napolitanos, logró para los felipenses un sitio en uno de los mejores barrios de la ciudad de

²⁶⁸ Xavier Lapillas, *Ensayo histórico- apologético de la literatura española*, pp. 304- 308.

²⁶⁹ Cfr. Mónica Montoro Castillo, “Los oratorios de San Felipe Neri y los inicios de la arqueología cristiana”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Madrid*, p. 149.

²⁷⁰ Al iniciar la construcción del nuevo templo de los oratorianos se descubrieron los cimientos de una iglesia primigenia atribuida al Papa Gregorio Magno. En ese sitio se rescató el fragmento de un fresco de la *Madonna della Vallicella* que fue integrado a un lienzo de mayor tamaño, diseñado y ejecutado por Peter Paul Rubens. Vid. Ruth Noyes, “Rubens’s *Chiesa Nuova*”, p. 4. Montoro, *Ibid*, p. 151.

Nápoles. Felipe Neri no estuvo equivocado al sumarlo a sus filas, pues sus alianzas con la jerarquía católica fueron determinantes para la fundación, expansión y consolidación de los oratorianos. Para apoyar a la casa napolitana, Felipe Neri envió a sus discípulos: Juan Juvenal Ancina y el padre Antonio Talpa. El proceso institucional fue breve, inició en 1583 cuando Tarugi viajó a Nápoles por cuestiones de salud y finalizó hacia 1586 cuando Felipe Neri aprobó el proyecto, tras ello pudo iniciarse la construcción de la Iglesia de San Girolamini en Nápoles.

Después de estas dos casas fue necesaria la organización interna de la Congregación, aunque ya contaban con aprobación pontificia desde 1575, aún no se establecían las constituciones generales que la regularían. Hasta ese momento se tomaban decisiones con el consenso de la mayoría. Felipe Neri encomendó al padre Talpa y a Tarugi que se encargasen de la redacción de reglas que darían orden y estructura a la Congregación. Específicamente a Tarugi se le atribuyen la creación de las normas para la vida en comunidad.²⁷¹ En un inicio la casa napolitana dependía en gobierno de la romana de Vallicella, sin embargo, el santo florentino decidió separarlas y favorecer su autonomía, lo que a la posteridad será una de las características de las casas nerianas. Tarugi continuó su labor en Nápoles con beneplácito, tanto que el santo florentino deseaba designarlo su sucesor en Roma, sin embargo, fue nombrado en 1592 obispo de Avignon, lo que canceló esta posibilidad.²⁷² Para 1597 el papa Clemente VIII le otorgó el cargo de Arzobispo de Siena, responsabilidad que atendió hasta 1605 cuando renunció debido a su estado precario de salud. Murió en 1608, en Roma, reconocido como uno de los discípulos cercanos a san Felipe Neri y uno de los oratorianos más insignes.

La pintura que de él se conserva en San Miguel de Allende, es parte de la memoria histórica de los oratorianos. El retrato del obispo Francisco Maria Tarugi contiene elementos que dan cuenta

²⁷¹ Referencia tomada de: <http://www.iltesorodisiena.net/2015/06/11-giugno-1608-muore-francesco-maria.html>

²⁷² Cfr., *Revista Schola Amoris*, Año 2011.

de la personalidad del religioso (Fig. 37). Está ataviado con sotana, birrete cardenalicio y una mitra colocada sobre una mesa, relacionado con los cargos que obtuvo. Está representado al interior de una habitación, quizás una biblioteca por el cargo que desempeñaba y por ser un hombre de letras. Entre sus manos sostiene un libro y la con otra coloca unos papeles doblados sobre el escritorio.

A decir de la expresión de su rostro denota seriedad y evitó la mirada hacia el observador.

El mutismo de la composición se rompe por la larga cartela que señala se trata de:

El Venerable Padre Francisco María Tarugi de la Congregacion del Oratorio de Roma, y fundador de la de Napoles: compañero de N.P.S. Felipe Neri, con quien vivió por mas de 50 años. Hombre apostólico de grande fervor, e irreprehensible. Su humildad le hizo renunciar muchas veces el Arzobispado de Aviñon, hasta que el Pontífice Clemente VIII lo obligo con precepto a aceptarlo, y después de haber dado exemplos muy ilustres de verdadero pastor; zeloso de la disciplina Eclesiastica, reforma del Clero, el mismo Pontífice lo obligo a aceptar el cardenalato en 1596, cometiéndole los mayores negocios y las Legacias mas importantes. De Aviñon paso al Arzobispado de Siena donde dio muchas y señaladas muestras de su Espiritu Apostolico en el cuidado de sus quejas. Su zelo convirtió muchos herejes y judíos y después de algunas penosas enfermedades se [ilegible] a su Congregación de Roma donde murió lleno de virtudes a 11 de julio de 1608 en edad de 83 años.

En breves líneas se hace la descripción de uno de los personajes que, junto con César Baronio, fueron pilares para el establecimiento de la Congregación. Esta dupla es esencial en la historia de los oratorianos, por ello los restos mortales de ambos reposan en Santa María en Vallicella y sus representaciones son habituales en las casas nerianas como fundadores del Oratorio.

Otro integrante distinguido en la Congregación es Giovanni Giovenale Ancina²⁷³ (Juan Juvenal Ancina). Fue el único miembro contemporáneo a san Felipe Neri que logró su elevación

²⁷³ Oriundo de Piamonte, nació el 19 de octubre de 1545 en una familia acaudalada que lo envió a estudiar a Montpellier, Padua, Monovi, graduándose de Medicina y Filosofía en la Universidad de Turín. Murió en agosto de 1604 y fue beatificado por el Papa León XIII el 9 de febrero de 1890. *La Civilitá Cattolica, Anno Qurantesimoprino*, pp. 596- 600 y 625- 626.

a los altares como beato. A Juan Juvenal se le puede catalogar como otro personaje al cual san Felipe Neri seleccionó cuidadosamente para que se unieran a su empresa. Como lo he mencionado, los primeros miembros de los oratorianos fueron invitados directamente por el santo florentino, ya sea porque cumplían con características espirituales extraordinarias o porque su ingreso era conveniente para la Congregación. En este caso, los hermanos Juan Juvenal y Juan Mateo Ancina, fueron persuadidos para que iniciaran una vida religiosa. Juvenal se ordenó como sacerdote en 1578, después de trasladarse a Roma como médico personal de Manuel Filiberto, décimo Duque de Saboya. En esta ciudad conoció a Felipe Neri, cómo le comentó a su hermano Juan Mateo,

Hace algunos días, tomé una nueva costumbre, por las tardes he estado frecuentando el Oratorio de San Juan de Fiorentini, donde todos los días se dan hermosas conferencias sobre el Evangelio, virtudes y vicios, historia, historia eclesiástica, y vidas de santos. Todos los días son tres o cuatro los oradores, y la audiencia incluye obispos, prelados, y otros hombres distinguidos [...]. Los que predicán son personas muy versadas en teología, y de vidas edificantes, y gran espiritualidad. A su cabeza está un cierto Reverendo Felipe, ahora un hombre de ya sesenta años, pero estupendo en varios aspectos, especialmente por su santidad de vida, su admirable prudencia, y su ingenuidad en idear y promover ejercicios espirituales.²⁷⁴

Los lazos creados con el Papa Gregorio XIII, cuando formó parte de la embajada del principado de Saboya, impulsaron la participación de Juvenal en el proyecto de Francesco Tarugi para establecer un Oratorio en Nápoles. En esta ciudad permaneció por diez años al servicio de los enfermos y desvalidos. Ahí también organizó a las clases sociales altas en un Oratorio, denominado “de los Príncipes”, que tenía como objetivo acercar a las elites a las problemáticas de los menesterosos para fomentar su espíritu caritativo.

²⁷⁴ *Idea de los ejercicios del Oratorio fundado por San Felipe Neri*, pp. 285 -287.

Como parte de sus actividades apostólicas realizó composiciones musicales que se integraban a las ceremonias litúrgicas; la música es considerada para la Congregación como un método eficaz de adoctrinamiento y un precepto fundamental dentro del carisma oratoriano. Del beato Juvenal se conoce una colección de canciones espirituales para tres, cinco, ocho y doce voces, tituladas *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* y un cántico llamado *Il pellegrino errante*. Para estas composiciones Ancina redactó estrofas sobre el conflicto del alma que, sucumbida por su ambición, se apoya en diversas hagiografías para salvar su alma.²⁷⁵

De nueva cuenta un miembro de los felipenses es promovido para un puesto privilegiado. Clemente VIII solicitó en 1596, la presencia de Juvenal en Roma, ya que deseaba nombrarlo Obispo de Saluzzo. Inicialmente el beato declinó la designación, pero en 1602 reconoció que ya estaba preparado para la encomienda que no era sencilla. Este ducado al norte de Italia estaba en tensión constante por las comunidades de protestantes y herejes que ahí vivían. Para propiciar la fe católica, el beato Ancina convocó a un Sínodo para implementar los decretos tridentinos. A razón de ello, anunció la fundación de un seminario donde se daría instrucción a sacerdotes y enseñanza a los laicos a través de grupos de catequesis. Así mismo, introdujo la oración de las Cuarenta Horas para incrementar la adoración al Santísimo Sacramento.²⁷⁶ Su tiempo en el cargo fue breve, dos años después, el 30 de agosto de 1604 murió, al parecer, envenenado por un miembro de su diócesis. El proceso para su canonización inició en ese mismo año, pero fue hasta el 9 de febrero de 1890 cuando el Papa León XIII lo beatificó.²⁷⁷ Su cuerpo descansa en la Catedral de Saluzzo, en el altar que le fue dedicado.

²⁷⁵ Elisabetta Crema, “L’altra voce del Pellegrino errante”, pp. 129- 130. Carlo Lombardo, *Della vita de Giovenale Ancina da Fossano*, pp. 60- 64.

²⁷⁶ Diego Lope de Cárdenas, *Compendio Histórico de la oración de la quarenta horas llamada comúnmente el Jubileo Circular*, p. 23.

²⁷⁷ *La Civiltà Cattolica, Anno Quarantesimoprimo*, pp. 596- 600 y 625- 626. Uno de los milagros que se conservan en su causa de beatificación, se refiere a la fundación del Oratorio de Fossano. Aunque para los años de dicho

Para representarlo existen algunas variantes iconográficas, en algunas ocasiones viste de sotana y roquete, contemplativo y arrobado ante el Niño Jesús que acuna entre sus brazos.²⁷⁸ En la tipología más común, mira un crucifijo y de su boca emanan las palabras *Domine Miserere* (Ten misericordia, Señor). Esta composición se inspiró en el grabado introducido en las primeras páginas de su biografía: *Della vita de Giovenale Ancina da Fossano* publicada en 1656. De esta imagen se retomaron algunos elementos en la pintura que de él se conserva en el Oratorio de San Miguel el Grande (Figs. 38 y 39). La pintura está en espejo con respecto al grabado y representa a Juan Juvenal de perfil sin barba y más joven; tiene las manos juntas, en posición de orar frente a un crucifijo colocado sobre un altar. Viste sotana, muceta y solideo, sobre su pecho cuelga una pequeña cadena con un crucifijo. De su boca se suprimieron las palabras por lo que es la inscripción sobre el basamento pétreo la que da cuenta de la identidad del personaje,

Verdadero retrato del V. Siervo de Dios Juan Juvenal Ancina de la Congregación del Oratorio de Roma, y compañero de N.P.S. Felipe Neri, en cuya Congregación vivió 24 años hasta que por mandato de Clemente VIII salió a el obispado de Saluzzo, donde murió el año de 1604 a los 54 años de su edad. S. Francisco de Sales su grande amigo en un documento que escribió quanto se trataba de la beatificación de este Venerable entre otras muchas cosas dice, que era hombre de mucha ciencia y grande humildad, amado de Dios y de los hombres, que leyendo sus cartas se instalaba en el amor Divino y para concluir en breve elogio añade: que no se acuerda haber conocido jamás mas personas que con mas abundancia y esplendor estuviere adornada de aquellas dotes que desea el Apostol en los hombres Apostólicos. Factus Forma Gregis ex animo multos erudivit in veritate, iustitia, et iudicio.

Los ‘verdaderos retratos’, formaron parte de una retórica que pretendía exaltar la memoria de hombres destacados e ilustres para cualquier congregación, en el caso de los oratorianos, el repertorio de datos biográficos e iconográficos contenidos en estas obras resumen de manera

establecimiento, Juan Juvenal, ya había muerto, se considera que por su intervención se logró la aprobación episcopal. *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio*, Tomo V, pp. 291- 297.

²⁷⁸ En el Oratorio de San Felipe Neri en Sevilla, se localizaba una escultura policromada del beato Juvenal, obra del sevillano Adolfo López Rodríguez (1862- 1943). Roda Peña, *Op.cit.*, p. 478.

excepcional la información de cada personaje. Los tres anteriores felipenses fueron decisivos para la configuración y organización de la Congregación, a ello se debe que en los retratos sus méritos fuesen exaltados. Por tal razón, es común encontrarlos en colecciones felipenses, como en el Oratorio de la Ciudad de México o en el de la ciudad de León, Guanajuato. En Italia y España, también son recurrentes sus retratos, pues desde la sede principal en Roma se favoreció la divulgación de personajes como Cesare Baronio, Francesco Maria Tarugi y Giovanni Gionenale Ancina, que junto con otros mencionados como Gabriele Paleotti y Carlos Borromeo, fueron determinantes para la fundación de la Congregación, y de los postulados sobre los cuales san Felipe Neri fundamentó el trabajo que realizarían los oratorianos en un contexto permeado por la reestructuración y reforma de la religión católica.

Los modelos que fueron utilizados para los retratos anteriores son representaciones oficiales, con la clara intención de iniciar una tipología de retrato oficial donde toda la información del personaje en cuestión está sintetizada, seleccionada y codificada para crear un retrato que pueda integrarse a alguna colección corporativa. Esta colección de retratos marca una primera época de los felipenses en la villa, cuando estaban consolidándose y buscando mecenas. Por ello mucha de la obra de esta etapa de fundación es de pinceles locales o anónima, conforme avanza el siglo XVIII y los oratorianos tejen redes sociales con las elites sanmiguelenses pueden encargar obra a artífices destacados y de mejor calidad pictórica.

2.3 Los santos de la Congregación

Finalmente, en la Colección de San Miguel el Grande, se conservan las esculturas de los beatos Antonio Grassi²⁷⁹, Sebastián Valfrè²⁸⁰ y de san Camilo de Lelis²⁸¹, colocadas en la nave del templo de San Felipe Neri. Sobre ellos hay que apuntar algunas cosas, Antonio Grassi y Sebastián Valfrè, sí pertenecieron a la Congregación, pero su beatificación corresponde al siglo XIX y XX, por lo que su imaginería no concierne a los límites temporales de esta investigación (Figs. 40 y 41). Sin embargo, creo pertinente dejar el testimonio de la existencia de estas esculturas.

Es necesario para el estudio de la Congregación, presentar aquellos personajes a los que se les ha iniciado un proceso de canonización o que sí han llegado a los altares. Aunque de ellos no existe representación en el acervo que aquí se estudia, creo obligatorio mostrarlos para ampliar el conocimiento general sobre ellos (Tabla 2). Como se puede advertir, san Felipe Neri fue el único que alcanzó su elevación a los altares en fechas cercanas a su muerte, es decir en 1622. Mientras que la primera beatificación corresponde a Sebastián Valfrè en 1834. Le sigue la de Juvenal Ancina en 1890. Por lo que respecta a las canonizaciones, todas son contemporáneas y corresponden al

²⁷⁹ Antonio Grassi, originario de Fermo, gran devoto de la Virgen de Loreto, realizaba anualmente un peregrinaje a su santuario después de que ésta le recuperó su salud tras ser alcanzado por un rayo. Desde ahí su temperamento se volvió gentil. Tenía el don de la profecía y la reconciliación, es decir, era capaz de acabar con enemistades y diferencias. Fue Prepósito del Oratorio de Fermo hasta su muerte. Durante su dirección apoyaba la penitencia del espíritu, antes de la corporal, tal y cómo san Felipe Neri lo había establecido. Se le reconoce como un guía espiritual de laicos y religiosos, con un carácter afable y animoso, deseoso siempre de atender a los enfermos y a los necesitados. Para mayores datos sobre su vida se puede consultar la biografía escrita por Lady Amabel Kerr, *Saint of the oratory: the life of blessed Antony Grassi*.

²⁸⁰ Originario de Turín, a Sebastián Valfrè se le reconoce como uno de los promotores de la devoción a la Sabana Santa. A él se le encargó la sustitución de los soportes textiles que las monjas clarisas de Chambery le habían colocado. Una de sus principales empresas fue incorporar en la educación religiosa los preceptos tridentinos, por ello apoyó la fundación de la Academia Pontificia de Nobles Eclesiásticos, en Roma, hacia 1701. Alban Butler, *Vida de Santos*, Tomo I, pp. 208- 210.

²⁸¹ En el Oratorio de la Ciudad de México, Antigua Casa Profesa, existe una serie comprendida por 11 lienzos que representan a felipenses y personajes determinantes para la congregación en sus primeros años. Los retratos corresponden a: San Felipe Neri, Cesar Baronio, Jubenal Alcina, Francisco Maria Tarusio, san Camilio Lelis, Enrique Pietra, Cesar Bus, Antonio Galonio, Gabriele Paleoti, san Carlos Borromeo y el Papa Gregorio XIV. También en su colección existe una serie de retratos que la Orden de los Camilos de la Ciudad de México les dio a los oratorianos, lo que indica que hasta la actualidad hay cierta cercanía entre las hermandades. Esta información me la proporcionó el padre Luis Cano C.O., a quien agradezco.

2001 y 2015. Asimismo, los oratorianos tienen abiertos treinta expedientes con causas de ‘Siervos de Dios’, que están a la espera de continuar el proceso para nombrarlos ‘Venerables’.

Se debe sumar a este listado dos personajes ilustres para la Congregación: San Francisco de Sales (1567- 1622)²⁸² y San Camilo de Lelis. (1550- 1614)²⁸³, a quienes los oratorianos respetan y alaban.

Tabla 2. Listado de felipenses con proceso de canonización vigente y santificados y con el Oratorio al que pertenecían*.

SANTOS
San Felipe Neri (1515- 1595), fundador de la Congregación en Roma. Canonizado en 1622.
San Joseph Vaz (1651- 1711). Oratorio de Goa. Canonizado el 14 de febrero de 2015.
San Luis Scrosoppi (1804- 1884). Oratorio de Udine. Canonizado el 10 de junio de 2001.
BEATOS
Beato Giovanni Giovenale Ancina (1545- 1604). Oratorio de Fossano. Beatificado en febrero de 1890.
Beato Antonio Grassi (1592- 1671). Oratorio de Ferma. Beatificado en 1900.
Beato Sebastián Valfrè (1620- 1710) Oratorio de Turín. Beatificado el 15 de julio de 1834.
Beato Salvio Huix Miralpeix (1877- 1936). Oratorio de Vich. Beatificado el 13 de octubre de 2013.
Beato John H. Newman (1801- 1890). Oratorio de Birmingham. Beatificado en septiembre de 2010.
VENERABLES
Ven. Cesare Baronio (1538-1607). Oratorio de Roma.
Ven. Francesco Maria Tarugi (1525-1608). Oratorio de Nápoles.
Ven. Pietro Bini (1593-1635). Oratorio de Florencia.
Ven. Giovanni Tommaso Eustachio (1575-1641). Oratorio de Nápoles
Ven. Fabrizio dell'Aste (1606-1655). Oratorio de Forli.
Ven. Pier Francesco Scarampi (1596-1656). Oratorio de Roma.
Ven. Martín de Bonilla y Echevarría (1628-1697). Oratorio de Alcalá de Henares.
Ven. Giovanni Battista Trona (1682-1750). Oratorio de Mondovi.
Ven. Ignazio Capizzi (1708-1783). Oratorio de Palermo.
Ven. Giovanni Battista Arista (1862-1920). Oratorio de Acireale.
Ven. Filippo Bardellini (1878-1956) Oratorio de Verona.

*Listado realizado con base en la información proporcionada por el R.P. Josué Rodríguez Perales, C.O., y de la página oficial de la Procuración General de la Confederación del Oratorio de San Felipe Neri.

²⁸² Se le considera parte de la Congregación ya que, en 1606, fundó un Oratorio en Thonon, Francia, inspirado en la vida en comunidad y espíritu felipense, pero conformado por sacerdotes diocesanos de Ginebra. *Vid.*, Valentín Viguera Franco, *San Francisco de Sales*, pp. 132- 133.

²⁸³ Al igual que san Francisco de Sales, Camilo de Lelis, no perteneció a la Congregación del Oratorio, sin embargo, después de ver las actividades que san Felipe Neri realizaba en el Hospital de Santiago en Roma, fundó una congregación para atender a enfermos en abandono.

Es necesario apuntar que, de esta lista, solo de tres de ellos puede encontrarse representación en la nave del Oratorio. Desafortunadamente, los santos de la Congregación son poco conocidos y sin culto extendido.

2.4 Los retratos de los felipenses de San Miguel el Grande

Además de los personajes distinguidos y santos de la Congregación, en la Pinacoteca hay un vasto acervo de retratos de felipenses ilustres que participaron en la fundación y consolidación del Oratorio en San Miguel el Grande. El primer retrato estaría fechado hacia 1747 que corresponde con la muerte del fundador Juan Antonio Pérez de Espinosa, mientras que el último corresponde a 1890. Ya para siglo XX los óleos fueron sustituidos por fotografías que, además de advertir la implementación de nuevas tecnologías, dan cuenta de la continuidad y la voluntad por perpetuar la historia de la Congregación.

El retrato del fundador Pérez de Espinosa y el de su hermano Isidro Félix de Espinosa, son, cronológicamente, los primeros de la colección. Los hermanos De Espinosa son un testimonio del denominado “despertar espiritual” suscitado en la Nueva España a principios del siglo XVIII.²⁸⁴ Isidro Félix, perteneciente a la Orden de Franciscanos Menores, era un predicador y misionero convencido de promover entre los fieles el arrepentimiento, la oración y la penitencia a través de la conmoción y la imitación de Cristo, además de la absoluta conversión de los infieles y la extirpación de idolatrías.²⁸⁵ Juan Antonio, por su parte, centró sus esfuerzos en la prédica y el confesionario, implementando la práctica de los ejercicios espirituales y la mortificación del cuerpo.

²⁸⁴ David Brading “La devoción católica y la heterodoxia en el México Borbónico”, p. 32

²⁸⁵ *Idem*, p. 28

Sobre los retratos de estos hermanos, ambos están colocados al fondo del uno de los salones que ocupan esta pinacoteca, uno junto al otro, el del felipense Espinosa mide aproximadamente 160 cm, está de pie, y viste una sotana negra. Se le reconoce por su fisonomía y por sus anteojos.²⁸⁶ Como nos lo hace saber las largas inscripciones que circundan a Juan Antonio, fue un hombre de letras, recibió educación tanto en México como en Roma donde se doctoró en Teología, por ello la presencia de un birrete académico de cuatro picos con borlas y flecos. Fue, además, revisor de libros del Santo Oficio de la Inquisición de México, como lo indica el escudo de la Orden de Santo Domingo incluido en el fondo del retrato y en la medalla que pende de su cuello (Fig. 42). Además, escribió más de *60 libros latinos y castellanos*.

De este retrato llama la atención el ademán de sus brazos, pues tiene ambas extremidades extendidas, con una mano bendice y con la otra sostiene un crucifijo. Este gesto parecería separar dos caminos de su vida, el misionero y el del sacerdocio. Sabemos a través de lo que escribió su hermano Isidro, que Juan Antonio después de estudiar en la ciudad de México regresó a su natal Querétaro bajo el amparo de Juan Caballero y Ocio, relación que se tocó en el capítulo anterior. Influenciado por el benefactor, Juan Antonio ingresó al Colegio franciscano de la Santa Cruz donde conoció a fray Antonio Margil, a quien acompañó por la diócesis de Michoacán en sus labores misioneras. Es, quizás, por esta razón que sostiene un crucifijo en su mano, como lo hacen los misioneros, tal y como se le representa a Margil (Fig. 43). Tras su experiencia entre infieles ingresó al Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, una asociación de padres seculares con modelo espiritual similar al de los Oratorianos, con lo cuales sentía afinidad. Juan Antonio se convirtió en un predicador constante y un practicante de ejercicios espirituales:

²⁸⁶ Señala su hermano Isidro que, para que el mundo siempre la pareciera en tinieblas, usaba unas gafas con cristales verdes que alteraban su visión. Isidro Félix de Espinosa, *Biografía*, pp. 123- 166, citado por Brading, *Op. cit.*, p 34.

como devoto de la Eucaristía promovía la comunión frecuente, [era] un cura ejemplar de la época: su vida se desarrolló según los ideales de las órdenes religiosas en donde el intenso ascetismo personal era la base para la agitada actividad pastoral que se realizaba en el altar, en el confesionario y desde el púlpito.²⁸⁷

Estas líneas dan la explicación de la otra mano que bendice, el otro extremo de su personalidad religiosa: la dedicada a la prédica y atención de los fieles.

En España, específicamente en la región de Andalucía, radicó los últimos años de su vida, ahí el felipense fue reconocido por su labor dentro de la Congregación de San Felipe Neri por lograr la refundación del Oratorio de Córdoba y Málaga, por ello la presencia de varias construcciones en el fondo de su retrato. Específicamente, en el de Córdoba

lo apreciaron tanto, que fue electo varias veces prepósito de esa casa, desde donde práctico y dejó muy adelantadas las diligencias para fundar un oratorio en la Villa de Villahermosa en el reyno de Aragón: murió en Córdoba colmado de virtudes y santas obras el día 21 de septiembre de 1747 a los setenta y cinco años edad [...].²⁸⁸

Lo largo de su travesía y su muerte en el Viejo mundo explican por qué se le retrata como un religioso joven, ya sea porque la pintura se realizó cuando aún vivía en San Miguel, antes de su partida a España o es *un retrato hablado*²⁸⁹ que se hizo después de su muerte siguiendo indicaciones sobre el aspecto físico de Espinosa, pues nadie en el Oratorio sanmiguelense lo conoció siendo un anciano.

²⁸⁷ Brading, "La devoción católica", p. 34.

²⁸⁸ Zelaa, *Glorias de Querétaro*, p. 26.

²⁸⁹ Elisa Vargaslugo, "Aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", p. 167.

A la par de éste se encuentra la representación de su hermano, fray Isidro Félix de Espinosa,²⁹⁰ célebre cronista del Colegio de la Santa Cruz de Querétaro y fundador del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando de la Ciudad de México (Fig. 44). Este primer colegio de *Propaganda Fide* tenía la intención “de reforzar las misiones franciscanas y llevarlas al éxito obtenido por las empresas jesuitas”.²⁹¹ Isidro Félix fue considerado un modelo de santidad y erudición en la época,²⁹² como misionero egresado del Colegio de la Santa Cruz se volvió cronista de éste y de todos los colegios apostólicos de la Nueva España. El franciscano Espinosa estaba convencido de la labor apostólica que desempeñaban las nuevas asociaciones religiosas, él desde los Colegios apostólicos se concentró en la escritura de las memorias de estas asociaciones y de los hombres santos que las integraban. Al partir hacia el Viejo Mundo a buscar el permiso Real y así fundar el Oratorio en San Miguel, Juan Antonio inició el envío de misivas a su hermano Isidro que derivó en la publicación de la biografía del padre felipense. El apoyo brindado a su hermano Juan Antonio mientras estaba en España, fue decisivo para lograr la aprobación y le valió ser incluido en esta pinacoteca. Se debe señalar que el franciscano Isidro Félix es el único religioso retratado que no pertenece a la Congregación de San Felipe Neri.

La pintura sobre Félix de Espinosa está firmada: *Thomas Xavier de Peralta, 1759*, es decir cuatro años después de la muerte del franciscano. A Peralta se le relaciona con una serie de pinturas realizadas en el convento de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro, específicamente con un *San José*

²⁹⁰ Isidro Félix de Espinosa (16 de noviembre de 1679- 14 de febrero de 1755), natural de Querétaro, ingresó al Colegio de la Santa Cruz de su ciudad en 1696. Fue calificador y revisor de libros, se desempeñó en el Convento de San Francisco como maestro de novicios, guardián del convento, cronista y biógrafo de célebres misioneros como fray Antonio Margil y de su hermano Juan Antonio. Por más de quince años estuvo de misionero junto con el valenciano Margil al norte del virreinato novohispano, en Tierra Adentro, por lo que aprendió varias lenguas indígenas. En 1731 fundó el Colegio de Propaganda Fide de la Ciudad de México. Zelaa, *Glorias*, Tomo I, p. 27

²⁹¹ Antonio Rubial, *La santidad controvertida*, p. 259.

²⁹² Brading, “La devoción católica”, pp. 29- 32.

con el Niño, con lo cual lo ubican activo entre 1731 y 1751 en la ciudad abajeña.²⁹³ Sin embargo, Manuel Toussaint consiga a los Peralta como una familia de pintores, activos en Querétaro desde siglo XVII.²⁹⁴ Xavier Moyssén, quien anotó la obra de Toussaint, puntualiza que fueron canteros y pintores, el último de la línea, el presbítero Thomas Xavier, realizó obra en Querétaro y ciudades aledañas; estuvo activo desde 1727 hasta 1780 cuando realizó el retrato del felipense *Padre E. J. Ramírez*,²⁹⁵ esto indica que el retrato del franciscano Isidro Félix forma parte de su último periodo de trabajo.

Isidro Félix fue retratado de pie, con su hábito gris correspondiente a la Orden Menor de los Franciscanos y al interior de una biblioteca, lo que concierne a un hombre letrado y a un cronista. Los libros colocados en los estantes del fondo son temas generales de la religión como la *Biblia Sacra*, y los títulos de los escritos más conocidos del franciscano Espinosa. Entre ellos están la biografía del siervo de Dios Fr. Antonio de los Ángeles Bustamante,²⁹⁶ los dos tomos de la biografía del padre Antonio Margil: el *Peregrino septentrional* y las *Nuevas empresas del peregrino septentrional*, publicados en 1737 y 1747, respectivamente.²⁹⁷ Desde la primera aparición de estos textos fueron conocidos únicamente por el título de *Vida del Padre Antonio Margil*, como se comprueba en los títulos de los libros de la pintura y lo corroboro al ubicar una primera edición impresa de esta historia de vida (Figs. 46). Además, se representan la Crónica de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán y la Crónica sobre los Colegios de

²⁹³ Mina Ramírez Montes, *Niñas doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607- 1864)*, pp. 239- 240 y 245- 246, *Apud*, Nelly Sigaut, *Pintura virreinal en Michoacán*, Vol. 1, p. 18.

²⁹⁴ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 191.

²⁹⁵ Toussaint, *Op.cit.*, p 271, cita 14 anotada por Xavier Moyssén

²⁹⁶ Isidro Félix de Espinosa, *El Cherubin custodio de el árbol de la vida, la Santa Cruz de Querétaro*, 1731.

²⁹⁷ Isidro Félix de Espinosa, *El Peregrino Septentrional Atlante: delineado en la exemplarísima vida del Venerable Padre Fr. Antonio Margil de Jesús*, 1737.

Isidro Félix de Espinosa, *Nuevas empresas del peregrino americano septentrional Atlante*, 1747.

Propaganda Fide, ambas de gran trascendencia para la orden seráfica.²⁹⁸ Su desempeño como cronista y biógrafo quedó latente en su retrato al sugerir que está escribiendo una nueva obra, pues sujeta una pluma de ave y sobre el escritorio está abierto un cuaderno en el que parece hacer algunas anotaciones. Frente a él hay un crucifijo que recuerda su labor misionera, además de un tintero y unas cuantas plumillas que fortalecen su carácter espiritual e intelectual. La cartela colocada a un costado del escritorio anota que es el:

V.R. del V^{le} P. Fr. Ysidro Feliz de Espinosa. Predicad^r App^{co}, Guar^{dián}, y Chronista del Colleg^o de la S^{ta} Cruz de Queretaro, su patria. Calificador del S^{to} Officio de la Ynqq.^{on}. Fue religioso de exemplares virtudes y solidos consejos. Murió de esas de 76 añ^s. qⁿ está en este Oratorio retratado para memoria de lo mucho que coperó para su fundac^{on}, por lo que en el trabajo; por lo mucho que amo a q^{los} conosco en el; y por la carnal de sus dos primeros fundadores i mui especial de este Oratorio.

Esta tipología de representación recuerda a la pintura que de fray Bernardino de Sahagún se conserva en el Museo Nacional de Historia, en ella el religioso está de pie y atento a la escritura, lo acompaña un vasto acervo de libros que enfatizan su carácter intelectual (Fig. 47). Es decir que Peralta retomó un modelo de retrato que desde siglo XVII estaba circulando en el virreinato novohispano, sin embargo, son las transformaciones e interpretaciones que hace el artífice queretano que muestran la pericia en su oficio.

Este retrato de Isidro Félix mantiene relación con otro suyo ubicado actualmente en el Museo Regional de Querétaro, pero que perteneció al Colegio de la Santa Cruz. En él se distinguen elementos similares, como los libros, el escritorio, el crucifijo y los tinteros colocados con casi exactitud (Fig. 45). La diferencia radica en que el religioso está sentado, sosteniendo una pluma y

²⁹⁸ Isidro Félix de Espinosa, *Chronica apostolica y seraphical de todos los colegios de propaganda fide de esta Nueva España, de misioneros franciscanos observantes*, 1792.

su mirada permanece indiferente al espectador. La cartela, colocada también junto al escritorio señala lo siguiente:

V• R• DL V. P. Fr Isidro Feliz de Espinosa, Predicador App^{co} Guardian y Chronista de este Collegio de la S^{ta} Cruz de Queretaro (su patria [al margen]): calificador del Sto oficio de la Ynqq.^{on} Fue Religioso de exemplares virtudes y solidos consejos. Murio de edad de 76 a^{os}. A devoción del M. Ill^{re}. Sr. Dⁿ. Sebastian de Vrrutia y Aldama, Marques del Villar del Aguila, Cavallero dl Ordⁿ de Alcantara. Peralta Ad 755 [Las negritas son mías]

Las primeras líneas en ambas pinturas que corresponden a los datos biográficos de Isidro son idénticas. Si bien el marco de la cartela del retrato queretano tiene mayor decoración, los elementos generales son similares (Figs. 48 y 49). Pedro Ángeles llama la atención sobre este retrato pues, “no sigue el modelo propuesto por los lienzos que se dedicaron a los frailes fundadores de colegios o a sus misioneros”.²⁹⁹ No hay elementos que lo relacionen con su labor de conversión de infieles y evangélica, como sí sucede con los retratos de Antonio Margil, por ejemplo, y lo señala como una obra conmemorativa (Ver Fig. 43) Siguiendo esta línea, Pedro Ángeles, guardando toda proporción, compara el retrato de Isidro Félix con el de sor Juana Inés de la Cruz de Miguel Cabrera, donde se favorece el carácter intelectual y letrado de la monja. Estas características que llaman la atención al autor se deben a la distinta finalidad de los cuadros. Las variantes pueden explicarse a partir de lo planteado por Michel Baxandall sobre la *intención*, la cual incide en el proceso de creación de un cuadro que es el resultado de una serie de circunstancias, intencionalidades y decisiones que tuvo que tomar el pintor para concretar una obra y ubicarla en un espacio determinado.³⁰⁰ Si bien ambos representan al mismo religioso, la intención de ambos es diferente. El de los oratorianos puede considerarse como un retrato conmemorativo que

²⁹⁹ Pedro Ángeles, *Imágenes y memoria*, p. 276. En la tesis está referida como anónima esta pintura, sin embargo, aunque con dificultad es distinguible la firma de Peralta al final de la cartela.

³⁰⁰ Michael Baxandall, *Modelos de intención*, pp. 78- 84.

representa a un fundador y uno de los pilares de la congregación en San Miguel. En él trataron de reflejar el carácter ilustrado de Isidro Félix, orgulloso de su labor de cronista, pero guardando la humildad que corresponde a un religioso. Aparece de pie al igual que su hermano Juan Antonio, siendo esta la mayor diferencia entre los retratos del Oratorio y del Colegio queretano. Si bien ambas obras señalan que Isidro Félix está muerto, la de los oratorianos parecería representar a alguien en vida, con mejillas y labios rosados, de pie, mirando al observador y dedicándose a la escritura de un libro que ha dejado inconcluso. Sucede lo contrario en el retrato de los franciscanos, en él el tono de la pintura es más oscuro y con menos incidencias de luz, el religioso Isidro está sentado con la cara volteada sin dirigirse al observador; tiene la boca y los ojos entre abiertos; su semblante pálido parece marcar cierto *rictus* mortuario. Además, ya no escribe, por el ademán de sus manos parecería que deja caer un papel en blanco sobre la mesa y, en los lomos de los libros de los estantes, ya no se asentó ningún título. Este lenguaje señala a una obra póstuma, que perpetúa la figura del ilustre religioso recién fallecido.

Sobre la ubicación, ambos estarían colocados al interior de un colegio, el salesiano para religiosos y laicos, el de la Santa Cruz exclusivamente para franciscanos por lo que los receptores de esas obras serían diversos. Esto demuestra que la intención de ambas pinturas fue diferente, mientras una celebraba a uno de los fundadores de los felipenses de San Miguel, el de los franciscanos recupera el aspecto de un distinguido misionero apreciado por la sociedad queretana, tanto que su retrato fue comisionado por el Marqués de Villar del Águila, descendiente de la familia Urrutia y Aldama, benefactores de la ciudad de Querétaro.

Finalmente, las representaciones de ambos hermanos celebran a los dos principales fundadores de los felipenses de San Miguel y el carácter diverso de estos. Sus representaciones son diferentes a la mayoría de los retratos que se conservan en esta pinacoteca, siendo esta

tipología poco usada, se preferirá, como lo mencioné, el modelo del religioso de pie sobre un fondo neutro, acompañado de un medallón y una cartela biográfica.

Del fundador Juan Antonio Pérez en este acervo se conservan otros dos lienzos, uno contemporáneo al antes expuesto y pareciera que de la mano del mismo pintor (Fig. 50). La pintura en cuestión representa al felipense sobre un fondo neutro en la misma postura de $\frac{3}{4}$ de su retrato anterior, sin embargo, ahora está de medio cuerpo y con los brazos cerrados. El crucifijo que portaba en su mano derecha ahora lo trae prendido del cuello y, entre sus manos, sostiene un libro en que se lee *Oratorio de San Felipe Neri*. La pequeña medalla con el escudo de la orden de Santo Domingo que lo relaciona con el Santo Oficio cuelga de sus dedos, además de lado izquierdo está recargado su birrete de cuatro picos y borlas. Todos estos elementos o atributos estaban presentes en el retrato de cuerpo completo presentado páginas atrás. El naturalismo con el que están trabajadas sus manos y su rostro es semejante al del primer retrato (Fig. 51). Las pinceladas largas que forman el cabello, la exactitud de la forma de los anteojos, los toques de luz en el mentón, las sombras en la mejilla refieren un lenguaje pictórico similar entre ambos retratos que se deben seguramente a la misma mano. Sin embargo, hay que advertir los repintes poco correctos que alteraron la apariencia del retrato. En la sotana es clara la torpeza con la que aplicaron gruesas capas de pintura que quitaron la soltura y movilidad que los paños debieron tener. En este caso se agregó una breve inscripción que señala se trata de un:

*V.R. del V.P.D.D. Juan Antonio Perez de Espinoza. Fundador de la
Congregación del oratorio de S. Felipe Neri de S.- Miguel Allende*

Esta frase se añadió en el siglo XX, después de 1826, cuando a la villa se le cambió el nombre, pasó de ser San Miguel el Grande a de Allende, en memoria del independentista originario de la ciudad: Ignacio Allende. Estas líneas serían un agregado del tiempo en el que se dieron los repintes. A la par de este retrato está la representación de otro célebre felipense: Juan Benito Díaz de

Gamarra, considerado como uno de los precursores de la Filosofía moderna en la Nueva España (Fig. 52). Este retrato, igual que el anterior, muestra a un religioso de medio cuerpo, recargado sobre un escritorio del que cuelga su sotana y un birrete a su derecha. Porta al igual que Juan Antonio Pérez una medalla con el escudo de la Orden de predicadores, en su caso fue censor de libros del Santo Oficio, lo que en épocas posteriores les acarrearán cuestionamientos sobre la enseñanza que impartían en el Colegio de San Francisco de Sales dada la cercanía con libros prohibidos. La cartela que lo acompaña señala que se trata del:

V.R. de el M.R. P. D^r. Dⁿ. Juan Benito Gamarra y Dávalos de la Congregación de S. Felipe Neri de San Miguel Allende

Al igual que el retrato de Juan Antonio Pérez mencionado líneas atrás, el texto descriptivo nombra a la ciudad de “San Miguel Allende”, y tiene los mismos repintes y agregados, lo que hace suponer que ambas obras fueron intervenidas al mismo tiempo en un afán de igualarlas y señalar la existencia de estos dos felipenses destacados para la comunidad religiosa y para la villa de San Miguel. Quizás ambos retratos no fueron realizados al mismo tiempo, sin embargo, si existe un afán de asemejarlos, quizás para ponerlos juntos en algún área del Oratorio.

Este último retrato del padre Gamarra está en muy malas condiciones, tiene roturas, craqueladuras, está sucio, dañado de las esquinas y con varios repintes, pero permite apreciar la buena calidad del trazo y el naturalismo con el que fue realizado. De este retrato hay otra versión idéntica en la Pinacoteca (Fig. 53), pero con una larga inscripción que señala se trata de:

*D. Juan Benito Gamarra y Dávalos, **Americano** de la Congregación de San Felipe Neri de la Villa de San Miguel, y su procurador en las Cortes de Madrid y Roma. Doctor en sagrados Cánones por la Universidad de Pisa. Socio del Instituto de las Ciencias de Bolonia y Presbítero. Notario de honor de su Santidad. De edad de veinte y quatro años. [Las negritas son mías]*

Es decir que la pintura se realizó hacia 1769 o 1770, año en el que Gamarra regresó de Roma a la Congregación. A diferencia de la mayoría de los retratos de esta Pinacoteca no se trata de una obra póstuma, la cartela no hace mención a su fallecimiento. Esta obra conmemora tanto la llegada del felipense a San Miguel como el trabajo que desempeñó en Europa.

Sobre los detalles formales del retrato, el rostro de Gamarra mantiene una apariencia seria y mira fijamente al observador de frente, en un gesto de orgullo, el fondo neutro ayuda a concentrar la mirada hacia el rostro del felipense. Es evidente la intención de destacar al oratoriano como un hombre de las letras, pues tiene una pluma en su mano y un libro sobre el cual se apoya. El cuadro tiene dos límites, uno que marca el borde del escritorio donde está recargado el oratoriano y que es atravesado por la sotana y el límite del propio soporte, creando el efecto de un cuadro dentro de otro. Este lenguaje pictórico apunta hacia un artista con una vasta experiencia en su trabajo y conocimiento en perspectiva y composición. Aunque la obra no está firmada puede suponerse que alguno de los artífices que trabajó en San Miguel por aquellos años, fue el autor, pudiera ser Juan Patricio Morlete (1713- 1772), Antonio de Islas o José de Alzibar (1726- 1803). Este espléndido retrato creado con proporción, naturalismo y realismo, da cuenta de las innovaciones y los rasgos de modernidad en las que estaban inmersos los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII. En ellos había una consciencia del proceso intelectual de su trabajo y rasgos de identitarios en el lenguaje que utilizan.³⁰¹ Llama la atención que en la cartela del retrato de Gamarra, a quien desde su época se consideró un erudito y un precursor de la modernidad, se incluya la palabra “Americano” como un rasgo de pertenencia e identificación criolla.³⁰² El que existan dos ejemplares casi idénticos de este retrato, que sólo se distinguen por la cartela y el marco, hacen suponer que quizás este último iba a ser enviado a otra casa neriana, quizás fuera del continente y

³⁰¹ Paula Mues, “Pintura ilustre y pincel moderno”, pp. 58- 59.

³⁰² Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, p. 111.

por ello necesitaba una larga inscripción con los méritos del felipense; la copia sin texto quedaría entonces, en el Oratorio de San Miguel como testimonio de tan reconocido religioso.

El retrato de Gamarra es una marcada diferencia con el resto de las obras de la Pinacoteca, que responde también a las ideas de renovación y modernidad en las que tuvo inmerso en Europa y que transformaron al Oratorio, de ello se tiene testimonio en los planes de estudio que impulsó en el Colegio salesiano, sin embargo, su propio retrato es muestra de ese “arte de buen gusto”,³⁰³ que desde la cátedra impulsaba y que se complementa con las ideas de renovación y el estatus que buscaban los artífices novohispanos para que la pintura fuera considerada una labor intelectual y un trabajo profesional, por ello desde 1722 intentaron la creación de una Academia a imitación de la de San Fernando en Madrid.³⁰⁴

La presencia de estos artífices novohispanos es marcada en San Miguel y su relación con los oratorianos queda latente en el grupo de retratos que a continuación recupero y que fueron comisionados a José de Alzibar para conmemorar un evento determinante en la vida de los felipenses de la villa sanmiguelense. El primer retrato representa a Joseph de Pereda y Chaves³⁰⁵ (Fig. 54).

La cartela que lo acompaña informa que ejerció como:

Abogado de la Real Audiencia de su Ilustre y Real Colegio y su Consiliario: Doctor en Sagrados cánones, Catedrático Jubilado de decreto en la Real Universidad, Promotor Fiscal del Arzobispado: cura interino de la Parroquia de San Miguel. Consultor del Santo Oficio y hoy presbítero de la Real y Venerable Congregación del Oratorio de Nuestro Padre San Felipe de México y director de la Casa de Ejercicios de ella a la que entró en veinte y ocho de

³⁰³ Carlos Herrejón Peredo, “Educación de Gamarra, sanmiguelense por decisión”, p. 96.

³⁰⁴ Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, pp. 15-29.

³⁰⁵ Dr. José Pereda y Chávez (¿- 1795). Originario de la Ciudad de Querétaro, hijo del Bernardo Pereda y Torres, Caballero de la Orden de Calatrava y Alcalde ordinario de Querétaro. Estudió Derecho en el Colegio Real de San Ildefonso y perteneció al Colegio de Letrados y de la Real Audiencia. Fue Doctor en Sagrados Cánones, Catedrático de Derecho y decano de la Universidad. Se desempeñó como Juez de Testamentos, capellanías y Obras Pías. En el Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de México fungió como Director de la Casa de Ejercicios Espirituales, desde donde fue promovido a Inquisidor Fiscal. Luis Ávila Blancas, *Bio-Bibliografía*, pp. 230- 231. Su relación de méritos se puede revisar: AGN, Universidad 29, fs. 106- 109. Su obituario aparece en la *Gazeta de México*, del viernes 17 de abril de 1795.

marzo de 1772. El Muy ilustre Colegio de San Francisco de Sales ofrece este Retrato para perpetuar la memoria de un Héroe tan benemérito, a quien debe la felicidad de haberse declarado por Su Anuencia la Real Audiencia de México, estar bajo la Real inmediata protección del nuestro católico Monarca. [Las negritas son mías]

Cómo lo dice el texto biográfico, él formó parte de la Congregación de felipenses de la Ciudad de México, pero ¿por qué es considerado como un héroe? Antes de responder a ello, hay que exponer los otros retratos que complementan esta historia. El otro lienzo corresponde a un:

Verdadero Retrato del Señor Licenciado Don Manuel Quixano Zavala, Abogado de la Real Audiencia de esta Nueva España de su Ilustre y Real Colegio; y de Cámara del Excelentísimo Señor Marques del Valle de Oaxaca, Duque de Terranova, y Monteleón. Nació en México, a cinco de Junio de 1738. El muy Ilustre Colegio de San Francisco de Sales, ofrece en este retrato un corto indicio de su reconocida gratitud, a un Varón tan instruido en la más fina y sólida Jurisprudencia, con la que supo demostrar sus derechos, y el estar bajo la Real inmediata Protección de Su Majestad (Q.D.G), como se ve en el Doctísimo Manifiesto que dio al público y cuya fama durará mientras duren las Letras. [Las negritas son mías] (Fig. 55)

El abogado Quixano es la única persona del siglo representada en esta galería de retratos, lo que reafirma la trascendencia de este personaje para los felipenses de San Miguel.

Estos dos últimos lienzos están firmados: *Josephus ab Alzibar. pinx. Mexici, a 1783.* Lo que confirma que fueron parte de un mismo encargo realizado al pintor. El último que complementaría esta serie está en la Rectoría del Colegio, por lo que se ha desarticulado la lectura de este conjunto (Fig. 56). En la cartela se expresa que es un:

Verdadero Retrato DEL Muy Reverendo Padre Doctor Don JUAN BENITO DIAZ DE GAMARRA Y DAVALOS, PATRICIO de la villa de Samora, quien aviendo estudiado Gramática, Filosofía y Sagrados Canones en el Colegio de Sn. Ildefonso de la Ciudad d Meco, renunciando las lisongeras esperanzas con que por todas partes le brindaba el Siglo, se retiró â la Congregacion del Oratorio de la Villa de San Miguel el Grande el año de 63 de donde fue Comisionado â las Curias de Madrid y Roma, con poderes bastantes para los negocios de dicha. Congregación â lo que satisfizo erogando mucho de los costos de su

Patrimonio restituido, recivio los Sagrados ordenes aplicándose a todos los Ejercicios del Instituto con particular Zelo y principalmte. È la crianza de la Juventud, è Nuestro Colegio de San Francisco De Sales, asi en la Reforma de métodos de Estudios, como è la de las costumbres, para lo que con destreza admirable planteo los santos. Excercicios anuales y días de Retiro mensualmente. Fue Rector en dos ocasiones, leyó tres Cursos de Filosofía, Maestro de Novicios en su Congregación. Diputado tres vezes, Proto Notario Apostólico, Comisario del Santo Oficio. Socio de la Pontificia Academia de Bolonia, y Dr. En Sagrados Canones en la Universidad de Pisa. Imprimio un Curso de Filosofía modernas y algunos opúsculos Espirituales, murió a primero de Noviembre de 1783, a los treinta y ocho cumplidos de su edad.

Como lo señala este amplio texto biográfico, este retrato es póstumo del padre Gamarra y celebra la excepcional vida del felipense.

Ahora sí, hay que hacer algo de historia para entender la razón por la que fueron comisionados estos tres retratos. Los estatutos del Oratorio de San Felipe Neri señalan que la Congregación tiene dispensa de la visita obispal, lo que incluyen sus libros, cuentas y efectos. Sin embargo, los felipenses de San Miguel el Grande en los años de 1734, 1742, 1749, 1765, 1766 y 1775, permitieron la revisión de su conjunto religioso y sus cuentas.³⁰⁶ En los informes que se levantaban encomiaban la belleza de las dependencias del conjunto y la propiedad de los artículos religiosos, pero enfatizaban que sus cuentas no eran correctas. Las visitas se tornaban más escrupulosas en las revisiones de los gastos, en repetidas ocasiones se sugirió que debían mejorar sus registros por que no cuadraban. Esto dio pie a sospechas sobre los ingresos de los felipenses, por lo que decidió intervenir el obispado. En el año de 1781 la dinámica de estas inspecciones cambió. Cuando Juan Benito Díaz de Gamarra desempeñaba el cargo de prepósito y rector del Colegio, le negó la visita al mitrado Juan Ignacio de la Rocha. Si bien, se le recibió como un

³⁰⁶ Los informes de las visitas se localizan en el AHCM en: Diocesano, Gobierno, Visitas, Informes, Caja 503, Leg. 355, s/f. Diocesano, Gobierno, Religiosos, Felipenses, s. XVIII, C 268, Exp. 1 s/f.

invitado, no se le presentaron los libros ni se le permitió la revisión de los espacios sagrados. Esta postura desató un conflicto que duraría de 1781 a 1783.

Los felipenses argumentaban que la Santa Sede había concedido a la Congregación la exención de dichas visitas. Por lo que respectaba al Colegio de San Francisco de Sales, éste no era un instituto religioso sino secular y quedaba libre de cualquier regulación por parte del obispado. Apoyados por el abogado de la Real Audiencia, Manuel Quixano Zavala, elaboró una defensa a favor de los felipenses.³⁰⁷ En ella estableció que desde sus orígenes la Congregación fue eximida de estas revisiones. El abogado sustentó sus argumentos tanto en la Bula emitida por Benedicto XIV fechada a 21 de enero de 1758, que excusaba al Colegio de San Felipe de Lima de la jurisdicción ordinaria del Arzobispo de esa ciudad,³⁰⁸ como en la resolución emitida por una disputa similar con el Oratorio de la Antigua Guatemala.³⁰⁹ Con base en las disposiciones aprobadas por la curia romana, los oratorianos de la villa de San Miguel sustentaron sus alegatos. Además, solicitaron que su Colegio de San Francisco de Sales, por estar bajo el Patronato Real y por depender de la Universidad de México, tuviera los mismos privilegios que el Colegio limeño. Es decir, tanto el instituto como su escuela tenían dispensa ante cualquier intrusión obispal. Ernesto de la Torre Villar señala que uno de los temas que causó mayor polémica, fue el intento de regular los libros que poseían los oratorianos y sus aplicaciones en las aulas. A excepción de aquéllos que usaban para la enseñanza de la Gramática, en el resto de las Cátedras el material quedaba a plena libertad de los maestros.³¹⁰ Temían que estas libertades infiltraran ideas contrarias a la religión y al gobierno.

³⁰⁷ Manuel Quixano Zavala, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán*, 1782.

³⁰⁸ Manuel Quixano, *Op.cit.*, pp. 80- 88.

³⁰⁹ Para conocer a detalle este proceso revisar el expediente del AGI, Guatemala 383.

³¹⁰ Ernesto de la Torre Villar, "El Colegio de estudio de San Francisco de Sales en la Congregación de San Miguel el Grande y la mitra michoacana", pp. 161- 198. Rafael Castellanos García, "Un episodio del pleito entre el Colegio de San Francisco de Sales en San Miguel el Grande y el obispo Juan Ignacio de la Rocha, 1782", pp. 119- 150.

Ante la continua negativa de Gamarra, el obispo consideró que se contravenía su mandato y se ponía en duda su autoridad. A razón de ello interpuso un recurso de fuerza para ingresar al templo y todas sus dependencias, ordenó la excomunión de los oratorianos y solicitó se realizara también la visita al Beaterio de Santa Ana que dependía de ellos. Los felipenses consultaron a sus hermanos de la Ciudad de México en particular a Joseph de Pereda. Como abogado y prepósito, les aconsejó que permitieran el acceso a Santa Ana, mientras tanto él les ayudaría a reunir la documentación necesaria que acreditaba la exención de visita a la Congregación.³¹¹ Como lo expone Ernesto de la Torre, este pleito “no representó un simple caso de competencias ni jurisdicciones, sino el deseo, por parte del mitrado, de mantener la ortodoxia y la obediencia política en la provincia, evitando alterar la pureza de la fe y el acatamiento de la legítima autoridad”.³¹² Si bien se efectuó la excomunión a los felipenses y se les retiró la licencia para administrar sacramentos, ante el temor de un motín por parte de los sanmiguelenses, dos días después se anuló la orden. Finalmente, la sentencia fue derogada el 7 de enero de 1783, declarándose que los actos del obispo eran una intromisión en el gobierno de la Congregación. La sentencia se sustentó en la Bula emitida a favor de los oratorianos de Lima, que coincidió con la muerte en ese mismo año del obispo Rocha y del felipense Gamarra.

Este hecho sentó precedente sobre las visitas obispaes y estrechó la relación entre las casas de la Ciudad de México y San Miguel el Grande, tanto que en 1786 el obispo de Michoacán Antonio de San Miguel (1724- 1804), mencionaba que “[...] advirtiéndole que los felipenses de México han adoptado como propio el asunto de los de San Miguel el Grande, y que unos y otros tenían muchas conexiones en aquellas provincias, se abstuvo de practicar algunas diligencias [...]

³¹¹ *Apuntes históricos del Colegio Seminario de San Francisco de Sales de San Miguel el Grande*, pp. 5- 7.

³¹² De la Torre, *Op.cit.*, p. 168. También el historiador Juvenal Jaramillo, señala que con el obispo Rocha se renovó el espíritu disciplinar en la mitra, con el que se buscaba regular a todo el clero y sus instituciones, sobre todo en las educativas. *Cfr.*, Juvenal Jaramillo, *Hacia una iglesia beligerante*, pp. 28- 30.

temiendo se suscitaran nuevos escándalos”.³¹³ Este comentario fortalece una hipótesis de esta investigación: el estrecho vínculo entre los felipenses de la capital novohispana con los sanmiguelenses. Si bien ya dejé asentado que desde el establecimiento de la segunda casa neriana en Nápoles, se estipuló y reglamentó la independencia en gobierno entre las fundaciones de la Congregación, estos dos establecimientos novohispanos vieron la pertinencia y beneficio que implicaba la comunicación constante. No se puede pensar en una relación corporativa como la tuvieron las órdenes mendicantes, pero sí existen elementos que permiten vincularlas y es necesario llamar la atención sobre los temas que persisten en las colecciones de arte de ambos recintos mencionados a lo largo de esta investigación. Esta proximidad no se dio entre otras casas nerianas. Por ejemplo, el Oratorio de Querétaro, que fue fundado por felipenses de San Miguel, no mantiene esta cercanía con su homólogo abajeño, hasta podría decirse que se desvinculó completamente de él.

Por lo que respecta al aspecto formal de los retratos de Alzibar, se reconoce la atención que dio al dibujo, al color y al manejo que tenía de las figuras y los cuerpos.³¹⁴ El pintor introdujo en estos retratos dos elementos que transforman completamente la composición e inauguró una tipología diferente en esta colección: un marco interior y el basamento de piedra que incluye una cartela biográfica. El marco pétreo es un límite que el propio Alzibar sobrepasó al colocar las manos y papeles de los personajes fuera de éste, debido a ello se sugiere la tridimensionalidad del espacio que se traduce en una “especial significación piadosa”.³¹⁵ Además, genera un diálogo entre Pereda y Quixano, pues pareciera que uno le entrega papeles que el otro va a firmar. Rompe

³¹³ AGI, México, 2549, f. 88

³¹⁴ Impresiones emitidas a partir de lo expuesto por Karina Flores en su tesis de maestría, a quien agradezco por compartirme sus publicaciones y opiniones. Karina Flores García, *José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781*, p. 36.

³¹⁵ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Trampantojos ‘a lo divino’”, p. 139.

con la sobriedad y la rigidez de una escena de retrato y le impregna dinamismo. Si bien emplea recursos comunes en cuanto a retrato, potencializa los límites del cuadro al sobrepasarlos e integrar elementos que salen de los bordes y sugieren una mayor cercanía con el espectador y se favorece la afectiva comunicación. Estos recursos fueron ampliamente utilizados por diversos artífices, sobre todo por los de la denominada escuela sevillana, siendo su más destacado representante Bartolomé Esteban Murillo (1671- 1682).³¹⁶ La influencia, recepción y aproximación a la obra de Murillo por artífices novohispanos es un tema que varios autores han destacado,³¹⁷ y en esta colección está presente en esta triada de retratos y en el del padre Gamarra, estas representaciones tienen “en común con Murillo la búsqueda de la suavidad, dulzura y naturalismo, así como cierto clasicismo sereno y sencillo”.³¹⁸ Específicamente, Alzibar debió conocer el grabado que, en 1682, el flamenco Richard Collin (1626- 1697) realizó del autorretrato de Murillo (Figs. 57). Las similitudes entre ellos saltan a la vista: el marco que circunda a los personajes colocado sobre un basamento que a su vez contiene la inscripción biográfica del personaje, la posición del cuerpo y el rostro en $\frac{3}{4}$, los fondos neutros, la incidencia de la luz, el manejo espacial que simula dos planos y el interior de una habitación donde se dispuso el cuadro. Si bien Alzibar hizo modificaciones a la composición general, son indudables las deudas con Murillo; quizás una de las mayores es “la individualización de los actores, la búsqueda de las personalidades diferenciadas dentro del elenco representativo, tanto como la llamada a los sentidos –a destacar el gusto, el olfato o el tacto– para determinar esa distinción.”³¹⁹

³¹⁶ María de los Ángeles Fernández Valle, “De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano”, pp. 184- 187.

³¹⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “Pintura religiosa de los siglos XVI y XVII”, p. 239. Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 4. Paula Mues Orts, “De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana”, pp. 47-72.

³¹⁸ Paula Mues, “Pincel ilustre y pintura moderna”, p. 63.

³¹⁹ Fernando Quiles, “Basta un retrato para construir un relato. Murillo, retratista de talento”, pp. 109- 127.

Esta estructura compositiva de un cuadro al interior de otro, habla de la madurez en el oficio del artista y de los recursos pictóricos con los que contaba. Para estos años, Alzibar era un pintor reconocido en su arte, con taller propio y se había desempeñado como Teniente de dibujo en la Escuela provisional de Dibujo de Jerónimo Antonio Gil, antecedente a la Academia de San Carlos.³²⁰

En líneas atrás mencioné que las pinturas se realizaron en el año en que el padre Gamarra murió, en 1783. Probablemente, Alzibar no lo conoció personalmente y tuvo que echar mano de otras efigies y descripciones de su fisonomía para elaborar esa pintura, por ello no hay tanta cercanía y veracidad en el retrato del felipense zamorano. No sucede lo mismo con las representaciones del abogado Quixano y del padre Pereda, a quienes frecuentaba. A éste último lo retrató en por lo menos dos ocasiones más. En una forma parte de la comitiva de religiosos que están bajo el amparo de san José patrono de los oratorianos de la Ciudad de México (Fig. 58). El lienzo de proporciones superiores a los cuatro metros, fue comisionado en 1767 por los felipenses novohispanos, para agradecer que en dicho año no había fallecido ninguno de sus miembros; al parecer, durante 12 años padecieron muertes continuas por lo que se hicieron retratar.³²¹ A los pies del santo patriarca se distingue el gesto serio del padre Pereda.

Para 1774 encargaron a Alzibar otro patrocinio para conmemorar que el templo que antiguamente perteneció a los jesuitas, es decir la Casa Profesa y que fuese conocido como San José del Real, sería en adelante administrado por ellos (Fig. 59). En él aparece representado con gran pericia el padre prepósito Joseph Pereda junto a los oidores Domingo Valcárcel y José de Antonio Areche, el virrey Bucareli y al arzobispo Núñez Haro de Peralta. A esta representación se le suma otro retrato del religioso fechado en 1782, ubicado en el Oratorio de San Miguel (Fig. 60).

³²⁰ Thomas Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. p. 78.

³²¹ Karina Flores García, “El pintor José de Alzibar, el caso de un ‘artífice-empresario’”, p. 130.

La efigie del Padre Pereda es reconocible en cada uno de estos lienzos ya que Alzibar lo conocía muy bien. Estas obras establecen cierta relación clientelar entre Alzibar y la Congregación del Oratorio, ya que tanto el de la Ciudad de México como el de San Miguel el Grande conserva obra del artífice, realizada en diversos años. En la villa, Alzibar, realizó los retratos que conmemoran uno de los episodios más complejos de los felipenses de la villa y de la cual salieron victoriosos. Esta obra, que era de gran estima e importancia para ellos, la pusieron en manos de uno de los mejores artífices novohispanos, la trascendencia de estas representaciones se puede ver en la Pinacoteca de retratos donde se copió el modelo murillesco llevado por Alzibar (Fig. 4). Con esta colección se pueden entender las diversas etapas en el proceso de fundación y consolidación de la Congregación felipense en la villa, también manifiestan la nómina de artífices locales y foráneos que podían trabajar para una institución religiosa. No se puede pasar por alto que, aún y con las pérdidas que tuvieron los oratorianos durante el siglo XIX, la mayor parte de su colección permanece bajo su resguardo e *in situ*, siendo una muestra de la riqueza y diversidad que debieron tener los acervos religiosos.

3. Los patrocinios de los oratorianos

Un apartado especial merecen los retratos de la comunidad felipense que aparecen bajo protectorado de alguna figura religiosa, en general de tamaño monumental y que recubrieron templos, conventos, colegios y sacristías. “Es un género pictórico esgrimido como alegato o asunto público: un dispositivo de grandes superficies y con empaque de adusta ritualidad, grandilocuente y afirmativo [...]”.³²² En la colección de San Miguel el Grande existe uno que destaca por sus dimensiones, mide aproximadamente cuatro metros de longitud y representa a 14 felipenses bajo el amparo de san José y del Niño Jesús (Fig. 61). En el arte virreinal de siglo XVIII la figura de

³²² Jaime Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700- 1790”, p. 113.

san José cobró importancia y un grado de complejidad mayor del que tuvo a inicios del virreinato, cuando se le declaró protector de la conversión de los indios y patrono del reino en el Primer Concilio Mexicano de 1555.³²³ Este nuevo repunte se debió también a la instauración del patronato josefino sobre la corona española, al mando del rey Carlos II (1661- 1700) y todos sus dominios, incluyendo a la Nueva España.

Especialmente, para las comunidades religiosas san José fue un modelo a seguir, pues [...]estaba constituido el intendente de la casa de Dios; tenía a su disposición y guardaba para nosotros a Aquel que debía llamarse el *Pan de vida que descendió del cielo*. Pues bien, también el sacerdote está constituido (*sic*) intendente de la casa de Dios, depositario de sus tesoros, Jesús y sus Sacramentos y teniendo la cura de las alamas rescatadas con el precio de su divina sangre. [...] también los religiosos tienen en San José un perfecto ejemplar de vida religiosa, y de la obediencia a las reglas y a las prescripciones que ella impone. ³²⁴

La imagen de san José, como patriarca y protector, se transformó siguiendo las recomendaciones de Francisco Pacheco quien propuso se le representara como un hombre fuerte de no más de treinta años, que pudiera soportar todas las peregrinaciones para mantener a salvo a su familia.³²⁵ Esta transformación, sumada al patronato sobre estos reinos, propiciaron un nuevo modelo josefino donde cubría bajo su manto a célebres miembros de la elite eclesiástica, civil y militar.

El patrocinio que pertenece a los oratorianos de San Miguel el Grande, está ubicado al interior de su Casa. Tiene una disposición horizontal siendo los personajes centrales san José y el Niño que están sentados, uno sobre un trono de nubes y el otro sobre las piernas de su padre terrenal, pero sobre un cojín que ratifica sus diferentes cualidades humana y divina. El Infante

³²³ Francisco Montes González, “La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla”, p. 178.

³²⁴ Thiriet, *Archivo Homilético*, pp. 62- 63.

³²⁵ *Vid*, Francisco Montes González, “La paternidad divina hecha hombre” p. 179, cita 7.

mantiene distancia con el resto de los personajes, esto aumenta la ausencia de vínculo con su padre adoptivo ya que cada uno se mantiene atento a sus asuntos. Él escribe en una filacteria *Ite ad Joseph* (Acudid a José. Gen. 41:55). A su vez, el santo patriarca extiende su brazo y entrega a un felipense, seguramente el Prepósito en turno debido al carácter estamentario de estas imágenes, un papel en el que se lee *Ego sum Joseph: Pro salute enim vestra misit me deus ante vos*. (Soy José: para preservar la vida Dios me ha enviado ante ti. Gen. 45: 5). Exaltando el ministerio de abogado e intercesor y el poder que le ha delegado Dios en la protección y patronato del hombre.

Los ángeles ejecutan su papel fundamental, el de mediadores entre el hombre y Dios, por ello uno, el que marca el eje central de la composición, sostiene un libro con las siguientes palabras en sus páginas: *Sperate in eo omnis congregatio populi: Effundite coram illo corda vestra* (Esperad en él todos los pueblos congregados: derramad sus corazones delante de él. Salm. 61:9). La acción de otro ángel, el de la esquina superior derecha, refuerza este discurso al entregarle a san José una canasta de corazones encendidos. Este elemento lo comparte con la Virgen de la Luz, devoción impulsada por la Compañía de Jesús hacia 1722.³²⁶ Al igual que homóloga mariana recibe corazones en una canasta, a este tipo de representaciones se le conocieron como san José de la Luz y aunque no es la misma imagen hay un trasfondo iconográfico similar. Ambas devociones fueron promovidas durante el siglo XVIII, sin embargo, esta versión josefina es poco conocida y hay escasos ejemplos conservados, en su mayoría de origen poblano. Ana Isabel Pérez-Gavilán, menciona que es un caso extremo de imagen heterodoxa, tomada de una estampa que circuló en la Nueva España y firmada por Joseph Morales, la cual fue completamente censurada por compartir

³²⁶ Vid., Lenice Rivera, *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica*, 2010.

atributos que sólo le pertenecían a la Virgen de la Luz.³²⁷ A pesar de esa desaprobación se mantuvo la metáfora de entregarle corazones al patriarca.

El culto a san José fue importante para los felipenses y para San Miguel el Grande, pues en 1763 fue jurado patrono de la villa contra los rayos y las tempestades, sustituyendo a la Virgen de Loreto quien tenía este privilegio hasta entonces.³²⁸ Aunque en este Oratorio solo hay una representación de san José como protector de la congregación, los testimonios de su importancia dentro del instituto se puede ubicar en otras casas como en la ciudad de México donde hay tres pinturas, todas del pincel de José de Álzibar, siendo la llamada *Los ministerios de san José*, la más cercana a esta composición (Fig. 62). Estos patrocinios conmemoran hechos importantes para los felipenses de capital novohispana: su traslado a la Casa Profesa que pertenecía a los jesuitas y la salvaguarda de la Congregación en tiempos de enfermedad. Seguramente también los oratorianos de san Miguel recibieron gracias y favores del patriarca, a quién seguramente juraron fidelidad y es uno de sus patronos.

Los catorce felipenses representados en la pintura fueron dispuestos en un formato horizontal, siete de cada lado, equilibrando perfectamente la composición. Están en un ámbito terrenal y su vínculo con el plano divino lo establecen a través de los ángeles y de san José. Los rostros, las posturas individualizadas y el papel protagónico de los religiosos apunta a que estas representaciones son retratos completamente reconocibles para sus contemporáneos, pues no tienen ninguna cartela o inscripción que puedan dar pista sobre la identidad de los religiosos, el autor o de la fecha de su factura. La pintura tiene desafortunados repintes en la figura de san José, del Divino Infante y en los ángeles, lo que la ha transformado y no me atrevo a realizar una

³²⁷ Ana Isabel Pérez Gavilán, *Corazón sagrado y profano: historia e imagen: simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, pp. 156-157. Jorge Eduardo Merlo Solorio, *Dininae Caritatis. El corazón de san José en Nueva España, S. XVIII*, 2016. Agradezco al Mtro. Jorge Eduardo Merlo el comentario sobre esta advocación.

³²⁸ José Cornelio López, *La Villa de San Miguel el Grande*, p. 320.

atribución. Sin embargo, comparando los rasgos físicos de los personajes con los retratos de la colección, he podido identificar algunos felipenses que podrán ayudar a entender el porqué de esta obra.

El primero se trata indiscutiblemente del padre Juan Antonio Yáñez, lo sé por el retrato de cuerpo completo que se localiza en la Pinacoteca, en cual se identifican sus rasgos faciales. Fue uno de los fundadores de la Congregación en San Miguel el Grande y una de las primeras personas que apoyó el proyecto del padre Juan Antonio Pérez de Espinosa (Figs. 62 y 63). Su participación fue constante en ámbitos administrativos y educativos, se desempeñó como Prepósito, Diputado, Secretario y Maestro de novicios. Y, en el Colegio de San Francisco de Sales, cómo Vicerrector y Catedrático en Gramática, Retórica, Filosofía y Teología. Se le representó con sotana negra, alzacuello blanco, en ambas parece tener la misma. Debido a las similitudes pareciera que el retrato individualizado copió sus rasgos del patrocinio, esto podría explicarse gracias a su cartela biográfica, en ella se señala que el religioso murió en Querétaro, su ciudad natal, al amparo de los padres del Colegio de la Santa Cruz y fue hasta 11 días después que su cadáver llegó a San Miguel para enterrarlo, por ello no tuvo tiempo el artífice de hacerle un retrato póstumo y echó mano de representaciones previas.

El siguiente felipense es el padre Nicolás Guadalupe de la Mata, otro de los padres fundadores. Tanto en su retrato individual como en el *Patrocinio* está representado con los ojos cerrados, la cabeza baja y con cierta rigidez en el rostro, lo que hace suponer que había fallecido al momento de realizar la pintura. Ello se suscitó en 1759, cuando De la Mata contaba con 67 años de edad (Figs. 64 y 65). Este dato coincide con la posible presencia del padre Alejo Larragoiri y Jáuregui, quien entró a la Congregación desde muy joven como lo refiere la cartela que acompaña su retrato (Figs. 66 y 67). Seguramente, este religioso perteneció al linaje de los Jáuregui, a quienes mencioné como mecenas del templo y de la Capilla de la Virgen de la Salud, en especial a Severino

Jáuregui de quien el padre Alejo pudo ser su pariente. Las fechas de defunción de estos dos últimos felipenses: 1764 de Alejo Larragoiri y 1759 para el padre De la Mata, son un rango para datar la obra, a ello se le suma que en 1763 san José fue nombrado patrono de la Villa, lo cual podría coincidir con la factura de esta pintura.

Con la identificación de estos tres personajes se puede deducir que, en el *Patrocinio de san José*, se representan a los primeros miembros de la Congregación de San Miguel el Grande, aquellos que formaron parte de la fundación junto con el padre Pérez de Espinosa y los que se sumaron al proyecto en la primera mitad del siglo XVIII. Estos catorce retratos son, en conjunto, una muestra de la conciencia histórica que iba forjando el recién instaurado Oratorio. El género del patrocinio, debe entenderse también, como parte de la secularización de la pintura del siglo XVIII; el cual expone vínculos más estrechos con la divinidad y el papel protagónico que en este tiempo llegaron a tener las nuevas corporaciones religiosas.

No he podido identificar al resto de los felipenses incluidos en esta pintura, sin embargo, a través de la colección de retratos logré recuperar el nombre de varios sacerdotes que se unieron a la Congregación entre 1712 y 1735. Además, hacia 1750, dieciocho religiosos más se suman a este proyecto; lo que da un total de treinta y dos religiosos que ingresaron al Oratorio de San Miguel el Grande para la primera mitad del siglo XVIII. En la siguiente tabla enlisto los nombres de estos felipenses, algunos se repiten en otros registros que encontré, lo que puede ayudar a reconstruir la historia de estos sacerdotes:

Tabla 2. Oratorianos que ingresaron a la Congregación entre 1712 y 1750

PADRES FUNDADORES	RELIGIOSOS EN 1750
Martín Zamudio	Martín de san Cayetano
Juan Antonio y Pedro José Yáñez	Basilio Noriega
Juan Hipólito Aguado	Manuel Ramírez de la Concepción
Pedro Ángel Jiménez	Pedro Antonio Carranco
Tomás y Joseph Lara de Villagómez	Juan de Arzua
Marco Chaves	Felipe Neri Lartundo
Pedro Ximenes	Manuel Mariano Cabrera
Nicolás Guadalupe de la Mata	José Antonio Baños de Castilla
Manuel Antonio de Ulloa y Retis	Juan José González Saldúa
Nicolás Maciel y Betancourt	José Manuel López
Juan Manuel López de Cruz	Antonio de Silva
José Julián Lazo	Lorenzo de Urrutia
Alejo Antonio Larragoiri y Jauregui	Cristóbal de Aguado
Manuel Ramírez de la Concepción	José de Coria
	Luis Felipe Neri de Alfaro
	Joaquín de Villegas
	José Tello
	Nicolás Vicente Calderón

Basada en el registro realizado por el Padre Cipriano Salio en 1946³²⁹ y en la información contenida en las cartelas de los retratos de la Pinacoteca del Oratorio.

No quiero dejar de anotar a los padres oratorianos que firmaron la apelación del recurso de fuerza de 1783 y los incluidos en la Indulgencia plenaria que el Papa Clemente XVIII otorgó a la Congregación en 1735, traída por Juan Benito Díaz de Gamarra. Es importante conservar los nombres de los felipenses ya que algunos pertenecen a celebres linajes de la villa de San Miguel el Grande. Ellos son:

FELIPENSES EN 1735	FIRMANTES EN 1783
Emanuel Silva	Manuel Ramírez de la Concepción, Prepósito
Joaquín Caballero	Juan Antonio Rivera
Antonio Yáñez	Ramón de Arjona
Joseph Ramírez	Antonio Zerrillo
Nicolás Frías	Felipe Neri Salmerón
Manuel Ramírez	Vicente Julián Zerrillo
Raimundo Arjona	Manuel Ignacio de la Elguera
Antonio Zerrillo	Eusebio Domingo Unzaga
Vicente Zerrillo	Joseph Ignacio Mejía
Manuel de Elguera	Francisco Lanzaga
Eusebio de Unzaga	Juan Ignacio María de Assa
	Santiago de Sepúlveda ³³⁰

³²⁹ Cipriano Salio, *Efemérides*, pp. 29-32.

³³⁰ AGN, Indiferente Virreinal, Clero regular y secular, Exp. 4, Caja 1624, año, 1786-1796, f. 16.

El siguiente patrocinio está dedicado a la *Divina Pastora*, quien junto con san Felipe Neri y san Francisco de Sales guían a los alumnos del colegio salesiano (Fig. 68). El lienzo fue encargado “En el año de 1783, siendo cura el P. Eusebio Domingo de Unzaga y Menchaca, con el dinero de la rectoría del Colegio, hizo el cuadro de la Divina Pastora, debido al pincel de Andrés de Islas”.³³¹ Si esta fecha es correcta, sería uno de los últimos cuadros y ‘el más ambicioso’ que realizó el pintor, pues se le registra activo hasta 1783.³³²

La iconografía tradicional de la *Divina Pastora*, está íntimamente ligada a la orden de misioneros capuchinos que la difundieron por todo el mundo católico. Fue fray Isidoro de Sevilla, quien, en el 24 de junio de 1703, tuvo una visión en la que la Virgen se le apareció vestida de pastora pidiéndole la hiciera representar así.³³³ El fraile la mandó pintar al artífice andaluz Alonso Miguel de Tovar (1678- 1758), en un estandarte que llevaría en procesión desde la parroquia de San Gil hasta la Alameda de Hércules. En ese mismo año de 1703, se le encargó una talla procesional al escultor Francisco Antonio de Gijón, para la primera hermandad que le rindió culto.³³⁴ Este modelo bucólico tuvo buena acogida en el virreinato pues el tema se vinculaba con la heroica empresa misionera de rescatar almas, asociada directamente a las órdenes religiosas que

³³¹ Cfr. ACOSMA, *Un siglo de oratorio*, p. 41. Govea, *La iglesia del Oratorio de San Felipe Neri*, p. 8. Eusebio Domingo de Unzaga, fue tío de Ignacio Allende.

³³² Manuel Toussaint, “Un documento acerca de Andrés de Islas”, pp. 77-78. Jaime Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública”, p. 128.

³³³ La descripción de lo que vio fray Isidoro de Sevilla es la siguiente: “En el centro y bajo la sombra de un árbol, la Virgen Santísima en una peña, irradiando de su rostro divino amor y ternura. La túnica roja, pero cubierto el busto, hasta las rodillas, de blanco pellizo, ceñido a la cintura. Un manto azul, terciado al hombro izquierdo, envolverá el contorno de su cuerpo, y hacia el derecho, en las espaldas, llevará el sombrero pastoril, y junto a la diestra aparecerá el báculo de su poderío. En la mano izquierda sostendrá unas rosas y posará la mano derecha sobre un cordero que se acoge hacia su regazo. Algunas ovejas rodearán la Virgen, formando su rebaño, y todas en sus boquitas llevarán sendas rosas, simbólicas del Ave María con que la veneran. En lontananza se verá una oveja extraviada y perseguida por el lobo —el enemigo— emergente de una cueva con afán de devorarla, pero pronuncia el Ave María, expresado por un rótulo en su boca, demandando auxilio; y aparecerá el arcángel san Miguel, bajando del cielo, con el escudo protector y la flecha, que ha de hundir en el testuz del lobo maldito”. Isidoro de Sevilla, *La mejor Pastora Assumpta*, Apud, Francisco Montes González, “La Divina Pastora de Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo” p. 100.

³³⁴ Francisco Montes González, “La Divina Pastora de Almas” pp. 105.

aportaron una multiplicidad de significados, claramente los estudiantes del Colegio de San Francisco de Sales se pusieron bajo su amparo y protección por esta concepción redentora.

La Virgen María está sentada en lo alto de un risco vestida de manto azul y rodeada por un grupo de ovejas que representan al género humano, una la carga en su regazo como símbolo de la protección y cuidado que profesa a los hombres.³³⁵ Queda claro que los estudiantes, al igual que las ovejas, se han puesto bajo el amparo de María como pastora de almas, como guía de hombres. En la pintura los alumnos son guiados en la oración por san Felipe Neri y algunos ángeles. Llama la atención un personaje que mira al exterior del cuadro que podría tratarse del donante o su hijo, quien sería alumno del colegio, mientras que sus compañeros están orantes o contemplativos.

En la escena se distinguen varios ángeles, unos con instrumentos y cantores generan un ambiente mucho más festivo a la pintura. La música era un detonante primordial para la devoción felipense. Además, a la música y su armonía se les equiparaban con los sabios y sus discursos, “quienes por su elocuencia alientan un espíritu de quietud alejado de la disonancia. Siendo los felipenses herederos de una tradición erudita, un concierto celestial tiene la intención de mostrar la comunicación armónica que existe con lo divino”.³³⁶

Otros ángeles sostienen una mitra y junto a él se aprecian las páginas de un libro abierto en el que se lee: *Venite filii audite me timore Domini docebo vos* [Vengan hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor al Señor, Salmo 34:11] (Fig. 69). Un grupo de angelillos señalan unas páginas con la siguiente leyenda: *Initium sapientiae timor Domini* [El principio de la sabiduría es el temor al Señor, Salmo 111:10], lemas primordiales dentro del instituto salesiano, pues invita a los alumnos a unirse en el camino del conocimiento por el cual hallaran la sabiduría y la salvación,

³³⁵ Héctor Schenone, *Santa María*, pp. 376- 377.

³³⁶ Juan de Dios Hernández, *Emblemas morales*, Emblema II, 54, p. 30.

según las enseñanzas de san Francisco de Sales, patrono del Colegio³³⁷. El temor a Dios es un fundamento básico de la religión católica, pues es el “principio de la verdadera sabiduría: porque el temor de Dios es el primero, que resiste a la estulticia arrogante de los hombres, y el que con mayor fuerza la destruye, y desvanece”.³³⁸ Es necesario entender estas inscripciones en el contexto en el que la pintura fue realizada. Para 1783 la querrela con el obispado llegaba a su fin, tanto por la muerte del mitrado y del prepósito Díaz de Gamarra como por la resolución a favor de los felipenses. Ante ello, las frases sobre el ‘temor de Dios’ colocadas junto a una mitra, recuerdan al obispado la humildad con la que deben guiarse los religiosos. Con esta pintura los felipenses celebran con oraciones, música, cantos y pajarillos que, bajo el amparo de la Virgen María, sus enseñanzas y doctrinas fuesen ratificadas y que los alumnos obtuvieran la protección Real.

Otro patrocinio de la colección representa a un oratoriano con sotana y manteo, encabezando a un grupo de los colegiales vestidos de manto azul y beca sobre los hombros. Todos se mantienen postrados y orantes ante una figuración de la Virgen Dolorosa, en señal de humildad colocan en el suelo sus bonetes (Fig. 70). Llama la atención que los felipenses busquen amparo en esta advocación. Se recordará que era una de las antiguas devociones del templo cuando pertenecía a la cofradía de los mulatos. Quizás ante los problemas que hubo entre ambas asociaciones religiosas los oratorianos comisionaron esta obra, entre las décadas de 1720 y 1730, buscando un poco de consuelo y apoyo. Las dimensiones de la Dolorosa, que abarca dos terceras partes del lienzo, demuestra el estatuto de la devoción para la comunidad. Podría suponerse que este discurso visual legitima el que los oratorianos obtuvieran la propiedad de todo el conjunto religioso con el apoyo de la Virgen tutelar de los mulatos. Sin embargo, aunque es viable que su

³³⁷ San Francisco de Sales, *Cartas espirituales de san Francisco de Sales*, p. 361,

³³⁸ Sor María de Jesús de Ágreda, *Mystica ciudad de Dios*, Primera parte, Libro II, capítulo XVIII, versículo 607, p. 125.

factura se relacionara con los problemas con la Parroquia y la cofradía, la fundación del Colegio fue posterior a estos hechos por lo que la presencia de los alumnos es inverosímil, además las cualidades formales de la obra apuntan a una época posterior.

Los detalles de esta pintura dan cuenta de su fecha de comisión. En primer lugar, la presencia de un religioso que encabeza a los seis jóvenes hace suponer que podría tratarse de su maestro. Además, en esta advocación de la Virgen, como su propio nombre lo dice, buscan amparo quienes padecen alguna mortificación, tribulación o desolación. Repasando lo que se ha comentado sobre la historia del Oratorio en San Miguel, el momento de mayor desasosiego para los felipenses fue su excomunión por parte del obispo Juan Ignacio de la Rocha en 1783, que he mencionado en repetidas ocasiones. La inscripción a los pies de los religiosos enfatiza el sentimiento de temor y la solicitud de auxilio divino. Se lee: *Levavi oculos meos in montes, uinde veniet auxilium mihi Psalm 120 XV 1º*. [Elevo mis ojos a las montañas, de dónde vendrá mi auxilio]. Enfatizando que los felipenses se ponen bajo el amparo de una de las patronas iniciales de este templo ante una tribulación. En este punto, es necesario recordar los tres retratos que Alzibar realizó para conmemorar a los personajes partícipes en este episodio. Si se compara con cautela el retrato de Gamarra y del religioso con sotana negra rezándole a la Dolorosa, se detectan rasgos físicos similares, siendo ésta otra representación de Gamarra (Fig. 71 y 72). Sirviera, entonces, este pequeño lienzo para buscar la intercesión de una de las principales y más antiguas devociones marianas del Oratorio.

A los estudiantes los podemos distinguir por el color de sus mantos: los colegiales vestían de morado, los gramáticos tenían becas encarnadas, verde los de Filosofía y los teólogos de

blanco.³³⁹ No obstante, después de la rencilla que tuvieron con el obispado de Michoacán se ordenó a la Congregación que,

en lugar del manto talar que hasta entonces habían usado sus colegiales lo pudieran hacer estos en delante de vestido de militar de paño negro en el invierno, y de lana más delgada del mismo color en verano, con bandas en lugar de becas, [...] con el escudo de armas reales para signo perpetuo de su secularidad y Real patronato.³⁴⁰

Tanto en este lienzo, como en el anterior de la *Divina Pastora*, los alumnos salesianos ya portaban el nuevo escudo. El original lo podemos apreciar en el último patrocinio de esta colección, se trata de San Agustín de Hipona, que protege bajo su manto a los alumnos de las diferentes cátedras del Colegio (Figs. 73), sobre sus becas se distingue el escudo que representa una tormenta sobre el mar (Figs. 74 y 75). El cielo simboliza la sabiduría de Dios que cae como lluvia sobre la tierra para fertilizarla, una metáfora de los jóvenes alumnos que se están preparando. Sin embargo, el cielo nebuloso representa el temor de Dios, don indispensable para poder alcanzar la sabiduría y que es, además, parte de la doctrina de los colegiales como se mencionó líneas arriba.³⁴¹

Se ve en ambos detalles que el escudo sufrió algunas transformaciones: además de la rocalla que lo circunda, se integró un elemento antropomorfo vestido con el uniforme del colegio, es decir con manto y beca sobre la que se lee, *Omnibus omnia*³⁴² [Todo de todos], lema principal

³³⁹ Manuel Quixano, *La Venerable congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande*, pp. 39-40.

³⁴⁰ AGI, México 2549, fs. 87 v y 88.

³⁴¹ Información proporcionada por el R.P. Josué Rodríguez Perales C.O.

³⁴² El lema está inspirado en la Primera Carta del apóstol san Pablo a los Corintios 9, 22, *Omnibus omnia factus sum*, [He hecho todo para todos]. Además, este mismo texto es parte del Emblema 176 del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, el cual representa un espejo sobre una columna, de él se dice: ‘OMNIBUS OMNIA, simbolizando que el Santísimo Sacramento es el espejo en quien todo el mundo se mira, de igual modo que san Francisco de Sales’; en Reyes Escalera, “Filippo Piccinelli en la fiesta barroca granadina”, p. 131.

De igual manera, retoma del santo de Sales esta frase como parte de su doctrina, porque ‘[...] Dios le llenó el espíritu de su caridad y le hizo todo para todos, para salvarlos a todos: *Omnibus omnia factus sum, ut omnes facerem salvos*. Pues esta misma gracia [...] se la concedió también a San Francisco de Sales, previniendo su alma con bendiciones de dulzura, y llenándole del espíritu de su amor’, en Nicolás Gallo, *Sermones*, p. 175.

salesiano que integra una de las máximas del pensamiento oratoriano sobre la convivencia, la comunidad y la pertenencia (Fig. 75). Esta pequeña figura porta sobre su cabeza una corona, en representación del Patronato Real otorgado al Colegio en 1783, lo que comprueba que sí se llevó a cabo la transformación del emblema del instituto salesiano.

Volviendo al patrocinio, en él se representó al obispo de Hipona protegiendo bajo su manto a más de una decena de estudiantes del Colegio. A san Agustín se le conoce por su incansable lucha contra la herejía y como un hombre letrado con grandiosas aportaciones a la doctrina cristiana. La pintura está firmada: *Pocasangre faciebat* y fechada en 1751, se realizó a expensas del R. Pr. Pedro Joseph Yáñez, que fungió como prepósito y vicerrector del Colegio, además se desempeñó como catedrático y participó en la fundación del beaterio de santa Ana. El cuadro está en malas condiciones de conservación, tiene daños en la superficie de la capa pictórica. Por no contar con un marco, se le han dañado las esquinas y ha perdido tensión la tela, aún y con ello es posible apreciar una de las primeras obras que Miguel Antonio Martínez de Pocasangre realizó para los oratorianos. Su relación clientelar con la Congregación es bien conocida por su trabajo con el padre Luis Felipe Neri de Alfaro en Atotonilco, donde realizó el programa pictórico por el que es reconocido. Desafortunadamente, es un pintor que sólo se ha estudiado a la par del Santuario, por lo que no se cuenta con un catálogo sobre su obra ni de su formación artística.³⁴³ Si bien es famoso

³⁴³ Según lo que propone José de Santiago, Martínez de Pocasangre tendría un origen mestizo, esto con base en un supuesto autorretrato que del pintor se conserva en Atotonilco. Sin embargo, la mencionada pintura solo muestra a un hombre adulto hincado, de tez morena, que porta un rosario entre sus dedos, sin que exista una cartela o documento que compruebe esta afirmación, De Santiago, *Op.cit.*, p. 357. Contrario a lo anterior en el Archivo de la Parroquia del Espíritu Santo de la Ciudad de Querétaro, existe el registro de dos niñas bautizadas por Miguel Martínez Pocasangre casado con Antonia Galván, ambos de origen español y residentes de esa ciudad. Las menores Anna Luiza y María Josepha Ynes, obtuvieron el sacramento en 1724 y 1727, respectivamente, y sus padrinos fueron Josepha Yáñez Corona y Diego Eusebio Baldelomar. Aunque no hay mayores datos que comprueben la identidad del pintor, sí se tiene de cierto que era originario de Querétaro. Esto puede dar pistas para futuras investigaciones rigurosas y exhaustivas sobre el artífice y su obra. Información obtenida de la página: Family search de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días: <https://www.familysearch.org/tree/person/details/96T1-2FM>.

por su trabajo como muralista al *temple a la cola*³⁴⁴, en la colección del Oratorio se conservan dos pinturas de caballete firmadas por él. Gracias a ellas me atrevo a hacer algunos comentarios sobre su oficio. Poseía conocimientos sobre perspectiva, pero tenía serias fallas en cuanto a proporción anatómica, no era un pintor avezado en retratos, pero se le concede el empeño que ponía en el detalle de los textiles y brocados; tanto en los cortinajes como en la ropa del santo de Hipona denota esta habilidad.

Este lienzo fechado y firmado en 1751, es una de sus primeras obras en San Miguel el Grande; en su investigación Erandi Rubio señala a Pocasangre activo entre 1752 y 1776,³⁴⁵ ya que su trabajo en Atotonilco lo terminó en esos años, sin embargo, la existencia de este patrocinio acota las fechas de su trabajo en la villa y destaca, nuevamente, la importancia de esta Colección. Al ser una fecha tan temprana, se deberá a ello algunas de las incorrecciones de este patrocinio en cuanto a la verosimilitud anatómicas y perspectiva pues son sus pinturas al temple en Atotonilco, donde el manejo de la perspectiva y su conocimiento de la pintura de cuadratura lo acercan a una mayor madurez y profesionalización en su oficio.

Finalmente, ha sido revelador para esta investigación encontrar varias representaciones de miembros de la corte celestial protegiendo a los alumnos del Colegio salesiano. Algunos de estos ejemplos se ubican también en la Parroquia, donde se incorpora, en un patrocinio de san José sobre autoridades eclesiásticas del obispado y de la villa encabezados por el rey Carlos III, a un alumno del Colegio, lo que muestra el prestigio que alcanzaron (Fig. 76). Tampoco hay que desdeñar que, además del carácter devoto y religioso de los patrocinios, hay un viso político y estamentario de los personajes ahí representados. De nuevo es el patriarca san José quién resguarda bajo su manto

³⁴⁴ Erandi Rubio realiza una descripción pormenorizada de la técnica utilizada en las pinturas del Santuario de Atotonilco. Erandi Rubi, *Imágenes de la pasión en el templo de Jesús Nazareno*, pp. 74- 77.

³⁴⁵ *Idem*, pp. 47- 48.

a un alumno felipense, a la par de la elite política y eclesiástica que celebra a la monarquía carolina y todo aparato de control y poderío que bajo su reinado impuso. El propio Juan Joseph de Eguiara y Eguren, Canónigo magistral de la Catedral, mencionó que, si bien la enseñanza era parte del carácter felipense, el desempeño y cuidado puesto en esta labor en la villa de San Miguel se sumaba a su empeño en el púlpito, confesionarios y en las aulas. Es más, se atreve a decir que, dada la lejanía con la capital y el corto número de eclesiásticos que la habitaban, la Congregación no podría subsistir sin el apoyo del Colegio.³⁴⁶ Hasta aquí queda establecida la influencia del Colegio de San Francisco de Sales en la villa de San Miguel y de cierta manera en el Bajío. Si bien hacen falta estudios más amplios relativos al tema, en la actualidad existe el interés por ahondar en la labor de este instituto y su influencia en la región.³⁴⁷

Esta revisión de la Colección de retratos ayuda a la comprensión del pensamiento e historia oratoriana por toda la información contenida en cartelas, epígrafes y filacterias. Estas obras son parte de la cultura visual oratoriana y conforman un legado donde se exaltaron los valores del fundador, de sus santos y de los personajes importantes para los felipenses. Todo esto constituye y ayuda a la construcción de su identidad colectiva y a la configuración de su memoria histórica, a falta de fuentes escritas, los retratos son documentos para entender diversos procesos de la vida oratoriana en San Miguel el Grande. También son parte de la historia de la villa, de un estadio histórico en la región abajeña y de la historia del obispado de Michoacán. Cada una de estas representaciones se ciñe a los preceptos postridentinos y son fragmentos de la memoria de la Congregación que les recuerda tanto glorias religiosas como episodios políticos determinantes.

³⁴⁶ Joseph Antonio Ramos de Castilla, *Panegyrica Cynosura*, p. 16.

³⁴⁷ Mónica Hidalgo comenta en su texto sobre el reformismo borbónico y la educación que, para entonces, no existían estudios sobre el impacto del Colegio en la región, sobre todo después de la expulsión de los jesuitas. Aunque aún quedan muchas aristas por atender, los trabajos de Rafael Castañeda García, han dado pistas de la labor de la congregación en la zona abajeña. Mónica Hidalgo Pego, *Reformismo Borbónico y educación*, p. 141.

Los retratos aquí presentados son el resultado de muchos modelos previos que generaron las tipologías utilizadas y que en su conjunto son parte de la memoria corporativa de los felipenses. Hay retratos con cierta relación afectiva o conmemorativa, como el del hermano del fundador, Isidro Félix Espinosa o el de Joseph de Pereda oratoriano de la Ciudad de México, hay otros que recuerdan un ignominioso evento para la Congregación, como lo fue el pleito con el obispo Ignacio de la Rocha que generó por lo menos cuatro retratos y dos pinturas de patrocinio. Ello permite, también, comprender las relaciones artísticas y religiosas entre ambos oratorianos, hipótesis planteada en esta investigación.

Este acervo es un repertorio de artistas novohispanos y locales que trabajaron para la congregación, que permite conocer la existencia de unos y ampliar el catálogo de obra de otros. Permite, además, visibilizar a los oratorianos como clientes de algunos artífices a quienes encargan constantemente obra, como José de Alcíbar, Mathias Velasco, Balthasar Gomes y otros nombres que se repetirán a lo largo de la investigación

IMÁGENES

CAPÍTULO II



1. Vista parcial de la Pinacoteca desde el muro norte.

TIPOLOGÍAS DE LOS RETRATOS



2. Autor desconocido, *Cesar Baronio*, h. 1730, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



3. Autor desconocido, *Thomás Xavier Lara y Villagomes*, h. 1740, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



4. Autor desconocido, *R.P José Ma. Díez de Sollano y Dávalos*, h. 1831, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.

5. Autor desconocido, *Retrato de religioso*, finales del siglo XIX, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



6. Autor desconocido, *La congregación de San Felipe Neri*, hacia 1970, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



7. Mathías Velasco, *Verdadero retrato del padre Martin Samudio*, 1763, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



8. Mathías Velasco, *Verdadero retrato del padre Pedro Ángel Ramírez*, 1763, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



9. Mathías Velasco, *Verdadero retrato del padre Alejo Antonio Larragoiti y Jauregui*, 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



Firma de Mathías Velasco



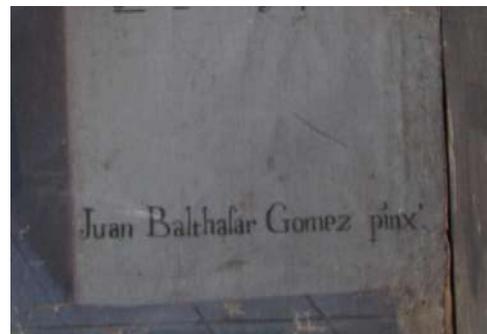
10. Juan Balthasar Gómez, *Virgen de los Desamparados*, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



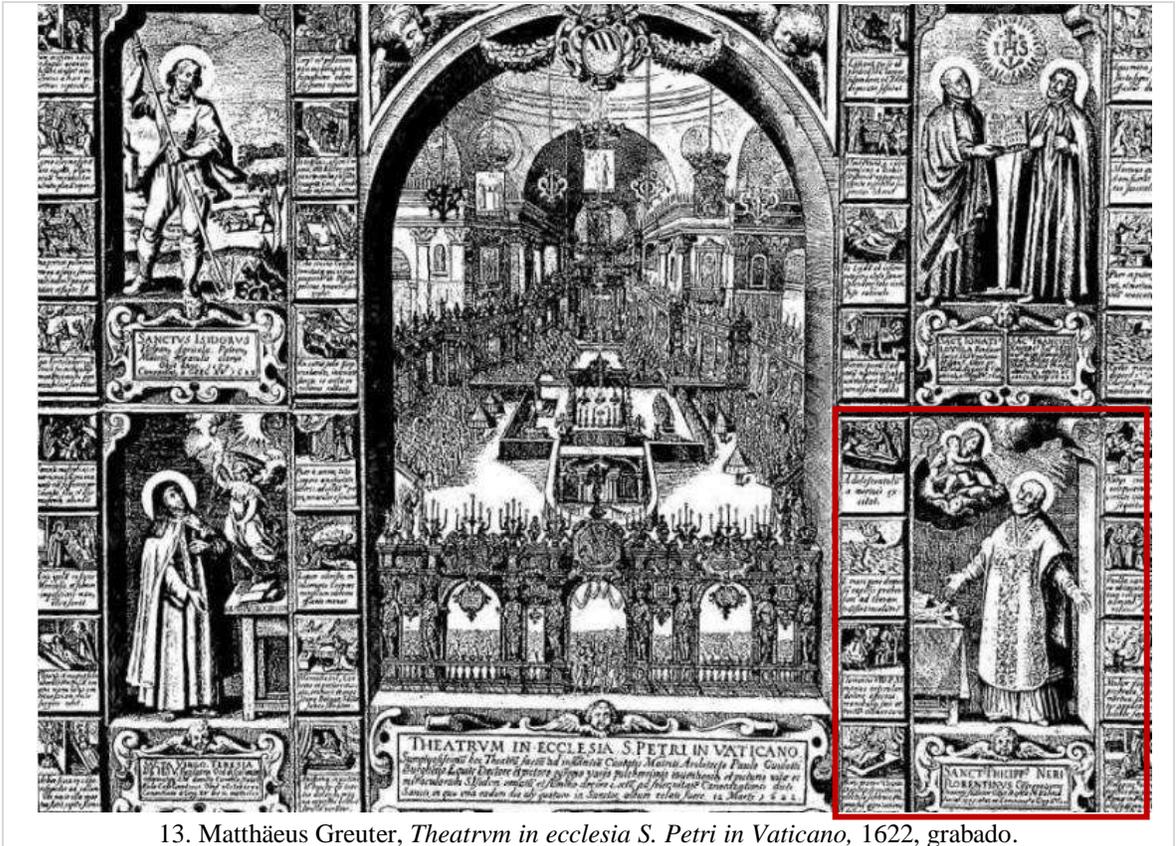
11. Juan Balthasar Gómez, *R.P. Joseph Gavriel Juaquin Bentura Villegas*, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



12. Juan Balthasar Gómez, *Santísima Trinidad*, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



Firma de Juan Bakthasar Gomez



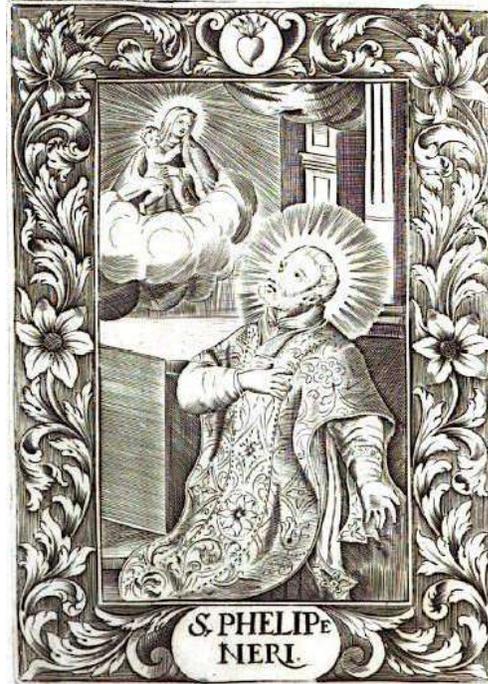
13. Matthäeus Greuter, *Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano*, 1622, grabado.



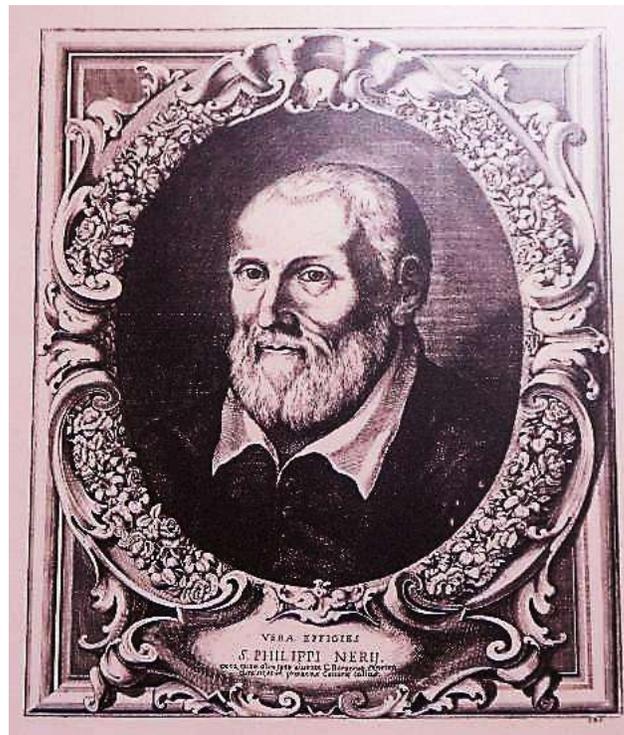
14. Jacopus Lauren, *Beatus Philippus Nerivus, florentinus, Congregationis Orant Fund*, Roma, 1600, grabado.



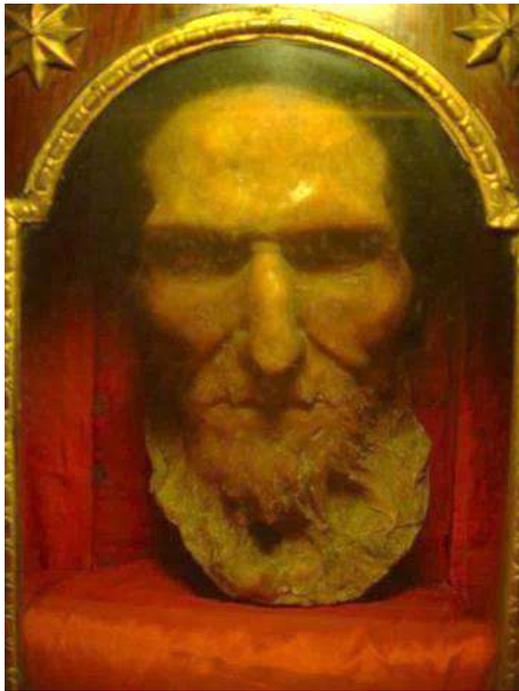
15. Guido Reni, *El éxtasis de san Felipe Neri*, Santa María en Vallicella, Roma, 1615.



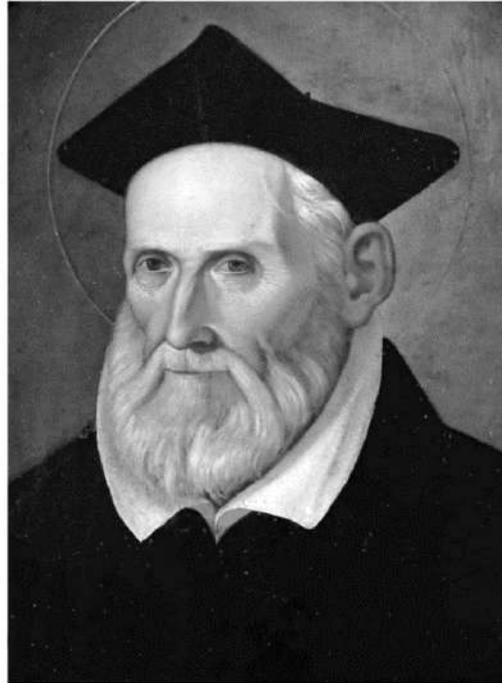
16. Autor desconocido, *S. Phelipe Neri*, ca. 1730, grabado.



17. S. B., *Vera effigies S. Philippi Berii ex ea, quam olim ipso vivente C. Baronius. exprimi curavit et in proesens canarie colitu*, siglo XVII.



18. Mascarilla *post mortem* de San Felipe Neri, Santa María en Vallicella, Roma, 1595, cera.



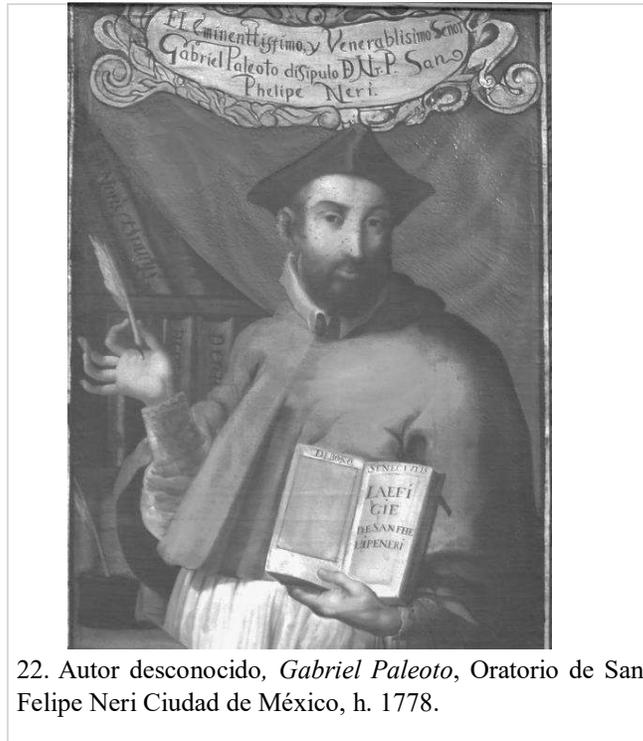
19. Cristóforo Roncalli el Pomarancio, *San Felipe Neri*, Santa María en Vallicella, Roma, h. 1622.



20. Autor desconocido, *Beatus Philippus Neri*, 1595.



21. Autor desconocido, *R. Pater Philippus Neri*, 1595.



22. Autor desconocido, *Gabriel Paleoto*, Oratorio de San Felipe Neri Ciudad de México, h. 1778.



23. Autor desconocido, *San Felipe Neri*, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, h. 1770.



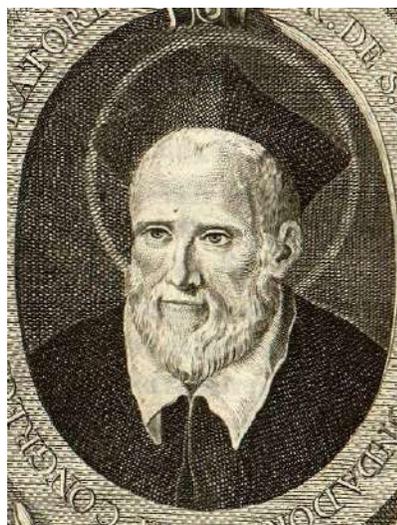
Detalle de la reliquia incrustada en el marco.



27. José de Alzibar, *San Ignacio de Loyola y san Felipe Neri bajo el amparo de la Dolorosa*, 1787, Oratorio de San Felipe Neri Ciudad de México.



28. Autor desconocido, *San Felipe Neri*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



29. Gil, *San Felipe Neri*, detalle, San Miguel de Allende.



30. José de Alzibar, *San Ignacio de Loyola y san Felipe Neri bajo el amparo de la Dolorosa*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.



31. Autor desconocido, *Cesar Baronio*, h. 1730, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



32. Léonard Gaultier, *Cesar Baronius*, h. 1607, grabado.



33. Miguel Cabrera, *Aparesele aùn viviendo a Cesar Baronio, y le ordena escriva los Anales*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



34. Luca Ciamberlano, *Apparisse a Cesare Baronio*, 1622, En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*



35. Miguel Cabrera y Luca Ciamberlano. *La aparición de San Felipe Neri a Cesar Baronio*, detalles de las inscripciones.



36. Miguel Cabrera y Luca Ciamberlano. *La aparición de San Felipe Neri a Cesar Baronio*, comparación entre el grabado y la pintura.



37. Autor desconocido,
El Venerable Padre Francisco María Tarugi,
h. 1720,
Oratorio de San Felipe Neri,
San Miguel de Allende.



38. Autor desconocido, *Io. Iuuenalis Ancina*, 1656.



39. Autor desconocido, *Verdadero retrato del V. Siervo de Dios Juan Juvenal Ancina*, h. 1720, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



40. San Sebastián Vlafre (*sic*), siglo XIX, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



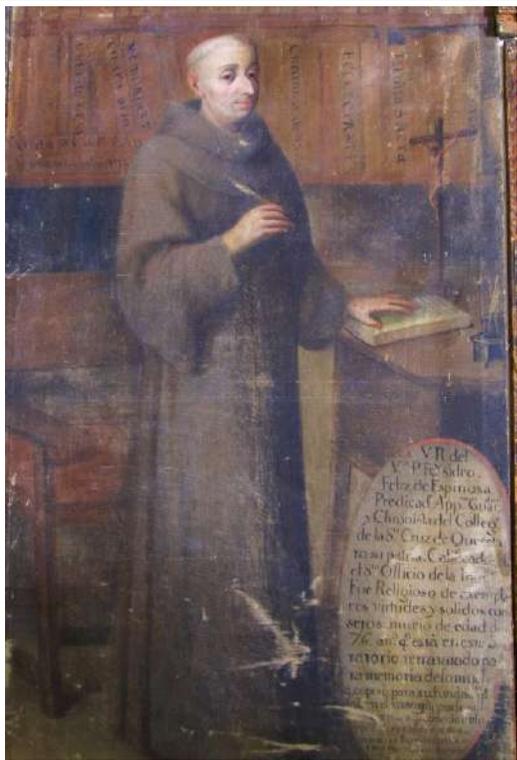
41. San Antonio Grassi (*sic*), siglo XIX, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



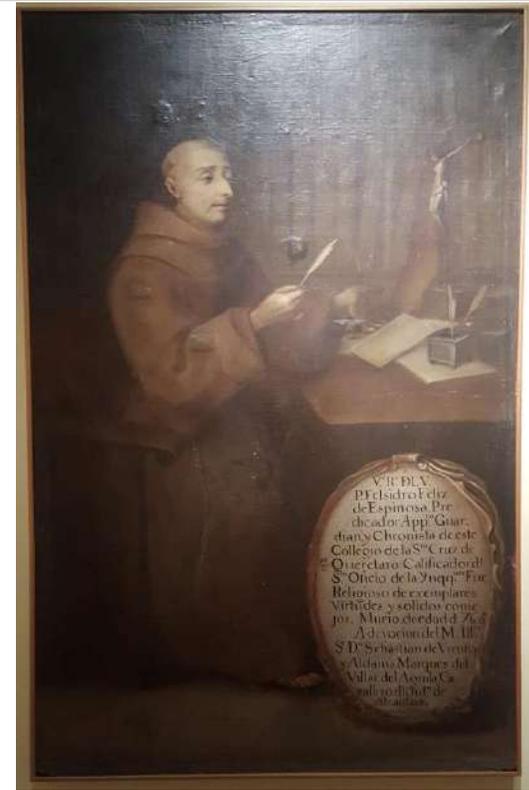
42. Autor desconocido, *Juan Antonio Pérez de Espinosa*, h. 1727, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



43. José Vicente Alagarda, *Verdadero retrato del V.P. Fr. Antonio Margil*, 1742, grabado.



44. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Ysidro Feliz de Espinosa*, 1759, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



45. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Ysidro Feliz de Espinosa*, 1755, Museo Regional de Querétaro.



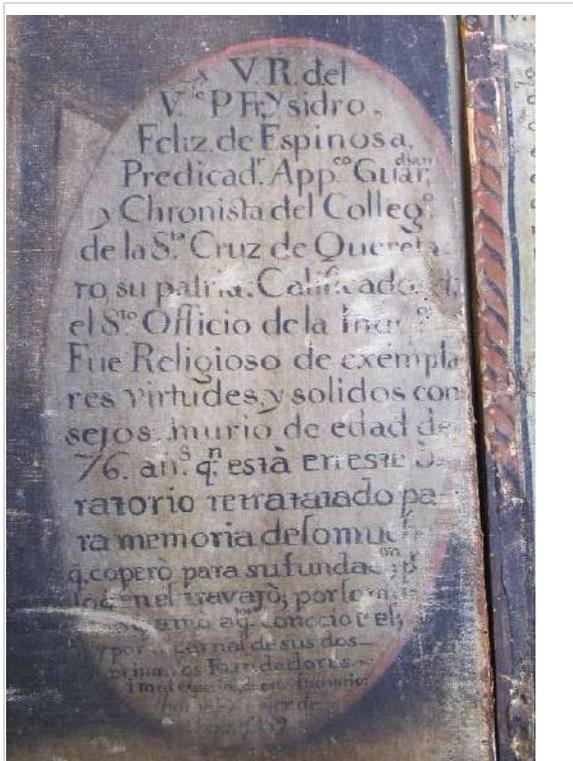
45 a. Detalle de los libros en la estantería del retrato de Fray Isidro Feliz de Espinosa.



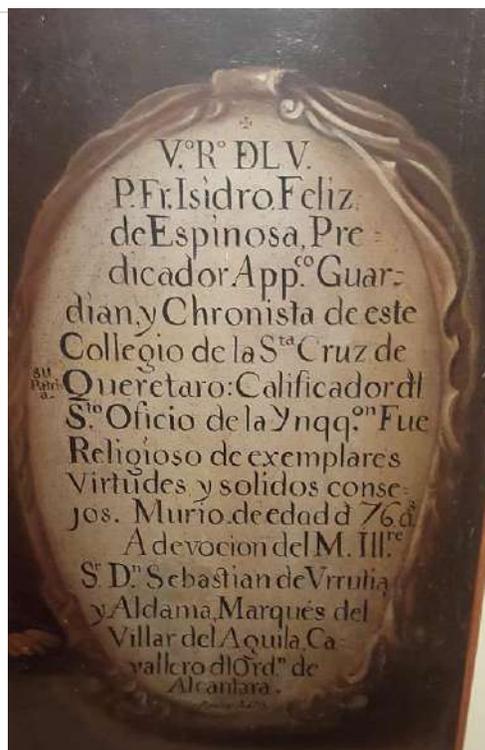
46. Primera edición del El Peregrino Septentrional Atlante, 1737.



47. Autor desconocido, *Fray Bernardino de Sahagún*, posterior a 1590, Museo Nacional del Historia, Castillo de Chapultepec.



48. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Ysidro Feliz de Espinosa, detalle de la cartela*, 1759, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



49. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Isidro Feliz de Espinosa, detalle de la cartela*, 1759, Museo Regional de Querétaro.



50. Autor Desconocido,
Juan Antonio Pérez de Espinoza,
óleo sobre tela,
posterior a 1747,
Oratorio de San Felipe Neri,
San Miguel de Allende.



51. Comparativo entre los dos retratos que de Juan Antonio Pérez de Espinosa se conservan en la pinacoteca de retratos del Oratorio de San Felipe Neri de San Miguel de Allende.



52. Autor Desconocido,
Juan Benito Díaz de Gamarra,
óleo sobre tela,
posterior a 1770,
Oratorio de San Felipe Neri,
San Miguel de Allende.



53. Autor desconocido, *Verdadero retrato del Padre Juan Benito Díaz de Gamarra*, h. 1769, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



54. José de Alzibar, *Padre Joseph Pereda*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



55. José de Alzibar, *Abogado Manuel Quixano*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



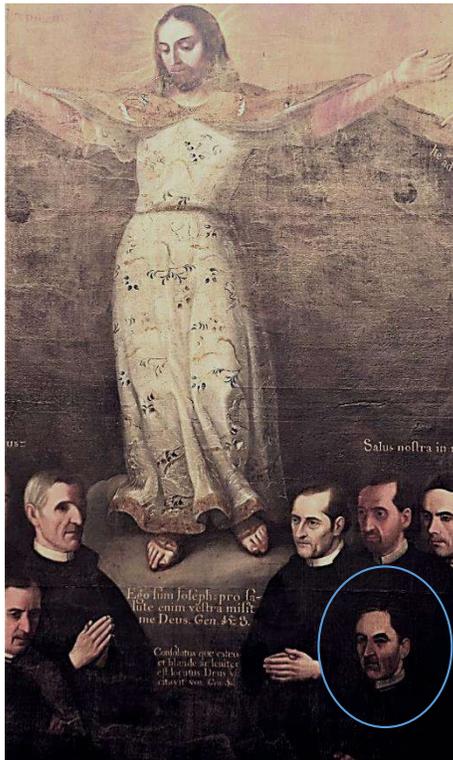
56. José de Alzibar, *Juan Benito Díaz de Gamarra*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



57. Bartolomé Esteban Murillo. Autoretrato, h. 1668-1670. National Gallery, Londres.



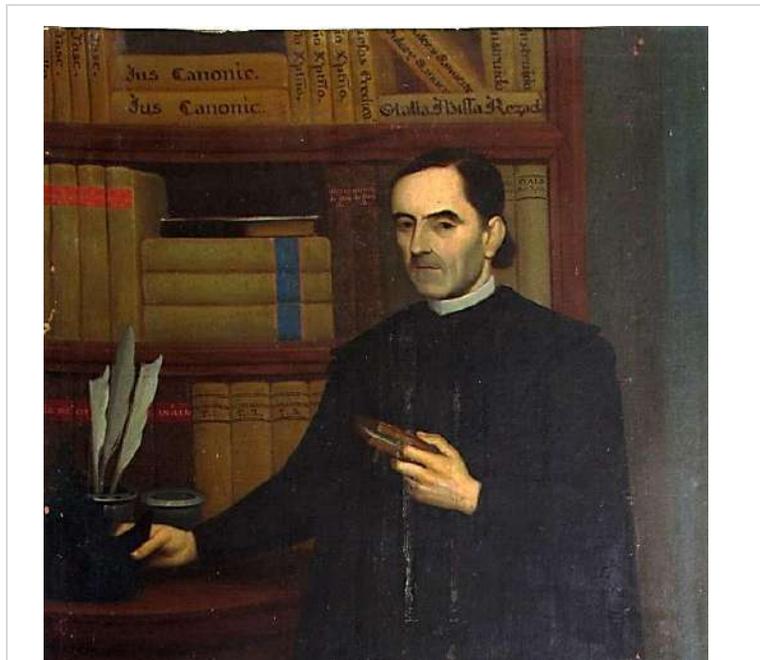
58. Richard Collin, Retrato de Bartolomé Esteban Murillo, 1682, grabado.



59. José de Alzibar, *Patrocinio de San José sobre los oratorianos*, detalle, 1774, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.



60. José de Alzibar, *Patrocinio de San José*, detalle, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.



61. José de Alzibar, *El padre Joseph Pereda*, detalle, 1782, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



62. Autor desconocido, *Patrocinio de san José sobre la Congregación del Oratorio*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



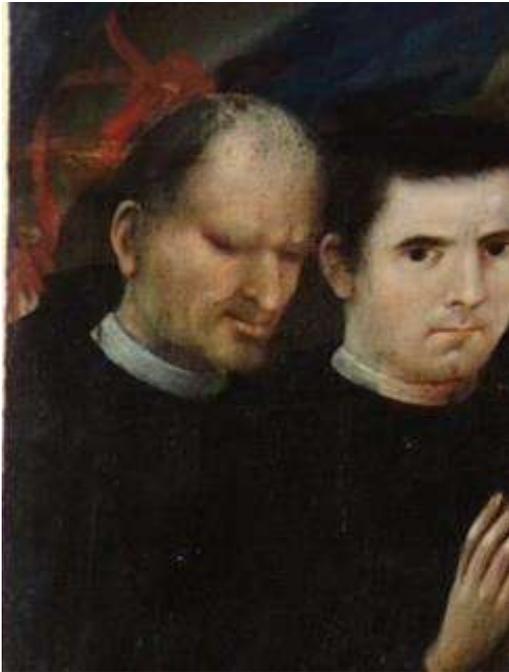
63. José de Alzibar,
El ministerio de San José,
Óleo sobre tela,
Museo Nacional de Arte,



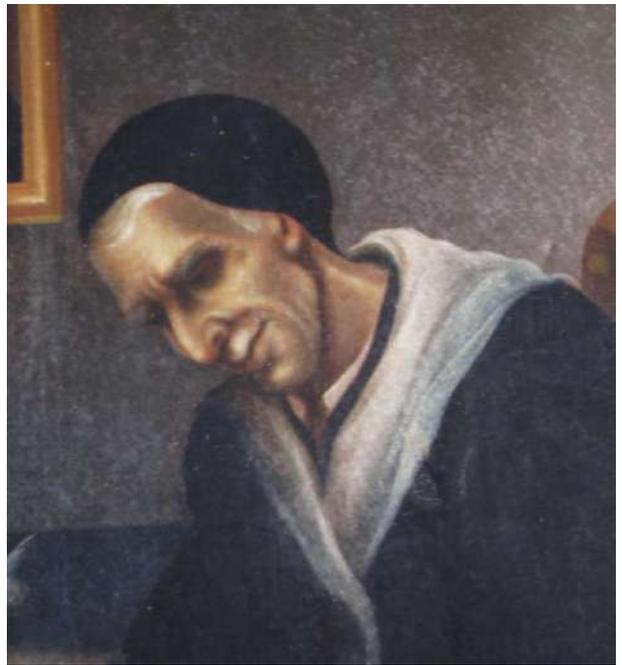
64. Autor desconocido, *Patrocinio de san José*, detalle,
h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de
Allende.



65. Autor desconocido, Retrato del Padre *Juan Antonio Yáñez*, detalle, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



66. *Patrocinio de san José*, detalle.
Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



67. Juan Balthasar Gómez, *Retrato del Padre Nicolás Guadalupe de la Mata*, 1769, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



68. *Patrocinio de san José*, detalle,
Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



69. Mathías Velasco, *Retrato del Padre Alejo Larragoirri y Jauregui*, 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



70. Andrés de Islas, *La Divina Pastora junto con felipenses*, detalle, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



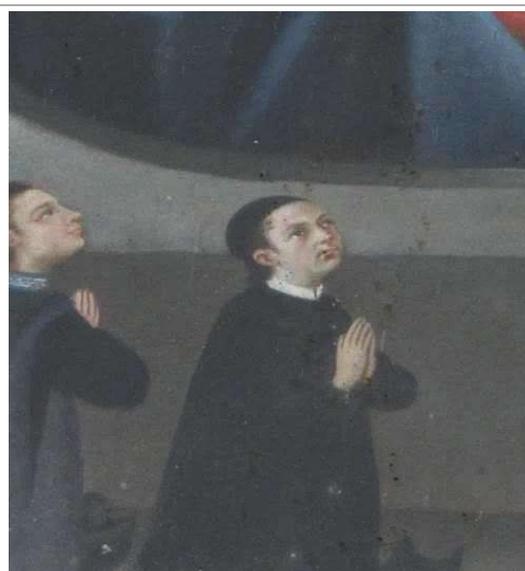
71. Andrés de Islas, *La Divina Pastora junto con felipenses*, detalle, 1783.



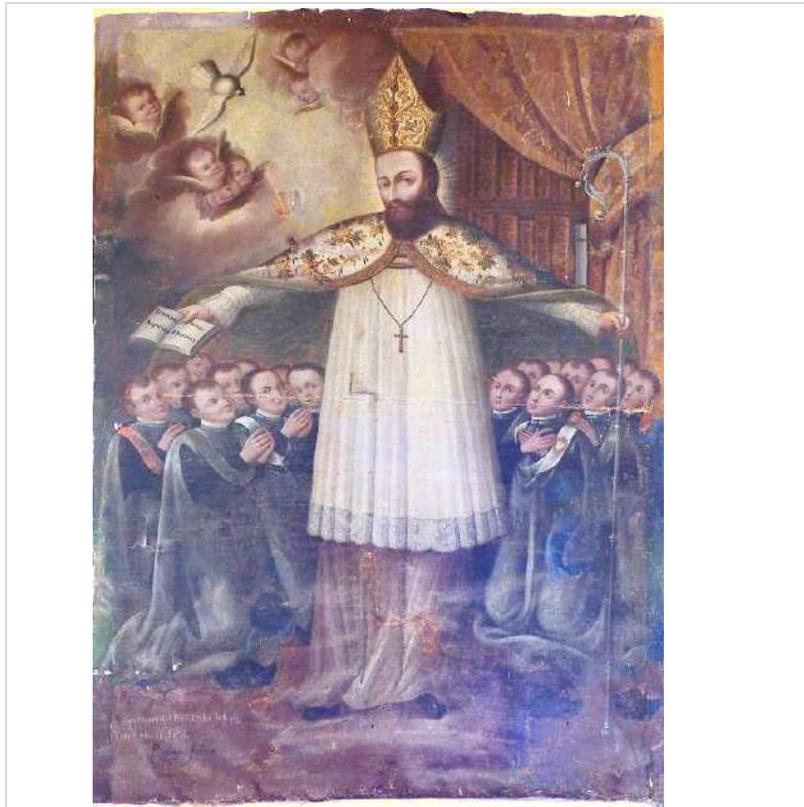
72. Autor desconocido, *Felipenses ante el amparo de la Dolorosa*, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



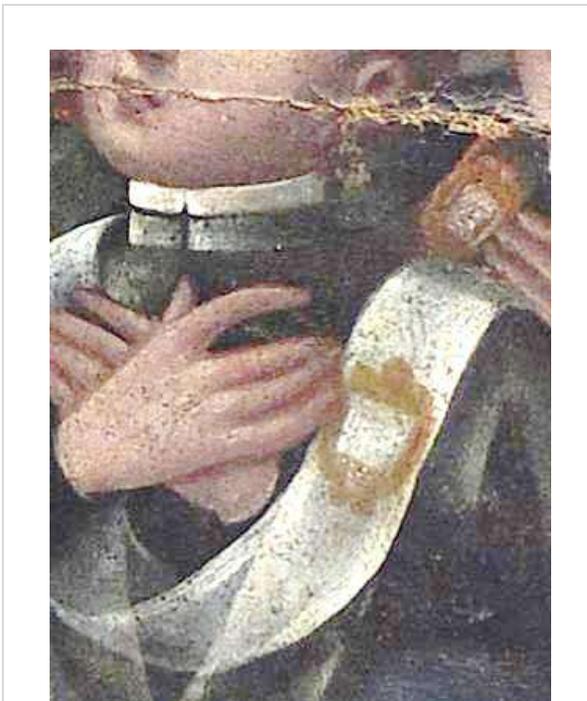
73. José de Alzibar, Juan Benito Díaz de Gamarra, detalle. 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



74. *Felipenses ante el amparo de la Dolorosa*, detalle.



75. Antonio Martínez de Pocasangre, *Patrocinio de san Agustín*, 1751, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende .



76. Antonio Martínez de Pocasangre, *Patrocinio de san Agustín de Hipona, detalle*, 1751, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



77. Andrés de Islas, *La Divina Pastora junto con felipenses, detalle*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



78. Autor desconocido, *Patrocinio de san José*, segunda mitad del siglo XVIII, Parroquia de San Miguel de Allende.

CAPÍTULO III

LA SERIE HAGIOGRÁFICA SOBRE SAN FELIPE NERI

1. El conjunto pictórico de Miguel Cabrera sobre el santo fundador de los felipenses

Las historias de vida y hagiografías aprobadas por la Sagrada Congregación de Ritos, fueron un dispositivo incuestionable durante los procesos de canonización. En ellas se realizaba un recuento pormenorizado de los eventos más trascendentes en la vida del venerable, y se integraban los milagros y favores concedidos por el nuevo santo. Incluso la hagiografía servía como divulgador del modelo único de perfección espiritual impuesto por la iglesia católica y de la representación oficial, lo que facilitaba la creación de imágenes. En este contexto postridentino existió la intención de unificar la imagen sagrada, tanto en su discurso como en su iconografía. A partir de ese momento, inició la codificación de los procesos y las ceremonias de canonización, que en adelante se realizaron bajo la reglamentación y supervisión eclesiástica. Uno de los principales motivos de dicha regulación se debía a que, en estas festividades, se presentaba la imagen oficial del nuevo santo y se trataba de impedir cualquier representación fuera del estatuto ya fijado.

El proceso de instauración de la iconografía e imágenes de san Felipe Neri se dio a la par de la publicación de sus Historias de vida y su proceso canónico, ya que, desde su muerte sucedida en 1595, hasta su elevación a los altares pasaron únicamente 27 años y se utilizaron todos los recursos para impulsar y acelerar su causa. Una de las fuentes primarias para conocer la historia de san Felipe Neri es el libro *Vita di S. Filippo Neri* del también felipense Pietro Giacomo Bacci,³⁴⁸ publicado en 1622 y considerado una de las primeras y más completas hagiografías del florentino (Ver *Apéndice*). Si bien Bacci no conoció en persona al santo su obra se nutrió de material testimonial, de las pruebas canónicas que empezaron a reunirse al morir Felipe Neri y de

³⁴⁸ Pietro Giacomo Bacci, C.O., *Vita di S. Filippo Neri fiorentino Fondatore della Congregazione dell'Oratorio, scritta già dal P. Pietro Giacomo Bacci Prete dell'Istessa Congregazione, et accresciuta di molti Fatti, e Detti dell'istesso Santo, Cauati da i Processi della sua Canonizatione. Con l'aggiunta d'vna Breue Notitia di alcuni suoi Compagni. Per opera del Reuer. P. Maestro F. Giacomo Ricci (sic)*, Bologna: Nella Stamperia del Longhi, 1699, 416 p.

la serie que Cristóforo Roncalli, *el Pomarancio*, realizó para el Oratorio de Santa María en Vallicella y que en parte se perdió en el año de 1620, tras un incendio al interior del templo (Figs. 1 y 2). Su *Vita* no sigue un orden cronológico sino que la divide en los primeros años de vida, las virtudes, los dones y los milagros; no es una narrativa lineal sino temática.³⁴⁹ Para apoyar el uso devocional y espiritual de la *Vita*, se incorporó un conjunto de 44 estampas que fueron realizadas en 1615 en su mayoría por Luca Ciamberlano (activo entre 1599 y 1641), cómo lo señala el grabado número 20 con siguiente leyenda: *Luca Ciamb.º Urbinas. I.V Doctor invenit et sculpsit. Roma*. Cada una de las láminas realizadas por él incluyen las iniciales “L.C.”, a veces visible y otras tantas disimuladas entre las sombras del grabado, sin embargo, las que corresponde a los números: 17, 27 y 44 registran el nombre de un colaborador que firma como *C. Sas. Sculp.*, en referencia a Christuanus Sassone, un artista poco conocido que trabajó cercano a Ciamberlano y a la Congregación del Oratorio.³⁵⁰

Las 44 láminas están numeradas e incluyen la referencia textual al episodio que representan y el año en el que ocurrió el evento. Algunas pueden contener hasta tres escenas en su composición, por lo que aportan vasta información sobre la vida y hechos del santo florentino. Cada una da cuenta de la diligencia y el cuidado en el detalle puesto por Ciamberlano en las referencias arquitectónicas, en el manejo de las luces, la perspectiva y la correcta proporción anatómica, esto la llevó a convertirse en uno de los modelos gráficos principales del santo y que se reprodujo en varios libros y en conjuntos hagiográficos.

Estos grabados en la Nueva España fueron empleados por lo menos desde 1673, ya que en el Museo Nacional de Virreinato existe un óleo que representa al santo, firmado por un artífice de apellido *Marimor*. (Fig. 3). La escena corresponde a la lámina 21 de Ciamberlano, y recuerda las

³⁴⁹ Bacci, *Vita*, Tabla de contenido.

³⁵⁰ *Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal conte cicognara*, Tomo primo, p. 254.

ocasiones en que san Felipe Neri se encontraba a san Carlos Borromeo y san Ignacio de Loyola en Roma, y sus rostros se iluminaban como símbolo de santidad y sabiduría (Fig. 4). El artífice retomó la composición general de Ciambelano, la colocación de los personajes, el manejo del espacio, la separación de las escenas por medio de la arquitectura y las incidencias de luz. Sin embargo, una de las mayores transformaciones de la pintura, que dicho sea de paso está en terribles condiciones de conservación, es que san Carlos Borromeo en señal de absoluto respeto al oratoriano, se descubre la cabeza e inclina el cuerpo en reverencia y está a punto de besar la mano derecha de san Felipe, quien, por el movimiento de su otra extremidad, parece indicarle que el gesto no es necesario. Por el contrario, en el grabado es san Felipe quien hace la sutil reverencia y abraza a san Carlos Borromeo, estas modificaciones se pueden deber a que la obra estaba dirigida o fue encargada por un devoto al santo florentino. La otra escena de la pintura se desarrolla en su segundo plano, en el exterior y sitiados por arquitectura religiosa, ahí se distingue a san Ignacio de Loyola junto a un caballero desconocido; en el grabado este pasaje está del lado derecho de la composición y en la pintura fue invertido. Este lienzo da cuenta del uso que desde el siglo XVII se hizo de la serie de Ciambelano; seguramente existieron otros ejemplos más cercanos a la canonización de 1622, pero hasta ahora es el más temprano que conozco.

Además de esta pintura individual, las láminas se utilizaron para la creación de tres series pictóricas sobre el santo. Estos conjuntos hagiográficos son notablemente populares durante la centuria dieciochesca y responden, además de los intereses propagandísticos de la congregación, a la secularización de la pintura novohispana.³⁵¹ El más antiguo es obra del artífice Antonio de Torres y fue comisionada en 1708 por los felipenses de la Ciudad de México (Fig. 5). Consta de 11 lienzos donde se integran 28 escenas de la vida del florentino con poemas relacionados a la

³⁵¹ Ilona Katzew, *Pintado en México, 1700- 1790. Introducción*, p. 29.

temática de las pinturas e inspirados en la *Iistoria Figurata*, de la que se hablaré más adelante. Los episodios centrales de las pinturas corresponden a: el *Nacimiento de Felipe Neri*, *Felipe renuncia a los bienes de su tío (Conversión del santo)*, *Felipe entrega dinero a los pobres*, *Aparición de san Juan Bautista*, *El santo se eleva al oficiar misa*, *Éxtasis de san Felipe Neri*, *Aparición de Cristo en la Sagrada Forma*, *El santo escucha música celestial*, *La Virgen se le aparece para curarlo*, *Auxilio de san Felipe a un moribundo*, *Muerte de San Felipe Neri*. Actualmente todo el conjunto se ubica en la Pinacoteca del Oratorio, la antigua Casa Profesa de los jesuitas.

La segunda serie es parte del acervo de la Catedral de Durango (Fig. 6). Las noticias del culto a san Felipe en este espacio religioso datan de 1715, con el registro de un retablo en blanco (sin dorar) dedicado al santo. Años más tarde, el 11 de junio de 1734, tras haber sido jurado patrono de los sacerdotes diocesanos se concluía la capilla dedicada al florentino. Ella albergaría el conjunto hagiográfico de 9 pinturas de Juan Francisco de Aguilera, de los cuales únicamente se conservan cuatro. Las temáticas corresponden a: *El éxtasis de san Felipe Neri*, *San Felipe Neri ante los Cinco Señores*, *Aparición de la Virgen* y la *Aparición de Cristo en la Sagrada Forma*, inspirados unos en los grabados del francés Jacques Stella incluidos en la *Vita di S. Filippo*, de Pietro Giacomo Bacci en una versión del primer tercio del siglo XVII,³⁵² otros en los grabados de Ciamberlano. La tercera y más completa serie es parte de la colección de arte de esta investigación y está comprendida por 42 lienzos de diversos tamaños y formatos.

El conjunto pictórico del Oratorio llamó en su momento la atención de Francisco de la Maza quien, a partir de la calidad y pericia con la que se solucionaron los distintos formatos de los lienzos, concedió al pincel de Miguel Cabrera su factura, en lo que estoy de acuerdo y lo tomo

³⁵² Adolfo Martínez Romero, *El acervo pictórico de la catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, 2019. Deseo agradecer al Dr. Martínez que me proporcionara información sobre esta serie y su material fotográfico.

como cierto. Señala que, “Repartidos por todo el templo hay treinta y tres grandes óleos que representan la vida de San Felipe Neri y que se atribuyen a Cabrera. Son de un colorido vago y frío, con grandes incorrecciones de dibujo y poco feliz composición”.³⁵³ Su comentario hace suponer que no tuvo acceso a toda la serie, pues menciona un número menor de piezas de las que se conservan actualmente. Las palabras de De la Maza deben entenderse en el contexto de la historiografía del arte virreinal novohispano donde la pintura del siglo XVIII ha sido catalogada como en “franca decadencia”.³⁵⁴ Siempre comparada negativamente con lo realizado en la centuria anterior y posterior, adjetivándola como: *dulzona, sin vigor ni personalidad, falta de carácter, de regular dibujo, defectuosas* y con *decadencia del gusto*.³⁵⁵ Estas apreciaciones han conllevado al escaso estudio y la poca valoración de las obras de este siglo. En particular para este conjunto hagiográfico, desconocido en su mayoría por los estudiosos de arte virreinal, hay que matizar y rectificar lo que señala De la Maza. Si bien hay algunas escenas en las que no se ve la afamada destreza de Cabrera, seguramente porque se trató del trabajo de su taller, en la mayoría se nota el manejo espacial, la correcta estructura compositiva y la habilidad que tenía para construir narraciones pictóricas y escenarios ingeniosos, lúdicos y con innovaciones iconográficas.

Para ejemplificar lo primero, sobre las estructuras compositivas, utilizo un medio punto ubicado sobre el vano de acceso a la sacristía del templo del Oratorio. La pintura representa dos milagros póstumos del santo florentino (Fig. 7). En el primero, el de la izquierda, se le aparece a César Baronio para anunciarle la muerte de dos cardenales, en la siguiente aparición lo cura de un dolor de cabeza. En la otra escena salva de la muerte a Paolo de Bernardis tras ser apuñalado. Estos sucesos pertenecen a las láminas 42 y 43 de los grabados de Ciamberlano (Figs. 8 y 9). Ambos

³⁵³ De la Maza, *San Miguel de Allende*, p. 48.

³⁵⁴ Manuel Toussaint, *Pintura colonial*, p. 149.

³⁵⁵ Toussaint, *Pintura colonial*, capítulo XXV y XXVI. El estudio más reciente y que recupera la mayoría de los trabajos que de este siglo se han hecho es el catálogo de la exposición *Pintado en México 1700- 1790, Pinxit Mexici*.

portentos, que fueron integrados al proceso de canonización del santo, Miguel Cabrera los conjunta en un mismo espacio para crear una sola pintura que por el medio la atraviesa un arco conopial. La elección de los episodios no fue azarosa, aunque en los grabados prevalecen las composiciones horizontales y las figuras fueron dispuestas así, en estas láminas se favorece la verticalidad, necesaria para poder integrar a todos los personajes. Cabrera suprimió el inmobiliario, la arquitectura y cualquier elemento que abigarrara la composición, con ello dirige la atención del observante a ciertos lugares. Ubicó cuatro puntos de luz que iluminan con gran destreza aquello que le era primordial, lo demás lo dejó con menos detalle y en penumbra. Adecuó, además, las posturas de los personajes al formato y sus dimensiones, en general las figuras tienden a la verticalidad y a la contención de sus movimientos y gestos. En la lámina, por ejemplo, César Baronio está sentado recargado sobre su mano, en una diagonal muy marcada, en cambio en la pintura su postura es más recta, natural y su brazo está pegado al cuerpo, sucede lo mismo con los otros personajes que, aunque más juntos, tienen una distancia decorosa. No hay un exceso de elementos, por el contrario, prevalecen los espacios vacíos. Para dividir los escenarios colocó de espaldas a Baronio y a Felipe Neri, sin embargo, con el carmesí de la vestimenta hay una continuidad en la narrativa de la pintura que inicia en la esquina inferior izquierda con Baronio y finaliza en la capa del agraviado Paolo del Bernardis. Estos elementos hablan del dominio de Cabrera para construir espacios, su habilidad en la estructura compositiva y de cómo se genera la *intención* de una obra, hablando en términos de Baxandall.

Para entender la narratividad y los escenarios que Cabrera creaba, utilizo la lámina y el lienzo que exponen la facultad que tenía el santo para ver la vocación sacerdotal en las personas (Figs. 10 y 11). Se cuenta que estando en la iglesia de san Jerónimo de la Caridad llegó un joven de 17 años llamado Thomas de San Geminiano vestido de seglar, al verlo Felipe Neri le preguntó si era sacerdote, éste respondió afirmativamente, pero agregó que fue obligado por sus parientes

por lo que no sentía vocación. Para enmendar este agravio el santo florentino se convirtió en el protector del joven hasta que terminó sus estudios y regresó a su casa con el espíritu renovado. Refirió Felipe Neri a Francisco Maria Tarugi que en cuanto observo a Thomas por primera vez notó un resplandor de “carácter sacerdotal” en su frente.³⁵⁶ Este episodio recoge el don que tenía el florentino para conocer los pensamientos de sus cercanos, en más de una ocasión dio consejo y apoyo como si estuviese perfectamente enterado de la tribulación pero sin que se le hubiera comentado al respecto.³⁵⁷

Miguel Cabrera interpretó el grabado con varias modificaciones, una de las más sustanciales y que repite en toda la serie es girar hacia el exterior el rostro de los actores principales. En los personajes de perfil prefirió una postura de $\frac{3}{4}$, con ello son más identificables y permite la inclusión de retratos. Algunas de las láminas de Ciamberlano tienen demasiadas sombras por lo que no se distinguen sus rasgos, para contrarrestarlo Cabrera incluyó luces más naturales en diversas zonas del lienzo creando así composiciones lumínicas. También los espacios arquitectónicos los modificó, en este pasaje específicamente, suprimió el largo pasillo abovedado por una edificación con ventanales y pilastras. Este cambio ha permitido que las escenas secundarias estén mucho más cercanas al observante, dándoles una categoría similar en la composición. En las láminas, estos pasajes complementarios tienen menos cuidado en su ejecución, tanto que algunas parecen bocetos, pero Cabrera trabajó igual en toda su composición y eliminó aquellos elementos que la abigarraran, por lo que se ven espacios más ‘limpios’, amplios y centrados en las escenas principales. Los personajes en general fueron vestidos a la moda del siglo XVIII e individualizados a través de sus gestos, posturas y rasgos. Sobre esto último retomo a uno de los personajes que acompañan a san Felipe Neri en esta pintura, aquél vestido con sotana

³⁵⁶ Bacci, *Vida de san Felipe Neri*, Libro III, p 236.

³⁵⁷ *Idem*, pp. 236- 238.

negra que porta lentes y tiene bigote y una sencilla barba bajo el labio. Este religioso fue incorporado por Cabrera pues no está en la lámina de Ciamberlano y es indiscutiblemente un retrato, pero ¿de quién puede tratarse? He revisado las colecciones de los oratorianos para encontrar alguna correspondencia, ni entre los felipenses de la villa ni entre los fundadores italianos hallé concordancia, sin embargo, los rasgos tienen similitud con un célebre personaje novohispano: Carlos de Sigüenza y Góngora³⁵⁸ (1645- 1700). Aunque su presencia es anacrónica al contexto de la serie, su inclusión puede explicarse a la luz de algunos aspectos de su vida que además me sirven para exponer todo el discurso y contenido detrás de esta pintura (Figs. 12 y 13).

Sigüenza y Góngora es considerado un sabio letrado, que por igual escribía sobre la fundación de una congregación o convento, hablaba de temas astronómicos o entablaba doctas conversaciones con sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, son sus años de juventud y formación los que dan una primera explicación de su presencia en la pintura. Desde temprana edad ingresó a la Compañía de Jesús, hizo votos simples en 1622 y fue expulsado a los 15 años por indisciplina, “pues llegó a atreverse a saltar, de noche, las tapias del Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de Puebla”.³⁵⁹ Pese a que en varias ocasiones intentó su reingreso y fue perdonado, no pudo efectuarse su incorporación. Él continuó su carrera eclesiástica, se ordenó como sacerdote e ingresó a la Real Universidad de México como profesor de Matemáticas y Astrología³⁶⁰, pero su

³⁵⁸ Hijo de los españoles Carlos de Sigüenza y Dionisia Suárez de Figueroa, nació en la ciudad de México en agosto de 1645 y falleció en 1700. Fue sepultado en la iglesia jesuita de la Congregación de la Purísima Concepción. Jorge Ignacio Rubio Mañé, *El virreinato. Expansión y defensa*, Tomo III, pp. 66- 67. Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, p. 124.

³⁵⁹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraíso occidental*, p 16.

³⁶⁰ La cátedra de Astrología y Matemáticas fue inaugurada en 1637 a petición de los estudiantes de medicina y a la iniciativa del matemático fray Diego Rodríguez, su primer titular. Sigüenza y Góngora ganó la Cátedra después de escribir varias disertaciones sobre los cometas y desmentir que su paso anunciaba o causaba desgracias. Fue después del paso del Cometa Halley por la Tierra en 1680, visible en la ciudad de México, cuando su producción fue más prolífica, escribió *Manifiesto filosófico contra los cometas* (1681), el *Belerefonte matemático contra la quimera astrológica* (sin publicarse), *Libra astronómica y filosófica*, (1690). Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica*, 1984, 290 p. Víctor Navarro Brotóns, “La *Libra astronómica y philosophica* de Sigüenza y Góngora: la polémica sobre el cometa de 1680”, pp. 105- 144.

afecto y cercanía con los ignacianos fue continua por el resto de su vida. Al final de sus días donó, vía testamentaria, toda su biblioteca al colegio jesuita de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México.³⁶¹ Este deseo de permanencia en la Compañía del santo de Loyola y su vocación innata es un primer punto a tener en cuenta para explicar su inclusión en la pintura.

Otro asunto a considerar son los escritos guadalupanos de Sigüenza y Góngora. En año en el que hizo sus votos simples, en 1622, escribió la *Primavera indiana. Poema sacro histórico. Idea de María Santísima de Guadalupe, copiada de flores*, publicada en 1668.³⁶² Este himno en setenta y nueve octavas converge entre el testimonio histórico y el poema religioso, donde se narran las apariciones de la Virgen de Guadalupe y las razones de ello.³⁶³ Años más tarde, en 1693, escribió *Piedad Heroyca de don Fernando Cortés*, una exaltación a la Virgen y a la ciudad de México por recibir este portento. Fue también un fundamento “científico” de la veracidad de la aparición, específicamente en el Capítulo X está “el famoso juramento de don Carlos por el cual aseguraba que la relación original de la *Aparición Guadalupeana* era obra de don Antonio Valeriano, en contra de las opiniones de Vetancourt y Florencia que se la atribuían al padre Mendieta”.³⁶⁴ Aclarando así la autoridad de la relación aparicionista y la ubicación exacta donde el obispo Juan de Zumárraga vio a la guadalupana. A estos dos escritos se le suma un relato de suma importancia llamado las *Glorias del Querétaro*, que inicia con la fundación y descripción de la ciudad y continúa con la erección de un templo a la Virgen de Guadalupe en aquella ciudad. De esta forma narra las vicisitudes económicas y dificultades de la empresa, la dedicación del templo y las festividades

³⁶¹ Elías Trabulse, *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*, pp. 20- 22.

³⁶² Carlos de Sigüenza y Góngora, *Primavera indiana. Poema sacro histórico. Idea de María Santísima de Guadalupe, copiada de flores*, 1668.

³⁶³ Alicia Mayer, “El guadalupanismo en Carlos de Sigüenza y Góngora”, en Alicia Mayer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora, Homenaje 1700-2000*, México: UNAM- IIIH, 2000, 394 p. pp. 243- 272.

³⁶⁴ Trabulse, *Op. cit.*, p. 43.

posteriores a la culminación de la obra.³⁶⁵ Este texto está dedicado a Juan Caballero y Ocio mecenas del libro quien, como lo mencioné en el Capítulo I de la investigación, fue miembro de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe y costó la construcción del templo que encomia Sigüenza. Además, ayudó a la edificación de la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de México y fue el bienhechor del fundador de los felipenses de la villa, Juan Antonio Pérez de Espinosa, miembro también, de la congregación guadalupana.³⁶⁶ En estas redes de religiosos es muy probable que Sigüenza y Pérez de Espinosa se conocieran, y coincidieran en alguna de las fundaciones queretanas de Caballero y Ocio, mecenas de ambos. Esta podría ser otra razón por la que Sigüenza y Góngora puede aparecer retratado junto a san Felipe Neri, por la relación que pudo tener con el fundador Juan Antonio Pérez y con la Congregación del Oratorio, sin embargo, es necesario poner otro actor en este escenario, al propio pintor, Miguel Cabrera, devoto guadalupano cercano a los jesuitas y a los oratorianos.

El artífice novohispano Miguel Cabrera,³⁶⁷ por patrocinio del arzobispo Manuel José Rubio y Salinas, en 1751 examinó sin cristal la tilma donde se imprimió la imagen de la Virgen de Guadalupe para estudiar su técnica, singularidades y naturaleza de la estampación. Su informe detallado y conclusiones fueron publicadas en 1756 bajo el título: *Maravilla Americana y conjunto*

³⁶⁵ María Dolores Bravo Arriaga, “Las *Glorias de Querétaro* como “relación” de fiesta y su percepción del Paraíso”, pp. 23- 34.

³⁶⁶ José María Zelaa, *Las glorias de Querétaro*, pp. 16-18. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Glorias de Querétaro en la nueva Congregación Eclesiástica de María Santísima de Guadalupe*, 1985.

³⁶⁷ Miguel Cabrera nació, al parecer, en Oaxaca hacia 1695 y murió en la ciudad de México en 1768. A pesar de ser uno de los pintores con mejor fortuna dentro de la historiografía del arte novohispano del siglo XVIII y de los que se tienen algunos estudios sobre su obra, su fecha de nacimiento aún queda en duda, así como sus primeros años de formación. Existe la partida bautismal en Oaxaca de un niño de padres desconocidos y adoptado por un matrimonio de mulatos, Gregorio de Cabrera y Juana Reyna, que se ha tenido como cierta, por lo que también se le ha consignado este origen étnico. Sin embargo, el año de nacimiento es muy temprano con respecto a su obra, pues su presencia artística inicia hacia 1732 con el registro de un grabado del indígena Juan Diego, resguardado en Roma, que consigna estar copiado de un dibujo de Cabrera, pero es a partir de la década de 1740 cuando hay registros válidos de su trabajo artístico. En su certificado de matrimonio con Ana María Solano, se identifica como español, información que contradice la veracidad de esa partida bautismal. Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, 1966. Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de la cámara del rey*. Jaime Cuadriello, “Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera”, pp. 405-418. Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera y las tramas de la creación*, 2015.

de raras maravillas. Además del examen material, Cabrera deseaba también engrandecer y ennoblecer la pintura de la Nueva España,

Maravilla americana fue una vía alterna eficazmente utilizada [...] para disertar teóricamente sobre la pintura, para alcanzar un mayor reconocimiento personal, para dar prestigio a la academia a la que pertenecía y, sobre todo, para enaltecer el arte de su patria. Después de todo la mismísima Virgen en su advocación de Guadalupe, había elegido la pintura como medio para manifestarse ante su pueblo elegido [...].³⁶⁸

Es por ello que los pintores novohispanos que dieron su “parecer” a lo observado por Cabrera y partícipes de la inspección, eran alumnos de su taller y miembros de la Academia de pintura fundada por José de Ibarra hacia 1752 y que después de su muerte, Cabrera presidió. Los artífices son: Manuel de Ossorio, Juan Patricio Morlete, Francisco Antonio Vallejo, José de Alzibar y José Bertura Arnaez.³⁶⁹ Cabrera para entonces se circunscribió en un proyecto social, político y religioso más amplio, que implicaba la defensa de la Virgen de Guadalupe como imagen divina, él estaba a la par de la Compañía de Jesús y de quienes fueran sus mecenas,³⁷⁰ tanto fue la conciencia de su prestigio que llegó a firmar retratos como ‘pintor de cámara’. La relación entre la guadalupana y Cabrera es intrínseca, se convirtió en uno de sus principales promotores a partir del calco que hizo de la imagen original y de la cual hizo decenas de copias que se conservan en éste y en otros continentes. Una de éstas imágenes está en el crucero de la nave del templo de los oratorianos de San Miguel, y preside el altar de esta advocación (Fig. 14). El óleo presenta la siguiente inscripción:

Mich^l. Cabrera, fecit Mexⁱ Tocada a su original

³⁶⁸ Jaime Cuadriello, “El Obrador Trinitario” p. 58.

³⁶⁹ Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de rara maravillas, observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, 1756.

³⁷⁰ Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, pp. 116, 131-132.

Es decir, que estuvo en contacto con el ayate y es una de las tantas Virgen de Guadalupe que realizó el artífice. La pintura, como una copia idéntica, representa a una joven virgen de tez morena, vestida con una túnica azulácela y un manto rosa. Porta una corona de diez picos sobre su cabeza y la rodea una mandorla de rayos. Desafortunadamente, no incluye el año de su factura, lo que podría dar luz de cuando Cabrera entabló relación con los felipenses de San Miguel el Grande y una fecha más cercana a la factura de la serie hagiográfica de san Felipe Neri. Sin embargo, todo el panorama anterior da línea para entender la inclusión de Sigüenza y Góngora en la serie. Primero por su relación con el tema de la lámina: la auténtica vocación sacerdotal. Al igual que el joven Thomas de San Geminiano, Sigüenza tuvo contratiempos en los primeros años de su vida religiosa, pero ambos lograron sobrepasarlos y desempeñarse como sacerdotes. Por otro lado, está el reconocido trabajo de Sigüenza como profesor, escritor y hombre de letras. Este perfil empata perfectamente con el que buscaban los alumnos del Colegio de San Francisco de Sales, lugar donde estaría colgada la serie, un sabio criollo es un ejemplo a seguir en la realidad novohispana. No hay que omitir que estas ideas de pertenencia e identidad están asentándose en este siglo y es la Virgen de Guadalupe uno de sus principales estandartes. Miguel Cabrera, seguramente, conocía los escritos de Sigüenza y Góngora cuando realizó la inspección del ayate y la serie del Oratorio y fue quizás, a manera de conmemoración de un letrado defensor del guadalupanismo, que creyó pertinente incluirlo en el conjunto hagiográfico que enaltece a un santo partícipe de la renovación de la Iglesia católica, al igual que en su momento lo hizo la Congregación de San Felipe Neri y que además inserta a los oratorianos en la discusión y legitimación de la guadalupana. La relación, Sigüenza y Góngora- felipenses- Cabrera que he delineado debe plantearse en el contexto cultural y artístico novohispano, en tanto que los personajes y las instituciones mencionadas son parte de la construcción de una identidad refrendada en valores propios del virreinato en donde las artes, el

conocimiento y la religión son su sustento. Este recorrido sobre esta pintura sirve para exponer cómo los artistas y en este caso Miguel Cabrera, se valieron de diversas fuentes para crear una composición. Además, es un marco de referencia que permite entender por qué fueron tan encomiadas sus obras y destacadas por la narratividad que podrían contener.

Es necesario apuntar sobre las calidades técnicas de los lienzos, si bien en los de mayor dimensión es innegable la propiedad en el trazo y el dibujo, en los de menor tamaño se pueden encontrar zonas abocetadas, con algunas fallas en la perspectiva y en la proporción. La calidad del trabajo de Cabrera ha sido ampliamente reconocida, sin embargo, aunque su pincel,

seguro y experimentado, produjo una gran cantidad de obras de una gran altura plástica, dignas de contundentes elogios; pero también su firma se encuentra plasmada en algunas piezas que nos sorprenden por su débil perspectiva, sus errores de anatomía y una pobre iluminación, no congruentes con el portento y la congruencia que se observa por lo general en su trabajo.³⁷¹

Este comentario tiene mucho que ver con los cuantiosos encargos que Cabrera aceptaba y hasta donde llegó la colaboración de su taller. Por la cantidad y tamaño de lienzos que integran la serie ésta se debió realizar después de 1753, año en el que se terminó el edificio que ocupaba el Colegio de San Francisco de Sales y que pudo dar cabida a los lienzos de mayores dimensiones. En estos años Cabrera estaba realizando varios encargos, entre ellos los retablos del presbiterio de templo de los jesuitas de Tepotzotlán, así como dos series sobre la vida de San Ignacio de Loyola para el Colegio de Propaganda Fide de Querétaro comprendida por veintitrés lienzos, y otra para la Casa Profesa de la Ciudad de México que constaba de treinta y tres pinturas.³⁷² Estos conjuntos permiten

³⁷¹ *Apud*, Francisco Montes González, “La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla”, p. 183.

³⁷² Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de San Francisco Xavier: eco de la vida artística de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII” p. 37. Paula Mues, “Pintura ilustre, pincel modero”, p. 59.

Con motivo del segundo centenario de la muerte de san Ignacio de Loyola, es que entre 1756 y 1757, se comisionó a Miguel Cabrera la factura de 32 telas para la Casa Profesa, siendo este uno de los ciclos más completos sobre el santo.

dimensionar la cantidad de trabajo que aceptaba Cabrera y sabía era capaz de concretar debido a la eficiente productividad de su taller, además ayuda a dimensionar la importancia de este conjunto pictórico felipense, no sólo por la número de piezas que lo integran sino porque se conserva casi íntegro, todavía en propiedad de la Congregación y no en un museo desarticulado de su función y discurso.

Aunque no hay mención alguna sobre las visitas o del trabajo que realizó Cabrera en San Miguel el Grande existe obra suya tanto en el Oratorio felipense como en otras iglesias, quizás por el tiempo que pasó realizando estos encargos es que José Bernardo Couto señaló que, por tradición, se decía que el pintor era originario de la villa abajeña.³⁷³ La labor de realizar 44 lienzos para la Congregación del Oratorio no se contempla sencilla, cada uno debió adaptarse a diversos formatos, lo cual implicó, la visita de Cabrera en repetidas ocasiones al Oratorio para tomar medidas, hacer la entrega de la serie o terminar de montarla, estas labores las realizó indiscutiblemente con el apoyo de algunos alumnos u oficiales de su taller. Uno de los discípulos de Miguel Cabrera que pudo trabajar en la serie fue Mariano Vásquez, pues en la colección del Oratorio se conserva un cuadro firmado por él y fechado en 1783.

La información que encontré de Vásquez es confusa y dispersa. La primera mención data de 1783 y se le menciona como discípulo de Miguel Cabrera, con obras suyas en la Academia y ‘otras partes’. Al parecer de cierta calidad, pues ‘motivan la opinión’ del escritor y le concede el nombre de “el *Carlin Dolce* de México”,³⁷⁴ es decir que para ese año ya era un pintor con cierto

A cada una de las pinturas estaba basada en una serie de Rubens grabada por Barbé, y estaba acompañadas por una cartela que explicaba el contenido al igual que en la serie de san Felipe Neri. Nuria Barahona, “Emblemática ignaciana en el arte novohispano”, p. 972.

³⁷³ José Bernardo Couto, *Dialogo sobre la historia de la pintura en México*, p. 113.

³⁷⁴ Tadeo Ortiz de Ayala, *México considerado como nación independiente y libre: ó sean algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos*, p. 238.

renombre y trayectoria. Años más tarde Couto en su *Dialogo sobre la historia de la pintura*, menciona lo siguiente:

Don Mariano Vásquez, que dicen fue discípulo de Cabrera, don Manuel García, don Roberto José Gutiérrez, don Andrés López y don Rafael Joaquín Gutiérrez examinaron con Bartolache la imagen de Guadalupe en el año 1787, en su calidad de profesores de pintura y firmaron el atestado que aquel publicó. De Vásquez tenemos ahí su retrato pintado por él mismo, que es ese que hace juego con el de Juan Rodríguez Juárez.³⁷⁵

Sin embargo, en el estudio introductorio a Couto, Rogelio Ruiz Gomar señala una confusión en el inventario de la Academia, pues supuestamente lo que se registra es *un retrato de González Velázquez*, un arquitecto español que no visitó América ni era pintor de la cámara del rey, dejando en entredicho la existencia de Mariano Vásquez.³⁷⁶ Por su parte, en un documento donde los artistas ‘novohispanos’, una vez fundada la Academia de San Carlos, se quejaban que los obradores operaban en la ciudad de México sin estudios de pintura ni un conocimiento del Dibujo y “expedían múltiples obras imperfectas”,³⁷⁷ entre los firmantes de esta querrela se encontraban: Mariano Gutiérrez de Vázquez, Rafael Joaquín Gutiérrez, Andrés López, Manuel de la Serna, Juan de Sáenz y Manuel García. Si comparamos estos nombres con los que menciona Couto, se repiten un par y añade una nueva variante, existiendo tres posibilidades con el nombre de Mariano: Vásquez, González Velázquez y Gutiérrez de Vázquez, complejo saber si se trataba del mismo, pero entre 1783 y 1787 están trabajando en el Oratorio pintando unos retratos y realizando la inspección a la imagen de la Virgen de Guadalupe.

³⁷⁵ Couto, *Op. cit.*, p. 117.

³⁷⁶ Couto, *Op. cit.*, p. 140, cita 130.

³⁷⁷ Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra*, p. 255.

En mi opinión el registro que realiza Couto es el correcto, pues en documentación varia sobre la Academia de San Carlos se menciona el nombre de Mariano Vásquez como criollo, profesor con más de cinco años de antigüedad y con un taller activo con aprendices que asistían a la Academia de la cual fue su Director y vecino de la Calle Relox.³⁷⁸ De esta manera, su autorretrato, mencionado en el inventario de las galerías de esta institución, formaba parte de la identidad corporativa y conmemora a los maestros ‘novohispanos’ que vivieron la época de transición de la educación gremial a la academicista. La inmortalización de profesores se suma a una larga tradición retratista, de la que se habló en el capítulo anterior de esta investigación, y que en este caso sirve como reconocimiento del desempeño de Vásquez como Maestro y pintor.

Por su parte, Manuel Toussaint recupera la información de Couto y da noticia de otras obras,

En el museo hay un *Retrato del Dr. Don Antonio López Portillo* firmado por él en 1783 [En el mismo año de la pintura de los felipenses de San Miguel el Grande]. Villa cita un *San Pedro* en lámina, de propiedad particular, Toro un *Job en el estercolero*, propiedad de un señor Salvador Bracho, de Sombrerete, Zac., y Diez Barroso una *Purísima* en el mercado y una *Escala Mística*, de propiedad particular.³⁷⁹

Aunque no señala ninguna característica técnica, en el Museo Nacional del Virreinato aún se conserva el retrato del canónigo Antonio López Portillo firmado por Mariano A. Vásquez en 1783 (Fig. 15). En ella se reconoce la calidad que llegó a tener como retratista, sigue los mismos convencionalismos de las representaciones de clérigos letrados vestidos conforme a su rango y educación, con una extensa biblioteca y una cartela biográfica que registra sus nombramientos y

³⁷⁸ Justino Fernández, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781- 1800*, pp. 20, 34, 55, 70-71. Mues, “Pintura ilustre y pincel moderno”, p. 75, nota. 85 y 86.

³⁷⁹ Toussaint, *Pintura Colonial*, p. 179

cargos. En la pintura vemos al canónigo de pie con el cuerpo ligeramente girado hacia la izquierda, su rostro tiene esa misma posición lo cual permite un sutil juego de sombras que dan mayor realce a sus rasgos. Con algunos toques ilumina al religioso mientras que el fondo permanece con cierta penumbra, lo que brinda mayor naturalidad al ambiente de la pintura. El cortinaje carmesí incluido fue un recurso frecuente en los retratos pues divide la escena en dos planos, da profundidad a la misma y crea un ambiente mucho más íntimo. López Portillo viste al hábito de canónigo con capa negra y esclavina de armiño, usada preferentemente en invierno. Este complemento de piel fue realizado con largas pinceladas cargadas con poca pintura, seguramente fueron varias capas las que aplicó para lograr esa textura de pelillos peinados hacia abajo y con movimiento. También hay un trazo delicado y minucioso en la ejecución de la vestimenta, destaca el encaje transparente con brocado de flores en las mangas ajustadas y en la parte baja del roquete. La obra es, en suma, de excelente calidad y muestra el trabajo de un artista con conocimientos en el dibujo, la proporción, composición, manejo de luces, perspectiva y con técnica pictórica.

La obra que de Mariano Vásquez se conserva en el Oratorio, aunque del mismo año que este retrato, expone a un pintor más apegado a los lineamientos academicistas tanto en la ejecución como en su composición (Fig. 16). Esta obra representa la *Transfiguración de Cristo*, el momento en el que su divinidad se hizo latente para sus apóstoles. Dicen las escrituras que Jesús se apartó a un monte a orar acompañado por dos de sus discípulos, al tanto que una luz blanca lo envolvió y elevó al cielo, después de eso su ropa se hizo blanca y su rostro fue otro.³⁸⁰ Fechada en 1571, la escena es copia de otra de Rafael de Urbino (Raffaello Sanzio, 1483- 1520) con el mismo tema (Fig. 17). Es el propio Vásquez quien da cuenta de ello en una inscripción:

Rafael de Urbino, lo inventó en Roma Mariano Vasquez, lo copió en México, aº de 1783.

³⁸⁰ Mat. 17: 1-8; Mar. 9: 2-8; Luc. 9: 28-36.

Como profesor de la Academia de San Carlos, se apegó a los lineamientos que de ella emanaban y que favorecían el uso de modelos clásicos y de reconocidos artistas italianos. Su firma está a la par del nombre de Raffael, pues en esta época la *copia* no era considerada como un ejercicio menor, sino como un reto de ejecución que no tiene que ver con la originalidad, con la invención de obras menores y secundarias o con el traslado mecánico de estampas, sino con la pericia y el talento para emular de manera cercana y verídica la obra de otro artista. Es una manera mucho más compleja de entender una ‘copia’, pues en ella también se rinde cierto homenaje al pintor y se crea un diálogo entre las obras.³⁸¹ Mariano Vásquez, consciente de ello se equipara con Urbino y se muestra heredero de una tradición.

Aunque la obra de Vásquez es correcta, sí hay diferencias con respecto al trabajo de Urbino, La del artífice novohispano tiene algunas fallas en el dibujo, en el uso de luz y en los contrastes lo que hace que algunas figuras se vean planas, sin volumen y sin proporciones naturales. Las telas en general tienen menor movimiento y dan una sensación de rigidez, esto se distingue sobre todo en la figura de Cristo y los apóstoles. El manejo de los escorzos y la perspectiva es correcto. La paleta cromática fue modificada, así como los rasgos de todos los personajes que son mucho más cercanos al ámbito novohispano. Sí difiere este cuadro en cuanto a técnica con la representación del canónigo López Portillo, parecería que está más adiestrado y cercano al género del retrato y por ello las fallas en la pintura de la *Transfiguración*, pero ambas pinturas son de buena calidad y muestran las capacidades técnicas del artífice.

Para establecer una cronología de Mario Velásquez hay que considerar que la serie de Cabrera es posterior a 1753 quizás más cercana a la década de 1760, considerando la cantidad de trabajo que para entonces tenía Cabrera y el tiempo que les llevó a los oratorianos establecer del

³⁸¹ Ilona Katzew, *Pintado en México*, pp. 93- 95.

todo el colegio salesiano una vez terminado el edificio. Por la obra que se conserva y por su participación en la Academia de San Carlos parece estar activo 1783 y 1794, unos 25 años después del conjunto hagiográfico de san Felipe Neri. Para finales del siglo XVIII era un pintor con experiencia y con el reconocimiento de sus colegas. Con estos datos y dando por hecho que participó con Cabrera en el conjunto hagiográfico, para 1753/1760 tendría entre 15 y 20 años, esto fijaría su fecha de nacimiento hacia 1735 y la de su muerte aproximadamente en 1795, de unos 60 años, por lo menos. Sin embargo, se necesitan mayores estudios sobre este artífice para establecer periodos más exactos de trabajo, así como su fecha de nacimiento y un catálogo de obra. Este pintor se suma a las grandes deudas que se tienen en la Historia del Arte novohispano y sus artífices, sean estos comentarios y la presentación de su obra un aporte para un futuro estudio que de él y de los pintores que vivieron esta transición del modelo gremial al academicista se haga.

Retomando la serie hagiográfica de san Felipe Neri, ésta se halla dispersa por todo el Oratorio sin que impere algún orden o motivo de su distribución, sólo se privilegió la dimensión de algunos lienzos para colocarlos en lugares donde el espacio lo permitiera, hay que recordar que el edificio del Colegio ya no es parte de la Congregación desde siglo XIX. Se pueden encontrar piezas en el tambor de la cúpula y sobrepuestas en las pechinas³⁸², en las sacristías, en los pasillos de la Casa de los Religiosos o en el comedor, lo cual también favorece o perjudica su estado de conservación. En suma, no presentan daños que impidan su apreciación, aunque sí las cubre una capa de suciedad y dado que son pocas las que conservan sus marcos se han deteriorado los bordes.

³⁸² Parecería que, por sus dimensiones y formato, las obras colocadas en el tambor fueron realizadas para ese espacio. Es difícil determinar si fue modificada su perspectiva, lo cual supondría una labor mucho más especializada y compleja de Cabrera, pues se sabe si realizó este tipo de adecuaciones en el ábside del templo de San Francisco Xavier Tepotzotlán. Por su parte, la pintura de las pechinas en definitiva no fue realizada para ese espacio *per se*. Para ampliar el conocimiento sobre la importancia de la pintura en las cúpulas revisar: Luisa Elena Alcalá, “La pintura novohispana en la era de la ornamentación”, pp. 146- 151.

También hay que señalar que aquéllas colocadas en el área de la cúpula están expuestas diariamente a los rayos del sol, lo que acabará por deteriorarlas (Fig. 18).

Aunque el conjunto pictórico tomó como referencia directa las láminas de Luca Ciamberlano para la *Vita* de Pietro Giacomo Bacci, me fue imposible localizar una edición donde aparecieran todos los grabados. Por ello eché mano de una reimpresión de la *Vita di S. Filippo Neri*, de Antonio Gallonio³⁸³ donde se incluyeron 42 de los 44 pasajes y el texto *Istoria Figurata*³⁸⁴, publicado en 1692, que, si bien contiene todas las láminas es evidente que son copias de los originales y de la mano de otro autor ya que su calidad es inferior. Con estas ediciones pude reconstruir parte del discurso que debió seguir la serie de San Miguel el Grande. Aunque son 44 las láminas de Luca Ciamberlano sólo se conservan 42 pinturas en el Oratorio de la villa. No puedo asegurar si se perdieron los dos lienzos que faltan o si no se realizaron; me inclino a pensar que sí se pintaron pero que ya no se conservan. Los temas faltantes son importantes para la Congregación: la lámina 6 corresponde a la fundación de la Confraternidad de la Santísima Trinidad y su hospital, es decir, representa la institución antecedente del Oratorio y enaltece la labor caritativa de san Felipe y sus seguidores. La lámina 15 figuraba el momento en el que el santo ve cuantiosas almas subir al paraíso, comprobándose el dogma tridentino de la existencia del purgatorio. Por ello me resulta inusitado que los filipenses sugirieran omitir estos dos episodios de su historia.

El orden de las pinturas lo establecí a partir de la numeración incluida en los grabados de Ciamberlano. Ya que no haré el estudio de cada una de ellas, sólo de los principales episodios de la vida del santo, en un *Apéndice* incluyo toda la serie con sus inscripciones y correspondencias entre grados y pinturas. El siguiente esquema sirve para entender la temática de la serie y establecer la correspondencia de los óleos con las láminas. Las inscripciones que registro a continuación

³⁸³ Antonio Gallonio, *Vita*, (Vid, cita 193 de esta investigación)

³⁸⁴ *Istoria figurata del glorioso S. Filippo Neri. Fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, 1692.

están tal cual aparecen en las pinturas de la serie del Oratorio, en aquéllas en las que no hay texto así lo indico (Ver Tabla 1).

Tabla 1. Orden del conjunto hagiográfico de san Felipe Neri a partir de los grabados de Luca Ciamberlano y sus inscripciones.

1.	Siendo Niño le libra Dios milagrosamente de la muerte.
2.	Burlase de los Demonios.
3.	Vende sus libros para dar dinero a los enfermos y menesterosos. No tiene inscripción
4.	Ve al demonio en los baños de Dioclesiano y triumpho de sus feas sugestiones.
5.	Baja el Espíritu Santo a su corazón y rompesele dos costillas.
6.	Fundación de la Confraternidad de la Santísima Trinidad. No hay representación.
7.	Aparécele S ⁿ Juan Bautista, y da limosna a un Angel en traje de peregrino.
8.	Sácalo un Angel de un oyo donde cayó llebando unos panes de limosna.
9.	Ordenase por obediencia y toma el cargo de confesor.
10.	Triumpho su castidad de varios peligros.
11.	Aparécele el demonio para estorbarle la Oración.
12.	Enseña a dos de sus hijos espirituales a distinguir la verdadera vición de la falza.
13.	Elebase rodeado de luces en cassa de un enfermo y consíguele milagrosa salud.
14.	Desea ir â Indias y quedase en Roma por rebelación.
15.	San Felipe Neri ve muchas almas subir al paraíso. No hay representación.
16.	Cura a un enfermo. No tiene inscripción
17.	Socorre a un Joven que se ahogaba, apareciendosele sobre las aguas aun viviendo el Santo.
18.	Es arrebatado en estasis en la Iglecia de los Dominicos, ante el Santissimo Sacramento.
19.	Aparécese aun viviendo â Cesar Baronio, y le ordena escriba los Anales, y consíguele por medio de la SS ^{ma} Virgen la Salud para escribirlos.
20.	Conoce el carácter Sacerdotal de un Joven q' vestía el traje secular.
21.	Ve los rostros de S ⁿ Carlos y S ⁿ Ignacio despedir luces.
22.	[Inscripción ilegible]
23.	Diciendo Misa se ve elevarse muchas veces.
24.	Libra del demonio a muchos energúmenos.
25.	Obtiene de Gregorio XIII, facultad de fundar la Congregación.
26.	Ve a la SS ^{ma} Virgen que sostiene la Iglesia de Valisela que amenazaba ruyna.
27.	Bebe en la plaza por mortificarse de una cántara de S ⁿ Felix de Cantalicio.
28.	Resucita el S ^o a un muerto.
29.	Aparécele a Santa Catarina de Richis en Prado de Toscano.
30.	Oye cantar â los ángeles.
31.	Renuncia muchas veces la Dignidad Cardenalicia.
32.	Convierte â la Fee una familia principal de Hebreos.
33.	Sana â Clemente VIII de gota.
34.	Ve lo oculto del corazón, lo futuro y presente el estado [ilegible]
35.	Ve dos Angeles que surgen de los [ministros] de los enfermos que les [ilegible] decir.
36.	Conservase Virgen y conoce por el hedor la impureza.
37.	La Virgen se le aparece para sanarlo. No tiene inscripción
38.	Muere el mismo día que avia predicho.
39.	Concorre mucho Pueblo â venerar su Sagrado Cadáver.
40.	Luego que murio se le apareció â una Religiosa en Santa Cecilia. Sentado en una silla ante el Trono de Dios y revestido con los paramentos Sacerdotales.
41.	Consigue vista una mujer con una Reliquia del Santo.

42. Se le aparece a una mujer que se cayó del techo para sanarla. **No tiene inscripción**
 43. Aparece al Cardenal Baronio y le anuncia la muerte a otro Cardenal.
 44. De la muerte libra á un devoto.

Finalmente, este conjunto hagiográfico fue utilizado como modelo para desarrollar otra serie de la vida del santo en el Oratorio de la congregación ubicado en la ciudad de Guanajuato, realizado en 1889 por el pintor Amado Mireles y del que se contabilizan dieciocho pinturas repartidas en la sacristía y el templo. En uno de los lienzos se anota que son copia de la serie de Cabrera, lo que reafirma la relación que existe entre oratorios de diversas ciudades del país y la importancia e influencia de este conjunto hagiográfico dentro de los felipenses (Fig. 19).

2. La vida de san Felipe Neri a través de la su serie hagiográfica

A partir de lo que se representó en los grabados, es de notar la poca atención puesta en los primeros años de vida de san Felipe Neri. Al contrario de lo que pudiera pensarse no se representó su nacimiento ocurrido el 21 de julio de 1515 en Florencia, y es su ‘conversión’ la primera lámina de los grabados y de la serie. Únicamente, he encontrado en el virreinato novohispano una representación del nacimiento de san Felipe, por lo que creo pertinente describirlo brevemente. Forma parte del ciclo de vida comisionado por los oratorianos de la Ciudad de México a Antonio de Torres en 1708. La pintura está dividida en dos planos y contiene dos escenas (Fig. 20). En el plano terrenal se representa el momento en el que la partera le entrega a Lucrecia Soldi, madre del santo, al recién nacido envuelto en un paño. Un personaje masculino permanece hincado, seguramente Francisco Neri padre del santo. La segunda escena corresponde al bautismo del florentino, llevado a cabo al interior de un templo con un retablo salomónico presidido por una escultura de san Juan Bautista y una pintura de la Inmaculada. Es posible que se intentara representar el Baptisterio de San Juan en Florencia. A María Magdalena se le colocó en el plano

celestial, la distinguimos por su larga cabellera y su pomo. Su presencia se justifica ya que Felipe Neri nació en las vísperas de la celebración de la santa.³⁸⁵ El poema inscrito en una cartela sostenido por un par de angelillos:

*De la bara mas noble de Florencia Francisco
Neri de Lucrecia esposo,
Naze la flor Felipe descendencia,
Que a su tronco le eleba mas glorioso:
De los astros gano tan clara herencia,
Que a el mediar de la noche, luminoso,
En veinte y dos de Julio, quando naze,
Moria el Sol en su cuna donde yaze.*

Retomando el conjunto pictórico del Oratorio sanmiguelense, inicia con la conversión del santo, correspondiente a la lámina 1 de los grabados de Luca Ciamberlano. En ella se aprecia al joven Felipe caminando junto a su tío Rómulo (Figs. 21 y 22). Su hagiografía cuenta que a la edad de 18 años fue enviado a San Germano, en el reino de Nápoles, para que apoyara a su tío. Un acaudalado mercader florentino que, al no contar con descendencia, prometió heredar todo cuanto poseía a su sobrino. Sin embargo, los planes de Felipe Neri eran otros y decidió mudarse a Roma donde inició su formación sacerdotal.³⁸⁶ Este episodio es conocido como la conversión del santo. Con él es clara la intención de manifestar la prematura vocación religiosa de Felipe y dejar de lado todos aquellos elementos que no estuviesen apegados a la doctrina católica. En la parte posterior de la pintura y del grabado, se muestra el momento en el cual Felipe se salvó de morir aplastado por una mula.

Tanto las láminas como los óleos tienen inscripciones referentes a las escenas que representan. En los grabados las inscripciones en italiano mencionan el capítulo y página de la *Vita* en donde se localiza el pasaje, dato por demás importante ya que señala el año del

³⁸⁵ El padre Luis Marín Cano realiza algunas anotaciones sobre este lienzo en: “La Congregación del Oratorio de México: origen e identidad”, pp. 109 -126.

³⁸⁶ *Vid.*, Gallonio, *Op. cit.*, pp. 10- 12.

acontecimiento y lo relaciona históricamente con su contexto. En cambio, en la serie de los oratorianos, son anotaciones breves en español y sin toda esta información.

El siguiente episodio de la serie corresponde a la Lámina 2 de Ciamberlano y hace par con la anterior, pues juntas forman un arco de medio punto. Ello demuestra el esfuerzo por mantener el orden cronológico de los grabados. En la escena, vemos a Felipe Neri vestido como un peregrino atacado por varios demonios, mientras transitaba por las catacumbas de San Sebastián, lugar en el que vivió alejado del mundo por 10 años (Figs. 23 y 24). Como era de esperarse, y según se narra en su hagiografía, la voluntad de los demonios fue vencida por el ánimo del florentino. Es necesario señalar la constante presencia de demonios en la serie, la lámina 11 menciona que éstos son asiduos en la vida del santo y anota los años de 1535, 1538, 1545, 1548 y 1593, como fechas de su aparición. Estos seres son representados de formas y tamaños distintos, pero apegados a los lineamientos que se establecieron en la época. El tratadista y pintor Francisco Pacheco, contemporáneo a este periodo tridentino, señala que,

los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas se representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia terror y espanto. Y debense pintar en forma de bestias y animales crueles y sangrientos impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos.³⁸⁷

En este caso demonios con alas y pies con membranas interdigitales. Cubren su desnudez con un paño que los envuelve, a diferencia de la lámina de Ciamberlano donde están sin ropa. Por su parte, al florentino se le representa como un joven vestido de túnica y sombrero, sin atributos que lo distinguan. Si este lienzo estuviera separado de la serie sería difícil descubrir a quien se representa, por ello la importancia de las inscripciones que permiten entender el contenido. Desde que dejó la

³⁸⁷ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 570- 571.

casa de su tío, Felipe Neri vivó retirado en una pequeña capilla que pertenecía a los benedictinos de Monte Cassino y que aparece representada en la parte posterior de este grabado. En 1533 se trasladó a Roma sin pertenencia alguna, pero encontró albergue y comida en la casa del mercader Galeotto Caccia a cambio de cuidar y educar a sus dos hijos. Vale señalar que Felipe estudió Humanidades y Filosofía en La Sapienza y Teología en San Agustino en Roma.

La siguiente lámina corresponde al momento en el que el santo vendió sus libros y pertenencias para entregar el dinero a los pobres (Figs. 25 y 26). Desde el grabado la escena tiene una imprecisión, para 1537 Felipe Neri aún no se ordenaba como sacerdote. El uso de la sotana es una equivocación que se repite en varias escenas. Quizás por disposición de los felipenses o por decisión propia, pero el artífice de esta serie reprodujo con detalle las láminas de Ciamberlano, evidentemente adaptando los lienzos a los formatos y reinterpretando el lenguaje plástico al gusto novohispano, sin embargo, la proximidad entre fuente y óleo es destacable. No obstante, hay que resaltar aquellos detalles que fueron eliminados en la pintura como el niño que extiende su mano para recibir dinero del santo, el caballero que compra los libros y la escena que se desarrolla al exterior de la biblioteca.

Para 1544, Felipe Neri continuaba propagando la Fe católica e invitando a la conversión. Contaba con un grupo de adeptos con los que se reunía para hacer oración y comunicarles la palabra de Dios. En una ocasión estando en las catacumbas de San Sebastiano pidió sus dones al Espíritu Santo,

se sintió comprendido de tan gran fuego de amor, que no pudiendo sufrir tuvo que dejarse caer en el suelo, y descubrir el pecho para templar en parte la llama. Estuvo en esta postura un rato, y mitigando algo de fervor, se levantó en pie [...] inmediatamente comenzó a batírsele todo el cuerpo con grandísimos movimientos, y se halló en el pecho a la parte del corazón, un tumor como el puño [...] cosa que no se pudo saber hasta después de su muerte, porque cuando

se abrió el cuerpo hallaron en aquella parte las dos costillas superiores del todo rotas, levantada hacia fuera [...].³⁸⁸

Desde entonces sufría de fuertes palpitations que podían ser escuchadas alrededor (Figs. 27 y 28). Al momento de su muerte, cuando revisaron su cadáver, los médicos notaron un agrandamiento inusual de su corazón y dos costillas fracturadas y arqueadas.³⁸⁹ Razón por la cual a san Felipe se le representa con el corazón entre llamas que recuerdan ese amor divino, que dicen sus hagiógrafos, lo invadió. La figuración de esta escena, guarda estrecha similitud con el grabado que tomé de la *Istoria figurata*, por no encontrarlo en la obra de Gallonio. En la pintura se prefirió la horizontalidad debido a sus dimensiones, pues ésta es una de las obras colocada en las pechinas de la cúpula.

Si bien la vocación del santo florentino no estaba en duda, sí lo era el lugar donde debía realizar su misión. En una ocasión se le apareció san Juan Bautista para informarle que su deber no lo hallaría en parajes solitarios sino en Roma, tema de la lámina consecutiva (Figs. 29 y 30). De nuevo la pintura y el grabado son similares cuanto a la composición, en ambas prevalecen los ejes centrales y verticales. Sin embargo, en el grabado las escenas secundarias fueron dibujadas con sutileza, casi abocetadas y con mayores zonas en sombras, en las pinturas serán los diferentes focos de luz y las dimensiones de los personajes los que marquen los planos. A san Juan Bautista en la pintura, se le personifica mucho más joven que en el grabado y con rasgos faciales comunes en la pintura novohispana, pero conserva los mismos gestos y movimientos. Por su parte, san Felipe Neri es un adulto joven con una aureola en la cabeza, a pesar de no estar canonizado. Fue hasta después del Concilio de Trento que se determinó que sólo las personas que habían pasado

³⁸⁸ Bacci, *Vida de San Felipe Neri, florentino*. pp. 12-13. (versión castellana)

³⁸⁹ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, T. I, p. 318.

por un proceso de santificación podían ser representadas con este elemento.³⁹⁰ Este tipo de licencias auto concedidas les valieron a los oratorianos el rechazo inicial de la causa de beatificación de Felipe Neri dado que, desde antes de su muerte habían impulsado su culto y devoción.

By November 31, 1607, the Oratoriani were painfully aware that when Paul V reconvened the curial *Congregazione dei riti* (Congregation of Rites) for the purpose of reviewing the cause of the *Beati moderni*, he had rejected Neri's case for canonization because his followers had too aggressively promoted the Philippine cult without official curial approval.³⁹¹

Agréguese a esto la problemática enfrentada por Paleotti tras la publicación de su tratado sobre la vejez, mencionado en el capítulo anterior.

Hasta aquí las escenas conciernen a la vida de Felipe Neri antes de su ordenación como sacerdote, por lo que el uso de la sotana es una incorrección introducida desde las primeras láminas e incorporado en sus representaciones posteriores. De estos años de vida se realizaron 8 grabados, los otros 36 lienzos corresponden a su quehacer religioso y narran los avatares que sorteó para lograr la aprobación de la Congregación, los milagros que realizó y las revelaciones místicas que presenció.

Fue el 23 de mayo de 1551, a la edad de 36 años, cuando Felipe se ordenó sacerdote por mandato del religioso Persiano Rosa (Figs. 31 y 32). Después de profesar inició su labor como confesor, una de sus tareas más prolíferas pues logró la conversión espiritual de algunos y como guía espiritual apoyó la vocación de otros. Para aquellas fechas contaba con un grupo de adeptos que se reunían en oración y para hacer obras de caridad y penitencia, se les denominaba 'oratorianos' y formaban parte de la Confraternidad de la Santísima Trinidad. La representación

³⁹⁰ Diego Suárez Quevedo, "De imagen y reliquia sacras", p. 271.

³⁹¹ Ruth Noyes, "Ruben's Chiesa Nuova altarpiece and the question of Counter-Reformation iconoclasm", p. 6.

de este suceso se conserva al interior de la Casa de los religiosos y sus dimensiones se aproximan a los 3.5 x 1.5 m. Como lo mencioné los formatos de los lienzos varían y éste es uno de los más grandes de la serie, lo que hace suponer que estuvo colocado en uno de los corredores del antiguo Colegio de San Francisco de Sales a la vista de todo el alumnado.

Las láminas siguientes corresponden a la actividad religiosa de Felipe, en ellas se enfatiza su espíritu humilde y caritativo. Una de las intenciones de la serie es mostrar el *carisma* de san Felipe y los fundamentos principales de la Congregación. No hay que olvidar que la obra de Gallonio junto con los grabados, se publicaron en 1601 cuando estaba únicamente beatificado el florentino, por lo que ambos son propaganda a favor de la canonización. Las escenas de su vida que tuvieron mayor difusión en la época debido a la variedad de grabados que se conservan fueron: *san Felipe cura a Clemente VIII, san Felipe salva a un joven de ahogarse, san Felipe resucita a Paolo di Massimo*.³⁹² Durante su beatificación se impulsaron aquellas escenas donde Felipe protegía a sus seguidores y exponían su misticismo: *san Felipe da caridad a un mendigo, Felipe es rescatado de un pozo por un ángel, san Felipe escucha cantar a los ángeles*.³⁹³

Dos escenas en las que quiero poner énfasis son las que corresponden a las láminas 14 y 18 de los grabados de Ciamberlano. La primera representa la aparición de san Juan Evangelista al monje cisterciense Agostino Ghattini, para que éste le informara al florentino que su labor estaba en Roma y no debía embarcarse en las misiones a las Indias (Figs. 33 y 34). Esto sucede según su *Vita* en 1557. Este episodio devela que en san Felipe existió el espíritu misional que permeaba el contexto religioso de aquellos años. Después de esta aparición sus objetivos se concentraron en el

³⁹² Paolo di Massimo, perteneció a una antigua familia de nobles italianos que, para esos años, habían obtenido el señorío de Arsoli. Paolo era en ese momento el único heredero de la familia, por lo que Fabrizio di Massimo necesitaba la intercesión de Felipe Neri para que su hijo recuperara la vida, cosa que sucedió por alrededor de una hora, durante la cual el joven se confesó y despidió de su familia, minutos después falleció. En memoria a este suceso, en el Oratorio de Roma, se celebra en marzo la ‘fiesta del Milagro’. *Vid.*, V-J. Matthews, *Saint Philip Neri*, Cap. 12.

³⁹³ Antonella Pampalone, “Itinerario iconografico di San Filippo Neri modello di santità”, pp. 20- 21.

establecimiento de una congregación de sacerdotes que siguieran los modelos piadosos y comunitarios de los primitivos cristianos, y su labor evangélica se orientó en la población secular de la ciudad de Roma como capital de catolicismo.

Por lo que respecta a la pintura, en su composición se concede mayor importancia a la visión del cisterciense en comparación con el grabado, donde los personajes fueron colocados en el segundo plano y de un menor tamaño. En el lienzo ambos episodios tienen la misma jerarquía y destacan sus protagonistas por la incidencia de la luz. La ciudad de Roma se mira al fondo de la pintura. El santo felipense es reconocible en todas las láminas, por su cercanía con su aspecto físico, pueden considerarse como retratos del santo. En este conjunto, si bien Cabrera, apostó por cierta idealización generalizada de los personajes, hay algunos individualizados y tipos estandarizados en el ámbito de la pintura virreinal, como lo sería el san Juan Bautista.

Pasando al siguiente episodio, la oración Cuarenta Horas es una de las prácticas más difundidas de los oratorianos, tema de la Lámina 18. Dicha costumbre consiste en la adoración ininterrumpida del Santísimo el mismo tiempo que transcurrió desde la muerte de Cristo en la cruz hasta su resurrección. Durante ese tiempo se ayuna, se reza y se hace penitencia. Su origen se remonta a los siglos XII y XIII, cuando se honraba durante la misa la presencia de Dios en la Eucaristía. Posteriormente, las expresiones a favor de la exposición del Santísimo en el altar y en procesiones, favorecieron su exaltación en diferentes festividades que dieron pie a la celebración del *Corpus Christi*³⁹⁴ y a la adoración de las Cuarenta Horas. Se han identificado a las ciudades de Roma y Milán como los sitios donde se inició esta práctica, como parte de la lucha contra las herejías y a favor de la reforma espiritual de la Iglesia en la que se apoyaba la presencia de Cristo en este sacramento.³⁹⁵ No es una práctica que se relacione con alguna festividad en particular, se

³⁹⁴ Serge Gruzinski, “El *Corpus Christi* de México en tiempos de la Nueva España”, pp. 153- 154.

³⁹⁵ *Cfr.*, Félix Carmona Moreno, “Cuarenta Horas. Culto eucarístico con siglos de tradición”, pp. 633- 636.

puede realizar a lo largo del año, lo que sí es común es que se efectúe en tiempos de crisis o calamidades. A san Felipe Neri se le atribuye su introducción en Roma hacia el año de 1550. Estando en la Iglesia de la Trinidad de los Peregrinos, ordenó que estuviese expuesto el Santísimo el primer domingo de mes y durante la Semana Santa pero antes del Viernes Santo, día en el que el Sagrario debe permanecer vacío.

Para 1577, san Carlos Borromeo, arzobispo de Milán reguló la forma en la que debían practicarse las Cuarenta Horas y las oraciones que incluían. Como lo he mencionado en repetidas ocasiones, ésta fue una época en la que se sistematizaron procesos y rituales religiosos, entre ellos la adoración de al Santísimo Sacramento. El Papa Clemente VIII la reconoció oficialmente el 25 de noviembre de 1592, con la promulgación de la Bula *Graves et diuturnae* con motivo de las revueltas en Francia y agresiones de herejes y turcos, en ella autorizó su exposición de día y de noche en todas las iglesias de Roma.³⁹⁶ A partir de ese momento fue posible mantener la Sagrada Forma en veneración continua. Se decía que, si en una iglesia terminaban las 40 horas en otra se iniciaba, por ello también se le conoce como el Jubileo Circular.³⁹⁷ Esta celebración es una exaltación del Santísimo contra la herejía, ya que enfatizaba la presencia del cuerpo de Cristo en la hostia. Además, apoyaba el discurso postridentino de la consagración y de la necesaria intervención de un sacerdote. Por estos motivos san Felipe Neri consideró pertinente y necesaria la divulgación de esta práctica entre la comunidad religiosa.

En el ciclo pictórico de los felipenses de San Miguel el Grande, se aprecia al santo florentino en éxtasis ante la Sagrada Forma de la que emerge el cuerpo del Redentor (Figs. 35 y 36). Como dije, la defensa de la Eucaristía fue uno de los temas centrales durante el concilio

³⁹⁶ Joaquín Lorenzo Villanueva, *Viage Literario à las Iglesias de España*, Tomo I, p. 66.

³⁹⁷ Diego Lope de Cárdenas, *Compendio Histórico de la oración de la quarenta horas llamada comúnmente el Jubileo Circular*, 160 p.

tridentino, por ello, al colocar a Cristo en el medio de la hostia se legitima el dogma de transustanciación. La historia de este episodio narra que, en 1559, los frailes dominicos se encontraban preocupados por el resultado de una disertación sobre la censura de los textos del fraile Girolamo Savonarola (1452- 1498). Estando en Santa María sopra Minerva y en la adoración de las Cuarenta Horas, san Felipe entró en éxtasis; después de recobrar el conocimiento les confirmó la resolución positiva de su querrela. En comparación con lo que se representó en el grabado, en la pintura se agregaron personajes vestidos con ropa del siglo debido al cambio de formato del lienzo. Asimismo, los textiles del frontal del altar y en la alfombra destacan en toda la serie. En su mayoría, las láminas de Ciamberlano evitan estos detalles mientras que en los lienzos del Oratorio se agregaron con sumo esmero los pormenores de los brocados, bordados y estampados.

Por otro lado, un tema recurrente en el ciclo pictórico son los endemoniados y poseídos. Felipe Neri, es presentado como un sacerdote que lleva a cabo exorcismos, ¿cómo se puede entender esto en aquella época? De nueva cuenta, hay que tener presente la reestructuración de la religión católica durante el desarrollo del Concilio ecuménico de Trento. A la par y después de él, se expidieron decretos, manuales y textos que ayudaron a la codificación y ordenamiento de las ceremonias religiosas. En este escenario el Papa Paulo V (1552- 1621) publicó en 1614 el *Rituale Romanum*, si bien para estas fechas san Felipe ya había muerto, el texto era el resultado de las reflexiones y discusiones que fueron parte del contexto en el que vivió el florentino.³⁹⁸ El *Rituale* refiere los sacramentos, bendiciones, exequias, procesiones y toda práctica religiosa que conlleve un ritual. Específicamente, el Libro XII se centra en los exorcismos. Los describe como un acto válido e importante para el catolicismo, donde el papel del sacerdote es fundamental al momento

³⁹⁸ Vid., *Rituale Romanum, Paulo V. P.M. iussu editum*, Romae: Typographia Camerae Apostolicae, 1617, 401 p.; Geoffrey Wainwright, *The Oxford History of Christian Worship*, pp. 333- 350.

de realizarlo pues en él se manifestará el poder de Dios. Para lograr un exorcismo era necesario el uso de imágenes, oraciones y la intercesión de los santos; es decir, en esta ceremonia se echará mano de todos aquellos elementos que los protestantes atacaban y desestimaban. Para estos últimos sólo con base en la Fe y la oración se hacía frente al demonio. Para los católicos se necesitaban intermediarios y artificios para lograrlo. La presencia constante de poseídos en la *Vita* de san Felipe reforzaba el discurso contrarreformista a favor de los sacerdotes y la Iglesia como mediadores entre Dios y el hombre.

La figuración de esta facultad se ve en el episodio del exorcismo de Caterina d'Aversa, sucedido en 1570 (Figs. 37 y 38). Al parecer esta joven de escasa educación, podía hablar en griego y latín fluidamente, además tenía fuerza inconmensurable a pesar de su juventud y tamaño, situaciones que se debían a una posesión. Éste es uno de los pocos pasajes donde el santo tiene relación directa con mujeres laicas. En repetidas ocasiones, comentó que no deseaba ser guía espiritual de ellas por los problemas que conllevaba su tutela: “Ben è vero, che di rado e quasi per forza Filippo si metteva a scongiurare; anzi avvertiva i suoi, che in ciò non fossero facilmente creduli, né mai scongiurassero donne, se non in pubblico, per gli molti e gravi pericoli che in simili occorrenze sogliono avvenire”.³⁹⁹ Por ello, se muestra cierta distancia entre los personajes principales y, como lo expone la cita anterior, el santo está acompañado por testigos.

Desde 1548, Felipe Neri, junto con 15 laicos más, permanecían unidos bajo el amparo de la Confraternidad de la Santísima Trinidad, conocida como la ‘Cofradía de los Pobres’, asentada en San Girolamo della Carità. Se encargaban de socorrer peregrinos, difundir el evangelio, atender el hospital que dependía de la confraternidad y realizar ejercicios espirituales. Todo ello lo realizaban sin que la sede apostólica los reconociera como una institución organizada y con

³⁹⁹ Pompeo Sarnelli, *Specchio del Clero secolare o vero*, p. 309.

reglamentación propia. Por ello, uno de los acontecimientos más importantes para los felipenses fue cuando recibieron el 15 de julio de 1575, de manos del Papa Gregorio XIII (1572- 1585), la autorización para establecerse como la Congregación del Oratorio, encabezada por Felipe Neri y con sede principal en Santa María en Vallicella. La pintura que rememora este suceso está ubicada en uno de los corredores de la Casa de los religiosos (Figs. 39 y 40). Sus dimensiones superiores a los 3 metros de largo demuestran la importancia del tema para los oratorianos. En ella predomina el carmín que atrae la mirada del observador hacia los personajes de la composición, incluyendo a san Felipe que, al portar una sotana negra, contrasta del resto de los presentes. La paleta de color logra que este lienzo resalte visualmente de los demás, otorgándole una categoría especial por la trascendencia de lo que representa.

Otra característica de la Congregación de san Felipe es su afección por la música y la importancia que le dan en su ceremonial litúrgico. Desde antes de que se institucionalizaran los oratorianos se reunían en San Girolamo; encabezados por san Felipe realizaban tertulias religiosas en las que se juntaban laicos de todas las condiciones sociales y sacerdotes, para escuchar el Evangelio y hacer oración. Entre los fieles se hallaban músicos que simpatizaban con el método apostólico afable, acogedor e incluyente del florentino. Inspirados en ello compusieron variados repertorios musicales que incluían himnos monódicos y polifónicos que podían ser interpretados durante las diferentes etapas de la liturgia o en los ejercicios espirituales. Uno de los más reconocidos y prolíficos compositores fue Giovanni Animuccia,⁴⁰⁰ quien aparece mencionado en la lámina 12 de Ciambelano como una de las almas que san Felipe Neri vio en el Purgatorio. En

⁴⁰⁰ Giovanni Animuccia, (Florenia, c. 1514 - Roma, 20 de marzo de 1571), compositor italiano de misas y madrigales. En 1555 Animuccia fue maestro de la Capilla Giulia en la Basílica de San Pedro del Vaticano. En su obra se destaca un estilo polifónico de influencia francoflamenca. Compuso en 1563, 1567 y 1570, tres tomos con himnos “composte per consolatore a requisitone di molte persone, spirituali et devote, tanto religiosi quanto secolari”, Chiara Bertoglio, *Reforming music: music and the religious reformations of the sixteenth century*, p. 704. Enciclopedia Universal: http://www.universalis.fr/encyclopedie/giovanni-animuccia/#i_88987

su labor como músico, Anumuccia se desempeñó como maestro de capilla en la Basílica de San Pedro en el Vaticano y, a petición de san Felipe, realizó para la Congregación tres volúmenes de *laudi*,⁴⁰¹ himnos de alabanza para que fueran cantados después del sermón.

A la muerte de Animuccia lo sucedió Giovanni Pierluigi da Palestrina. Desde temprana edad, Palestrina fue penitente y discípulo de Felipe Neri y su conocimiento sobre religión la aprovechó el Papa Pio IV (1566- 1572) para que, junto con Carlos Borromeo, integraran a la música sacra los preceptos postridentinos. Esto se traducía en favorecer la integridad y la clara recitación del texto, eliminando todos aquellos elementos que pudieran sonar a música secular y evitando las estructuras sonoras que consiguieran de algún modo oscurecer, perturbar o complejizar el entendimiento del mensaje litúrgico. En particular, para los felipenses, Palestrina compuso motetes y *laudi spirituali*, además fungió como su director de música.⁴⁰² La cercanía con los oratorianos lo impulsó a componer música eclesiástica durante toda su vida, que fue utilizada como sustento de la Reforma de la Iglesia.

La música se convirtió en una herramienta didáctica para la divulgación de los nuevos dogmas y el adoctrinamiento de los fieles. En 1570, el cardenal César Baronio, estableció que las estructuras fundamentales de los ejercicios espirituales de san Felipe Neri se basaran en lecturas sacras, homilías y en la música.⁴⁰³ Ante esta información, cobra otro significado la pintura en la que se ve al santo escuchando a ángeles cantores (Fig. 41 y 42). La inclusión de este episodio, además de manifestar que el florentino tenía visiones místicas, expone la importancia de la música para la Congregación dentro de la misa y en la práctica de sus ejercicios espirituales. Llama la

⁴⁰¹ Los himnos oratorianos eran monódicos y con sonidos simples, alejados de las composiciones medievales y de la tradición de Savonarola. Estaban catalogados en cuatro categorías: diálogos dramáticos, diálogos narrativo-dramáticos, diálogos narrativos y narraciones, en todas se incluyen los ruegos y el consejo espiritual que ayudaba a los practicantes de los ejercicios espirituales de san Felipe Neri. *Vid.*, Bertoglio, *Op. cit.*, pp. 493- 496.

⁴⁰² Juan Belda, *Grandes personajes del Siglo de Oro español*, pp. 382- 397. Michel Péronnet, *El siglo XVI: de los grandes descubrimientos a la Contrarreforma (1492- 1620)*, pp. 258- 260.

⁴⁰³ August Monzon I Arazo, "El Oratorio de San Felipe Neri", p. 97.

atención las modificaciones que el artífice hizo en la pintura con respecto del grabado. El santo mantiene el mismo gesto y posición, sin embargo, el escritorio lo colocó a la diestra cuando en la lámina está a la izquierda. Es en el grupo angelical donde se aprecian mayores cambios, si bien mantuvo al organista y al arpista, los colocó en espejo y agregó una flauta transversal, un violonchelo y una vihuela, instrumentos más cercanos al contexto novohispano que quizás provengan de otras láminas que circulaban en la época.

Sumando a los temas sustanciales para la Congregación, es necesario hacer mención de la devoción a la Virgen María. San Felipe Neri la instauró como una de las devociones principales para los oratorianos y en varios pasajes de su *Vita* existe el testimonio de su relación con ella. Incluso, la primera casa neriana está bajo el amparo de una advocación mariana y una de las iconografías más comunes del santo florentino es aquella en la que tiene una visión de la Virgen. A ello se le suma que lo acompaña en su representación tradicional, cómo ya lo expuse en el Capítulo II de esta investigación.

En las láminas que Luca Ciamberlano realizó para la *Vita* predominan los temas marianos. Hay pasajes específicos relatando la afectuosa relación entre ambos y la presencia de la Virgen en momentos críticos de la vida del florentino. Decía Felipe a sus discípulos: “Sabed hijo, i creedme, que lo sé, que no ai medio más poderoso para con Dios, que la intercesión de su madre”.⁴⁰⁴ Siendo una congregación afecta a las jaculatorias, como ya se verá en el siguiente capítulo, ordenó se rezasen siempre dos: *Virgen María Madre de Dios, rogad a Jesús por mí*, y *Virgen y madre*, acompañada de todas la alabanzas marianas conocidas.⁴⁰⁵

Uno de los episodios con mayor difusión y arraigo dentro de la Congregación, es aquel en que la Virgen se aparece al santo para advertirle del estado ruinoso de la Iglesia de Santa María in

⁴⁰⁴ Miguel Antonio Frances de Urrutigorti, *Exemplo de sacerdotes*, p. 253.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

Vallicella. El santo comisionó al arquitecto Mateo del Castello que revisase el templo, su dictamen reafirmó lo dicho en la visión y hubo que reconstruirlo.⁴⁰⁶ Durante los trabajos los obreros informaron que la viga principal estaba desarticulada de todo apoyo; el santo asumió que fue por intercesión de María que no cayó durante alguna de las ceremonias que se realizaron en el templo. Ello dio pie a las representaciones de la Virgen sosteniendo el techo de la iglesia de la Vallicella (Fig. 43).

Durante la convalecencia de las enfermedades del santo, la Virgen lo acompañó y consoló. Sus discípulos registraron una alabanza que decía:

*Vergine Madre, Madre vergine, pregate Gesù per me, e chiese a tutti con grandiossomo affetto e abbondanza di lacrime che recitassero per amor suo ogni giorno quella corona[...], perche con questa si dicono i titoli piu belli di Maria.*⁴⁰⁷

Los fundamentos principales por los cuales los oratorianos promueven la devoción mariana se sustentan en: la maternidad, la Gracia que recibió en su casa de Nazaret y la posibilidad de la redención del hombre a través de María, dogmas que los felipenses apoyaron e impulsaron desde su casa de Roma. Consideran que, cuando la Virgen aceptó la encarnación de Dios, “colabora con prontitud y dedicación total a la iniciativa divina de salvación”.⁴⁰⁸ Siendo estas las doctrinas que reforzaban la devoción de los felipenses hacia María.

Largos fueron los años de Felipe Neri, en los cuales se concentró en la confesión y reconversión de los fieles, mientras sus discípulos atendían las necesidades del Oratorio. El apóstol de Roma, como era conocido el santo, se vio superado por las enfermedades que lo acometían. En

⁴⁰⁶ Juan Marciano, *Vida del glorioso padre y patriarca S. Felipe Neri*, pp. 209- 210.

⁴⁰⁷ *Chiesa Nuova, Roma, Santa Maria in Vallicella*, pp. 164- 165.

⁴⁰⁸ Apartado 137, Sobre la *Devoción a María*, de la espiritualidad oratoriana, en: <http://oratorio.mx/itinerario-espiritual/>

el año de 1595, les comentó a sus allegados que su hora estaba cerca. Su célebre frase: “Finalmente, hay que morir”,⁴⁰⁹ se registra en sus hagiografías para reafirmar el don de profecía del santo y el conocimiento que tenía sobre su cercana muerte, que lo alcanzó el 26 de mayo de ese año, la noche posterior a la festividad del *Corpus Christi*.

El lienzo con esta temática del conjunto hagiográfico es otra muestra de la pericia de Cabrera (Figs. 44 y 45). El correcto trabajo en el escorzo del santo, el manejo de diversas fuentes de luz, la propiedad de las proporciones y el volumen exponen la labor de un pintor con maestría en su oficio. Si bien el grabado es la fuente de la composición, supo integrar perfectamente cada uno de los elementos y personajes, estos últimos les otorgó una categoría notable en la composición, pues ocupan la mayor parte del espacio lo cual no sucedía en el grabado. Además, tienen más expresividad en los rostros y gestos, algunos parecen interactuar entre sí y, en el caso de la mujer y el niño que aparecen en el primer plano de la pintura, les concedió en papel primordial que enaltece la relación del santo con los infantes. También, realizó algunas modificaciones en la arquitectura, suprimió elementos que distraían a la vista, redujo las dimensiones del espacio e integró diversos puntos de luz más natural en la composición. En general, adecuó los ambientes, la fisonomía y ropajes al lenguaje de la pintura novohispana del siglo XVIII.

Hasta aquí los grabados y las pinturas corresponden a 28 episodios que relatan la vida y obra del santo florentino, los consecuentes son parte de su proceso de beatificación y canonización.

⁴⁰⁹ Gallonio, *Vita*, Libro terzo, p. 302.

3. Los milagros del santo fundador y su proceso de canonización

Los últimos cinco episodios de la serie de Luca Ciamberlano y de Miguel Cabrera acontecen una vez muerto el florentino. Dos de ellos representan las apariciones del santo a religiosos y los otros tres son los milagros efectuados por Felipe Neri. Los episodios corresponden a la *Aparición del santo a una religiosa de Santa Cecilia*, *Aparición a Carlos Borromeo para anunciarle la muerte de un cardenal*, *Una mujer recupera la vista por su intercesión*, *Sana a una mujer después de caerse de un tejado* y *Libra a un devoto de la muerte*. No hay que estos milagros le valieron a Felipe Neri su beatificación en 1615 y su posterior canonización en 1622, por lo que las láminas son propaganda a favor de su proceso.

Al morir, dice su hagiografía, “se le apareció a muchos de diferentes partes”.⁴¹⁰ Una de estas personas fue una monja del monasterio de Santa Cecilia Trastevere, quien lo vio vestido de blanco y sentado sobre una silla la cual era cargada por dos ángeles. Se dirigió a ella y le dijo: “Yo voy a descansar prosigue en trabajar en la religión, porque vendrás donde voy, no dudes, que rogaré mucho más por ti ahora que antes”.⁴¹¹ Este episodio forma parte de uno de los tantos testimonios levantados para su proceso de canonización. En ellos refieren a Felipe como un santo, al que no tenían que hacer misas de réquiem pues su alma ya gozaba del cielo, tanto que si lo deseaba, el Papa podía canonizarlo recién muerto.⁴¹² Esta fue la fama con la que murió el santo. Su cuerpo permaneció varios días expuesto al culto público, de él los fieles cortaron trozos de tela, cabellos, uñas, le colocaban objetos y hacían reliquia todo artículo que hubiese tenido contacto directo con el florentino. El tema de las reliquias⁴¹³ tan controversial durante las reuniones de Trento, fue importante al momento de la canonización de Felipe Neri. En la *Vita* y en el texto de

⁴¹⁰ Bacci, *Vida de san Felipe Neri*, Capítulo IV, p. 286.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Idem*, p. 289.

⁴¹³ Diego Suárez Quevedo, “De imagen y reliquia sacras”, p. 259.

la lámina 41 se cuenta que, una mujer de nombre Settimia Neri, fue herida en el ojo izquierdo con una brasa ardiente y se sanó gracias a que le colocaron una estampa con el retrato del santo y le frotaron un *berettino* (pañó) que perteneció a san Felipe.⁴¹⁴

En el grabado y en la pintura se ve a Settimia arrodillada y orante mientras le limpian el ojo con un paño (Figs. 46 y 47). Un grupo de mujeres la acompañan con rostros de angustia y sorpresa ante la aparición de san Felipe Neri. La sacralización del episodio se da por la presencia del santo que además de bendecir a la enferma, exhibe su intervención en la curación. La efectividad en la invocación al santo le otorga cualidades taumatúrgicas valoradas por los creyentes católicos, quienes a partir de la divulgación de este milagro podrán recurrir al florentino ante enfermedades y calamidades.⁴¹⁵ Esta lámina confirma la intervención de san Felipe Neri por medio de sus efectos ante alguna desavenencia para aquellos que se lo solicitan, construyendo así su devoción. Esta interpretación de Cabrera es un ejemplo de la secularización de la pintura, que motivó conversaciones más amables y lúdicas con el observante a partir de la inclusión de elementos de la vida diaria. En las composiciones cobraron mayor importancia los detalles en muebles, telas, tapices, en la decoración o en cualquier elemento que desacralizara el espacio, por ejemplo, las mujeres del pasaje están cubiertas de hollín, su ropa está sucia y remendada.

Para finalizar, es necesario resaltar algunas particularidades de la serie. Lo primero es la naturaleza testimonial de estos conjuntos; tanto los ciclos grabados y pictóricos como las hagiografías, además de difundir las bondades de un santo, servían de propaganda entre los fieles. La iglesia católica ante el clima postridentino propició la revalorización de la imagen sacra y favoreció la publicación de las vidas de los santos y la creación de repertorios iconográficos

⁴¹⁴ Bacci, *Vita*, Lib. VI, Cap. VI, p. 425.

⁴¹⁵ Gabriela Sánchez Reyes, menciona que para que se diera una curación milagrosa a través de objetos religiosos debían existir 3 elementos: la imagen, el milagro y la curación inmediata, siendo Dios la única fuente de remedio. Gabriela Sánchez Reyes, "Entre el dolor y la curación", p. 109.

regulados y aprobados por ella. Las imágenes y representaciones de los santos eran parte de la retórica contrarreformista de la época, como lo menciona san Juan de la Cruz,

El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los Santos en ellas, y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven de esto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y, por eso, las que más al propio y vi yo están sacadas y más mueven la voluntad a devoción, han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato. Porque hay, como digo, algunas personas que miran más en la curiosidad de imagen y valor de ella que en lo que representa; y la devoción interior, que espiritualmente han de enderezar al santo invisible, olvidando luego la imagen, que no sirve más que de motivo, la emplean en el ornato y curiosidad exterior, de manera que se agrande y deleite el sentido y se quede el amor y gozo de la voluntad en aquello. Lo cual totalmente impide al verdadero espíritu, que requiere aniquilación del afecto de todas las cosas particulares.⁴¹⁶

La serie sobre la vida de san Felipe Neri ofrecía a la Congregación y a los fieles una colección visual por la cual se conocían las bondades del santo y mostraban los ejes que sustentan a los felipenses: la acción y la contemplación; la oración y el apostolado, sintetizados en el *tetrálogo* de la espiritualidad de san Felipe Neri: humildad, caridad, oración y alegría.⁴¹⁷ También, expone el interés casi generalizado a favor de los discursos visuales como parte de los mecanismos de adoctrinamiento y conversión. Fueron las láminas de Ciambrelano parte de este proceso de sistematización y divulgación del culto hacia san Felipe Neri. El uso de estos grabados permite también dimensionar la circulación que tuvieron en el virreinato, su uso data por lo menos 1675 en un contexto no felipense, después en 1708 con la serie de Antonio de Torres para los oratorianos

⁴¹⁶ San Juan de la Cruz, “Subida del Monte Carmelo”, Libro 3, Cap. 35, p. 323.

⁴¹⁷ José Roda Peña, *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, p. 8.

de la Ciudad de México, hacia 1734 para la Catedral de Durango por parte de canónigos y la de Miguel Cabrera de 1760 para los felipenses de San Miguel el Grande, ello muestra tres contextos completamente diversos.

La revisión anterior a la serie da cuenta de la riqueza pictórica, artística e histórica que tenía la obra realizada en el siglo XVIII y que ha sido desvalorada por muchos años. Aunque Miguel Cabrera es uno de los pocos artífices que contó con mayor estima, la realidad es que aún no hay un catálogo completo de su obra, información verídica sobre su nacimiento, juventud, años de formación y de los artífices que participaron en su taller. Sin embargo, a Cabrera se le encomendó la tarea de hacer una serie pictórica basada en los grabados de Ciamberrano, de él dependió la elección de los colores, las composiciones, la creación de ambientes y las modificaciones de los personajes y los paisajes. Son en estas libertades donde se manifiesta la pericia, trayectoria y calidad de un pintor, es en ellas en donde se reconoce el trabajo y la *intención* de Cabrera. Además, la empresa de trasladar una lámina monocromática de escasos 15 cm., a un lienzo con una superficie mayor a los 3 metros habla de la habilidad de Cabrera como pintor. A la par de adecuar los lienzos a diversos formatos, según lo requirió la arquitectura del Colegio de San Francisco de Sales y la casa de los religiosos. A ello se le suma la integración de una vasta paleta cromática y un excelente repertorio de personajes, posturas, composiciones y escenarios. La elección de los personajes y las modificaciones fueron acuerdo entre mecenas, felipenses y artífice, siempre obedeciendo el dogma religioso y respetando la pericia del pintor.

En relación a las transformaciones con respecto a los grabados, el lenguaje gestual fue magnificado y los rostros son más expresivos, se adaptó también el mobiliario, la ropa, la arquitectura, los espacios y los personajes a los prototipos novohispanos. Si bien, las láminas se utilizaron como un modelo plástico para la realización de la serie, el lenguaje pictórico fue transformado a la óptica del virreinato de la Nueva España del siglo XVIII. Es necesario

puntualizar que no sólo copió las láminas, si no que logró entender su contenido. A mi parecer, los felipenses no entregaron al artífice los grabados sueltos sino un ejemplar de la vida del santo que leyó y pudo interpretar, por ello logró sintetizar las inscripciones, retirar o modificar elementos, integrar retratos y darles prioridad a las imágenes secundarias, pues dimensionó la importancia de ellas.

Finalmente, esta revisión es una llamada de atención a especialistas que ayuden a su correcta conservación, pues la serie necesita una intervención y cuidados pertinentes.

IMÁGENES

CAPÍTULO III



1. Cristoforo Roncalli, Il Pomarancio, *San Felipe cura a Clemente VIII*, Iglesia de Santa María in Vallicella, Roma.



2. Luca Ciamberlano, *Guarisce Clemente VIII dalla Chiragra*, Lámina 33, 1622, grabado.



3. Marimor, *Encuentro de san Felipe Neri y san Carlos Borromeo*, 1673, Museo Nacional del Virreinato.



4. Luca Ciamberlano, *Vede respandere la faccia di S. Carlo, e di Sn Ignatio*, Lámina 21, 1622, grabado.



Felipe renuncia a los bienes de su tío



Aparición de san Juan Bautista



Éxtasis de san Felipe Neri

5. Antonio de Torres, Conjunto pictórico sobre la *Vida de San Felipe Neri*, 1708, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.



Aparición de Cristo en la Sagrada Forma



Aparición de la Virgen

6. Juan Francisco de Aguilera, Conjunto pictórico sobre la *Vida de San Felipe Neri*, h. 1734, Catedral de Durango.



7. Miguel Cabrera, *Aparece al Cardenal Baronio y le anuncia la muerte a otro Cardenal. / De la muerte libra a un devoto*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri en San Miguel de Allende.



8. Luca Ciamberlano, *Apparisce in Ferrara al Cardinal Baronio, e gli dice' come il Cardinal Cusano è morto*, Lámina 43, 1622, grabado.



9. Luca Ciamberlano, *Raccomandossi a San Filippo, Paolo de Bernardis da Uderzo, si trovò del tutto guarito*, Lámina 44, 1622, grabado.



10. Miguel Cabrera, (atribuido), *Conoce el carácter sacerdotal de un Joven que vestía el traje secular*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri en San Miguel de Allende.



11. Luca Ciamberlano, *Conosce par sacerdote un giovinetto di sedice Anni in circa, che vestiva da laico al carattere Sacerdotale*, Lámina 20, 1622, grabado.



12. Miguel Cabrera, (atribuido), *Conoce el carácter sacerdotal de un joven*, detalle del retrato.



13. Retrato de Carlos de Sigüenza y Góngora, dibujo a lápiz incluido en su *Piedad Heroyca*.



14. Miguel Cabrera,
Virgen de Guadalupe, h. 1760,
Oratorio de San Felipe Neri,
San Miguel de Allende.



15. Mariano A. Vázquez,
Retrato del Dr. Don Antonio López Portillo,
1783,
Museo Nacional del Virreinato.



16. Mariano Vázquez,
La Transfiguración de Cristo,
1783,
Oratorio de San Felipe Neri,
San Miguel de Allende.



17. Rafael Sanzio, *La transfiguración de Cristo*,
1571,
Museos Vaticanos,
Ciudad del Vaticano.



18. Parte de la serie de la vida de San Felipe Neri, en secciones de la cúpula del templo.



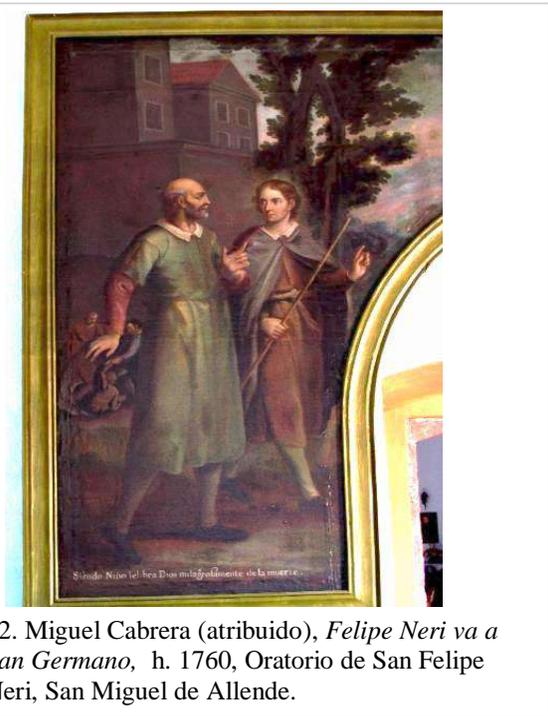
19. Amado Mireles,
Aparición de la Virgen a san Felipe Neri,
1889,
Oratorio de San Felipe Neri,
León Guanajuato.



20. Andrés de Torres, *Nacimiento de san Felipe Neri*, 1708, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.



21. Luca Ciamberlano, *Di età di diciotto anni va a S. Germano e diventi a Roma*, 1622, grabado.



22. Miguel Cabrera (atribuido), *Felipe Neri va a San Germano*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



Madre che y dieci anni habia alle catene di S. Sabiniano nell'indare una notte malitendo uerfo
 capo di hau. li apparuono tri Demoni in forma horribile y spaurantosa, ma egli burlandosi
 di loro scaccio il suo Sussopo, et gli auuocauo Dio. Volto di p. c. 5. m. o. Cesare nel. 1537.

23. Copia de Luca Ciamberlano, *Vide il demonio alle Termo Diocleziano*, 1622, grabado

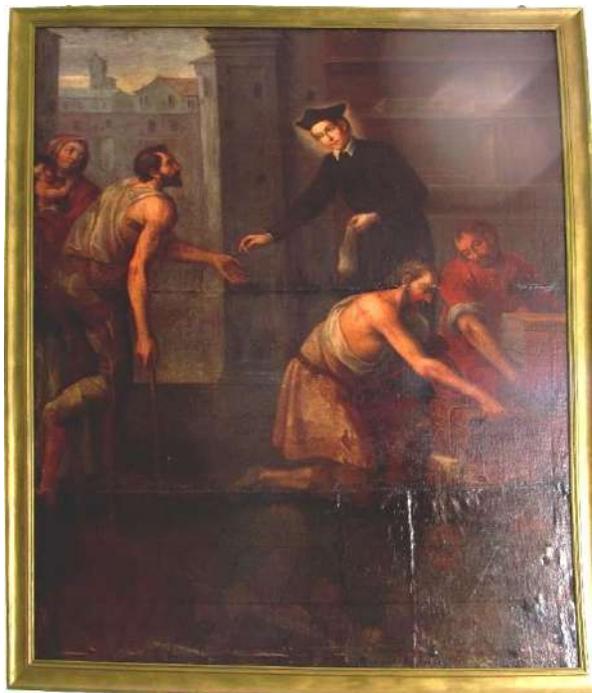


24. Miguel Cabrera, (atribuido), *Ve un demonio en las ruinas romanas*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende,



*Verde i libri, e da il prezzo a' poveri VN. lib. 7. c. 5.
 n. 2. Quore nel. 1537.*

25. Luca Ciamberlano, *Vende i libri e da il prezzo a poveri*, 1622, grabado.



26. Miguel Cabrera (atribuido), *Vende sus libros* h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



Poco avanti la festa dello Spirito S.^{to} facendo Orazione se gli ruppero due costelle dalla parte del core, e gli scuro una mirabile pittura, che gli duro tutta la vita. Cij. Vol. lib. 3. Cap. 11. Occorri nel 1544.

27. Copia a Luca Ciamberlano, *Poco avanti la festa dello Spirito Santo facendo orazione se gli ruppero due coste dalla parte del core, e gli scuro una mirabile pittura se gli ruppero due coste dalla parte delle core*, 1692, grabado, en: *Istoria Figurata*.



28. Miguel Cabrera (atribuido), *Baja el espíritu santo a su corazón y rómpele dos costillas*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



Gli apparisce S. Gio: B.^{to} Vit. Vita. lib. 3. ca. 11. 2. Da Elemosino ad un Angelo in forma di Pellegrino. Vit. Vita. lib. 3. c. 11. 2. 4. Occorriano nel 15 50.

29. Luca Ciamberlano, *Gli apparisce S. Gio Batista, Angelo in forma di Pellegrino*, 1622, grabado.



Aparésele S. Juan Bautista y de limosna a un Ángel peregrino.

30. Miguel Cabrera, (atribuido), *Aparésele San Juan Bautista y de limosna a un ángel peregrino*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



31. Luca Ciamberlano, *Per obbedienza del suo pre confessore si fa prete, e prende il carico di confessare*, 1622, grabado.



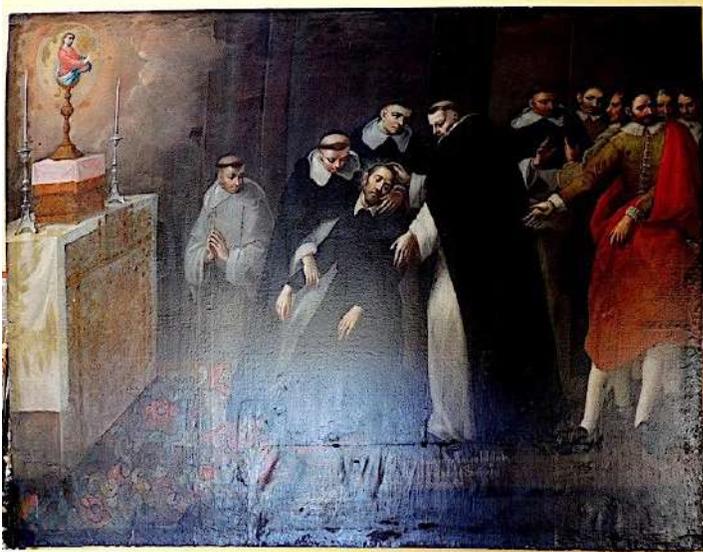
32. Miguel Cabrera, (atribuido), *Ordenación sacerdotal de san Felipe Neri* h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



33. Luca Ciamberlano, *Desidera andar all'Indie, ma Agostino Ghettini Monaco cisterciense, gli dice da parte di S. Giovanni evangelista, che l'Indie sue dovevano essere in Roma*, 1622, grabado.



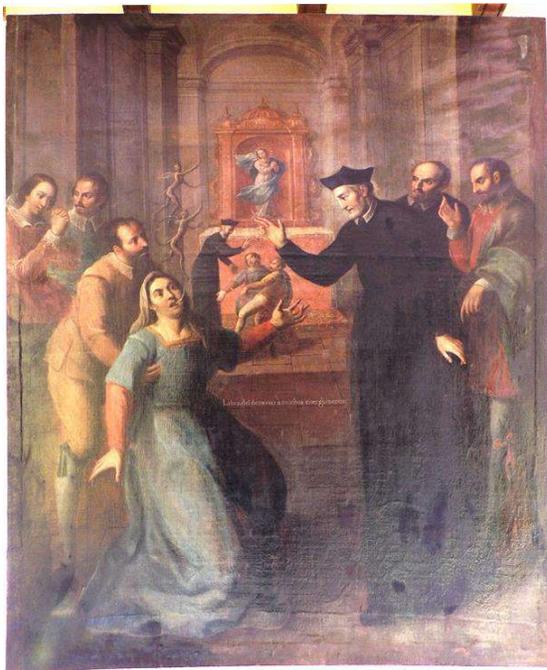
34. Miguel Cabrera, (atribuido), *San Juan Evangelista revela a Agostino Ghettini la misión de san Felipe Neri*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



35. Miguel Cabrera, (atribuido), *Éxtasis de san Felipe ante la Sagrada Forma*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



36. Luca Ciamberlano, *Estasi di S. Filippo all'Orazione delle quarant'ore nel Convento de frati della Minerva*, 1622, grabado.



37. Miguel Cabrera, (atribuido), *Exorcismo de Caterina d'Aversa*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



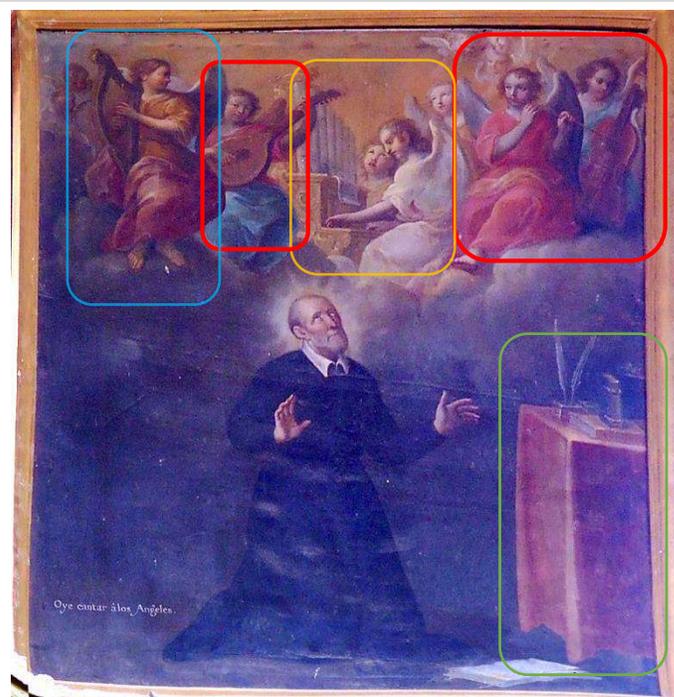
38. Luca Ciamberlano, *Exorcismo de Caterina d'Aversa*, 1622, grabado.



39. Miguel Cabrera, (atribuido), *El Papa Gregorio XIII autoriza el establecimiento de la Congregación*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



40. Luca Ciamberlano, *Gregorio Decimo terzo concede a S. Filippo et a suoi, facoltà di erigere la Congregazione dell'Oratorio nella Chiesa di S. Maria in Vallicella di Roma* 1622, grabado.



41. Miguel Cabrera, (atribuido), *San Felipe escucha cantar a los ángeles*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



42. Luca Ciamberlano, *Ode cantar gli angeli*, 1622, grabado.

Se muestran en verde, amarillo y azul las modificaciones con respecto al grabado en la pintura. En rojo se señalan los elementos que fueron agregados por el artífice.



43. Miguel Cabrera, (atribuido), *Ve a la Virgen que sostiene el techo de la iglesia antigua de Santa María en Vallicella*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



44. Miguel Cabrera, (atribuido), *Concorre mucho pueblo a venerar su sagrado cadáver*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



(Concorre molto popolo al suo corpo prima che si seppellisca. Vit: Voly lib. 4. c. 5. occorse nell' Anno. 1595. alli 26. e 27. di Maggio. 39

45. Luca Ciamberlano, *Concorre molto popolo al suo corpo prima che si seppellisca*, 1622, grabado.



46 Miguel Cabrera, (atribuido), *Consigue vista una mujer con una reliquia del santo*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



47. Luca Ciamberlano, *Settimia Neri, percossa nell'occhio sinistro col ferro del soffietto infocato, essendole messo un Berrettino del Santo nell'occhio, subito guarisce*, 1622, grabado.

CAPÍTULO IV

**LA REPRESENTACIÓN DEL
CARISMA ORATORIANO EN SU
ACERVO PICTÓRICO**

1. La influencia del padre Juan Benito Díaz de Gamarra en la Congregación

Ya desde la segunda mitad del siglo XVIII en el virreinato novohispano, se podían visualizar los cambios consecuentes a las Reformas impulsadas por la monarquía hispánica encabezada por Carlos III. Las modificaciones en los mecanismos de producción agrícola y textil, sumado al fortalecimiento de las economías locales a partir de las construcciones de caminos, la exploración del territorio novohispano y la explotación minera, ampliaron la circulación de personas, mercancías, ideas, devociones y arte. Las transformaciones suscitadas desde la corona española y en el ámbito europeo, repercutieron en el contexto cultural e intelectual de la Nueva España que, receptiva a todo lo que sucedía en el Viejo continente, adaptó a su contexto y realidad la modernidad e ilustración que permeaban otros escenarios.

En San Miguel el Grande se arrojaron otras ideas de vanguardia después del regreso de Italia del padre Juan Benito Díaz de Gamarra en 1770, a partir de su llegada y de su elección como prepósito en ese mismo año, encabezó la transformación del Oratorio.⁴¹⁸ Sólo baste recordar que el novedoso plan de estudios de la Cátedra de Filosofía fue primero instaurado en el Colegio de San Francisco de Sales y después aplicado en la Universidad de la Ciudad de México⁴¹⁹. Insisto en ello, pues suele hacerse una lectura de los centros urbanos como irradiadores de conocimiento, tecnología, modernidad y vanguardia hacia las periferias, pensadas y entendidas como “provincias” o entidades pasivas y receptáculos de ideas ajenas y no como generadoras de las

⁴¹⁸ Parte de estas renovaciones se traducen en sus escritos que se conservan en el Archivo del Oratorio y que fueron realizados para los alumnos del Colegio de San Francisco de Sales. En 1772 escribió sus *Academias de Física*, en 1774 las *Academias Filosóficas*, en abril de ese año la *Elementa Recentioris Philosophiae* y en 1781 los *Errores del entendimiento humano*. Para ahondar más en el estudio sobre las obras de Gamarra se puede revisar: Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, *Tratados*, 2008. Carlos Herrejón Peredo, “Benito Díaz de Gamarra a través de su biblioteca”, pp. 149- 190; “Educación de Gamarra, sanmiguelense por decisión”, pp. 69- 102. Victoria Junco Meyer, *Gamarra o el eclecticismo en México*, 1973. Bernabé Navarro, *Filosofía y cultura novohispanas*, 1998.

⁴¹⁹ Sobre este tema se habló en el Capítulo I, apartado 3.4 de esta investigación.

propias.⁴²⁰ San Miguel el Grande, es uno de estos sitios con procesos propios que también estuvieron inmersos en la dinámica política, económica, cultural, artística y social del virreinato y de la corona trasatlántica. Tanto en la capital hubo procesos que transformaron la realidad de la ciudad y sus habitantes, como en San Miguel el Grande que, durante el siglo XVIII y mediados del XIX, tuvo un desarrollo constante. Pasó de ser un pequeño poblado a una magnífica villa considerada en la zona abajeña como otro centro ideológico, artístico e intelectual no ajeno a la capital, pero sí independiente de ella. Todos los cambios promovidos en esta época tuvieron salida en el arte, en su lenguaje plástico y en sus discursos como se verá en los siguientes apartados.

Las ideas de modernidad que trajo consigo el padre Gamarra contribuyeron a la comisión de objetos artísticos que rechazaban las penitencias corporales tan favorecidas unos años antes por el padre Alfaro. Como promotor de la filosofía moderna, Gamarra, apoyaba la práctica de la humildad y la caridad. Además, para atraer a quienes vivían engañados en los falsos placeres del mundo proponía recurrir a la ‘amable virtud’, como él lo explica:

Se ha de poner en uso la música, el canto, la vista deliciosa de los prados y de los jardines, para aprender de ellas el buen ejemplo y el temor de Dios, 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.⁴²¹

⁴²⁰ Este planteamiento se basa en lo expuesto por Thomas DaCosta Kaufmann, quien retoma el concepto de George Kubler sobre la *Kunstgeographie* o Geografía artística, la cual propone redes y rutas de transferencia artística a través del territorio que detona estilos y favorece la aparición de artistas y mecenas inscritos en un mismo espacio. Sin embargo, Kaufmann, pone en duda el supuesto sobre los centros nucleares que irradian a la periferia o provincias toda la tradición artística. Desaprueba el que se cataloguen estos lugares como incapaces de generar sus propios lenguajes, mercancías, artífices y mecenas. Kaufmann señala que mientras no se tengan perfectamente identificados los centros y orígenes de los desarrollos artísticos, así como las relaciones intra e intercontinentales, no se puede hablar de centros nucleares y periferias. *Vid.*, Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, 2004.

⁴²¹ Juan Benito Díaz de Gamarra, *El camino del cielo facilitado a los que viven en el siglo por la vida*, pp. 30- 31.

Este lenguaje de vanguardia fomentado al interior del colegio salesiano, se suma al propio proceso de transformación que vivía la pintura novohispana desde inicios del siglo XVIII, con un “estilo más suave en relación a la centuria anterior, más severo, y a la abundancia de temas devocionales más amables”.⁴²² Son los siguientes conjuntos pictóricos un ejemplo de las innovaciones temáticas e iconográficas que promovían los artífices de la segunda mitad del siglo XVIII. Específicamente, las que muestro a continuación se alejan por completo de la estética enfocada en la conmoción y al miedo, para apoyar una retórica centrada en la introspección y la reflexión.

2. El tema de la conversión en la Congregación

Los mecanismos implementados por la iglesia católica para la salvación de las almas fueron varios y diversos. Como lo señala Jean Delemeau, de igual forma que la iglesia contaba con toda una pastoral del miedo, también disponía de una parafernalia para mitigarlo como santos, bendiciones, ángeles, misas, indulgencias y el arte que ella promovía.⁴²³

El tema de santos que abandonaron su vida licenciosa fue un tema recurrente dentro de la Congregación de San Felipe Neri desde sus inicios. Varios pasajes de la vida de san Felipe Neri mencionan el tema pues él pasó por un proceso de conversión y realizó varias a lo largo de su vida. La que el florentino vivió abre un punto de reflexión hacia los conceptos de transformación y reconciliación, pues él no tuvo una vida licenciosa o pecaminosa y su “conversión” sucedió cuando decidió declinar la herencia de su tío para seguir una vida piadosa. Es decir, hubo un acto consiente y voluntario por abandonar sus privilegios mundanos y seguir el camino de la perfección espiritual. A partir de ello, san Felipe Neri, es el abanderado y paradigma de la conversión para su congregación. En su hagiografía se registraron aquellos episodios relacionados con esta labor. El

⁴²² Ilona Katzew, *Pintado en México 1700- 1790, Introducción*, p. 11.

⁴²³ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, pp. 307- 311.

primero fue su pretensión de embarcarse en misión a las Indias para ayudar en la conversión de los naturales, pero ante la imposibilidad de realizar el viaje decidió quedarse en Roma. Su desempeño fue tan encomiable que acogió en la fe católica a una familia de hebreos y participó en la conversión del futuro san Camilo de Lelis.⁴²⁴ Por ello en sus Oratorios hay una presencia de conversos. Por ejemplo, en su sede principal en Roma hay un cuadro dedicado a san Nereo, san Aquileo y santa Flavia Domitila del pincel de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), santos conversos romanos que sufrieron persecución y martirio por sus nuevas creencias. Aunque hay que entender estas representaciones en el propio contexto de la ciudad italiana, también se debe considerar la presencia de estos personajes a la luz del *carisma* oratoriano (Fig. 1)

La conversión fue un tema oportuno para la Iglesia reformada, ya que integraba y legitimaba lineamientos y estatutos que apelaban a su actuar como salvadora de almas. La reconciliación se realizaba a través de los sacramentos que ella impartía, como el de la confesión. Incorporaba la guía espiritual sacerdotal, colocándola como la única manera de otorgar el perdón y la comunión con Dios. Como lo señala Santiago Sebastián, “Era natural, que [...] la Iglesia de la Contrarreforma exaltara el sacramento más combatido por los reformados: la Confesión”.⁴²⁵ Con ello, la conversión mística⁴²⁶, la confesión y la reconciliación son axiomas en la reforma de la Iglesia, y por ello es un tema utilizado frecuentemente en la espiritualidad oratoriana, considerada como uno de los *Medios de perfección*, en sus lineamientos el apartado dedicado a ello señala lo siguiente:

Tanto la administración del Sacramento de la Reconciliación como la Confesión frecuente, en la mente y en la práctica de San Felipe, eran, no sólo el medio para

⁴²⁴ Gallonio, *Op.cit.*, pp. 85- 88 y 272- 275.

⁴²⁵ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, p. 90.

⁴²⁶ “La conversión mística, una suerte de «éxtasis» o «teofanía» que se manifiesta al término de un periodo de tensión, en general con una escasa presión por parte del grupo al que uno se convierte”. *Vid.*, Massimo Introvigne, “El hecho de la conversión religiosa”, p. 363.

librar del pecado y recuperar la paz de la conciencia, sino, sobre todo, un medio para caminar hacia la perfección. Estaba de tal manera lleno del Espíritu Santo que parecía como una necesidad natural el comunicado a los demás dispensando la misericordia de Dios y con el coloquio espiritual. Este particular carisma lo hacía ser incansable, de día y de noche. Su recámara siempre estaba disponible para todos; cuantos recurrían a él recuperaban la paz y el deseo de vida cristiana. El ministerio de la reconciliación y de la dirección espiritual ha sido siempre una característica y una práctica tradicional filipense”.⁴²⁷

Estas pautas son las que favorecieron la factura de ciclos pictóricos que exponían la conversión del espíritu y la reconciliación con la doctrina católica. Existen en la colección del Oratorio en San Miguel un grupo de pinturas que por sus calidades formales pueden ser consideradas como dos series. Una está compuesta por seis lienzos y la otra por ocho, aunque de esta última dos de sus piezas se localizan en la Parroquia de San Miguel. Ninguna de ellas está firmada, pero por sus características pueden considerarse como conjuntos pictóricos.

El primero exhibe cierta uniformidad por su tamaño y los marcos que le fueron colocados, en los cuales hay una inscripción que refiere el contenido de cada cuadro. Sus medidas oscilan entre los 80 x 65 cm. Sin considerar ningún orden, los temas que constituyen esta serie son:

1. *El alma en pecado mortal*
2. *El alma en Gracia*
3. *Conversión de san Felipe Neri*
4. *Conversión de san Francisco de Borja*
5. *Conversión de san Ignacio*
6. *Conversión de san Pablo*

En la pintura el *Alma en pecado mortal*, se observa a un sujeto de tez oscura vestido únicamente con un manto (Fig. 2). Sobre su cabeza una mano sostiene el delgado hilo de la vida que un ente

⁴²⁷ *La Espiritualidad del Oratorio y de la Congregación, Capítulo V. Medios de perfección*, lineamiento 134- 135. http://oratorio.mx/itinerario-espiritual/#_ftn76

con características demoniacas pretende cortar, a su lado la muerte con su guadaña en mano espera su turno. A la diestra, un ángel arrodillado y con sus manos entrelazadas testifica el terrible desenlace. Las manos de esta alma están sujetas a una cadena que, con fuerza, jalan dos demonios hacia un fuego ardiente que se abre bajo sus pies. El mensaje de esta escena es claro, el alma que por el pecado muere está condenada al infierno. Esta imagen se inspira en la tipología del *Árbol Vano o Árbol del pecador*,⁴²⁸ una alegoría moralizante sobre la fugacidad de la vida, la muerte y el pecado. Un ejemplo cercano a este tema se localiza en el Museo del Pueblo en Guanajuato (Fig. 3). El lienzo anónimo presenta igualmente, un alma sujeta con cadenas y jalada hacia el abismo. La muerte en esta ocasión es quien corta el hilo de la vida, mientras el ser de aspecto diabólico muestra al ánima ennegrecida un pergamino donde están registradas sus malas acciones. El ángel plañidero sostiene un libro con escasas páginas que no alcanzan a salvarlo. Estos temas escatológicos fueron recurrentes en el imaginario novohispano de la primera mitad del siglo XVIII, donde el tema de la meditación en la muerte y la salvación del alma fueron centrales, sobre todo a partir de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, como se verá en este capítulo. En contraposición está el *Alma en Gracia*, vestida decorosamente y posada sobre el mundo, la carne y el amor mundano, a quienes ha vencido gracias al poder de la oración y la religión, representados por un libro y un crucifijo que carga entre sus manos (Fig. 4). Coronada por azucenas, el alma sin pecado está ante la presencia de la Santísima Trinidad. Su representación recuerda a la Inmaculada Concepción de María, quizás por la gracia y pureza que las caracteriza. Ambas pinturas exponen el posible destino de un alma: la condena o la redención. Las dos pinturas son similares en cuanto a su estructura compositiva. En ambas hay una figura central de pie, en eje vertical, a la que la acompaña un par de personajes a los lados dando equilibrio general a la escena. A los pies de

⁴²⁸ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, pp. 120- 125. Benito Navarrete Prieto, “Iconografía del Árbol de la Vida en la Península ibérica y América” pp. 349- 358.

ambos hay algún elemento sobre el cual se posan, mientras que en el registro superior lo corona una paloma o una mano, respectivamente, ello forma un triángulo en el cual están insertos todos los personajes de la escena. Además, mientras en una de las pinturas prevalecen las tonalidades rojizas y marrones, el en *Alma en gracia*, se favorecen los azules, amarillos y blancos favoreciendo el antagonismo visual y temático.

Los otros cuatro lienzos que complementan esta serie pertenecen a personas que mudaron su vida en la búsqueda de la salvación. El primero es san Pablo, personaje neotestamentario perseguidor de cristianos. Le continúa san Felipe Neri, de cuya conversión se habló líneas atrás. Sigue san Ignacio de Loyola, contemporáneo de san Felipe Neri, fundador de la Compañía de Jesús y uno de los nuevos santos que la contrarreforma católica apoyó como modelos espirituales para los fieles. Finalmente está san Francisco de Borja, que junto con san Francisco Javier fue uno de los personajes importantes de los primeros años de vida de la Compañía.⁴²⁹ Se dice que “su figura llegó a ser una de las más notables, dentro de la tradición figurativa del catolicismo posterior a Trento, como modelo de la renuncia de la vanidades del mundo y la entrega a una existencia mundana de recogimiento y vida interior [...]”.⁴³⁰ Sobra decir la importancia de estos santos en el contexto postridentino y para el Oratorio, como modelos de renuncia, virtud, caridad y dominio del espíritu

Para representar a san Felipe Neri se utilizó el episodio en el que el Espíritu Santo le otorga sus dones y se posa sobre su corazón incendiándolo de amor divino⁴³¹ (Fig. 5). El florentino está arrodillado al interior de las catacumbas de San Sebastiano, tal y como se menciona en su

⁴²⁹ Po-Chia Hsia, sitúa a san Francisco de Borja como parte de un segundo grupo de personas elevadas a los altares después de Trento, los denomina *santos secundarios*, imitadores de los canonizados en 1622 y que adoptaron formas de vida más variadas y más cercanas al ánimo laical. Hsia, *Op.cit.*, pp. 164- 166.

⁴³⁰ Sergi Doménech, “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, p. 319.

⁴³¹ Sobre este tema ya hablé en el Capítulo III de esta investigación

hagiografía, mientras una paloma desciende del cielo.⁴³² Permanece en éxtasis, sintiendo el incendio en su interior. Lo acompañan restos humanos colocados en criptas y en el suelo que resaltan su renuncia al mundo, la volatilidad de la vida y favorecen la constante reflexión sobre la muerte y el pecado. Todos los marcos de este conjunto incluyen una breve inscripción, en éste se lee: *De Excelso missi ignem in ossibus meis et erudivit me.* (Desde lo excelso envió el fuego a mis huesos y me enseñó [Lamentaciones 1;13]). Para este tipo de imágenes, utilizadas para facilitar la meditación, era importante la exactitud en la representación de los pasajes, la inclusión de elementos determinantes para entenderlos y era deseable una correcta construcción del espacio. La canonización de 1622 significó el triunfo de un modelo de espiritualidad impulsado por la iglesia católica, ante los cuestionamientos sobre su papel en la salvación de las almas. Tanto san Felipe Neri como san Ignacio de Loyola, encabezaron proyectos fundacionales encaminados a la protección de la Iglesia como institución y a la conciliación con su feligresía. Ambos santos tuvieron una relación amable, por lo que es común encontrarlos representados juntos o en los templos de ambos institutos religiosos. En esta ocasión al santo de Loyola se le incluye como parte de los conversos.

La conversión espiritual de Ignacio se dio después de ser herido en la pierna derecha tras un combate en Pamplona. Como militar, llevó una vida llena de excesos y alejada de la espiritualidad. Fue durante su convalecencia que inició su conversión tras la lectura de textos piadosos y hagiográficos, como el *Flos Sanctorum* y la Vida de Cristo de Ludolphe le Charteux.⁴³³ Durante su recuperación inició un proceso reflexivo que lo acercó a la figura de Cristo, a quien pretendió imitar y defender. Decidió dejar las hazañas militares y convertirse en un soldado de

⁴³² Bacci, *Vita*, pp. 12-13.

⁴³³ Ana Ortiz Islas, “De soldado a santo: Ignacio de Loyola Fundador de la Compañía de Jesús y su relación con las artes”, pp. 24- 26.

Dios y centrarse en las conquistas espirituales. San Ignacio fue el abanderado de la lucha contra las herejías y la nueva espiritualidad de la iglesia.

El momento que en esta serie se escogió no fue su conversión propiamente, sino el episodio donde la Virgen le dictó los Ejercicios Espirituales, un tema primordial para la Congregación de san Felipe Neri, pues también favorecían la práctica constante de ellos. San Ignacio junto con san Felipe son promotores del espíritu renovador contrarreformista y son sus *Ejercicios* los que asientan las pautas de esta nueva piedad⁴³⁴ (Fig. 6). La redacción de estas directrices espirituales se llevó a cabo en diferentes temporadas, su escritura inició en los días en los que Ignacio de Loyola permaneció en una cueva cercana a Manresa, a las orillas del río Cardoner. Ahí tuvo “la instantánea revelación de los misterios de la fe cristiana que le motivaron a iniciar la redacción de los principales puntos de los Ejercicios espirituales, inspirados en el manual del abad Cisneros [*Los Ejercicios para la vida espiritual*] y en la imitación de Cristo de Tomás Kempis [...]”.⁴³⁵ En esta ocasión el artífice representó a san Ignacio vestido con un sayal marrón, arrodillado frente a la Virgen, a quien mira piadosamente mientras que ella le dicta los Ejercicios. Él escribe sus indicaciones en un libro en blanco y con una pluma de ave. Ella está cargando a su pequeño hijo, quien también parecería darle instrucciones al santo. Ambos se posan sobre un trono de nubes y querubines. A pesar de la capa de barniz que ahora cubre a la pintura y que entorpece su apreciación, los detalles de los rasgos físicos, anatómicos y de perspectiva hablan de un pintor experimentado, conocedor del oficio y con pericia (Fig. 7).

Sobre el modelo de la composición, es necesario exponer la existencia de varias interpretaciones de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio que incluyen un grabado con el tema

⁴³⁴ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, pp. 80- 90.

⁴³⁵ *Idem*, p. 26.

en cuestión. Una, la preparada y comentada por el Padre Pedro de Calatayud⁴³⁶, que incluía el grabado que inspiró este lienzo. De él, el artífice retomó la postura y gestualidad del santo y algunos elementos como la pluma de ave y el tintero. Existe otra fuente para esta composición: el grabado incluido en el libro *la Soledad Christiana*, del jesuita José María Ignacio Genovese y Tomay de 1752. De ella el pintor recuperó la inscripción: *Docente magistra religionis. Ru.App.* (Con la maestra de la religión), misma que se lee en el marco de la pintura del Oratorio. De este buril retoma la figura de la Virgen con el Niño y el sutil ademán con el que le pide a san Ignacio que escriba los Ejercicios espirituales (Figs. 8 y 9). Este tipo de composiciones fueron populares dentro de la Compañía, pues visibilizaba la cercanía entre su santo fundador y la Virgen, no hay que omitir que ella también le dictó las constituciones de su congregación. Por ello, desde los primeros años de existencia, los jesuitas, en su iglesia principal en Roma comisionaron obra con esta temática, un modelo replicado ampliamente en sus demás templos.⁴³⁷

Es san Francisco de Borja, duque de Gandía, el otro jesuita incluido en el conjunto de los conversos (Fig. 10). Se le reconoce como un personaje con grandes distinciones dentro de la corte de Carlos V. Esta escena tiene similitud de su representación con el lienzo que, de la misma temática, se ubica en la Pinacoteca del Oratorio de la Ciudad de México, Antigua Casa Profesa y fue realizada por Miguel Cabrera y José de Páez (Fig. 11). La obra recrea el momento en el que el santo descubre el cadáver putrefacto de Isabel de Portugal, a quien sirvió y admiró por su belleza y gracia. Tras ver el macabro estado de los restos de la emperatriz, el santo entró en un profundo desasosiego que remedió sólo honrando a Dios. De ahí su célebre frase: *Nunca más he de servir a Señor que pueda morir.*⁴³⁸

⁴³⁶ Pedro de Calatayud, *Ejercicios espirituales para los eclesiásticos y ordenados*, 1748.

⁴³⁷ Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, 114- 115.

⁴³⁸ Schenone, *Iconografía del arte colonial*, p. 402.

Según menciona Ruiz-Gomar, esta construcción plástica es una invención de José de Páez, quien “[...] ha imaginado una escena ambientada con pocos personajes y en un espacio poco definido; pero no por sobria deja de ser efectista”.⁴³⁹ Comparando las obras de la Ciudad de México y la de San Miguel el grande, ambas difieren en algunos detalles. El de la Pinacoteca de la Profesa tiene un horizonte más bajo que favorece la cercanía entre personajes y el observante. La de los felipenses abajeños tiene menor detalle en el dibujo y ha sintetizado la arquitectura eliminando casi todos los elementos, exceptuando la calavera con los huesos cruzados para confirmar que están al interior de un sepulcro. Las telas, las decoraciones, la talla de la lápida fueron simplificadas, varios personajes se modificaron, algunos cambiaron su ubicación y otros se suprimieron, quizás porque esta pintura está inspirada el grabado que seguramente es el modelo de ambas. También, existe la posibilidad que, por la movilidad de los colaboradores de Miguel Cabrera expuesta en el capítulo anterior, algún pintor de su taller hiciese una copia de la *Conversión* de la Profesa y la replicara para los oratorianos. Si la pequeña pintura de los oratorianos abajeños está inspirada en la de Miguel Cabrera necesariamente es posterior a 1768, año de la muerte del pintor, quien no pudo concluir su trabajo y fue remplazado por José de Páez.

En la Pinacoteca de la Profesa existe una serie completa con temática de conversión del pincel de Miguel Cabrera y José de Páez. *In situ* están la *Conversión de san Francisco de Borja* (firmado por Cabrera), la *Conversión de san Bruno* y la de san Pedro González. Sin embargo, se sabe de la existencia de tres más con las conversiones de san Francisco de Sena, del Rey David y

⁴³⁹ Ruiz-Gomar, “La conversión”, p. 180. Esta pintura es parte de una serie sobre la conversión firmada tanto por Miguel Cabrera como por José de Páez, siendo ésta la única que cuenta con la rúbrica de Cabrera. Si bien Ruiz-Gomar concede la autoría del cuadro a Páez, Magdalena Castañeda en su tesis sobre el pintor señala que, dada la construcción espacial y la jerarquización de los personajes, es Cabrera quien realiza este lienzo y Páez lo finaliza tras la muerte de su maestro en 1768, propuesta con la que comulgo. Magdalena Castañeda Hernández, *José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750 a 1780*, pp. 114- 139.

de san Gualberto, aunque sólo se tiene de cierta la existencia de la primera;⁴⁴⁰ ello reitera la importancia del tema para los felipenses.

La última conversión de esta serie corresponde a san Pablo, el fariseo perseguidor de cristianos a quien Dios se le apareció para cuestionarlo sobre la crueldad de sus acciones (Fig. 12). Posterior a esta visión, Saulo de Tarso se une a los apóstoles de Cristo y se dedica a la difusión de la palabra, según lo asentado en los *Hechos de los apóstoles*. San Pablo es para la iglesia católica un estandarte de transformación y fortaleza; considerado como un hombre formado en ciertas convicciones, es prueba del poder transformador de Dios en el espíritu de los individuos, que volvió a uno de sus enemigos en uno de sus más fieles aliados, para la Congregación de San Felipe es un modelo de renovación espiritual sobre el cual se pedía reflexionar.⁴⁴¹ La versión pictórica de la conversión de san Pablo se desprende directamente de la lámina que el francés Francois Ragot (1638- 1670) realizó del lienzo de Pedro Pablo Rubens con esta temática. (Fig. 13). El artífice de la serie de los oratorianos copia los elementos generales del grabado, los personajes principales y la gestualidad adaptando la composición a la verticalidad del bastidor. Retira parte del paisaje y favorece los tonos neutros en el fondo, lo cual atrae la mirada hacia la escena principal.

La otra serie pictórica con el tema de la conversión que pertenece el Oratorio en San Miguel el Grande es de mayores dimensiones y está dispersa en dos templos. Un par de ellas se localizan en la Parroquia de San Miguel y el resto en el Oratorio de San Felipe Neri. Ya Rogelio Ruiz-Gomar había registrado las similitudes plásticas entre ambos conjuntos pictóricos, considerándolos parte de una misma serie.⁴⁴² Desafortunadamente, para este estudio no he podido averiguar el

⁴⁴⁰ Castañeda Hernández, *Op.cit*, p.114.

⁴⁴¹ Como parte de los Ejercicios celebrados en la Santa Escuela de Cristo se usaba la conversión de san Pablo para meditar. *Constituciones de la Escuela de Cristo*, p. 35.

⁴⁴² *Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del Patrimonio Cultura*, p. 142, Deseo expresar mi gratitud al Arq. Alberto González Pozo por regalarme un ejemplar de ese Catálogo que fue de gran utilidad a lo largo de esta investigación.

motivo de esta traslación y cuándo sucedió, quizás se relacione con el traslado de la cofradía de mulatos en 1742 o con los acontecimientos de 1810 y de años posteriores, que favorecieron la pérdida de su colección. En cualquier caso, las obras están repartidas de la siguiente manera:

PARROQUIA DE SAN MIGUEL

Conversión de san Bruno

Conversión de san Francisco de Asís

ORATORIO DE SAN FELIPE NERI

Conversiones de:

San Ignacio

San Guillermo

San Pablo

María Magdalena

María egipciaca

San Agustín de Hipona

Ya que varios de los santos se han repetido en el apartado anterior y la intención de éste es establecer la importancia del tema de la *conversión* para la Congregación de San Felipe Neri, únicamente señalaré la enseñanza moral implícita en cada uno de ellos y centraré mi atención en proponer la posible autoría de la serie.

Todos los episodios representan personajes que mudaron de vida al encontrar la verdadera fe, aunque difieren las maneras en las que se dieron sus conversiones. Por ejemplo, san Guillermo de Tolosa y san Pablo fueron confrontados por Dios debido a su actuar contra cristianos y religiosos. María Magdalena y María Egipciaca renunciaron a su vida licenciosa para hallar paz en su corazón y dedicar su existencia a la oración y penitencia. San Francisco de Asís, san Ignacio de Loyola y san Bruno, que son fundadores de congregaciones religiosas: franciscanos, jesuitas y cartujos, respectivamente, abandonaron comodidades, lujos y canongías para insertarse en una travesía de oración, estudio y evangelización. El panorama sobre la conversión es amplio, si bien la meta es siempre la misma: la reconciliación o reconocimiento de Dios, el camino por el que se llega es diferente.

San Agustín de Hipona fue también fundador de una orden religiosa y tuvo varios procesos de conversión, el decisivo se desarrolló en un momento de incertidumbre del santo quien tras leer este fragmento de la Biblia: “No en banquetes ni embriagueces, no en vicios y deshonestidades, no en contiendas y emulaciones, sino revestíos de Nuestro Señor Jesucristo, y no empleéis vuestro cuidado en satisfacer los apetitos del cuerpo.” (Rom. 13, 13-14), puso fin a sus excesos y se encaminó a una vida casta.⁴⁴³

La serie está conformada por ocho lienzos que miden entre 160 x 200 cm. Los que se ubican en la Parroquia de San Miguel son la *Conversión de san Francisco de Asís* y *Conversión de san Bruno*, están montados en el muro y han perdido un par de centímetros (Fig. 14 y 15). Hay que apuntar su lamentable estado de conservación, sobre todo, la pérdida de la capa pictórica que permite ver la base de preparación de color rojo (óxido de hierro) con la que sellaban y preparaban los lienzos.

No he localizado la firma, pero por algunos detalles y particularidades bien podrían pertenecer al pincel de Miguel Cabrera y su taller. La serie tiene diversas lecturas dependiendo de sus fuentes, tipologías y temáticas, para este caso se expondrán algunas de sus características formales que faciliten su atribución. En las que se desarrollan en campos abiertos como la *Conversión de María Egipciaca y san Agustín*, el paisaje ocupa la mayor parte de la composición, hay una mayor profundidad espacial por la altura del horizonte y la perspectiva de los edificios (Fig. 16 y 17). En particular, en la de san Agustín el espacio se extiende hacia el interior de la pintura debido a las escaleras que suponen otro nivel posterior e invitan al espectador a integrarse en la escena, un recurso común en Miguel Cabrera.⁴⁴⁴ Estas dos escenas tienen menos personajes

⁴⁴³ Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*. Tomo I, p. 111.

⁴⁴⁴ Este recurso, de las escalinatas que introducen a la escena al espectador, fue ampliamente utilizado en la pintura novohispana desde Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, quienes impulsaron desde finales del siglo XVII y principios del XVIII notables transformaciones en la organización del gremio de pintores al promover, en 1754, una academia independiente y la introducción de innovaciones estilísticas y en la estructura compositiva de un cuadro. Los dos

dando una sensación de serenidad a comparación de las otras donde hay personajes atiborrados, sobre todo en la *Conversión de san Ignacio*, en la de San Guillermo y en la de san Pablo (Fig. 18-20). Éstas últimas se desarrollan en una zona bélica, lo que explica la presencia de caballos, soldados y armas. Ya en varios estudios, y a partir de la *Conversión de san Ignacio* de Cabrera ubicada en el Museo Nacional del Virreinato (Fig. 21), se ha dado cuenta del uso de los grabados que, Gérard Audrán (1640- 1703), realizó sobre la serie pictórica las *Batallas de Alejandro Magno* de Charles Le Brun. Se subraya sobre todo la correspondencia con la estampa que representa *La batalla de Arbella*, de la cual Cabrera retomó algunas figuras, sobre todo recupera los gestos y posturas de algunos soldados. Para las dos representaciones de la *Conversión de san Ignacio de Loyola*, del Museo del Virreinato y la del Oratorio, hay que anotar la similitud de la colocación del santo en la esquina inferior izquierda junto con un grupo de soldados que lo auxilian, la postura del brazo que empuña la espada y los batallones en combate. El formato en horizontal de la del Oratorio favoreció la profundidad espacial y una escena menos abigarrada en comparación con la del Museo. Sin embargo, en ambas hay bastiones que son defendidos desde lo alto por ejércitos y soldados que se asemejan con los incluidos en la *Conversión de san Guillermo*.

En la *Conversión de san Francisco de Asís*, la decoración, las soluciones espaciales, la manera de dividir una escena, ya sea por el empleo de zonas de luz y oscuridad o con el uso de elementos arquitectónicos que permiten incluir varios pasajes en un mismo lienzo, recuerdan a la serie de *San Felipe Neri*, atribuida a Miguel Cabrera y de la que hablé en el Capítulo III de esta investigación y en la cual establecí parámetros generales de su obra. Si se compara esta *Conversión* con la de *San Francisco de Borja* de la Pinacoteca de la Profesa, se podrán encontrar algunos gestos, rostros y perfiles similares.

ejemplos más notables son la *Adoración de los Reyes* y el *Pentecostés*, ubicados en la Catedral metropolitana, cada uno del pincel de estos hermanos. Vid. Ilona Katzew, *Pintado en México, 1700- 1790*, pp. 24- 28; 78- 89.

Por lo que respecta a la *Conversión de María Magdalena*, el uso de la luz marca las sombras para dar volumen y profundidad a la obra (Fig. 22). La escena se dividió en dos planos, uno donde está Magdalena posada ante Jesús con una poma de perfume, una jarras y viandas, otra a la que se sube por un pequeño escalón que separa la composición en dos registros, recurso empleado también en la *Conversión de San Agustín*. La oscuridad del fondo remarca la luz que incide sobre los personajes principales: Jesús, Magdalena y el anciano que lo cuestiona, lo que imprime mayor dramatismo a la escena. Las figuras están delineadas como se ve en los cuerpos y paños de la Magdalena y Jesús, la variada paleta pictórica en la que predominan los rojos azules y verdes hace mucho más colorida la pintura en comparación con la *Conversión de san Bruno*. Estas son algunas características de los lienzos que lo acercan a la obra de Cabrera, sin embargo, no es definitorio y se necesita un catálogo de la obra del artífice para establecer mayores paralelismos con su obra.

Todas estas historias sirvieron a la Iglesia católica postridentina para afrontar la herejía, las supersticiones o la incredulidad humana. Para la Iglesia de herencia postridentina la conversión facilitaba reevangelización de los creyentes que suponía “no solo el perdón de los pecados, sino también la santificación y renovación del hombre interior por la admisión voluntaria de la gracia y dones que la siguen; de donde resulta que el hombre de injusto pasa á ser justo; y de enemigo á amigo, para ser heredero en esperanza de la vida eterna”.⁴⁴⁵ La conversión implica cierto grado de santidad, por lo que todos estos personajes son modelos de renovación espiritual aptos para ser imitados, divulgados y promovidos. La conversión es, para el fiel, una esperanza ante la posible condena de su alma. Por tanto, los recursos visuales antes expuestos fueron utilizados por los felipenses como herramientas de enseñanza y aprendizaje tanto para la evangelización del laico

⁴⁴⁵ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Cap. VII, pp. 52- 53.

como para la guía espiritual del religioso. Son obras también de carácter propagandista que dan a conocer las doctrinas fundamentales de la Congregación del Oratorio entre los fieles.

3. La serie de “Las Jaculatorias”

Al interior de la Capilla del Seminario del Oratorio de San Felipe Neri, los padres resguardan celosamente un conjunto pictórico conformado por ocho óleos de 100 x 80 cm del pincel de Rafael Joaquín de Gutiérrez fechados en 1781. La horizontalidad de los lienzos determinó su estructura compositiva, por lo que las soluciones plásticas se debieron en suma a este formato. Cada uno está montado en un marco dorado que presenta dos inscripciones que ayudan a entender el orden, la razón y uso del conjunto (Fig. 23). En el texto de la parte superior está indicado el día de la semana a la que pertenece la figuración y a quien se deben dirigir las rogativas; en la parte inferior está inscrita una jaculatoria que acompañará la meditación. La palabra jaculatoria, proviene del latín *jaculum*, que significa dardo o flecha. En el ámbito religioso es una oración breve que se eleva a Dios y por su extensión puede realizarse en diferentes horas del día, sin que ello implique la irrupción de las actividades cotidianas. Son recomendadas como un método eficaz y provechoso para encaminarse en el sendero de la perfección espiritual.⁴⁴⁶ Son la metáfora de una herida, de una afección en el espíritu y en los sentidos que sufren aquellos que las rezan. En la serie pictórica, jaculatoria y representación, tienen la intención de conducir al fiel en la meditación y la reflexión de sus acciones para lograr con ello el arrepentimiento sincero de sus faltas.

Este conjunto se basa fundamentalmente en el método ignaciano de “composición del lugar”, que buscaba activar la imaginación mediante referentes plásticos para situar en un espacio material el asunto a meditar. Con ella se buscaba la contextualización física de un pensamiento

⁴⁴⁶ *Enciclopedia de la Religión Católica*, Tomo I, p. 656.

abstracto, siendo la pintura un medio eficaz para lograrlo. Por ello, esta serie es un apoyo visual para la reflexión y está comprendida por texto e imagen.

La serie, además del uso del método ignaciano de la composición de espacio, tienen varias fuentes gráficas que se enuncian a continuación. Por un lado, mantiene semejanza con respecto a la distribución de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio. Sin embargo, guarda mayor similitud con las meditaciones de la *Práctica de los Ejercicios* del jesuita Sebastián de Izquierdo publicado en Roma en 1665. Este texto está compuesto por ocho meditaciones contemplativas que se inspiran en materia y forma del libreto de los ejercicios ignacianos y tienen como finalidad permitir su práctica autónoma.⁴⁴⁷ Para este conjunto pictórico se utilizaron, además, los grabados de la edición de 1675, lo que me hace sospechar que ésta es la fuente gráfica y textual en la que se inspiró el artífice para realizar la serie de *Las Jaculatorias*. Tampoco se puede omitir cierta influencia del *Manual de Consideraciones* de Tomás de Villacastin, por ser una publicación anterior a la del padre Izquierdo y de la cual se nutrió.⁴⁴⁸

La siguiente tabla permite entender la estructura de las meditaciones en cada uno de los libros arriba mencionados en comparación con los lienzos de la serie (Tabla 1).

⁴⁴⁷ La obra del padre Sebastián Izquierdo, *Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre san Ignacio*, tuvo 19 ediciones hasta 1860, es considerada una obra clara, sólida y fiel, muy solicitada y difundida en España. Cfr., Pierre-Antoine Fabre, *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen*, p. 261; Manuel Revuelta, *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, Tomo II, p. 319.

⁴⁴⁸ El *Manual de consideraciones y ejercicios espirituales para tener oración mental compuesto por el Padre Thomas de Villacastin*, de la *Compañía de Jesús*, presenta un conjunto de meditaciones para las tres vías: la purgativa (verdades eternas), la iluminativa (vida de Cristo y de la Virgen y la unitiva (resurrección). Manuel Revuelta, *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, Tomo II, p. 319. La relación más cercana con el texto del padre Villacastin se debe al uso frecuente de jaculatorias en su escrito, tanto que, en 1791, el padre Joseph Manuel Sartorio extrajo estas breves oraciones del libro del jesuita y compuso una publicación independiente que, cabe mencionar, eran para el uso de la Santa Escuela de Cristo de la Ciudad de México. Vid., Joseph Manuel Sartorio, *Jaculatorias sobre todas las meditaciones que encierra el manual del P. Tomás de Villacastin*, México, 1791.

Tabla 1. Comparativo de la temática de cada uno de los lienzos de la serie pictórica *Las Jaculatorias*, con las meditaciones de los ejercicios ignacianos y varias versiones de ellos.

<i>Ejercicios Espirituales de san Ignacio (1548)</i>	<i>Manual de consideraciones y ejercicios espirituales de Tomás de Villacastin, S.J. (1622)</i>	<i>Práctica de los Ejercicios, del padre Sebastián de Izquierdo, S.J. (1675)</i>	<i>Serie pictórica de las Jaculatorias de los padres felipenses. (1781)</i>
Día primero: Fin del hombre	Día primero: Del propio conocimiento	Día primero: Principio y Fundamento	Día primero: El fin del hombre
Día segundo: Pecado mortal considerado en sí mismo	Día segundo: De los Pecados	Día segundo: Pecados mortales y veniales	Día segundo: Pecado mortal y venial
Día tercero: Pecado mortal considerado en sus castigos y efectos	Día tercero: De la muerte	Día tercero: La muerte	Día tercero: De la muerte
Día cuarto: Pecado venial	Día cuarto: Del juicio particular	Día cuarto: El juicio Universal	Día cuarto: Juicio Universal
Día quinto: Muerte	Día quinto: Del cuerpo muerto	Día quinto: El infierno	Día quinto: El Infierno
Día sexto: Juicio	Día sexto: Del juicio Universal	Día sexto: La conquista del reino de Cristo (las Banderas)	Día sexto: Las banderas
Día séptimo: Penas del infierno	Día séptimo: Del Infierno	Día séptimo: Pasión de Cristo	Día séptimo: La Pasión de Cristo
Día octavo: Santísimo sacramento	Día octavo: De la Gloria	Día octavo: Amor de Cristo	Día octavo: El Amor de Dios y Gloria

Como se puede apreciar los títulos son semejantes entre la *Práctica de los Ejercicios* del Padre Izquierdo y los de esta serie pictórica, siendo la fuente directa que inspira la temática de cada una de las pinturas y de la que también retoma algunos de los grabados incluidos en el libro. Con base en esta organización presentaré cada uno de los lienzos transcribiendo sus inscripciones, describiendo la escena y haciendo una breve interpretación de ella.

Marco superior:

I. Día de ejercicios. EL FIN DEL HOMBRE. Se dedica a la S.S. Trinidad. Se pide por N.M. la Santa Iglesia.

Marco inferior:

JACULATORIA PARA ENTRE DÍA. Notum fac mihi, Domine, finem meum. Ps. XXX. v. 5. Dadme, Señor, a conocer mi Fin.

Esta composición puede dividirse en cuatro momentos: a la derecha y en un primer plano se distingue una figura masculina sentada, recargada sobre su mano y con la mirada fija en el cielo (Fig. 24). Por su gesto, pareciera que las escenas de su costado emanan de sus pensamientos. Ellas se integran por dos grupos de personas que se dirigen a senderos opuestos. Los que caminan hacia la izquierda son todos varones y están vestidos como alumnos del Colegio de San Francisco de Sales con diferentes colores de becas.⁴⁴⁹ Todos cargan una cruz hacia la cuesta de una colina invadida de yesca espinosa; un ángel los guía y otro los escolta. El grupo de personas que se dirige a la derecha está conformado por músicos, un arlequín, mujeres y hombres vestidos de gala y a la usanza de la época. Este grupo en particular recuerda las representaciones de los bailes de máscaras, populares durante el siglo XVIII. Al inicio de esta comparsa hay un trio de jóvenes que juegan a las cartas, al final, una figura demoniaca señala el camino hacia un paisaje rojizo. En la parte alta y en medio de estos dos grupos hay un anciano vestido con un manto transparente que acoge en sus brazos a un personaje completamente desnudo que salva la pudicia cubriéndose con una de sus piernas. El viejo le señala el camino a su diestra, aquel donde el paisaje es más claro y brillante, aquel a donde se dirigen los felipenses. Resulta evidente que esta escena trata de mostrarnos el camino del bien y del mal.

La composición en general tiene varias fuentes de inspiración, una de ellas es la denominada *Tabla de Cebes* (Fig. 25). Dicha obra es un diálogo filosófico entre un forastero de nombre Cebes y el sabio Gerondio. A partir de la publicación de la *Tabla* en el *Theatro Moral* de Otto Vaenius, se convirtió, sobre todo durante el siglo XVII y XVIII, en una de las lecturas preferidas en una sociedad enfocada en lo artificioso, basada en lo simbólico y en los emblemas

⁴⁴⁹ “[...] los colegiales vestían de morado, los gramáticos becas encarnadas, verde los de Filosofía y los teólogos de blanco [...]”. Quixano, *La Venerable Congregación*, pp. 39-40.

que se esforzaban en recuperar autores clásicos incorporándolos a la didáctica moral.⁴⁵⁰ La charla inicia cuando Cebes no logra descifrar el contenido de una tabla pintada y Gerondio intenta explicarle su contenido. En el desarrollo de la *ekphrasis* se expone que la imagen es una alegoría moral sobre el camino de la Vida,⁴⁵¹ que es, metafóricamente, un lugar donde existen varios caminos a seguir para llegar a la cima o *Destino*, donde habita un aciano llamado *Genio*. El sendero que rodea el monte de la *Vida* está colmado de decisiones, artificios y disyuntivas a sortear. Al inicio del trayecto, justo por el medio, hay una mujer elegantemente vestida en alusión a la *Vanidad*, que invita a beber del *Engaño* y la *Perversión* (Falsedad). A ella le siguen más mujeres que ofrecen a los hombres los deleites y bienes temporales que los distraen del verdadero camino de la salvación. Con cada paso que se da, el sendero se vuelve más angosto y sinuoso.

Hay quienes permanecen en la oscuridad de la ignorancia, hay quienes se distraen del *Destino* con banalidades. Son pocos los que llegan a la cúspide separada por dos caminos, del lado izquierdo están aquellos a quienes la *Conversión* se les ha aparecido y le han permitido entrar en su vida. Son los que se han privado de todos los deleites del mundo y refugiado en la verdadera *Educación*, diferenciada de la *Pseudo educación* constituida por los oradores, poetas, dialécticos, músicos y artistas quienes creen saberlo todo y sólo condenan al alma. Del lado derecho, están los que fueron engañados por el mundo y están condenados. Este es *grosso modo* un brevísimo resumen de la interpretación que Gerondio realiza sobre la tabla que Cebes no era capaz de

⁴⁵⁰ Eduardo Báez, “La Tabla de Cebes en la Biblioteca Nacional”, pp. 169- 176.

⁴⁵¹ La Tabla de Cebes, estuvo atribuida a un discípulo de Sócrates llamado Cebes de Tebano, hasta el siglo XVIII, cuando se dató en el siglo I d.C, por lo que las fechas nos corresponden a su composición.

La obra comienza cuando dos forasteros se detienen a ofrendar el templo de Crono Saturno, en el cual se encuentra una pintura que no logran comprender y es el anciano sabio quien les ofrece una explicación, no sin antes advertirles que si lo escuchan su vida será bienaventurada y feliz. La tabla está dividida en tres estadios de forma ascendente. El diálogo sobre la Tabla fue incluido en el *Theatro Moral* de Otto Vaenius, en la versión de 1585 de los impresores Henrico y Cornelio Verdussen. En la tercera edición del dialogo de Cebes, -que fue la revisada en esta investigación-, le fue agregada una “estampa figurativa”, como apoyo para la mejor comprensión del texto. La estampa plegable es un grabado en metal con dimensiones de 25 x 35 cm.

entender y que, como se nota, incluye elementos que se retomaron en la pintura del Oratorio. El grabado de la Tabla incluido en la edición de Vaenius es un ejemplo y modelo gráfico de lo que se relató en el diálogo filosófico sobre la vida y la salvación del alma. Comparando la narración con la pintura del Oratorio se ve que existen similitudes con respecto al detalle de la cima donde habita un anciano que señala un camino, el sendero bifurcado, la presencia de la *Vanidad* y los músicos que entonan canciones no sacras, pero sobre todo de la descripción que hace de la cúspide donde se dividen en dos grupos los que hasta ahí han llegado. Es decir, la metáfora sobre el sendero que es la *Vida* y al *Destino* que se llega según nuestros actos.

Además de la influencia que la *Tabla de Cebes* significó para esta figuración, el contenido y el orden de las meditaciones responden a la *Práctica de los Ejercicios Espirituales* del padre Izquierdo, así como del uso de los grabados incluidos en el libro. A decir de esta primera imagen, se reconocen correspondencias con dos de los grabados (Fig. 26). En el primero, hallamos a un hombre sentado de espaldas al espectador que observa a un grupo de personas que emergen de una caverna y son divididas en grupos. A la izquierda, el gentío es conducido y coronado por ángeles, en comparación con los de la derecha que son empujados por demonios hacia las llamas. En el medio de estos escenarios y al interior de un bosque está representado el momento de la creación de Eva. Finalmente, el tetragramatón יהוה (*Yaveh*) corona la escena. Para la composición de la pintura del Oratorio se retomó el hombre sentado, los senderos, la vegetación y la estructura en general. Del otro buril, el artista únicamente utilizó la cuadrilla de penitentes que cargan una cruz a cuestas sobre un empinado sendero, suprimiéndose el resto de los personajes.

Los tres ejemplos anteriores, *La Tabla de Cebes* y los dos buriles, le sirvieron a Rafael Joaquín de Gutiérrez como ejemplo de los elementos que debía incluir en su obra, no obstante, las modificaciones que realizó para la serie son interesantes y vale la pena mencionarlas. La más

evidente e importante es la representación de los alumnos como nazarenos encaminados a la salvación encabezados, al parecer, por el Padre Gamarra.⁴⁵² Con esta transformación el artífice enalteció la labor educativa de los felipenses y lo que en su Colegio se aprendía. Equipara las enseñanzas de la Congregación con la *Verdadera Institución* como lo señala el diálogo de Cebes y que son parte de las herramientas que conducen al Paraíso y a la salvación del alma.⁴⁵³

La idea del camino de la redención y de la perdición no es un tema novedoso en el arte religioso, es parte de la doctrina cristiana y en diversas épocas artífices han hecho interpretaciones de este tema. El grabado realizado por Wierix hacia 1600, es sólo un ejemplo de las distintas fuentes implícitas en el lienzo del Oratorio (Fig. 27). En la lámina se aprecia en el primer plano y a la derecha, a un hombre sentado vestido de túnica con las manos entrecruzadas y mirando todo lo que sucede frente a él. La escena se divide en varios planos, pero el vertical separa el sendero de la gracia contra el de la condena. A uno se entra por una puerta estrecha y se anda por un camino angosto y empedrado. En el otro, una comitiva con la mesa tendida y llena de manjares espera a los comensales. La temática y composición es la misma idea del camino que se bifurca en destinos diferentes dependiendo de los actos previos.

Con todo ello lo que quiero destacar es que, si bien existen innumerables fuentes de las cuales el artífice pudo echar mano e inspirarse, la pintura es un claro ejemplo de las interpretaciones y apropiaciones que los pintores virreinales hicieron de una gama de objetos artísticos (grabados, láminas, pinturas, dibujos, esculturas) que circulaban en el virreinato y que fueron siempre traducidas a un lenguaje novohispano, adaptadas al gusto del mecenas y pensadas para su público receptor, en este caso para los estudiantes del Colegio de San Francisco de Sales.

⁴⁵² En conversación personal con el Padre Josué Peralta, me comentó que para ellos este cuadro representa al Padre Gamarra guiando a los alumnos del Colegio a la salvación.

⁴⁵³ Vaenius, *Theatro moral*, pp. 273- 274.

El próximo lienzo pertenece al segundo día de ejercicios según lo indica su inscripción:

Marco superior:

II. Día de Ejercicios. EL PECADO MORTAL Y VENIAL. *Se dedica a María S.S. De la luz. Se pide por el Sumo Pontífice [texto perdido] y todo el estado Eclesiástico.*

Marco inferior:

JACULATORIA PARA ENTRE DIA. Deus, [meus propitius] esto [mihi peccatori] Luc. XVIII.v.13. Perdonadme, Dios mío, que soy gran pecador.

Esta composición se desprende directamente de los Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola (Fig. 28). En la primera semana se sugiere hacer meditación sobre el pecado para purgar el espíritu y poderse concentrar en las semanas posteriores en las virtudes. En esta fase hay varios temas a pensar. El punto inicial será reflexionar sobre los primeros seres corrompidos: los ángeles. Se les debe “traer en memoria, cómo siendo ellos criados en la gracia de Dios se convirtieron en malicia y fueron expulsados al infierno”.⁴⁵⁴ En esa misma semana propone meditar sobre el pecado de Adán y Eva, quienes iniciaron la corrupción del género humano. Se propone imaginarlos “vestidos de túnica pellicéas, y lanzados del Paraíso”.⁴⁵⁵ La tercera reflexión se hará sobre el pecado propio, para poder “[...] mirar toda mi corrupción, y fealdad corpórea, [...] mirarme como una llaga y postema [...]”.⁴⁵⁶ La meditación se enfocará, sobre todo, en los oprobios de mayor gravedad y malicia, pues son los que condenan el alma al infierno. Dentro de esta semana, el segundo Ejercicio de meditación y composición explica que se debe *mirar quién soy*, en comparación con los hombres, los santos, Dios y los ángeles, a quienes en este apartado reivindica como ‘los cuchillos de la justicia divina’ que someterán a los pecadores y a los demonios. El quinto y último ejercicio de esta primera semana, es sobre el Infierno, se debe hacer la composición del

⁴⁵⁴ Primera semana. Primer ejercicio. 1º punto, p. 31.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 32.

⁴⁵⁶ Primera semana. Segundo ejercicio. 5º punto, p. 38.

espacio y la meditación sobre la afectación y tortura que sufrirán cada uno de los sentidos al estar en ese lugar.

Como se podrá apreciar, en la pintura se han integrado cada uno de los elementos a reflexionar de la primera semana de ejercicios y los detalles que en el texto se exponen. Por ejemplo, en la figuración pictórica se aprecia a Adán y Eva expulsados del Paraíso y vistiendo simples túnicas, frente a ellos las huestes angélicas, como *cuchillos de justicia*, enfrentan a demonios y pecadores. Igualmente, en el primer plano, más cercano al ejercitante, hay dos espacios, uno, el de la izquierda, es el purgatorio, donde un alma representada a la usanza del *ánima sola*, reza y espera su salida, mientras otra sale de ese sitio cubierto de llagas y con la suciedad del pecado. Del lado contrario, está la boca del infierno, representado por las fauces de Leviatán del que se asoman varias almas condenadas y demonios que, con gesto de terror, padecen la consecuencia de sus pecados.⁴⁵⁷ El pintor logró resumir en esta composición, dividida en cuatro momentos, todos los componentes de la pintura: primeros padres, ángeles, la alegoría, el pecado venial y al mortal, que se sugieren traer a la memoria en la Primera semana de los ejercicios ignacianos están incluidos.

El siguiente lienzo tiene daños considerables en el marco, lo que impide la lectura completa de las inscripciones, de las que únicamente se entiende:

Marco superior:

[III. Día de Ejercicios] [texto perdido] diocesano

Marco Inferior:

[Texto perdido] de mi muerte llámame

Con base en la estructura de los ejercicios ignacianos es que, a pesar del texto faltante, pude asignarle el número del día que le corresponde a esta figuración (Fig. 29). La frase del marco

⁴⁵⁷ Primera Semana, Segundo ejercicio, pp. 38- 39.

inferior pertenece a la oración llamada ‘Alma de Cristo’ que reza: *En la hora de mi muerte, llámame, y mándame a ir por mí*, siendo esta la idea central del lienzo: el juicio individual del alma. Según lo expone Gisela von Wobeser, esta cuestión surgió de la patrística como respuesta a la incertidumbre sobre donde esperarían las almas de los justos el Juicio universal, en tanto el fin de los tiempos sucedía. Se propuso en el Concilio de León, en 1274, que los que morían sin pecado ingresaban directamente al cielo. Esta creencia dio pie a la existencia de un Purgatorio, donde morarían todas aquellas ánimas manchadas por pecados menores.⁴⁵⁸ Entonces, el juicio individual, inmediato a la muerte, otorgaba a todas las almas un sitio donde esperarían su sentencia para la eternidad.

El óleo está dividido en tres escenas; dos terrenales y una celeste. En el primer plano a la derecha un estudiante de Leyes del Colegio de San Francisco de Sales, lo sabemos por su beca roja, se encuentra en los últimos instantes de su vida. Está acompañado y asistido por alumnos del instituto quienes rezan y le entregan un cirio. Es un momento sereno y sosegado en contraposición con la otra escena donde yace un cadáver en mortaja y en descomposición, lo supongo por el ademán de llevarse un pañuelo al rostro del hombre que lo acompaña. Al fondo de la lúgubre escena aparece de pie la Muerte sosteniendo su guadaña, como alegoría al pecado mortal que lleva al alma a la perdición. En el plano celestial, con cierta disociación temporal, se lleva a cabo también el juicio del alma quien está acompañada por un ángel, ambas se postran ante Cristo resucitado. Por debajo de ellos, entre las tinieblas, aparece un demonio que carga entre sus manos un libro del que señala una línea, seguramente con la intención de mostrar los pecados de esa alma que está siendo juzgada y a la cual la espera el Paraíso: sus actos lo han salvado.

⁴⁵⁸ Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio*, p. 22.

Hay que llamar la atención sobre el formato de las tres pinturas anteriores, pues el artífice las ha estructurado en planos horizontales y en composiciones triangulares, colocado las escenas y los personajes en grupos siempre en contrastes, ya sean lumínicos o morales. El pintor marcó una constante tensión entre las zonas de luz y de penumbra, pero también ubicó las escenas en contraposición entre los actos de vicio y virtud, ello permite y supone una elección entre dos caminos que llevan a diferentes desenlaces. Este tipo de composiciones del lugar son adecuadas en tanto que permiten la práctica de la memoria, el uso de la inteligencia y la voluntad del ejercitante,⁴⁵⁹ legitimando el destino didáctico de estas imágenes.

Sobre la reflexión de la muerte y el destino final del alma se han gastado notables cantidades de tinta, el tema forma parte de una tradición humana y espiritual de antaño.⁴⁶⁰ En lo tocante al arte religioso de la Nueva España, uno de los ejemplos que más ha llamado la atención de los estudiosos es la obra denominada *Político de la muerte*, conservada en el Museo Nacional del Virreinato, datada hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Consta de siete óleos dedicados al tema de la muerte, los pecados y el alma. Uno de ellos tiene similitudes con esta pintura del Oratorio, sobre todo en la composición del espacio y en su temática. Esta relación se debe a que ambas tienen una fuente en común: el *Ars moriendi* o el Manual de la Buena muerte. Este tratado surgió en el siglo XV, posterior al Concilio de Constanza (1414-1417), como una herramienta con la cual las personas podrían aprender a bien vivir y bien morir,⁴⁶¹ haciéndolo con paz, tranquilidad

⁴⁵⁹ Pierre-Antoine Fabre, *Ignacio de Loyola*, pp. 17, 27.

⁴⁶⁰ Baste citar a Santiago Sebastián y sus reflexiones en los libros: *Contrarreforma y barroco o la Iconografía e iconología del arte novohispano*. Philippe Ariès, *La muerte en Occidente*, 1982. Roger Bartra, *Transgresión y melancolía en el México colonial*, 2004. El aporte al tema en el catálogo de exposición *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, 1994. Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (coord.), *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI al XVIII*, 2008. Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*, 1992. Clara García Ayuardo *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, 1993. Uno de los pioneros en el tema fue Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, 1989.

⁴⁶¹ Ana Luisa Haindl, “*Ars moriendi*: el Arte de la Buena Muerte”, pp. 90- 91. Elisa Ruiz García, “El *Ars moriendi*: una preparación para el tránsito”.

y con la confianza de la salvación. El libro tenía la intención de evitar que las personas tuvieran miedo ante la proximidad de la muerte, fomentando para esos momentos el cuidado y la compañía de los seres queridos y el rezo de ciertas plegarias. El último grabado del libro muestra a un buen cristiano en las postrimerías de su vida acompañado por un monje que le ayuda a sostener un cirio, mientras un grupo angélico recoge su alma (Fig. 30). Este detalle supone que las acciones de ese cristiano que acaba de morir, lo salvaron de la condena y lo encaminan al Paraíso donde será recibido por una comitiva de santos y un Cristo crucificado.⁴⁶² En la lámina se puede distinguir a los pies de la cama y alrededor de ésta, varios seres con formas diabólicas y siniestras que intentan crear confusión y llevarse el espíritu del moribundo. Esta escena es la que, con mayores o menores detalles y elementos, se pintó en los tres ejemplos subsecuentes: la pintura del Oratorio que se estudia en este apartado, el *Políptico de la Muerte* y uno de los grabados del Padre de Izquierdo que el pintor Rafael Joaquín de Gutiérrez tomó de inspiración (Figs. 31- 33). Una de las mayores diferencias con respecto a la lámina del *Ars morendi*, es la presencia de la muerte en todos los anteriores ejemplos, en los que ocupa un papel central en la estructura de la composición, pero sobre todo el discurso.

Para el cuarto día se pide la meditación sobre el final de los tiempos, cuando Dios llamará a las almas para que entreguen cuentas de sus acciones. La inscripción señala lo siguiente:

Marco superior:

IV. Día de Ejercicios. EL JUICIO UNIVERSAL. Se dedica a nuestro Santo Ángel Custodio. Se pide por Nuestro Católico Rey, por su real familia, Jueces, y Estado Secular.

Marco inferior:

JACULATORIA PARA ENTRE DIA. Non intres in iudicium cum servo tuo, Domine. Ps. CXLII. v.2. No entres, Señor, en riguroso Juicio con este Siervo fiel.

⁴⁶² Emile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, p. 140.

Después del Juicio individual del alma representado en el lienzo anterior, le sucederá otro universal que rectificará la sentencia del primero (Fig. 34). A él serán convocadas todas las almas y sus cuerpos para responder por sus pecados y dar paso a la Eternidad.⁴⁶³ Al ser el Apocalipsis de san Juan uno de los principales recursos literarios que inspiraron las figuraciones sobre el tema, ha suscitado puntos comunes entre las múltiples interpretaciones que del texto se han hecho. En general, en esta tipología al centro se coloca a Cristo, seguido por huestes angélicas que tocan trompetas y ayudan a algunos a salir de sus tumbas. Los que están a su lado derecho son conducidos entre los bienaventurados y a los del lado izquierdo entre los condenados. Dependiendo de la época, el lugar, el artista, el mecenas o su promotor, se integrarán personajes, espacios, elementos y objetos determinados. Para esta figuración el artífice basó su composición en una pintura de Martín de Vos similar ubicada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que a su vez fue grabada por Sadeler lo que favoreció su propagación⁴⁶⁴ (Fig. 35 y 36).

En esta pintura está la firma de su autor, el año y lugar de ejecución. La inscripción señala:

Rafael Joaquín de Gutiérrez. Pinxit año 1781. F° México.

Rafael Joaquín de Gutiérrez, fue un pintor activo entre 1756 y 1792 en la Ciudad de México. De la escasa información se tiene noticia de su acreditación en 1791 como maestro de pintura por la Academia de San Carlos de México, además de su participación en la fundación de la Academia de pintura de 1781, es también uno de estos pintores ‘novohispanos’, que en 1783 se unieron a la recién fundada academia carolina. Entre la obra que se le ha consignado están “veinticuatro

⁴⁶³ Gisela Von Wobeser, *Op.cit.*, p. 18.

⁴⁶⁴ En el apartado donde Francisco Pacheco *da su parecer y sentimiento* sobre el Juicio Final, narra una anécdota con respecto a la desnudez de las figuras y la inapropiada reacción que provocó en un religioso de la orden de San Agustín, “[...] un famoso cuadro desta historia, que está en su convento en Sevilla, (de mano de Martín de Vos)”, es decir, el cuadro que inspira este lienzo de la serie pictórica. Pacheco, *Op.cit.*, pp. 315- 316.

gallardetes y una bandera para la fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe⁴⁶⁵, además de esta serie de ocho lienzos que dan cuenta de la experiencia y trabajo del artífice.

Como lo he mencionado, esta serie puede estudiarse desde diversas aristas, por ejemplo, en el uso del modelo gráfico en dos lienzos más, uno ubicado en la Santa Escuela de Cristo de San Miguel el Grande atribuido a Miguel Antonio Martínez de Pocasangre y otro en la Pinacoteca de la Profesa en la Ciudad de México, de Miguel Correa fechado en 1718, ambos relacionados con la congregación felipense.

Para la quinta meditación se propone la reflexión dedicada al Sagrado Corazón y en favor de a quienes se ha ofendido:

Marco superior:

V. Dia de Ejercicios. EL INFIERNO. Se dedica al S.S Corazon de Jesús. Se pide por la propia conversión de los pecadores y por la de aquellas personas que hubiéremos escandalizado.

Marco inferior:

JACULATORIA PARA ENTRE DIA: Ne perdas cum impijs, Deus, animam meam. Ps. XXV. v.9 No condenéis, Dios mío, mi alma, con la de los impíos.

La explicación de este lienzo se hizo en el apartado relativo a las penas del alma y para no ser repetitiva únicamente traeré a cuenta que este tipo de representaciones se inspiraron en el libro de Pablo Segneri, *El infierno abierto* y en los Ejercicios espirituales y son discursos visuales que intentan persuadir del pecado a los fieles. En los ejercicios se señala que en:

La Primera semana, Quinto ejercicio es meditación del infierno

1° preámbulo, [...]ver con la vista de la imaginación la longura y anchura y profundidad del infierno.

1° punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como cuerpos ígneos.

⁴⁶⁵ Toussaint, *Pintura Colonial*, p. 174.

Coloquio. Haciendo un coloquio a Christo nuestro Señor, traer a la memoria las ánimas que están en el infierno, unas, porque no creyeron el advenimiento, otras, creyendo, no obraron según sus mandamientos.⁴⁶⁶

La figuración de Joaquín de Gutiérrez empata a la perfección con la reflexión anterior y con la serie, en la que, de nuevo se medita sobre el destino del alma como resultado de sus acciones (Fig. 37).

El siguiente lienzo pertenece al sexto día de ejercicios, en el marco se alcanza a leer.

Marco superior:

[VI. Día de Ejercicios. EL HIJO] PRÓDIGO, Y LAS VANDERAS. Se dedica a S. Francisco de Sales. Se pide por el bien Espiritual y Temporal de este Colegio.

Marco inferior:

JACULATORIA PARA ENTRE DIA: Pater peccavi in Te.: Jam non su dignus vocari filius tuss. Luc. X [texto perdido] 18 et 19. Padre, pequé contra Ti.: no soi ya digno de llamarme tu hijo.

De nueva cuenta la explicación para este tema está en los ejercicios ignacianos. En la segunda semana se propone la meditación de las Dos Banderas. “una de Christo, summo capitán y Señor nuestro; la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura [...], será aquí cómo Christo llama y quiere a todos debaxo de su bandera, y Lucifer, al contrario, debaxo de la suya”.⁴⁶⁷ Esta cita es en síntesis lo que la pintura representa, a Cristo y al Demonio como capitanes de huestes de justos y pecadores (Fig. 38). Vale la pena hacer un breve resumen de los puntos que integran esta meditación para compararlos con las resoluciones plásticas e interpretaciones que el artista efectuó. Sobre la composición del lugar se propone colocar a Cristo en la región de Jerusalén y a Lucifer en Babilonia. Cada uno encabezará a su grupo, ubicado en diferentes escenarios. El de Lucifer lo describe así:

⁴⁶⁶ Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, p. 10.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 20.

es imaginar, así como si se asentase el caudillo de todos los enemigos en aquel gran campo de Babilonia, como en una grande cátedra de fuego y humo, en figura horrible y espantosa. [...] considerar cómo hace llamamiento de innumerables demonios y cómo los esparce a los unos en tal ciudad y a los otros en otra, y así por todo el mundo, no dexando provincias, lugares, estados, ni personas algunas en particular. [...] considerar el sermón que les hace, y cómo los amonesta para echar redes y cadenas; que primero hayan de tentar de codicia de riquezas, como suele, *ut in pluribus*, para que más fácilmente vengan a vano honor del mundo, y después a crecida soberbia; de manera que el primer escalón sea de riquezas, el 2º de honor, el 3º de soberbia, y destos tres escalones induce a todos los otros vicios.⁴⁶⁸

La interpretación que Rafael Joaquín hace de dicho pasaje incluye cada uno de los elementos de la meditación: una ciudad envuelta en llamas sobre la que Lucifer se posa en lo alto, ahí llama a su sequito y lo envía al mundo para confundir a los humanos (Fig. 39). Uno de estos seres infernales toca la cabeza de un hombre que entona una canción al son de la guitarra, mientras que otros beben y se divierten. Resultaría difícil la representación de la riqueza, el honor y la soberbia en tan pequeño espacio, sin embargo, a cada uno de los personajes los ha dotado de estas cualidades a partir de su vestimenta, sus posturas y gestos. Estas características son las que se amparan bajo la bandera de Lucifer, en comparación con las que a continuación presento.

Del estandarte de Cristo en los ejercicios se anotó: debe imaginar a la “[...] región de Hierusalén en lugar humilde, hermoso y gracioso. [Además se debe considerar] cómo el Señor de todo el mundo escoge tantas personas, apóstoles, discípulos, etc., y los envía por todo el mundo, esparciendo su sagrada doctrina por todos estados y condiciones de persona”.⁴⁶⁹ Esta comitiva integrada por algunos apóstoles y personas, se amparan bajo la protección de una bandera blanca

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 11.

en un contexto citadino, entre cúpulas y edificios que aparentan a la Jerusalén celestial donde cualquiera es bienvenido (Fig. 40).

Es interesante señalar que, dentro de esta meditación se sugiere la reflexión sobre tres escalones que equivaldrían a las moradas de santa Teresa.⁴⁷⁰ En Cristo se debe de recapacitar sobre la pobreza, la mortificación y la humildad. Con Lucifer sobre la riqueza, lujuria y la soberbia, siendo estos peldaños los que los acercan a la salvación o la condena. Estos escalones fueron interpretados como leyendas en los estandartes, así en cada uno de ellos se lee: en el de Lucifer, *Concupiscencia de la carne, Concupiscencia de los ojos y Soberbia de la vida*; el de Cristo: *Mortificación, Humildad, Caridad* (Fig. 41). Virtudes, valores y vicios que deberán caracterizar a los que se sometan a la doctrina que cada bandera simboliza. Al centro de la composición se ha representado el encuentro de un padre con su hijo que regresa arrepentido después de los excesos cometidos: el pasaje bíblico sobre el hijo prodigo (Fig. 42), título del marco y en el versículo incluido en la jaculatoria.⁴⁷¹ Este episodio evoca a la reconciliación, el padre amoroso hace las veces de la Iglesia católica que acogerá bajo su manto a todo aquel que arrepentido regrese a sus filas. Toma la idea de la conversión y el arrepentimiento de suma importancia para la congregación, pues este episodio no forma parte de ninguna reflexión de los ejercicios ignacianos y debe suponerse que se incluyó a petición de los felipenses. Conviene resaltar que la vestimenta de los personajes del episodio y del resto de la pintura, corresponde a la moda dieciochesca y no a la usanza bíblica, siendo esta figuración un documento visual de la cotidianidad novohispana.

Para finalizar esta Jaculatoria, deseo apuntar sobre el uso común del pasaje de *Las Banderas* en la pintura novohispana. El estandarte fue un atributo común en Cristo como cabeza del ejército

⁴⁷⁰ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida. Las moradas del castillo interior*, 2002.

⁴⁷¹ Lc. 15; 11- 32. La *Biblia Latinoamericana* incluye un breve comentario sobre este episodio, señala que: “Hay tres personajes en esta parábola. El padre representa a Dios, el hijo mayor al fariseo y el hijo menor al hombre”.

de la salvación, pero también es un emblema de la iglesia triunfante. La pintura atribuida a Miguel Jerónimo de Zandejas, contiene los elementos generales de dicha meditación, incluyendo la representación de la Jerusalén celestial y un grupo de personajes que aún no definen su camino y que parecen meditar sobre de ello (Fig. 43). Los juegos de cartas y una barrica de vino se localizan del lado del demonio y los condenados, las cruces y los desamparados del lado del estandarte blanco. Las inscripciones en las esquinas inferiores son las que han dado el título al lienzo: *Rey de Jerusalén y rey de Jericó*, en alusión al tema de la segunda semana de los ejercicios ignacianos: “El llamamiento del Rey temporal ayuda a contemplar la vida del Rey eternal”. Resulta necesario hacer una revisión en la plástica novohispana sobre el empleo de esta meditación ignaciana, que al parecer brindó figuraciones que están mal entendidas y catalogadas.

La meditación sobre la Pasión de Cristo corresponde al séptimo día de la serie de las Jaculatorias, en el marco de la pintura se lee:

Marco superior:

VII [Dia de] Ejercicios. LA PASION DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO. Se dedica a Jesús crucificado. Se pide por los agonizantes y por las almas del Purgatorio.

Marco Inferior:

JACULATORIA PARA ENTRE DIA. [texto perdido] Conforta me. Ex orat. 5 Ignata. Pasión de Cristo, confórtame.

En la figuración se construyó una composición a partir de los episodios que son parte del proceso pasional hasta la de aprehensión y ejecución de Cristo (Fig. 44). El centro lo ocupa una crucifixión con las alegorías del mundo, la carne y el demonio encadenados a una cruz pues fueron vencidas tras la muerte del Mesías propiciando la redención del hombre y la salvación de su espíritu. Los cuatro medallones en las esquinas del lienzo incluyen los siguientes pasajes: *La oración en el Huerto, la Flagelación o Cristo atado a la columna, el Señor de Burlas y el Encuentro con su madre* fusionado con el *Encuentro con el cirineo*. De nueva cuenta, además de los ejercicios ignacianos como fuente literaria, se usó uno de los grabados incluido en la *Práctica de los*

Ejercicios del Padre Izquierdo como apoyo de la estructura compositiva (Fig. 45). El esquema es similar, al centro la crucifixión rodeada por cuatro medallones con las mismas temáticas, pero en diferente orden.

Como he insistido en toda la investigación, son las historias, símbolos y rasgos distintivos en los que deseo llamar la atención, pues en ello está inserta parte de la riqueza de esta colección. Estas particularidades se generan en el círculo de artistas novohispanos que apostaban a la invención o la renovación de los temas, además de la búsqueda de innovaciones en las composiciones y en soluciones plásticas. Por ello, es necesario hacer mención de ciertos detalles del medallón sobre el *Señor de Burlas* que reflejan el contexto de la ciudad sanmiguelense (Fig. 46). En el pormenor se puede apreciar a Cristo con cendal y capa coronado de espinas. A su costado un personaje de tez morena parece hincarse y desabrocharse los huaraches, como lo hacen aquellos que se descalzan por respeto al entrar en un lugar sagrado.⁴⁷² Por los rasgos físicos, color de piel y vestimenta bien podría tratarse de un indígena o mulato de los que habitaban en la villa. No puede omitirse este detalle por el antecedente de la cofradía de negros, mulatos e indígenas que ocupaban el templo del Oratorio y en el que se honraba una imagen del *Santo Ecce Homo* – mencionada en el Capítulo I de esta investigación–. La presencia de este personaje podría tener la intención de recordar a la mencionada cofradía, pero también a la escultura que por siglos veneró esa comunidad y que hasta la actualidad tiene culto extendido y forma parte de la identidad religiosa y cultural de esta parte de la región abajeña.

Al último día de la serie le corresponde la siguiente meditación y jaculatoria:

Marco superior:

VIII. Día de ejercicios. AMOR DE DIOS Y GLORIA. Se dedica a los santos Patriarcas San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri. Se piden el todas las Sagradas Congregaciones del Oratorio; por la nuestra y por el Don de la Perseverancia final.

Marco inferior:

⁴⁷² Moisés se descalza ante la zarza que ardía sin quemarse pues sabía que pisaba tierra santa. Éxodo 3:1-17

JACULATORIA PARA ENTRE DIA. Quis nos separabit Charitate. Ad Roma. VIII.

v.

Todo el proceso punitivo conllevó a la unión con Dios, a la “[...] purificación activa de los sentidos externos e internos, así como de las pasiones, de la inteligencia y de la voluntad gracias a la mortificación, la meditación y la oración”.⁴⁷³ Este recorrido espiritual finaliza con la entrega del corazón- alma a Dios, estado de perfección al que se llega después del abandono de las pasiones y ataduras mortales, cuando ha vencido el Amor divino al Amor profano, representado por un cupido derrotado y con los ojos vendados, según los emblemas de la *Pia Desideria* de Hugo Hermann y la *Schola Cordis* de Benedictus van Haeften. Son de nuevo miembros del alumnado del Colegio de San Francisco de Sales quienes ofrendan sus corazones y han logrado terminar este camino de purificación y unirse con la Divinidad (Fig. 47).

La presencia del corazón como un símbolo espiritual remonta su origen en la patrística. Sin embargo, las primeras representaciones artísticas del corazón sagrado de Cristo se encuentran hacia el siglo XIII, relacionadas con las meditaciones sobre la Pasión y el sufrimiento. Linda Báez señala que estas reflexiones sobre la herida, la piel, la carne abierta corresponde “[...] con la metáfora mística de la penetración y el deseo erótico, a través de la cual se abría la posibilidad de alcanzar la unión con Cristo dentro de la parte más íntima de su corporalidad, es decir, en su corazón”.⁴⁷⁴ Ya entrado el siglo XVI y los nuevos estatutos tridentinos, el tema resurgió a través de san Francisco de Sales, san Juan de Eudes y Margarita María de Alacoque, quienes vieron este órgano como una posibilidad de acercarse a Dios. Fue gracias a ellos que la devoción al Sagrado Corazón de Jesús se extendió por todo el orbe católico. Por su parte, san Ignacio de Loyola explica

⁴⁷³ Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, p. 66.

⁴⁷⁴ Linda Báez, “*Ecce Homo*: El cuerpo, los sentidos y la imaginación en los Ejercicios de meditación mística”, p. 109.

en sus ejercicios que, para completar el proceso de purificación, había que hacer “una renuncia del corazón, que llevaba a combatir y extirpar los vicios del hombre inferior”.⁴⁷⁵

Sin embargo, los felipenses tenían su propia tradición en la veneración al corazón y sus implicaciones místicas. Según Alfonso Méndez Plancarte, en *El corazón de Cristo en la Nueva España*, el fundador de los oratorianos de San Miguel, Juan Antonio Pérez de Espinosa, escribió un panegírico a favor de san Francisco de Asís en el que afirmaba que, “si la fábrica de la Iglesia se ha de levantar sobre el Corazón de Cristo, los cimientos en ese Corazón se han de abrir.”⁴⁷⁶ Por lo que respecta a esta última pintura, está compuesta por dos planos, uno terrenal en el que aparecen los estudiantes salesianos y otro divino, en él la Virgen toma de una vianda que carga un ángel los corazones que le fueron ofrecidos a Jesucristo, reforzando su compromiso como intercesora de los hombres. El coro celestial está compuesto por los santos principales de los oratorianos de la villa: su fundador, san Felipe Neri, san Francisco de Sales y san José, patronos del Colegio y finalmente, san Juan Bautista.

Los grabados del padre Izquierdo fueron un recurso común en esta serie, el artífice novohispano tomó elementos o composiciones. Para esta Jaculatoria recuperó al Amor Profano o Cupido yacente con su arco y flechas que se distingue en el primer plano (Fig. 48), a más de los grilletes y esposas que recuerdan a todo aquello que encadena el alma al mundo y no la deja elevarse a su sacra unión con Dios. Retoma la leyenda *Quis nos separabit*, es decir: ¿Quién nos separará? Cuestionando las razones de la ausencia de Dios en la vida del hombre, sujeciones e impedimentos que quedan en el suelo ante la purificación del corazón y del espíritu.

⁴⁷⁵ Ana Pérez- Gavilán, *Corazón sagrado y profano*, p. 71.

⁴⁷⁶ Alfonso Méndez Plancarte, *El corazón de Cristo en la Nueva España*, p. 47, *Apud* Ana Pérez Gavilán, *Op.cit.*, p. 141.

Sobre el grupo de estudiantes y oratorianos deseo anotar que después de analizar a detalle cada uno de los cuadros que integran esta serie, realicé un esquema donde enumeré y señalé la presencia constante de siete de ellos (Fig. 49). Asigné el numeral 1 al personaje que podría ser el padre Juan Benito Díaz de Gamarra, a quien se le da el papel de guía espiritual del Colegio y apoyo en los momentos de desasosiego. Los números 2, 3 y 4 corresponden a colegiales del instituto salesiano de las cátedras de Filosofía, Teología y Leyes dependiendo del color de sus becas. Será el estudiante de esta última cátedra el que agoniza en la Jaculatoria del Día 3, bajo el cuidado del Padre Gamarra. Los personajes 5 y 6 portan un manto marrón, si bien en una de las pinturas están de espaldas, son reconocibles por su vestimenta y algunas características físicas como el largo de su cabello. Al personaje número 6 se le puede identificar por el cuello de su camisa del cual cuelgan un par de listoncillos blancos. Finalmente, el personaje 7 viste con sotana sacerdotal al igual que el padre Gamarra, se trató seguramente de un oratoriano que ocupó algún cargo dentro de la Congregación al tiempo de la factura de esta serie y por ello se le incluyó en ella. Tal dignidad explica su presencia en la escena del moribundo, pues seguramente le estaba aplicando los últimos sacramentos antes de dejar este mundo.

Para finalizar este apartado, es necesario retomar algunas ideas y desarrollar su importancia para la congregación felipense. Lo primero que deseo resaltar es la evidente influencia de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola en toda la serie. El método de composición del lugar, en el cual las imágenes eran los apoyos visuales para la *contemplación imaginativa del lugar*⁴⁷⁷ favoreció la factura de objetos artísticos que reforzaran la disposición tridentina en la que se legitimaba el uso de la imagen, en tanto medio para la perfección espiritual. Como lo señala Santiago Sebastián el éxito de los ejercicios ignacianos está, “[...] en haber intuido un método

⁴⁷⁷ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, p. 62.

eficaz para la sensibilización de la imagen [...]”⁴⁷⁸. Es así que hay una búsqueda de nuevas soluciones plásticas que debía complacer a artistas, patronos y los anhelos de la fe.⁴⁷⁹ No está por demás reiterar que los felipenses impulsan discursos visuales persuasivos de sus creencias y preceptos. Es decir, que tradujeron a un lenguaje plástico sus discursos litúrgicos manteniendo los lineamientos tridentinos de los que ellos surgen. San Felipe Neri, estuvo decidido a que los oratorianos,

mostrasen a los cristianos el camino del cielo y los armasen con los ejercicios santos para triunfar sobre sus enemigos: mundo, demonio y carne, instruyéndolos con repetidas pláticas y sermones, confortándolos con la frecuencia de los sacramentos y fortaleciéndolos con la oración mental, y otras muchas prácticas de virtud [...].⁴⁸⁰

La selección de las meditaciones y reflexiones que se escogieron de los ejercicios ignacianos para el conjunto pictórico de *las Jaculatorias*, se basan en las anotaciones que san Felipe Neri hizo para los ejercicios que los felipenses debían practicar. Él deseaba que sus discípulos se centraran en los siguientes temas de reflexión: *La Gloria, el discurso de las dos Banderas, la Vida de Cristo, la Pasión de Cristo* y el *Amor de Dios*⁴⁸¹. Esta serie pictórica se basa específicamente en las indicaciones que el fundador felipense dejó para la Congregación. Si bien, tienen como fundamento los instaurados por san Ignacio de Loyola, el florentino agregó algunas doctrinas más cercanas al carisma de su congregación. Los ejercicios felipenses se hacían inicialmente todas las tardes de los días festivos del estío, comenzando desde la Pascua sobre el monte de San Onofre, desde donde se podía apreciar toda la ciudad. En ese lugar abierto, con el deleite de la música y la

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Vid.*, Paula Mues, *La libertad del pincel*, p. 107.

⁴⁸⁰ Joseph Antonio Ramos de Castilla, *Panegyrica Cynosura*, p. 36.

⁴⁸¹ Estos temas los registra el felipense sevillano Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega en uno de sus tres tomos dedicados a la instrucción de los ejercicios espirituales para los oratorianos, *Vid.*, José Roda Peña, *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, pp. 127- 158.

vista, se hacían las oraciones y los ejercicios siendo de “[...] extraordinario consuelo, que prueban los que asisten a ellas con frecuencia: bendiciones, a mi parecer, impetradas del Santo Patriarca el último día de su vida[...]”.⁴⁸² La Congregación debía practicar en su cotidianidad las enseñanzas de san Felipe Neri, a partir de una vida activa gobernada por la caridad y basada en las tradiciones oratorianas como la Visita a las Siete Casas durante Semana Santa, el uso de la música como medio para encontrar la perfección y la vista de delicias y cosas hermosas que impulsaran al espíritu a encontrar la bondad y belleza que sólo está en Dios.

La serie además de un ejemplo mnemotécnico que favorecía la práctica del ejercicio espiritual, propone un modelo de sacerdote amparado en Cristo, pues ellos a través de su ejemplo inspiren a los fieles en las virtudes. Entonces “[...] al sacerdote conviene precaverse a través de una rígida virtud que lo aleje de los vicios que son propios del mundo laico, manteniéndose en un estado de pureza, entendida éste como tener limpia el Alma constantemente de toda culpa mortal [...]”.⁴⁸³ No hay que olvidar que los felipenses son sacerdotes y la labor pastoral es indispensable en su comunidad.

Otro punto sobre el que quiero reflexionar debe considerarse únicamente como una hipótesis y necesariamente tendrá que comprobarse en un estudio más detallado de esta serie. Los oratorianos atribuyen la comisión de esta obra al propio Díaz de Gamarra, ya que es él quien encabeza a los estudiantes en la vereda de salvación, es decir en el Día 1 de los ejercicios. Hay que traer a cuenta algunos datos para sustentar esta propuesta. La pintura se realizó en 1781 cómo lo señala la firma del autor inscrita en el Día 4 de Ejercicios. En ese mismo año sucedió el enfrentamiento con el obispo Ochoa por la negativa de la Congregación para ser visitada. En este litigio el obispo puso en tela de juicio la labor educativa de los oratorianos. En algunas noticias él

⁴⁸² *Idea de los Ejercicios*, p. 55.

⁴⁸³ José Luis Beltrán Moya, “El pastor de almas”, p. 194.

mencionó que los felipenses al tener acceso a libros prohibidos por la Inquisición como censores, podrán tener ideas ajenas a la verdadera religión que empañarían su buen desempeño en las cátedras. ¿Será acaso que la serie de *las Jaculatorias* fue parte del discurso que apoyaba la correcta instrucción de los oratorianos? Quizás a ello se deba el decoro de cada uno de los lienzos, la propiedad de los temas y las devociones en ella contenida. A ello se le suma un dato recogido por Carlos Herrejón.⁴⁸⁴ Informa de una obra inédita del padre Gamarra intitulada, *Santos deseos de una cristiana muerte o preparación para ella en un retiro de ocho días o en un día de cada mes*, fechada en 1783, año en el que el felipense muere a la edad de 38 años. Siendo la serie de *las Jaculatorias* una constante exaltación a la buena muerte, al *ars morendi*, podía pensarse que la obra *Santos deseos* contiene toda la retórica y doctrina religiosa del conjunto pictórico. Es decir, que no sólo comisionó una obra plástica, sino que, además, elaboró un tratado sobre ella. No tendré la respuesta a ello hasta no tener acceso al documento original, sin embargo, sería notable que el padre Gamarra fuera el mecenas de una obra literaria y pictórica ejecutada a los poco antes de su muerte. A mi criterio, ésta es una de las obras con mayor riqueza simbólica del Oratorio y que sintetiza la doctrina y carisma que la Congregación divulgaba entre sus fieles.

4. La serie pasional del *via crucis*

En prácticamente todos los templos católicos existe un viacrucis, la representación simbólica de la pasión y muerte de Jesucristo. La mayoría de ellos siguen la misma tipología: catorce escenas en las que se narra desde la aprehensión de Jesús hasta la deposición de su cadáver. En estas imágenes por lo regular, Jesús está acompañado por su madre, María Magdalena y san Juan, sin embargo, el *via crucis* que presento a continuación y del que brevemente hablaré se aparta de este

⁴⁸⁴ Carlos Herrejón, “Benito Díaz de Gamarra a través de su biblioteca”, p. 151.

paradigma.⁴⁸⁵ Las pinturas, en la actualidad, se encuentran resguardadas en la Capilla de Nuestra Señora de la Salud. Algunas están contenidas al interior de un retablo neoclásico y otras en los muros colocadas sin ningún orden perdiendo con ello su narratividad, discurso y lectura. Es evidente que no eran parte del retablo y que, además, eran lienzos independientes con un marco dorado que aún conservan algunas.

El retablo en el que fue colocada la serie no pertenecía a este espacio, hay partes que se notan fueron adecuadas al arco y a la ventana para que se ajustara a las dimensiones del muro. Así mismo, el Cristo que ocupa el nicho central tampoco tenía la advocación del Buen Pastor, se trata de una escultura articulada a la que le colocaron un cordero en los hombros y es durante la celebración de la Semana Santa cuando se advierte su verdadera vinculación pasionaria, pues le amarran las manos y le vendan los ojos como a un *Cristo cautivo* (Fig. 50). Estas modificaciones al conjunto retablístico se hicieron para que hubiera uniformidad en el discurso iconográfico (Fig. 51).

Lo atípico de esta serie de lienzos no recae únicamente en que son sólo doce las estaciones que se pintaron, cuando suelen conformarse por catorce, sino que se evitó la representación del sufrimiento o agonía de Jesús, aun siendo un tema pasionario. No obstante, sus mayores particularidades son que, además de Cristo, no hay otro personaje humano en toda la serie, todos fueron sustituidos por animales. Además, se omitió la cruz, atributo central de todo viacrucis, y no existe la Estación dedicada a la crucifixión. De esta serie se ha publicado poco, se le conocen historiográficamente como los lienzos del Buen Pastor,⁴⁸⁶ pues Cristo en cada una de las escenas carga sobre sus hombros a un pequeño cordero, sin embargo hay que ampliar este comentario.

⁴⁸⁵ Erika González León, *Un viacrucis alegórico en San Miguel de Allende*, 2009.

⁴⁸⁶ Santiago Sebastián describe esta obra como “neoclásica [...] donde vemos a Cristo atacado por perros (Salmo 22, 17) mientras que los corderos lo son por unicornios. *Vid.*, Sebastián, *El barroco iberoamericano*, p. 220.

La composición de los lienzos está resuelta por dos verticales, en una se colocó a todos los personajes y en la otra al paisaje. En aquéllas donde Cristo está de pie, él es el eje rector y todos los demás elementos están a su alrededor. El paisaje es empleado de dos maneras, como fondo donde destaca un cielo azul, algunas nubes y un sol sin rostro que pareciera no tener una secuencia lógica en su trayecto pues aparece y desaparece de una y otra escena sin que prive un orden, además de alguna vegetación y arbustos pequeños. El otro tipo de paisaje está cargado de simbolismo y metáforas; incluyen árboles y flores que tienen relación alegórica con María o con la Pasión de Cristo. En dos escenas se incluyeron una estrella y el sol con rostro que, de igual manera, son un emblema alusivo a la maternidad y a la divinidad. Los animales representados encarnan a los personajes del viacrucis: la Virgen, María Magdalena, el Cireneo o los soldados romanos que apresan y atacan a Cristo. De estos significados se hablará en el siguiente apartado. Finalmente, estas composiciones tienen varias inscripciones, unas que parecen dar voz a Cristo y a la Santa Madre y otras son un versículo bíblico que refrenda y explica el tema representado.

En los lienzos hay varios puntos lumínicos, lo que además de generar sombras y volumen provocan un ambiente más natural. Esta incidencia genera perfiles más suaves, una de las características de la pintura de mediados de siglo XVIII que abandona los contornos negros como límite de las formas.⁴⁸⁷

Cristo es la figura central y principal de cada uno de los lienzos, su ubicación y postura depende de la estación del viacrucis que se represente, en general se le representa con rostro afable, naturalismo y proporción anatómica. Aunque no he encontrado los referentes gráficos que pudieron inspirar esta compleja composición, hay escenas que tienen similitudes con representaciones del Buen pastor y de viacrucis ya utilizados en la Nueva España, sin embargo,

⁴⁸⁷ Mues, "Pintura ilustre, pincel moderno", p 62.

una de las fuentes principales para la retórica gestual de Cristo se basa en la teoría de las pasiones del pintor francés Charles Le Brun (1619- 1690).

Este reconocido pintor de cámara de Luis XIV y director de la Academia Real de Pintura y Escultura de París, empeñado en brindar mayor naturalismo a su obra se propuso realizar una sistematización de las pasiones y emociones reflejadas en el rostro. Los resultados de sus indagaciones los exponía durante varias conferencias en la Academia parisina, la de mayor trascendencia fue la *Conférence sur l'expression générale et particulière*, dada en 1688. Lo dictado por Le Brun, fue retomado por sus alumnos y colegas que las transcribían y acompañaban de esquemas y dibujos. Hacia 1696 Sebastian Le Clerc (1637- 1714), grabador francés de la corte de Luis XIV, realizó grabados del material que Le Brun utilizaba como apoyo visual en sus conferencias y hacia 1727 Jean Audran preparó una edición con las láminas ordenadas del pintor de cámara. No escribió un tratado como tal, sino que describió estados anímicos y ayudó a su codificación,⁴⁸⁸ sumándose a una larga tradición por manifestar e imitar las emociones humanas.⁴⁸⁹ Sus explicaciones iban más allá del aspecto físico, agregaba aspectos fisiológicos que ayudaran a un mejor entendimiento y una representación pictórica más verídica de estas sensaciones.⁴⁹⁰ Las estampas de Le Brun eran conocidas en Nueva España, Paula Mues propone que desde 1730, José de Ibarra y su círculo cercano de pintores, tuvieron acceso a las copias de los dibujos de las pasiones, que utilizaron no sólo como un repertorio gráfico, sino que fueron estudiadas tanto las

⁴⁸⁸ Natalia Delgado Martínez, “Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII”, pp. 215- 216.

⁴⁸⁹ Antecedentes a esta teoría de la fisonomía son: Gian Battista della Porta, *De Humana Physignomomia libri III*, 1586. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, modos y diferencias*, Dialogo VIII, Principios generales para el uso de la fisonomía y la simetría, pp. 131- 161. René Descartes, *Les Passions de l'âme*, 1649.

⁴⁹⁰ Xavier Belles, “Las emociones clasificadas. Darwin y Le Brun”, pp. 215- 216.

imágenes como el texto que las describía para ser integradas de acuerdo a los temas y narraciones de una pintura.⁴⁹¹

En esta serie del viacrucis y siendo Cristo el único personaje humano su gesto marcó el tono de cada escena. El pintor de la serie tuvo muy claro que era indispensable la cercanía con sus emociones y la aplicación de ellas para lograr transmitir afectos y sentimientos correctos al observante. Como Le Brun lo señala, hay que representar de manera natural las pasiones, aunque no sea de manera verídica sino de la forma correcta, “It was not enough for the artist to imitate the expressions of nature that he might see around him, he must represent idea nature: nature not as it is, but as it ought to be”.⁴⁹² Comparado con el resto de los elementos de la serie es el rostro de Cristo el que tiene mayor trabajo y luminosidad, detalles que se notan aún y con la ligereza de la pincelada. Las pasiones en las que me centraré son las principales emociones que rigen este viacrucis: la tristeza, el llanto, la tranquilidad y el rapto. Las presento siguiendo el orden de las Estaciones y no el establecido por Le Brun en su *Conférence*, únicamente por convenir a la narratividad de la serie. Además, entre paréntesis señalo el título de los grabados en francés y la traducción en inglés.⁴⁹³

La primera pasión o emoción corresponde a la tristeza (*La tristese/Sorrow*), utilizada en la *Aprehensión de Cristo*, primera estación del viacrucis, en ella vemos a Jesús, atado de pies y manos, está sereno y tranquilo esperando su destino, gira su rostro ligeramente hacia la derecha evitando así el contacto directo con el observante (Fig. 52). Me he tomado la libertad de voltear en espejo el dibujo de Le Brun para comparar el grado de exactitud con el que el autor de esta serie

⁴⁹¹ Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra. Imágenes retóricas y discursos pintados*, p. 300. Especialmente el Capítulo V de su tesis desarrolla ampliamente el uso de la teoría de las pasiones y emociones de Charles Le Brun y su influencia en la pintura y artífices del siglo XVIII novohispano.

⁴⁹² Montagu, *The expression of the passions*, p. 4.

⁴⁹³ La versión de la *Conférence sur l'expression* que retomo es la traducción al inglés incluida en el texto de Jennifer Montagu, *Op.cit.*, pp. 125- 162.

copió el dibujo (Fig. 53). Las similitudes se aprecian en los lugares donde aplicó la sombra al cuello y su forma cisne; en el mechón de cabello que cubre parte de la oreja, la mirada a ningún punto hacia el cielo y lo arqueado de las cejas. La descripción señala que el color del rostro debe ser pálido, reflejando cierto rasgo de incomodidad y la cabeza apoyada hacia un hombro, tal y cómo se representó en esta serie.⁴⁹⁴

El momento en el que Cristo cae por segunda vez fue usada la pasión del llanto (*Le preurer/ Weeping*) para potenciar la carga emocional de esta Estación del viacrucis. La descripción establece que para representarla los ojos deber ir entre cerrados, húmedos y con una depresión al igual que las cejas, la boca entre abierta y con las esquinas hacia abajo, circundada por pliegues en las mejillas (Fig. 54 y 55). También establece la paleta pictórica a privilegiar para esta emoción: “the whole face will be wrinkled and puckered, and the color very red, especially around the eyebrows, eyes, nose, and cheeks”.⁴⁹⁵ La gestualidad de Cristo marca el ánimo de escena y de los colores que fueron utilizados en la pintura. La cabeza dibujada por Le Brun fue reproducida con gran similitud, no sólo en la expresión sino en otros detalles como en la forma en la que acomodó el cabello de Jesús que pareciera amarrado por la parte atrás, cuando en realidad este tratamiento se debe a que en el dibujo de esta pasión el personaje porta un paño en la cabeza que esconde la mayor parte de su pelo.

⁴⁹⁴ “As we said that the sorrow is a disagreeable languor in which the soul experiences the discomfort caused by the ill or defect to which the impression of the brain shows in to be subject, so this passion is represented by movements which seem to reflect the restlessness of the brain and the expression of the heart, the eyebrow being raised higher at the inner end than the outer. In a person suffering from this passion the pupil is troubled, the white of the eye yellow, the eyelids lowered and rather swollen, the area around the eye livid, the nostrils drawn down, the mouth slightly open and the corners drawn down, the head negligently leaning the one shoulder; the color of the whole face is leaden and the lips pale and colorless”. Montagu, *Op.cit.*, p. 136.

⁴⁹⁵ “Then he who weeps has his eyebrows depressed towards the middle of the face, the eyes almost shut, very wet and sloping down at the outer corners, the nostrils swollen, and all the muscles and veins of the forehead very prominent; the mouth will be half open, with the corners lowered and making folds in the cheeks; the under lip will appear turned out and pressing on the upper; the whole face will be wrinkled and puckered, and the color very red, especially around the eyebrows, eyes, nose, and cheeks”. Montagu, *Op.cit.*, p. 136.

La joy tranquille/ la alegría mesurada, es una mezcla de la felicidad y el amor simple en el que no hay sobresaltos, sino que se mantiene la medida; los ojos estarán moderadamente abiertos y la pupila vuelta hacia el objeto del afecto,⁴⁹⁶ por ello esta es la primera vez que hay contacto visual con el observante, ya que tanto su rostro como el movimiento de las manos parecen indicar que lo que sucede en la escena es por quien mira la pintura. *La joy tranquille* se caracteriza por la calma y la contención.⁴⁹⁷ No hay una exacerbación de las emociones y se explica que un pequeño fulgor rosado se desprenderá de labios y mejillas, en la pintura emana del rostro de Cristo a manera de aureola (Figs. 56 y 57). Esta representación gestual, que combina dos pasiones para crear una emoción, expone el grado de conocimiento que llegaron a tener los artífices novohispanos sobre las pasiones marcadas por Le Brun y sus antecesores. Tal y como lo señala el pintor francés, la emoción debe corresponder a lo que se representa, en este caso al momento previo de la Crucifixión, un acto sustentado en el amor de Dios hacia la humanidad y en la que se dará por terminada la misión de Jesús en este mundo, la mezcla de alegría y amor empatan tanto en el discurso visual como en el religioso. Es una composición decorosa en cuanto a la pertinencia de las emociones y su significado.

El momento de unión entre lo terrenal y lo divino es la retórica de esta estación. Como lo comenté y se verá en el siguiente apartado, se ha suprimido completamente la presencia de la cruz y del sufrimiento de Cristo. En un viacrucis tradicional este episodio representaría el momento en el que es clavado por los romanos al madero, sin embargo, esta escena prioriza la naturaleza humana y divina de Cristo y la redención que conlleva su sacrificio (Figs. 58 y 59). Será el rapto (*Rapture/ The ravisament*), similar al éxtasis, la pasión usada para favorecer el discurso pictórico

⁴⁹⁶ “If, instead of any of the passions of which we have just spoken, Joy fills the soul, the movements which express it are very different from those we have described: in this passion the forehead is calm, the eyebrow motionless and arched, the eye moderately open and smiling, the pupil bright and shining, the nostrils slightly open, the corners of the mouth a little raised, the complexion bright, and the lips and cheeks ruddy”. Montagu, *Op.cit.*, pp. 134- 135.

⁴⁹⁷ Montagu, *Op.cit.*, p. 137.

de esta comunicación mística, “is caused by some object which far above the comprehension of the soul, such as the power and greatness of God, then the movements of Wonder and Veneration will be incline towards the side of heart”.⁴⁹⁸ Los ojos y las cejas se mantienen mirando hacia el cielo, la boca muda y entreabierta suponen que el alma se encuentra concentrada en aquello que no se puede explicar. Jesús está ajeno a lo que su alrededor sucede, no hay sufrimiento en su rostro y se mantiene calmado mientras espera su destino. Esta pasión encierra la intención de esta serie, la comunión con Dios por medio de la oración y la imitación de Cristo, no con las penitencias físicas ni las emociones exacerbadas. Aun y cuando el repertorio de Le Brun incluye estados anímicos como la ira, el miedo y el llanto, que podrían estar más acorde con esta temática pasionaria, se utilizaron, ya sea por orden de los felipenses o por deseo del pintor, emociones contenidas y serenas, que invitan a la introspección y no al dolor, lo cual es acorde a toda la retórica e iconografía de la serie que a continuación se expone.

4.1 Iconografía del via crucis

El conjunto inicia con la *Aprehensión de Cristo* (Fig. 60). La pintura se ubica sobre el vano de acceso a la Capilla de la Virgen de las Tres Ave María. Cristo aparece vestido con una túnica azul, porta sobre su cuello una soga con la que le han sujetado las manos. Un par de felinos, perros y un oso lo rodean; estos animales sustituyen a los soldados romanos que lo apresaron. Sobre la rama de un manzano hay un nido con una paloma y su polluelo con la inscripción: *Stabat mater sola*,

⁴⁹⁸ “*But if the wonder is caused by some object which far above the comprehension of the soul, such as the power and greatness of God, then the movements of Wonder and Veneration will be incline towards the side of heart, the eyebrows will be raised, and the pupil also lifted up. The head, bowed as I have described, seems to show the humility and powerlessness of the soul. It is for this same reason that neither the eyes nor the eyebrows are drawn towards the gland, but raised towards heaven, on which they seem to be concentrated as if to discovered there what the soul cannot conceive. The mouth is partly open with the corners slightly raised up, expressing a sort of ecstasy. If on the other hand, the object which caused our wonder has nothing which merits our esteem, this unworthiness causes scorn*”. Montagu, *Op.cit.*, p. 133.

fide plena (Estaba la madre sola, llena de fe). El texto está asociado con el primer verso del poema medieval *Stabat Mater Dolorosa*, atribuido al beato Jacopone da Todi (1236- 1306).⁴⁹⁹ Se reza en la liturgia de Semana Santa mientras se camina de una Estación a otra, con la intención de recordar el dolor de María ante el padecimiento de su hijo. La segunda estación corresponde al momento en el que Jesús levanta la cruz e inicia su camino hacia el Gólgota (Fig. 61). En la pintura la cruz fue sustituida por un cordero, por ello a este conjunto se le ha catalogado como una serie del *Divino Pastor*.

Durante su recorrido Cristo cae en tres ocasiones (Figs. 62- 64). En la representación de estos momentos se nota en el gesto de Cristo su cansancio; más que sufrimiento o agonía, refleja tristeza y pesadumbre. En los lienzos bestias furiosas lo embisten y lo derrumban, estos animales, según los bestiarios, representan los vicios y pecados del hombre. La paloma, por su parte, en cada una de las estaciones se posa sobre flores marchitas y deshojadas como alegoría al sufrimiento de María. En las tres caídas el sol se mueve desde lo alto del cielo hasta quedar escondido por la vegetación. Pareciera que se va ocultando conforme se acerca el final del camino. La pequeña oveja que en cada una de las estaciones sigue a Jesús, replica los movimientos de su maestro y en estas Estaciones queda tendida a la par de él.

La siguiente figuración, *El encuentro con su madre*, es una interesante composición (Fig. 65). La paloma por única ocasión se coloca frente a Cristo, está posada sobre a un girasol que voltea sus pétalos hacia él. En el cielo un eclipse complementa el discurso de la composición. En la emblemática este fenómeno astronómico alude al desconsuelo de la Madre de Dios. Así lo explica Filippo Piccinelli en su *Mundo Simbólico*. Un eclipse de luna se aplica “a la pena gravísima que afligió a la Virgen María por la muerte sobre la roca del calvario de su santísimo hijo, que casi

⁴⁹⁹ Luis Ortiz Muñoz, *Cristo: Su proceso y su muerte*, v. 1, p. 30.

la mata de dolor”.⁵⁰⁰ Estas características comprueban que la paloma es una metáfora de la Virgen María.

Para la Quinta estación, el momento en que Simón de Cirene le ayuda a Jesús a llevar su cruz, se ha empleado el mismo recurso de sustituir el madero por un cordero (Fig. 66). Y para representar al cireneo se ha utilizado uno de estos animales. A la misma altura de la paloma hay una estrella y bajo ella la inscripción: *Sola cum Sole*, (Sola con el sol). Este texto también proviene del *Mundo Simbólico*. En él 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 [...]”.⁵⁰¹ Para el pasaje de la Verónica o el *vero icon*, el rostro del Redentor está plasmado en un paño enmarcado (Fig. 67). Parecería que es su reflejo en un espejo, pero en realidad se trata de la representación de un ‘retrato verdadero’. El pasaje bíblico señala que una mujer se acerca a limpiarle el rostro a Cristo, la cual fue sustituida en la serie por una oveja hincada.

La Octava estación corresponde al *Encuentro de Cristo con las mujeres de Jerusalén*, figurado por un trío de ovejas (Fig. 68). El versículo incluido señala que: [egressae sunt] *mulieres in occursum. Regis, 1 reg 18* ([Salieron] las mujeres al encuentro. Reyes 1;18). En la siguiente escena, ahora de pie, Cristo mira por única ocasión al espectador mientras cuatro perros lo despojan de su túnica azul, esta estación representa el expolio de Cristo (Fig. 69). El diálogo entablado con el observante lo hace partícipe y a la vez causante de todo el sufrimiento representado en los lienzos. Cristo reafirma esta demanda al extender su mano derecha, como señalando las injurias a las que está siendo sometido. La breve frase a sus pies: *Canes multi*

⁵⁰⁰ Filippo Picinelli, *El Mundo Simbólico. Los cuerpos celestes*, p. 280.

⁵⁰¹ *Idem*, p. 302.

*diviserunt sibi vestimenta mea. Ps 21*⁵⁰² (Muchos perros se dividieron mi vestimenta) reitera este discurso. Parece que la oveja, que fielmente lo acompañaba, ha perdido su lana al igual que su Redentor ha perdido su túnica. Las acciones de este animal copiaban las de Cristo; en cada una de las caídas se tendió en el suelo y se levantó cuando había que reemprender la marcha. Su actitud es una metáfora al buen cristiano que participa de la pasión. La paloma en esta ocasión se posa sobre una rosa deshojada.⁵⁰³

El siguiente lienzo presenta elementos peculiares en su composición. Jesús está tendido en el suelo con los brazos extendidos (Fig. 70). Mientras lo ataca una jauría su mirada está clavada en el cielo. Aunque no se ha incluido ninguna cruz es evidente que se trata de la Crucifixión. En la inscripción se lee: *Circundederunt me canes foderunt manus meis et pedes meos*⁵⁰⁴ (Me rodearon perros y perforaron mis manos y mis pies). En el ángulo superior izquierdo está por única ocasión el sol con rostro humano. De él emana un haz de luz que cae sobre un espejo situado por debajo. El espejo irradia otro rayo que pega directamente en el pecho de la paloma, localizada en la esquina superior derecha de la composición. Sobre esta luz se leen las siguientes palabras: *Pertransivit gladius*. (Atravesó la espada), frase que también forma parte del himno pasional *Stabat Mater*.⁵⁰⁵ La retórica de esta composición es la más compleja de toda la serie. En los emblemas de Picinelli al espejo lo considera como símbolo de la divinidad: “El rayo del sol que pega sobre un espejo

⁵⁰² La referencia correcta es: Salmo XXII, 17- 19.

⁵⁰³ La tradición cristiana asocia a esta flor con la Virgen María. ella 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. Véase: Jean Delumeau, *Historia del Paraíso. ¿Qué queda del paraíso?*, V. 3, pp. 199- 217. Lucía Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos*, pp. 118- 120.

⁵⁰⁴ El marco impide leer la referencia, sin embargo, se trata del: Salmo XXII, 17.

⁵⁰⁵ <i>Stabat Mater dolorosa</i>	Estaba la Madre dolorosa
<i>Iuxta crucem lacrimosa,</i>	junto a la Cruz, llorosa,
<i>Dum pendebat filius.</i>	en que pendía su Hijo.
<i>Cuius animam gementem</i>	Su alma gimiente,
<i>Contristantem et dolentem</i>	contrista y doliente
<i>Pertransivit gladius.</i>	la atravesó la espada.

(Las negritas son mías)

cóncavo y de allí se refleja en la yesca [que la consume] podría ser un presagio de Cristo, sol eterno con cuyo esplendor brillan las almas de los justos [...]”.⁵⁰⁶ Reitera Picinelli que, cuando los rayos solares pegan en un espejo aumentan su luz y la reflejan sobre otros, significa la gracia derramada en uno de los siervos de Dios, el esplendor es esparcido por doquier e ilumina a todos.⁵⁰⁷ Entendido así, el sol y el espejo⁵⁰⁸ son una manifestación de la Divinidad⁵⁰⁹ y la Paloma una metáfora a María. Estos tres elementos representarían la Encarnación de Dios por medio de la luz divina que baja del cielo, rebota en el espejo y pega en el pecho de la paloma. El complemento de esta narración es Cristo que con su muerte permite la redención del hombre. En este lienzo se han conjugado dogmas rectores de la teología cristiana: la Encarnación y la Redención. El que no se incluyera la cruz en la composición responde a una búsqueda por la reflexión y la meditación sin maltratos físicos.

La última estación de este viacrucis es una *Alegoría de la Preciosa Sangre* (Fig. 71). Lo que reitera la intención de suprimir por completo cualquier pasaje que manifieste el sufrimiento y la muerte explícita de Jesús. Esta alegoría está relacionada con el sacramento de la Eucaristía y el Bautismo⁵¹⁰. En sus escritos, San Buenaventura (1221- 1274) explica que la sangre de Cristo guarda en sí la promesa de la Redención, “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 celeste”.⁵¹¹ San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios*, menciona a la sangre de Cristo como el

⁵⁰⁶ Filippo Picinelli, *Op.cit.*, p. 159.

⁵⁰⁷ *Ibid*, p. 161.

⁵⁰⁸ Un espejo es el emblema del arrepentimiento y la Gracia Divina, mientras que uno colocado en el suelo es emblema de la Humildad. Cesare Ripa, *Iconología*, p. 202.

⁵⁰⁹ 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. Platón, *Diálogos IV. La Republica*, § 516 a-b. Marsilio Ficino, *The book of the sun, De Sole*, capítulo IX.

⁵¹⁰ Clara Bargellini, “Cristo en el arte barroco”, p. 64.

⁵¹¹ San Buenaventura, *El Itinerario de la mente de Dios*.

símbolo de la salvación sobre la cual hay que meditar.⁵¹² En la figuración, de los pies, manos y costado de Cristo brotan chorros de sangre que caen en una fuente rodeada por todas las fieras que aparecen en las pinturas: un toro, un oso, un elefante, una cabra y un leopardo, así como ovejas, perros y lobos.⁵¹³ Los animales ya no presentan rostros furiosos ni ojos encendidos; ahora permanecen en una pacífica convivencia. El texto inferior que acompaña esta imagen: *Habitabit lupus cum agno, et pardus cu hedo vitulus et leo oves simul morabantur. Isai 11* (Moraba el lobo con el cordero, el leopardo con el cabrito, el becerro, el león y la oveja estarán viviendo juntos. Isaías 65:25), reitera esta calma que impera. Este lienzo es el que más ha padecido el maltrato del tiempo. Presenta en la parte superior pérdida de la capa pictórica, aunque aún se pueden distinguir algunas de las palabras del pasaje bíblico: *Sitientes [venite ad aquas]. Isai 5*, (Sedientos [vengan a las aguas] Isaías 55:1) y *Haurientis aquas cum gad [cum gaudio de fontibus Salvatoris] de fontibus Salvatoris. Isai 12* (Del que saca [con gozo] las aguas de las fuentes del Salvador. Isaías 12:3). Anunciando y reforzando el discurso salvífico y redentor de la sangre de Cristo.

Gráficamente la serie se inspira en modelos que circulaban ampliamente por Europa y América, por la popularidad que la devoción de Cristo como Buen Pastor alcanzó durante el siglo XVIII. La iconografía tradicional, con antecedentes en el paleocristianismo, representa a Jesús como un adolescente vestido con una túnica acompañado de algunas ovejas y suele cargar una sobre sus hombros.⁵¹⁴ Los modelos más difundidos se deben a los grabadores Hieronimus Wierix (1553- 1619) y Raphael Sadeler (h. 1560- h. 1632) que inspiraron composiciones novohispanas como la atribuida a Luis Xuarez (1585- 1639). En ella, además de la característica oveja que carga sobre sus hombros está parado sobre yesca espinosa, similar a representación del Cristo de esta

⁵¹² San Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales. Ejercicio séptimo, De la gloria*, p. 88.

⁵¹³ “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.

⁵¹⁴ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial- Jesucristo*, p. 159.

serie pictórica del viacrucis, que está vinculada con la línea pasional de la advocación del Buen Pastor más que la bucólica (Figs. 72 y 73).

Por su parte el Expolio de Cristo, tiene elementos comunes del libro *Amoris divini et humani antipathia* (1629) de Ludovicus van Leuven (1600-1661) que desarrolla un discurso sobre el Amor Divino y Profano similar a los realizado en la *Pia Desideria* de Hugo Hermann y el *Amoris divini emblemata* de Otto Vaenius. Específicamente el epígrafe y Emblema 32 *Protectio Amoris* (Fig. 74 y 75), refiere el sacrificio que significa entregarse al Amor divino el cual explica, debe hacerse sin temor y lleno de esperanza pues un corazón puro y confiado no da cabida a la duda. Los pensamientos malvados, que asechan como fieras, serán fustigados con el amor, la fe y la esperanza, por ello el corazón que se entrega a Dios no debe temer.⁵¹⁵ Tanto el dibujo como el epígrafe están acordes al pasaje donde Cristo es despojado de su ropa para ser crucificado. Es el momento previo a su martirio final donde se consumará el plan de su Padre y sucederá la Redención del hombre, un acto completo de amor en el que al igual que el Emblema *Protectio*

⁵¹⁵ Ludovicus van Leuven, *Amoris divini et humani antipathia*, fs. 64- 65.

Protectio Amoris [32]

PD. 26. Psal. 74

Una fiducia de Dmiranda Amantis, imitanda huius animæ fides! quæ in medio leonum rugien - tium non titubat, en medio crudelissimarum ferarum non desperat; sed plena Amore diuino, plena constantiâ, spe plenissima clamitat, Dominus illuminatio mea & salus mea quem timebo; Hacer - menos protector de mi vida à quo trepidabo? dum apropiado super me nocentes vt edant carnes meas, ipsi infirmati sunt, & ceciderunt. Si constante aduersum me castra, no timebit cor meum, si exurgat aduersum me præliũ in hoc ego Spero: Vnam petij un dominó, Hanc requiram vt en - habitem en domo Domini ómnibus diebus vitæ Meae. Igitur Domine respeta en mí, restitue animam meam à malignitate eorum, à leonibus vnicam meam. sic tu, o mens pia, cum te sentis prauis cogitationibus oppugnari, y enormibus tentationibus obrui, quæ tamquam feræ & crudeles bestię quærunt animam tuam mortiferis peccati: Amor enim protexit te; Ama igitur sempre y no peccabis.

Amoris, no debe caber el temor o la duda. Con suma destreza el pintor de la serie entrelazó el modelo gráfico, el contenido religioso y espiritual del grabado con la temática de la pintura, utilizó también, el sentimiento de la alegría mesurada de Le Brun como parámetro para expresar de forma correcta y naturista la emoción y el discurso de esta escena.

Finalmente, queda pendiente encontrar los recursos visuales ocupados por el pintor para la construcción de esta serie, seguramente detrás de ella hay un devocionario o tratado sobre el camino pasional de Jesús que explique a detalle la inclusión de ciertos animales, plantas y cuerpos celestes. Aunque he continuado desde la maestría buscando la fuente, pocos frutos ha dado la pesquisa. Uno, el más sobresaliente, es un grabado del alemán Michael Wohlgemuth (1434- 1519), conocido por ser el maestro de Alberto Dürero (1471- 1528), en el que se representa a Cristo vestido con manto y portando un bastón de peregrino rodeado por diversas bestias, entre las que se distinguen algunos felinos, unos perros, un león y un unicornio que parecen atacarlo e impedir su paso (Fig. 76). Otro grupo de animales está ubicado en la parte posterior y a la altura de su cabeza, entre ellos identifiqué unas ovejas, un elefante, algunas aves y un nido de éstas. En la esquina superior izquierda una mujer de perfil parece alejarse de la escena, sin embargo, es difícil determinar de quien puede tratarse. El grabado está en un repositorio de láminas bajo el título *The virtues of Christ and the wickedness of his enemies*, considerando que se menciona a la virtud y maldad es de suponerse que los animales que le entorpecen su andar tienen una connotación negativa a diferencia del resto, que se pueden interpretar como alegorías o metáforas de la incorruptibilidad y de la perfección del espíritu de Cristo. En la serie aquí expuesta los animales tienen esa carga positiva y negativa y son utilizados como metáforas de ciertas cualidades humanas y divinas, lo cual empata con el discurso del grabado de Wohlgemuth, sobre todo si se compara con la *Primera Estación* que retoma la mayoría de los animales de la lámina y la estructura compositiva en la que fueron dispuestos los personajes (Fig. 77).

4.2 La atribución intelectual de la serie

En este conjunto pictórico es latente el uso de emblemas, metáforas y alegorías para la representación de un tema pasionario. Tradicionalmente se le atribuye al padre Alfaro la invención de esta serie ya que costeó la construcción de la capilla de Nuestra Señora de la Salud, lugar que resguarda el viacrucis. Sin embargo, con la recapitulación anterior queda en evidencia que su factura es posterior y ajena al religioso, no sólo por sus características formales sino por su lenguaje simbólico. Neri de Alfaro, defendía una piedad guiada por penitencias y mortificaciones físicas. Eran bien conocidas sus exposiciones de fervorosa piedad celebradas durante la Semana Santa y representadas en los muros del Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco. Ante ello es poco probable que un personaje que mostraba tales manifestaciones, comisionara una obra con tanta carga simbólica en la que no se exhiben los crueles padecimientos de Jesús. A pesar de ser un tema pasionario se evitó representar llagas, estigmas o heridas y son apenas unas gotas de sangre las que escurren de la cabeza Cristo en toda la serie. Este afán llevó a eliminar todos los atributos comunes de un viacrucis, obviando su muerte y suprimiendo las estaciones posteriores, para con ello priorizar la imitación de Cristo y la reflexión sobre la redención del hombre. En comparación con los objetos artísticos que el padre Alfaro comisionaba y que fueron expuestos en varios apartados de esta investigación, no son imágenes cargadas de martirio y agonía que intentaban lograr la conmoción en el espectador, sino son representaciones serenas que invitan a la meditación.

Ante ello, y recordando el programa visual y retórico de la serie de las *Jaculatorias*, considero acertado situar la fecha de elaboración a finales del siglo XVIII, cuando el padre zamorano Juan Benito Díaz de Gamarra era el prepósito de la Congregación y la cultura letrada y la racionalización del pensamiento invadieron el Oratorio. Partiendo de esta hipótesis, la obra es

posterior a 1780 cuando tenía el cargo de Prepósito. Además, las características propias de la pintura, como el naturalismo, “la belleza más suave, por lo general los rostros menos angulosos, así como con la aparición de tonalidades pasteles”,⁵¹⁶ son características propias de la pintura de finales de siglo XVIII, contemporánea a Gamarra y no a la del padre Alfaro.

Asimismo, los aprendizajes y experiencias de su viaje por Italia están presentes en el conjunto pictórico. Los textos que acompañan a la paloma en la Séptima y Octava estación, los ubiqué en epígrafes del Oratorio de San Felipe Neri en Roma y en las puertas de la Catedral de Pisa, lugares en los que vivió el padre Gamarra. Si bien no he encontrado fuentes escritas, un contrato, novenario o la firma del autor de la serie que pueda sustentar la participación directa del padre zamorano, presumo que ésta se gestó dentro de los muros del Colegio de San Francisco de Sales por alguien habituado y conocedor de los postulados del oratoriano Gamarra. En ella podemos encontrar un lenguaje ilustrado, erudito y moderno propios del padre o de sus alumnos cercanos, quienes fueron los receptores de la serie y a quienes se les invita a seguir e imitar a Cristo, no con el sufrimiento sino con la meditación, la paciencia, la humildad y la fortaleza.

Este recorrido visual tiene también influencia de las *Consideraciones* del padre Tomás de Villacastin –utilizadas en la serie de las *Jaculatorias*–. La *Meditación V*, versa sobre el Buen Pastor y la necesaria consideración sobre la pertenencia y la rectitud de nuestros pasos y acciones. Menciona que la humanidad de Cristo fue, en parte, para que,

[...] sus ovejas le conociesen, siguiesen y amasen, y no huyesen del, sino que también quiso apacentarlas y mantenerlas con su propia carne y sangre; andando al frío, caminando al sol, durmiendo en la tierra [...] y al fin como Buen pastor muriendo arrimado a un árbol por quitar la presa al lobo infernal. [Invita también al ejercitante a] Considerar cuantas veces [...]apacentándote en los verdes prados y pastos vedados de tus lujurias no temiendo el peligro y daño de caer en

⁵¹⁶ Mues, “Pintura ilustre, pincel moderno”, p. 61

las uñas y dientes de los infernales lobos, que son los demonios de los quales como presa suya tantas veces te ha sacado este buen Pastor”.⁵¹⁷

En estas líneas se pueden encontrar elementos y recursos utilizados en la estructura de la pintura, como lo son la inclusión de ciertos animales que representan los pecados y los vicios del hombre. La serie es una invitación a unirse a Cristo en su viacrucis a partir de lo que Gamarra denominó la ‘amable virtud’, aquella que necesita de educación, música, poesía, paisajes y actos de piedad para su activación.

Para concluir en este capítulo se mostraron ejemplos claros de como el lenguaje visual fue utilizado por esta congregación religiosa como una herramienta de adoctrinamiento y evangelización. Si bien, en los capítulos pasados, se presentaron algunas obras que correspondían a una estética donde se exaltaba el sufrimiento como un valor del alma digna de salvación, años después ese lenguaje se transformó y apeló a un espíritu de reflexión y renovación a partir de la oración y la caridad. Estas transformaciones responden a las reformas impulsadas desde la corona española y que repercutieron en los virreinos trasatlánticos. Son, además, el resultado de largos procesos históricos y artísticos que en San Miguel el Grande fueron encabezados por el padre Gamarra, como rector del Colegio salesiano y prepósito de la Congregación. Él, como dirigente de la institución, promovió estas doctrinas entre sus alumnos y discípulos y favoreció la comisión de obra a los más célebres pintores del virreinato novohispano.

Este capítulo también puso de manifiesto la importancia de San Miguel el Grande en un circuito comercial de obra de arte que tenía su sede principal en la Ciudad de México, pero también en la capital queretana, de lo cual se habló en el Capítulo II, pero que sirve para entender las dinámicas de traslado de obra y la transformación de la villa y su población en la segunda mitad

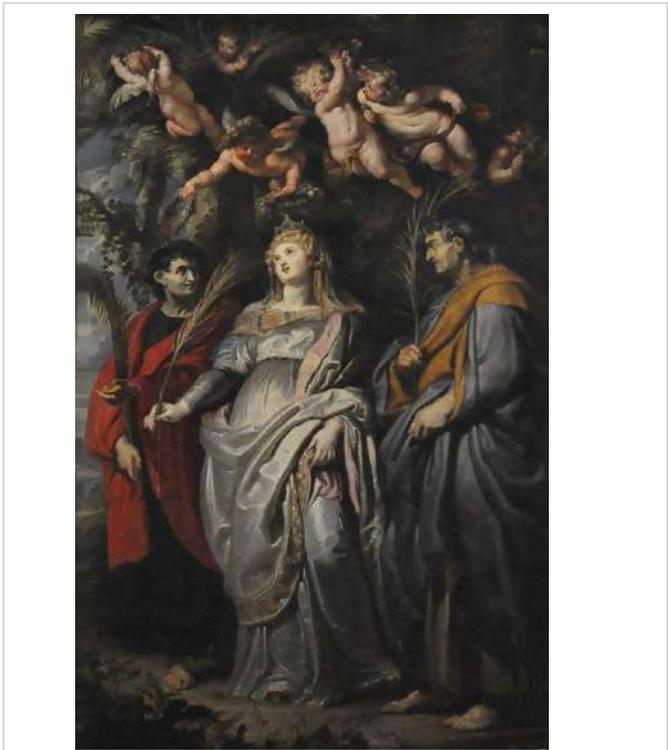
⁵¹⁷ Villacastin, pp. 371- 374.

de siglo XVIII. Las elites sociales y religiosas que habitaron San Miguel el Grande y que eran capaces de comisionar obra a los más prestigiados y principales talleres de pintores del virreinato para adornar sus casas y templos, son partícipes e impulsores de las grandes transformaciones de la villa y que la insertaron en el contexto de modernidad y vanguardia del virreinato novohispano.

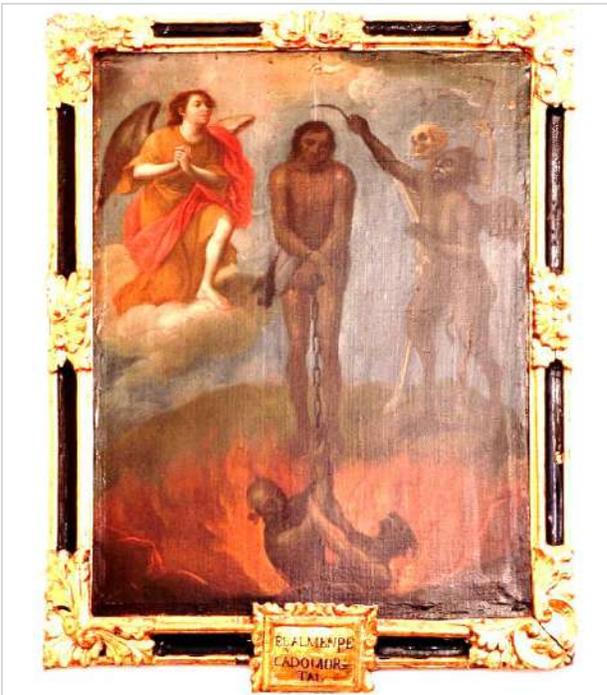
Finalmente, las series aquí expuestas refieren temas determinantes para el carisma de los felipenses: la conversión, los ejercicios espirituales y la imitación a Cristo a partir de la reflexión y el conocimiento. En estas obras se destaca el nivel de interpretación, entendimiento y comunicación que debió existir entre artífice y los oratorianos pues tradujo a un lenguaje plástico el trasfondo ideológico, intelectual y religioso de la Congregación. También, muestran la postura de los felipenses, encabezados por el padre Gamarra, para favorecer obras apegadas al “buen gusto” y a artífices pertenecientes a la recién fundada Academia de San Carlos, una institución en la que veían reflejadas las ideas de innovación e ilustración que ellos desde el púlpito y la cátedra impulsaban.

IMÁGENES

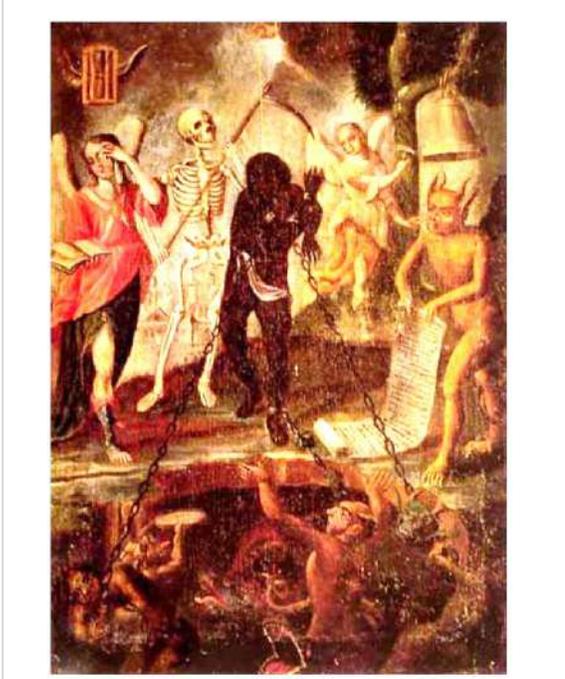
CAPÍTULO IV



1. Pedro Pablo Rubens, *San Nereo, santa Flavia Domitila y san Aquileo*, óleo sobre tela, Santa María Vallicella, Roma, h. 1593.



2. Autor desconocido, *El alma en pecado mortal*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



3. Autor desconocido, *Árbol Vano o juicio de un pecador*, siglo XVIII, Museo del Pueblo, Guanajuato.



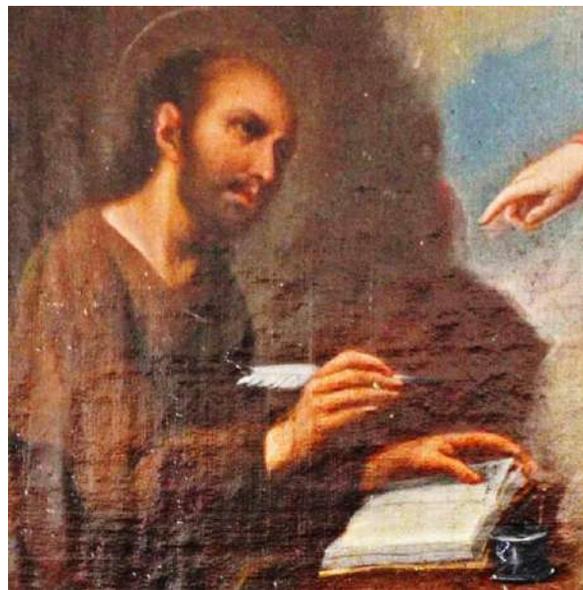
4. Autor desconocido, *El alma en Gracia*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



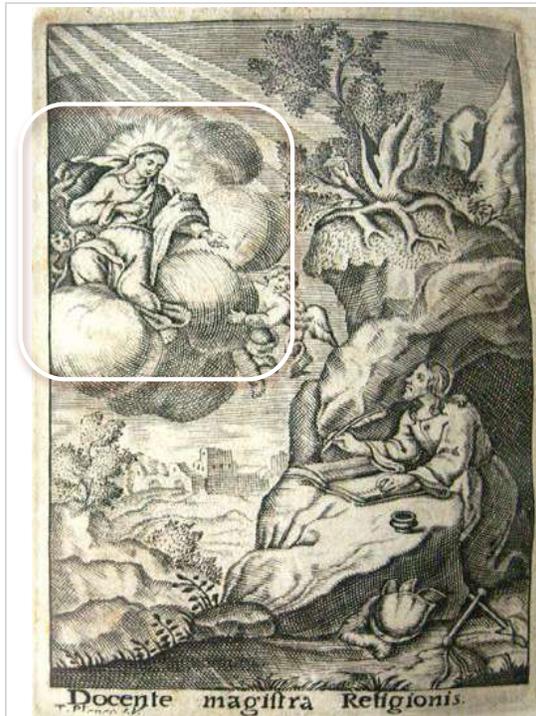
5. Autor desconocido, *Conversión de san Felipe Neri*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



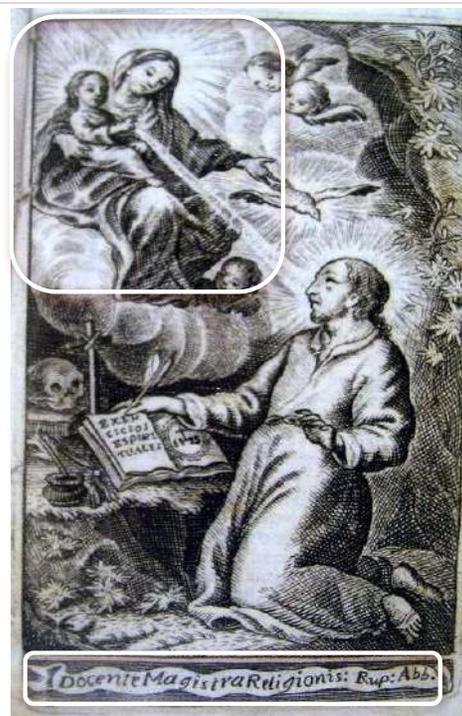
6. Autor desconocido, *Conversión de san Ignacio de Loyola*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



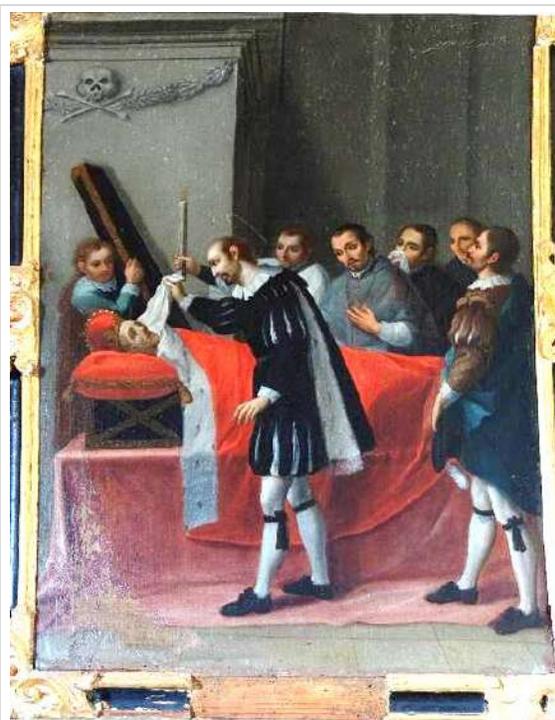
7. Autor desconocido, *Conversión de san Ignacio de Loyola*, detalle.



8. La Virgen le dicta a san Ignacio de Loyola los Ejercicios Espirituales, versión de Pedro de Calatayud, 1600, grabado sobre papel.



9. La Virgen le dicta a san Ignacio de Loyola los Ejercicios Espirituales, versión de Ignacio Genovese y Tomay, 1752, grabado sobre papel.



10. Autor desconocido, *Conversión de san Francisco de Borja*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



11. Miguel Cabrera- José de Páez, *Conversión de san Francisco de Borja*, h. 1774, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.



12. Autor desconocido, *La conversión de san Pablo*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



13. François Ragot (atrib.) *The Conversion of saint Paul*, 1690.



14. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Francisco de Asís*, h. 1764, Parroquia de San Miguel Arcángel.



15. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Bruno*, h. 1764, Parroquia de San Miguel Arcángel.



16. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de María Egipcíaca*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



17. Miguel Cabrera, atrib, *La conversión de san Agustín*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



18. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Ignacio de Loyola*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



19. Miguel Cabrera,
San Ignacio herido en la batalla de Pamplona,
1756
Óleo sobre tela,
266.5 x 226 cm
Museo Nacional del Virreinato.



20. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Guillermo*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



21. Autor desconocido, *Conversión de san Pablo*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



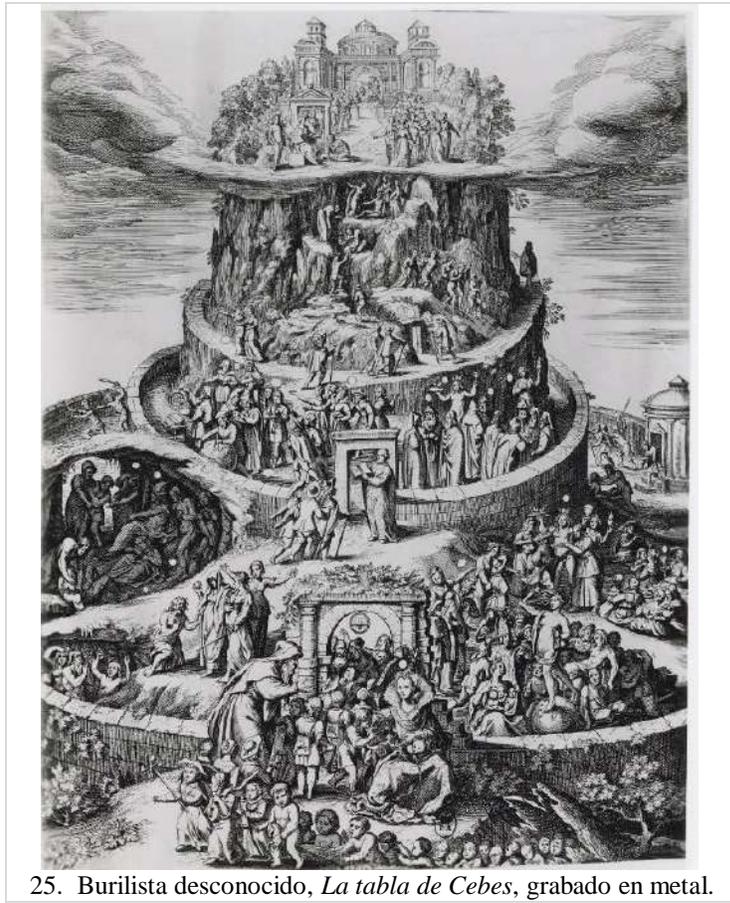
22. Autor desconocido, *Conversión de María Magdalena*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



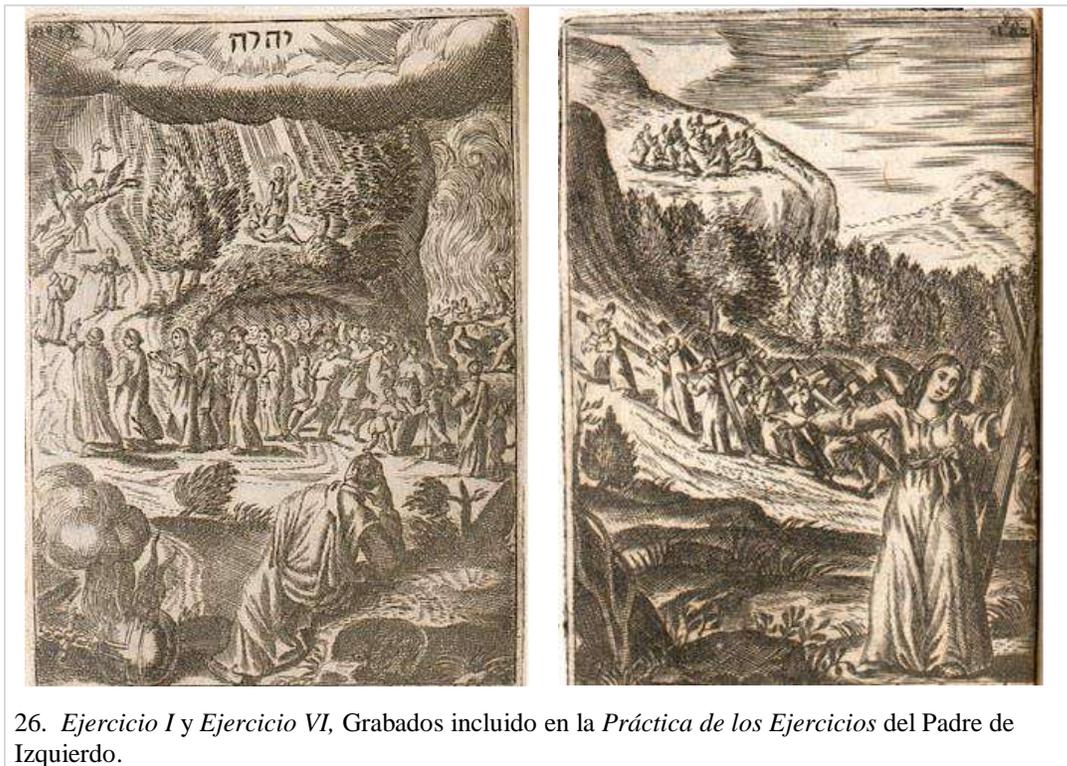
23. Vista general del interior de la Capilla del Seminario y de la serie pictórica *Las Jaculatorias*.



24. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 1 de Ejercicios, El fin del hombre*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



25. Burilista desconocido, *La tabla de Cebes*, grabado en metal.



26. *Ejercicio I* y *Ejercicio VI*, Grabados incluido en la *Práctica de los Ejercicios* del Padre de Izquierdo.



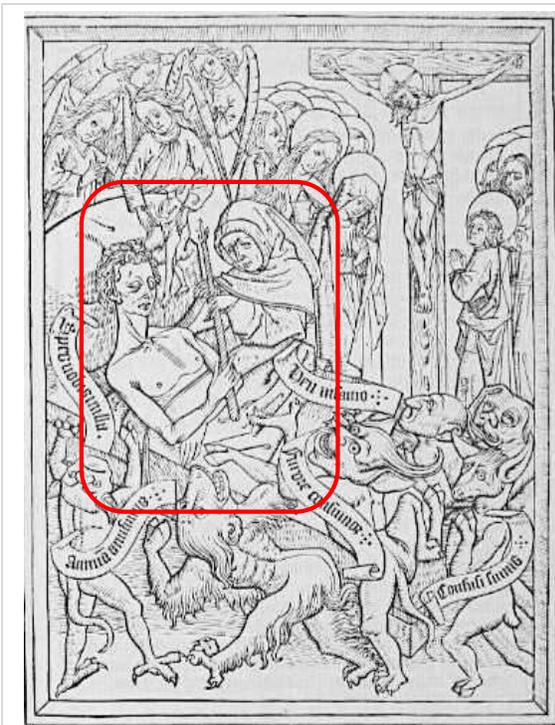
27. Hieronymus Wierix, *The narrow way and the wide way*, h. 1600, grabado.



28. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 2 de Ejercicios, El pecado mortal y venial*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



29. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 3 de Ejercicios, La muerte del justo y del pecador*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



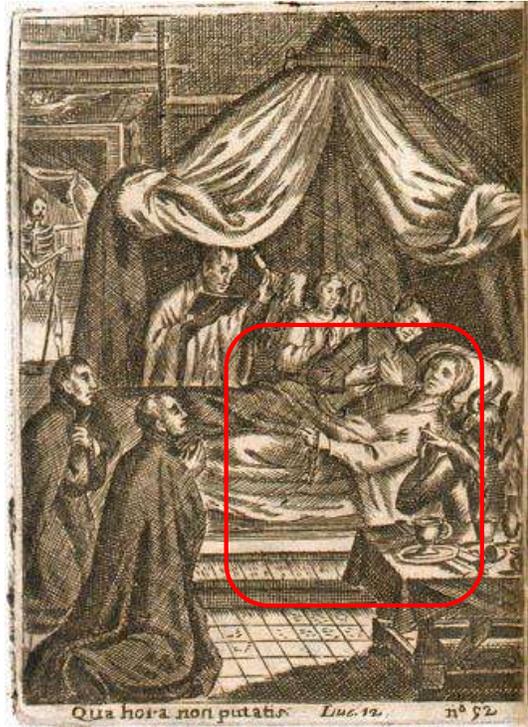
30. Lámina 11 del *Ars Moriendi*.



31. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *La muerte del justo*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



32. Muerte del justo, Políptico de la muerte, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato.



33. Ejercicio III, De la muerte, Grabado incluido en la *Práctica de los Ejercicios* del P. de Izquierdo



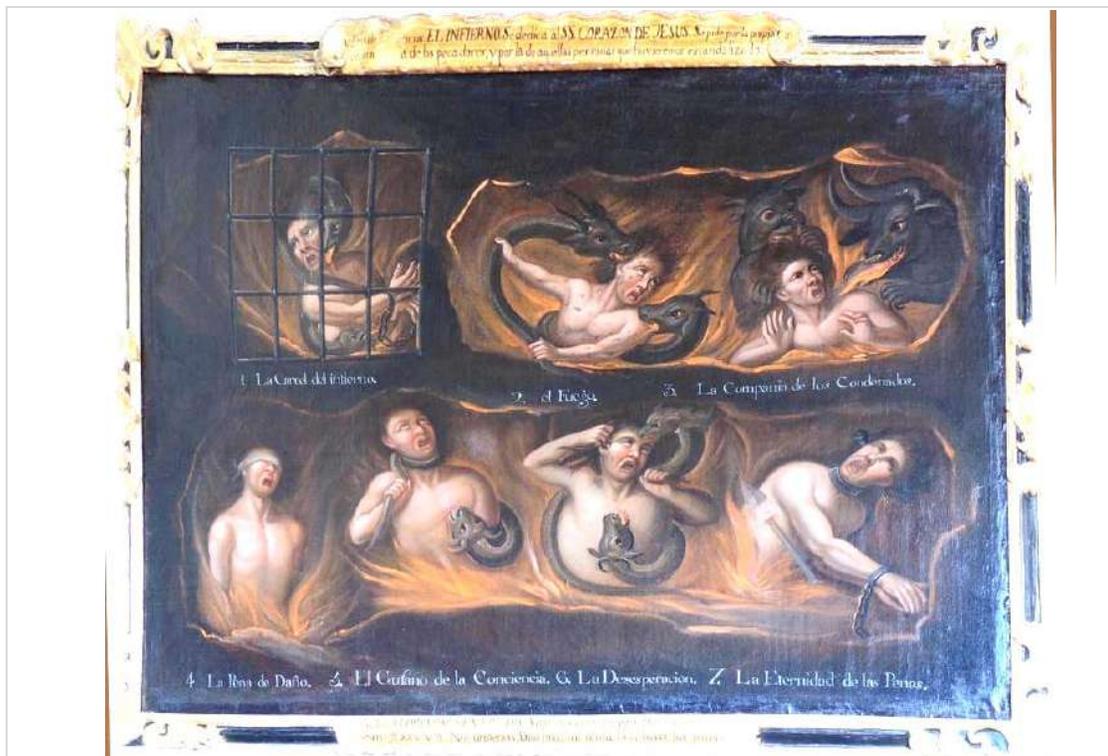
34. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 4 de Ejercicios. El juicio Universal*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



35. Martin de Vos, *Juicio Final*, 1570, Museo de Bellas Artes de Sevilla.



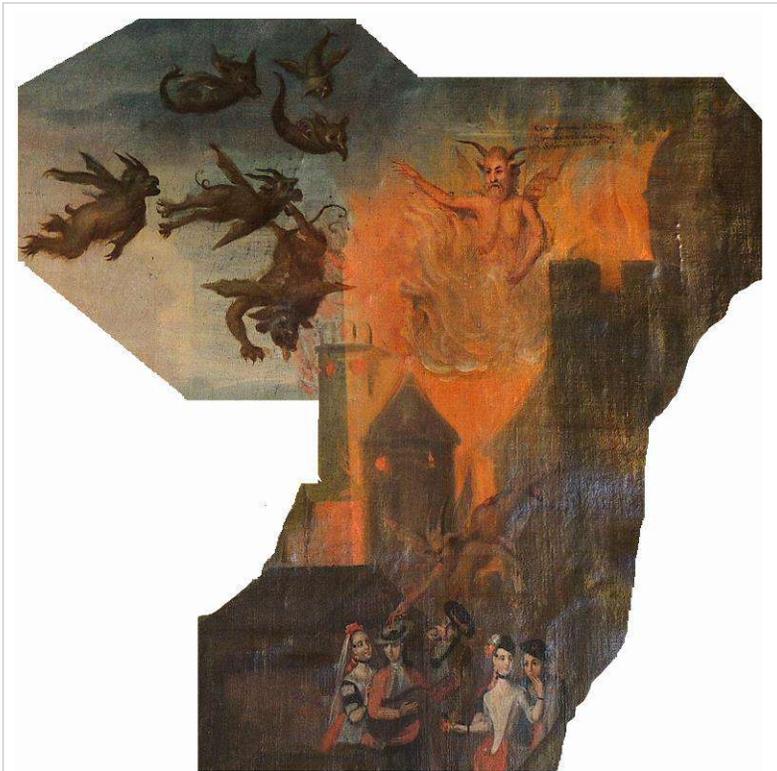
36. Sadeler, *El juicio final*, h. 1600, grabado.



37. Rafael Joaquín de Gutiérrez, V. *Día de Ejercicios. El infierno*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



38. Rafael Joaquín Martínez de Gutiérrez, VI. *Día de Ejercicios. El hijo prodigo y las banderas*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



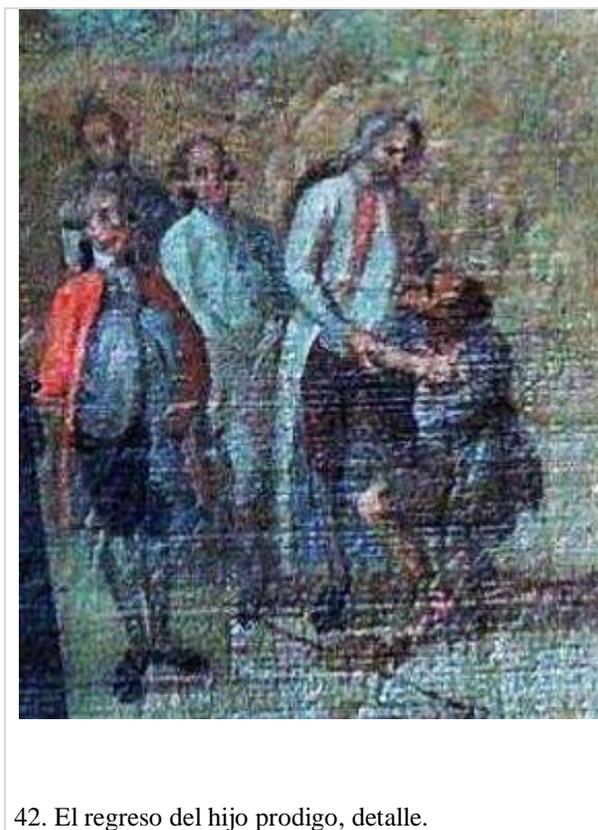
39. Detalle de Lucifer, su comitiva y personajes.



40. Detalle de la Jerusalén celeste y Cristo junto a sus aliados.



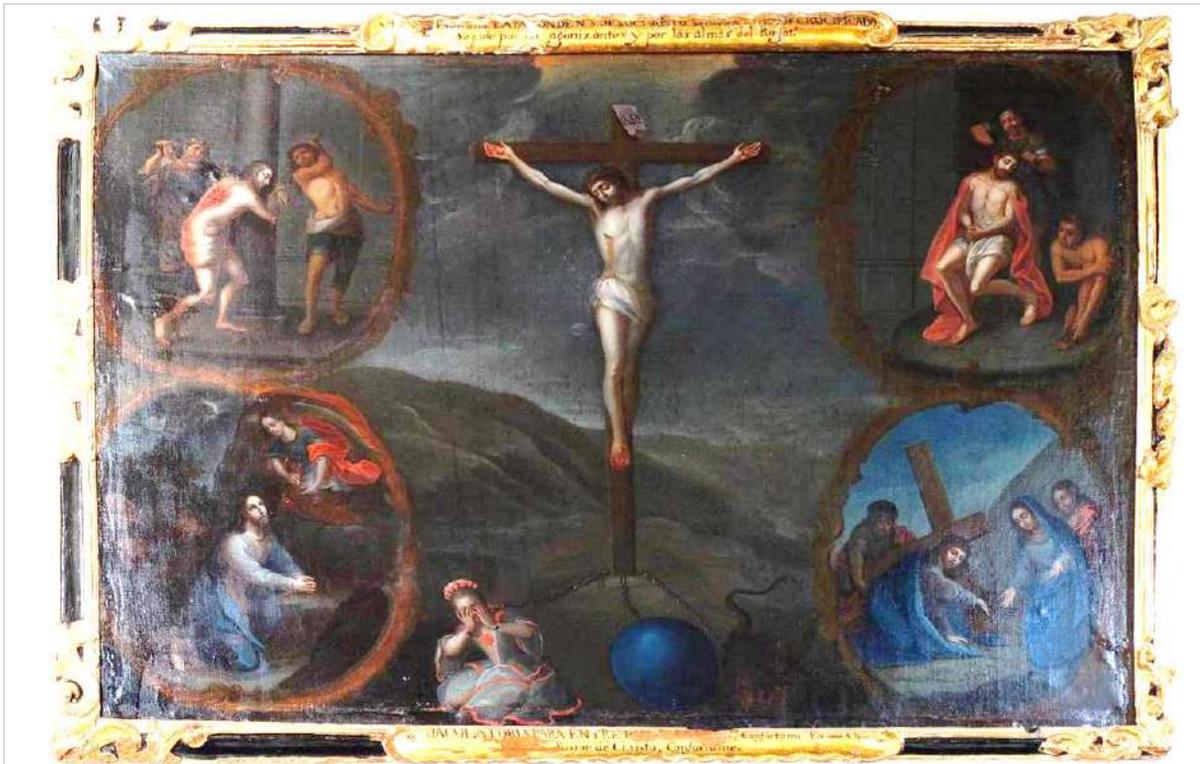
41. Detalles de las Banderas y las inscripciones en ellas.



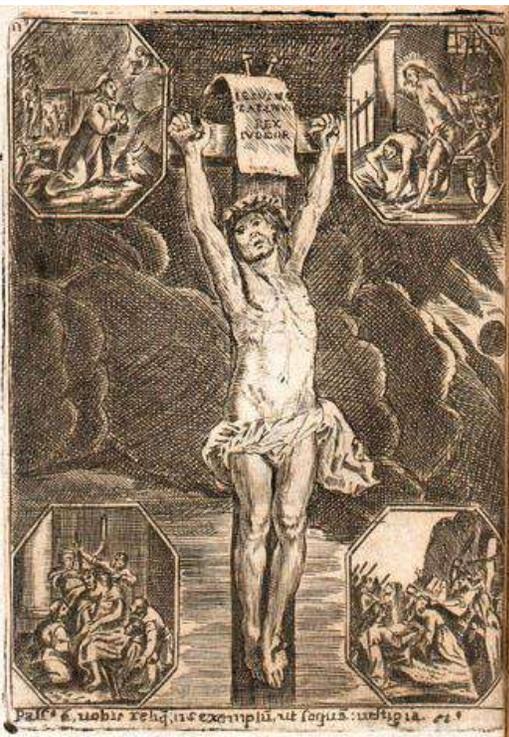
42. El regreso del hijo prodigo, detalle.



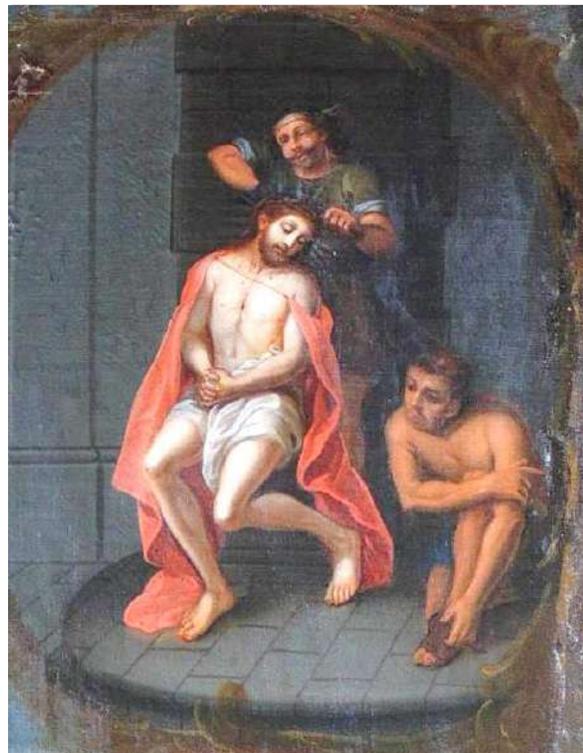
43. Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Rey de Jerusalem y rey de Jericó*, Museo Nacional de Historia.



44. Rafael Joaquín Martínez de Gutiérrez, VII. Día de Ejercicios. La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



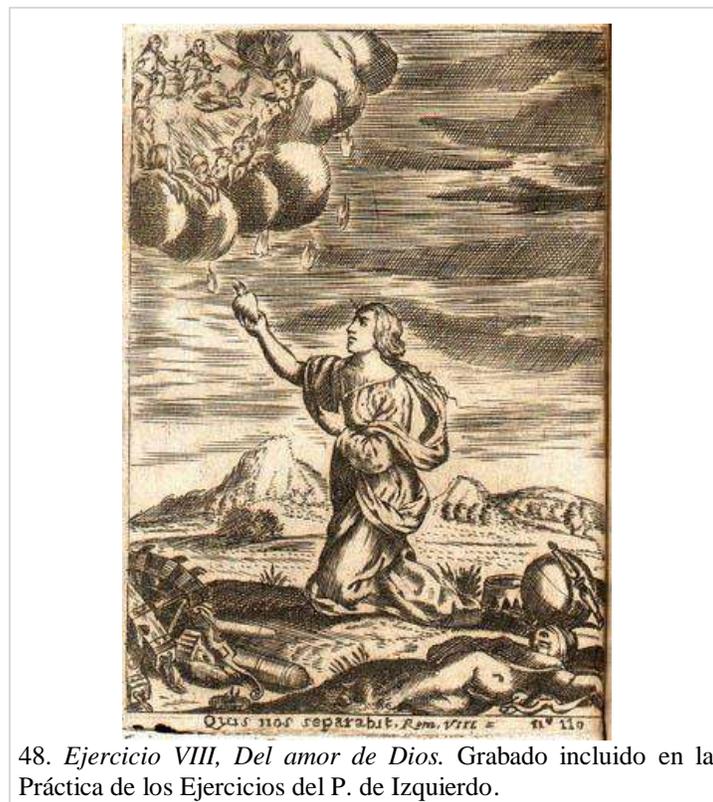
45. Ejercicio VII, De la Pasión de Cristo N.S, Grabado incluido en la Práctica de los Ejercicios del P. de Izquierdo.



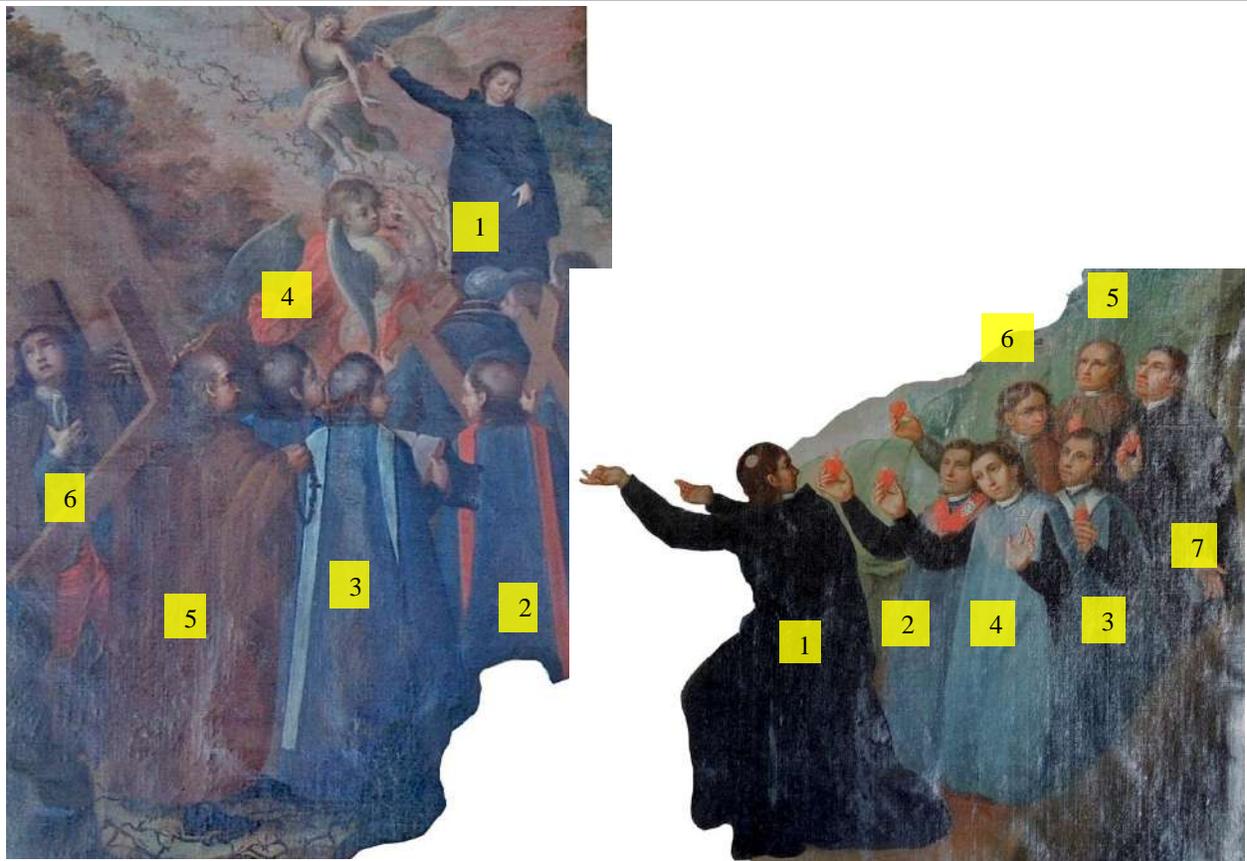
46. Detalle del Señor de Burlas.



47. Rafael Joaquín Martínez de Gutiérrez, VIII. Día de Ejercicios. Amor de dios y gloria, 1781.



48. Ejercicio VIII, Del amor de Dios. Grabado incluido en la Práctica de los Ejercicios del P. de Izquierdo.



49. Representación de los alumnos de Colegio de san Francisco de Sales y felipenses en diferentes lienzos de la serie. Les he otorgado un número a cada uno de ellos para identificarlos en cada una de las pinturas.



50. Escultura del Divino Pastor, h. 1742, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



51. Retablo del Divino Pastor, h. 1742, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



52. Autor desconocido, *Aprehensión de Cristo*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



53. Charles Le Brun, *La Tristesse*,



54. Charles Le Brun, *Le preurer*.



55. Autor desconocido, *Segunda caída*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



56. Charles Le Brun, *La joy tranquille*



57. Autor desconocido, *Expolio de Cristo*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



58. Charles Le Bun, *Le Ravissement*.



59. Autor desconocido, *Expolio de Cristo*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



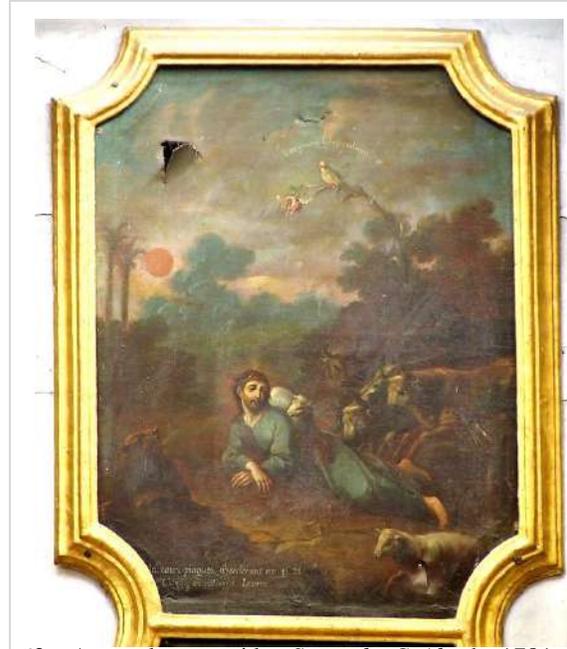
60. Autor desconocido, *Primera estación, La Aprensión de Cristo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



61. Autor desconocido, *Segunda estación, Nuestra Señora de la Salud*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



62. Autor desconocido, *Primera Caída*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



63. Autor desconocido, *Segunda Caída*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



64. Autor desconocido, *Tercera Caída*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



65. Autor desconocido, *El encuentro con su madre*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



66. Autor desconocido, *El encuentro con el cireneo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



67. Autor desconocido, *La Verónica*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



68. Autor desconocido, *El encuentro con las mujeres de Jerusalén*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



69. Autor desconocido, *Expolio*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



70. Autor desconocido, *Crucifixión*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



71. Autor desconocido, *Alegoría a la Preciosa sangre de Cristo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri.



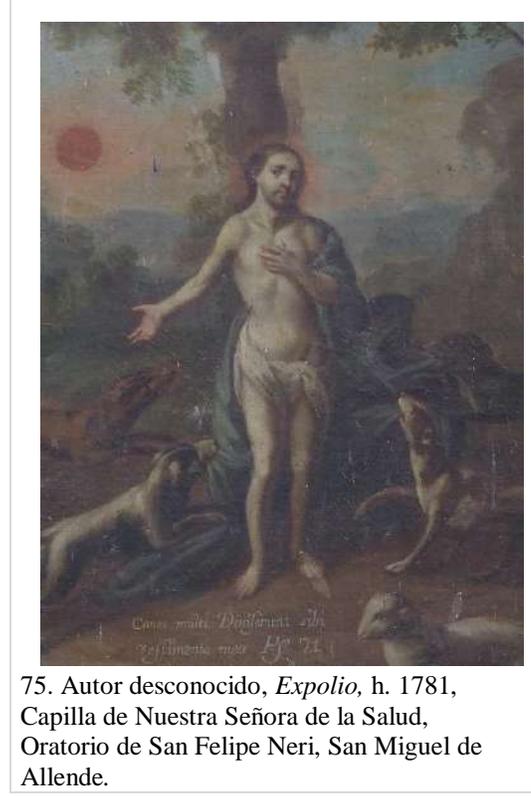
72. Raphael Sadeler, *Ego sum Pastor Bonus*, a partir de una pintura de Martin de Vos, siglo XVII, Grabado en lámina.



73. Luis Xuarez, atribución, *el Buen Pastor*, siglo XVII, Museo Nacional de las Intervenciones, Ex convento de Churubusco.



74. Ludovicus van Leuven, *Protectio amoris*, Emblema 32, 1629, grabado.



75. Autor desconocido, *Expolio*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



76. Autor desconocido, *Primera estación, La Aprensión de Cristo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.



77. Michael Wohlgemuth, *Las virtudes de Cristo ante los vicios*, ubicación desconocida, h. 1491.

CONCLUSIONES

Este recorrido por la colección de arte de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en San Miguel el Grande, tuvo estos objetivos:

1. Dar luz a esta colección para la historia del arte novohispano y de la región abajeña, por medio de la exposición de obra que hasta el momento estaba inédita y que necesita no sólo de investigación y estudio, sino de conservación.
2. Exponer qué es el carisma oratoriano y cómo puede identificarse a través de sus objetos de arte.
3. Demostrar que la presencia de la Congregación en la villa de San Miguel el Grande fue parte, y quizás en situaciones específicas, detonante de su desarrollo, sobre todo durante el siglo XVIII.
4. Presentar el proyecto educativo que la congregación impulsó en toda la villa, a partir de la fundación de templos y escuelas de todos los niveles y para todos los sectores de la sociedad.

Sobre ellos quiero puntualizar algunas cosas. Lo primero es reconocer la riqueza de esta colección de arte de la que sólo se habían comentado algunas obras, pero no tenía el tratamiento de un acervo que da cuenta del dogma de una congregación y que debe estudiarse a la luz de sus actores, creadores, contexto, artífices y mecenas. Es también un arquetipo de lo que fue la Congregación de San Felipe Neri en el virreinato novohispano y de lo que una colección de una institución religiosa debió contener. Además, el afán de conservación de este acervo se debe entender a la luz de los estatutos de los felipenses, desde sus Constituciones se *reconoce el espíritu de los fundadores*, esto se traduce en el respeto que se debe de tener a los religiosos que establecieron una casa neriana y la salvaguarda a todos los objetos que ellos dejaron. Este canon está sustentado en el Derecho eclesiástico, el cual reconoce “la particularidad de cada casa neriana y la conservación del patrimonio heredado por los fundadores.”

⁵¹⁸ A partir de ello se puede entender que todo bien dejado es parte de la historia de la Congregación y debe conservarse pues es parte de un legado. Entendiendo ello, se explican las más de trescientas obras pictóricas que comprenden este acervo y que permiten entrever el auge de la zona abajeña

⁵¹⁸ *Constituciones y estatutos generales*, p. 7, cita 2.

durante el siglo XVIII y que en su mayoría fueron comisionadas entre 1714 y 1783. Ante lo anterior, es necesaria la inclusión de estos pequeños centros artísticos en futuros estudios de la disciplina, y desarrollar investigaciones descentralizadas que expongan la diversidad patrimonial de este país.

Por otro lado, recalcar que la labor de los oratorianos en el Nuevo Mundo estuvo determinada por el lugar al que llegaron. Por ejemplo, la fundación del Oratorio de Querétaro se logró porque se les encomendó la atención de la población indígena, de los desamparados, los enfermos y los presos de la ciudad. En Guatemala, se ocuparon de la alfabetización de la población indígena. En ciudades como Guanajuato y San Miguel el Grande, en cambio, se enfocaron en la población criolla y española. En esta última lograron el establecimiento de la Santa Escuela de Cristo, el Colegio de Santa Ana para mujeres y los conventos de la Purísima Concepción y el de Santo Domingo. Es decir, fue versátil ante su contexto, pero siempre con metas claras: procurar el bienestar de los religiosos, propagar la fe cristiana, cumplir con tareas educativas y el fomento constante de la caridad. En palabras de los felipenses: “[...] el carisma que distingue y singulariza a los oratorianos no es otro que logra en el encuentro personal del hombre con Jesucristo, camino, verdad y vida, sabiendo que el hombre busca la felicidad, pero nada de este mundo puede dársela, porque la felicidad es fruto de la presencia sobrenatural de Dios en el alma”.⁵¹⁹ La presencia de los felipenses en San Miguel de Allende fue decisiva y no pasa desapercibida, de extremo a extremo de lo que fue la antigua ciudad se encuentra un templo fundado o administrado por ellos, que empata y refrenda su proyecto oratoriano de establecer en San Miguel el Grande un espejo de la ciudad sagrada de Jerusalén, en el que el espacio sería sacralizado a través de los templos felipenses.

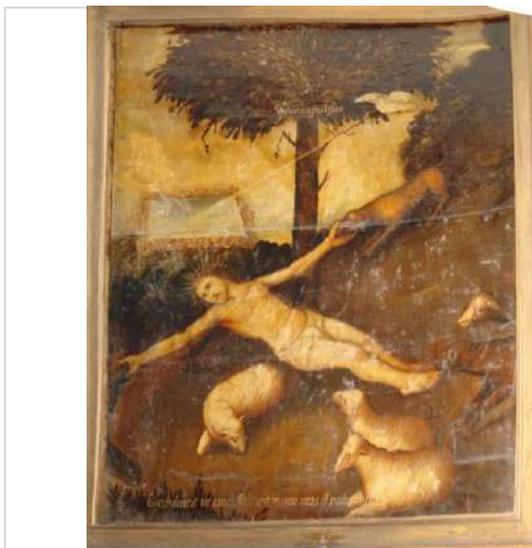
Los oratorianos se caracterizan porque desde sus orígenes buscaron la independencia de cada una de sus casas, no obstante, noté que, al considerárseles histórica e historiográficamente como

⁵¹⁹ José Roda Peña, *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, p. 7.

entidades individuales, ajenos unos de otros, no se les ha estudiado de manera integral y se le ha desdeñado como institución religiosa y educativa. Considero erróneo asumir que todas las casas oratorianas de diferentes ciudades y otros países estén incomunicadas y desvinculadas. Baste recordar el proceso que vivió el Colegio de la Congregación de Lima, del cual estuvieron enterados los Oratorios de la Ciudad de México, Madrid y la sede principal de Roma. A estas casas se les remitió documentación sobre el caso, lo que favoreció que los felipenses de San Miguel el Grande pudieran defenderse ante la pugna con la mitra Michoacana. Entonces, si estaban en contacto por problemas de carácter jurídico, ¿por qué no existirían transferencias e intercambio a nivel religioso y artístico? Considero un desacierto suponer que la independencia de las casas signifique aislamiento o desinterés entre ellas. Por el contrario, había comunicación, por lo menos, entre los felipenses de la Ciudad de México con los de San Miguel el Grande y ésta, a su vez, con las fundaciones abajeñas del siglo XVIII. Sin duda, hay autonomía entre los Oratorios, pero no pueden omitirse los testimonios artísticos de estas relaciones con la presencia de dos retratos del padre Juan Antonio Pérez de Espinosa y de Luis Felipe Neri de Alfaro conservados en el Oratorio de la Ciudad de México, expresando la importancia de estos personajes para toda la Congregación. Esta relación se ejemplifica también, en la serie sobre la vida de san Felipe Neri ubicada en la nave del templo del Oratorio de Guanajuato, que tiene una inscripción en la que señala que fue inspirada directamente en el conjunto pictórico de Miguel Cabrera, (estudiado en el Capítulo III de esta investigación), y no en los grabados de Luca Ciambelano, como podría suponerse. Otra muestra de estas transferencias es el lienzo ubicado actualmente en la Iglesia de San Francisco de la Ciudad de Guatemala que provenía, al parecer, del Oratorio felipense de La Antigua Guatemala⁵²⁰ (Figs. 1 y 2). Como se aprecia, la composición es idéntica a la *Crucifixión* del viacrucis

⁵²⁰ Toda la información sobre este lienzo la obtuve del historiador guatemalteco Juan Haroldo Rodas (†), quien en su momento me expuso sus dudas sobre el origen de este lienzo, pues creía en una mayor cercanía con la pintura novohispana que con la de su país.

presentado en el Capítulo IV. Podría pensarse que la similitud entre ambos se debe a un grabado en común, sin embargo, al pertenecer a institutos felipenses, su origen también se explica como parte de la doctrina del instituto.



1. Autor desconocido, *Alegoría al salmo 102*, siglo XVIII, Templo de San Francisco, Guatemala, óleo sobre tela.



2. Autor desconocido, *Crucifixión*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.

Estos vínculos pueden extenderse más allá de los límites de estos virreinos trasatlánticos. Hay que recordar que el fundador Juan Antonio Pérez de Espinosa viajó a Roma en 1726 y se instaló en la zona de Andalucía, a la espera de los papeles que confirmaban la fundación del oratorio de San Miguel. Se tiene de cierto que, al marcharse hacia Roma, su compañero de viaje Tomás de Lara y Villa Gómez se quedó en la Ciudad de Cádiz, donde al parecer llegó a ser prepósito. Del padre Pérez de Espinosa se recuerda que “no sólo fue Fundador de Oratorios, uno en Indias y otro en Málaga de España, sino [que participó en la] restauración de otros dos, éste de Cádiz y después del de Córdoba [...]”.⁵²¹ Quizá resulte exagerado y se considere como una apología que Isidro Félix hace de su hermano Juan Antonio. Sin embargo, hay que exaltar que debido a la comunicación entre casas nerianas andaluzas, el padre

⁵²¹ Isidro Pérez, *op.cit.*, p. 91.

Pérez de Espinosa pudo habitar en estos lugares y dejar documentación sobre su visita en los oratorios de la región. Tampoco sería extraño que durante su viaje mandara a San Miguel, además de cartas, estampas, libros y quizás, alguna pintura o escultura.

Los anteriores ejemplos me permitieron advertir que, si bien los institutos felipenses eran independientes y autónomos unos de otros, y no se les puede pedir el espíritu corporativista de otras congregaciones religiosas, ello no significa el completo aislamiento, distanciamiento o desinterés entre ellos. Hoy en día, los felipenses explican sobre su autonomía que,

fue reconocida jurídicamente en 1958 mediante el Decreto de la Sagrada Congregación de Religiosos n. 14536/58: «Por la absoluta autonomía e inmunidad de jurisdicción de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri y por la ausencia de un gobierno centralizado, en la que no hay quien presida como Superior General [...]».⁵²²

Sin embargo, ante el peligro que puede implicar esta independencia en la desaparición de una de las casas, la *Confederación* de la Congregación ha indicado:

que el Oratorio no sólo sea el conjunto de las Congregaciones Oratorianas disgregadas y al mismo tiempo desconocidas entre ellas, sino un instituto con leyes aprobadas por la Sede Apostólica, para promover la ayuda fraterna, pero respetando la autonomía de cada una de las comunidades; con una «Diputación Permanente» que continúa y promueve la obra del Congreso General; y un «Procurador General» que representa a la Confederación y a cada Congregación ante la Sede Apostólica y sus Dicasterios.⁵²³

Esto indica que en la actualidad los felipenses favorecen la relación y comunicación entre sus Casas.

Por otro lado, esta investigación deja claro que los oratorianos y los jesuitas, aun con sus estrechas relaciones, son congregaciones diferentes y con misiones completamente distintas.

⁵²² Federación Mexicana del Oratorio de San Felipe Neri, *La espiritualidad de Oratorio*, inciso 77 b.

⁵²³ Federación Mexicana del Oratorio de San Felipe Neri, *La espiritualidad de Oratorio*, inciso 80.

Desafortunadamente, a los oratorianos se les considera en la Nueva España como los depositarios de los bienes de la Compañía tras su destierro, sin embargo, las diferencias entre hermandades son latentes. Si bien ambas surgieron en el contexto postridentino del renovado catolicismo italiano, los oratorianos se distinguen por una doctrina que busca la perfección espiritual por medio de la oración, la caridad y la alegría, alejada de los castigos físicos. Su labor estuvo centrada en general, en centros urbanos y no en la labor misional. Derivado de ello, la obra que comisionaron tuvo que ver con estos preceptos y con el entorno religioso de la época, y no con una evocación constante a los jesuitas. Sus objetos artísticos se basan en los tópicos que pude identificar en diversas casas nerianas y que presenté a lo largo de la investigación. Con base en ellos hice la selección del *corpus* de obra que aquí se estudió centrada en:

1. La exaltación de san Felipe Neri y de felipenses canonizados y distinguidos.
2. La promoción de la reconciliación con la religión católica a partir de personajes que han tenido un proceso de conversión, encumbrando siempre valores cercanos a la caridad, humildad y el auto reconocimiento de las faltas.
3. Fomento a la meditación y a la práctica de los ejercicios espirituales para alcanzar la perfección espiritual. En contraparte, hay una ostentación a las penas que recibirán aquellos que no abracen los dogmas de la Iglesia.
4. Promoción de su labor apostólica y educativa, la cual les permitirá el control de la sociedad y su evangelización. Sus objetos artísticos tuvieron, en suma, un propósito didáctico y propagandístico.
5. La preferencia por la devoción a María y la comisión de artefactos apegados a su culto. No identifiqué una única advocación mariana para los felipenses, sin embargo, en San Miguel el Grande se reconoce su apoyo a la Virgen de Loreto y, en fechas cercanas, a la Virgen de las Tres Avemarías.
6. Finalmente, por ser una congregación que no fue partícipe de la evangelización de los indígenas, y que llegó en siglo XVII a la Nueva España, tuvieron un auténtico interés por participar en las devociones y festividades propias de la zona en la que se asentaron. Ello lo lograron insertándose en el tejido social como confesores de la elite novohispana o permitiendo

que distinguidos miembros de ella se unieran como hermanos laicos. Con ello pudieron contar con mecenas adinerados que sufragaron los gastos de la construcción y adorno de sus templos. En particular en San Miguel el Grande, les permitió atesorar la colección que aquí se presentó, con obra de reconocidos arquitectos y pintores. Es necesario puntualizar que los felipenses tienen una firme idea de continuidad y legado. Todos los objetos que conservan son el patrimonio heredado por sus hermanos en religión, y es su deber conservarlas y dejar su propia huella en el acervo, tal y como se pudo apreciar en su Pinacoteca y en su colección de retratos.

Estos son los rasgos que pude identificar en la colección del Oratorio y que, como he insistido a lo largo de la investigación, pueden ayudar a distinguir y diferenciar el carisma oratoriano de otras congregaciones religiosas. No planteo una fórmula, sólo pretendo dar luz de toda la riqueza artística, histórica, cultural y patrimonial que encierran este acervo y la Congregación *per se*.

Esta investigación se concentró exclusivamente en una colección y en un periodo determinado que permitió entender la historia de San Miguel el Grande, de sus habitantes y el influjo de ella en el Bajío. He dejado claro que la participación de los felipenses fue determinante para el auge de la villa a partir del siglo XVIII, fundaron la Escuela de Loreto, la Santa Escuela de Cristo, el beaterio de Santa Ana y el Colegio de San Francisco de Sales; en palabras de John Tutino, San Miguel el Grande a través de los felipenses pasó por un “despertar religioso [...] y un reevangelismo penitencial”.⁵²⁴ Fue una época en la que las políticas sociales, económicas y religiosas encaminadas por las Reformas de Carlos III, dieron empuje a la región abajeña y al norte del virreinato. La parte que les correspondió a los felipenses: la religiosa y la educativa- intelectual, la desarrollaron por medio de un proyecto incluyente con el establecimiento de escuelas, y fueron reconocidos por la modernidad de sus programas educativos. Su magisterio, apegado a los estatutos tridentinos y al dogma católico predominante, se basó en la supervisión de los fieles desde las primeras letras hasta la educación superior, asegurando

⁵²⁴ John Tutino, *Creando un nuevo mundo*, p. 257.

la correcta instrucción y formación, sobre todo de los más jóvenes manteniéndolos en la religión y evitando brotes de superstición, herejía y apostasía.

Esta investigación puso énfasis en la importancia de San Miguel el Grande para el desarrollo del Bajío. Además de la ilustre labor del Colegio de San Francisco de Sales, que desde las aulas impulsó la renovación de los planes de estudios y el pensamiento ilustrado, los felipenses apoyaron proyectos personales de la elite criolla novohispana que mudó su residencia a la villa, lo que contribuyó al trasiego de artistas y devociones. Los discursos visuales expuestos en la investigación ponen énfasis en el diálogo constante entre obras y los caminos en que las devociones y las doctrinas religiosas se propagaban en ese mundo global de continuas transferencias y de constante renovación.⁵²⁵ Quizás San Miguel el Grande no pueda considerarse como un centro artístico, en los que hay una presencia de artistas y talleres que exportaban obras. No hay noticia de ello, sin embargo, si existían mecenas, instituciones educativas y medios de distribución de arte que lo sitúan en un punto determinante en la zona abajeña desde el que irradiaron objetos culturales.

Las obras que aquí se presentaron están ligadas a la cultura visual del artista, del concomitante y del entorno en el que se desarrollan. Estos mismos componentes las dotan y cargan de significado y simbolismo. Lo expuesto con las series de las *Jaculatorias*, de la *Conversión* y las *Penas del alma* son ejemplos de la vastedad de discursos y temas que regían en el Oratorio y que se fueron modificando y adaptando a los diferentes procesos que vivieron. Tratando de entender estas etapas, pero sin caer en una historia lineal sino en una síntesis de eventos donde ninguno es mejor o superior al otro, la historia de los felipenses en San Miguel el Grande durante el siglo XVII puede entenderse en tres momentos. El inicial fue encabezado por el padre fundador Juan Antonio Pérez de Espinosa, durante el cual se comisionó obra relacionada con los orígenes de la Congregación en Roma con las representaciones de

⁵²⁵ Vid., Po Hsia CHia, *El mundo de la renovación católica*.

los fundadores: Cesar Baronio, Francesco Maria Tarugi y Giovanne Giovenale Ancina. Además, de los primeros sacerdotes abajeños que se unieron a la Congregación tal y como se vio en el *Patrocinio de san José* y en la colección de retratos.

En el proceso de legitimarse ante la sociedad y en la búsqueda de cierta continuidad, pero también disociación con la cofradía de mulatos, comisionaron una vista general del interior del templo por la caída de un rayo. De esta obra llama la atención la representación del altar del *Ecce Homo* con su escultura tutelar en el medio, demostrando la intención de exponer la relación de los felipenses con tan antigua y arraigada devoción. También, en este primer período se favorece la comisión de obra a artista locales, destacan los nombres de Juan Baltasar Gomes, Mathias Velasco y los primeros trabajos de Antonio Martínez de Pocasange, obra que se presentó primordialmente en los Capítulos I y II.

El segundo momento corresponde al periodo del padre Luis Felipe Neri de Alfaro como prepósito de la Congregación y catedrático del colegio salesiano, quien hace visible y patente la presencia de los oratorianos en toda la villa. Sus muestras de fervorosa religiosidad y la instauración de procesiones públicas favorecen la popularidad de los felipenses. Los muros de su Oratorio se abren para recibir a propios y extraños. Para estos años, es decir, a mitad de la centuria dieciochesca, la Congregación ya está asentada e inician las fundaciones de escuelas y templos por toda la ciudad para afianzar y diversificar su zona de influencia religiosa. En esta época predominan los temas pasionarios, escatológicos y de fervorosa piedad que son parte de la identidad de la población sanmiguelense aún en la actualidad. Tal es el caso de la Virgen de Loreto, quien dio cohesión a la elite criolla que se mudó a la villa. En ese tiempo fungió como su patrona y dio identidad a familias acaudaladas y adineradas a la región. Se inició también la encomienda de obra a artífices reconocidos como Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera, a quien le comisionan la factura de una serie sobre el santo fundador, una de las más completas de la que hasta ahora se tiene noticia y que se revisó en el Capítulo III, además de una Virgen de Guadalupe tocada del original y posiblemente una serie sobre la Conversión, lo que reafirma

la capacidad de trabajo del artista y su taller. Es el momento cuando terminan la construcción de todos sus templos, es decir 1740, y también cuando la cofradía de mulatos de la Soledad y el Santo *Ecce Homo* se muda a una de las capillas de la Parroquia. En estos años los rasgos identitarios de la villa de San Miguel el Grande se van gestando. De este tiempo es necesario resaltar la relación entre la Santa Escuela de Cristo y el Santuario de Atotonilco, ambos proyectos del padre Alfaro y que, como expuse, pareciera que uno fue antecedente para la fundación del otro o, por lo menos, sirvió para que el felipense tuviera claridad de los objetivos y alcances que tendría el Santuario nazareno.

El último proceso del siglo XVIII tiene rasgos específicos surgidos por la cultura letrada emanada del Colegio de San Francisco de Sales y conducido por el zamorano Juan Benito Díaz de Gamarra, a quien se le conoce como el precursor de la Filosofía moderna en la Nueva España. A su regreso de Europa, se inauguró un nuevo periodo para la Congregación y sus fundaciones desde donde se apoyarían las ideas ilustradas, el arte del buen gusto y las instituciones carolinas, como la Academia de San Carlos.

Los lazos y las redes sociales que los felipenses habían tejido con la comunidad les permite enfrentar los cuestionamientos del obispo Rocha, pues cuentan con el apoyo total de la población de la villa. Las nuevas corrientes de pensamiento que llegan a San Miguel dan pie a un conjunto de series pictóricas: las *Jaculatorias*, el *Viacrucis del Buen Pastor* y la *Serie de los conversos* y los retratos que comisionaron a José de Alzibar, que hablan de las transformaciones en el lenguaje plástico, de la secularización de la pintura y de las nuevas generaciones de artífices que durante el siglo XVIII promueven la fundación de academias, la revalorización y ennoblecimiento del arte de la pintura y la ejecución de obras ligadas a mercados internacionales de arte y modelos importados de Europa.

También, en esta época llegan junto con Gamarra piezas italianas como reliquias, breves papales, grabados y pinturas que enriquecen el gran acervo que conserva la Congregación. En estos años, en la segunda mitad del siglo XVIII predominó la razón sobre la mística, la meditación ante las

penas corporales; prácticas que se traducen en las obras plásticas que aquí se presentaron, enfocadas en la reflexión y renovación del espíritu.

Es así que, a partir de esta colección de arte, se puede entender la vida felipense en tres procesos que convirtieron paulatinamente al pueblo de San Miguel el Grande en una villa. Un sitio que cobijó las incipientes ideas ilustradas y modernas que permearon años después al virreinato novohispano. Una villa que acogió a celebres artífices, pero también a artista locales que dejaron testimonio en la colección de arte que celosamente custodian y resguarda la Congregación de San Felipe Neri.

Deseo terminar este texto con un verso que resume el carisma felipense y es el eje de sus iconografías:

*Nos congrega el amor,
la oración,
la palabra de Dios,
la Eucaristía,
la devoción a María
y la sana alegría.⁵²⁶*

⁵²⁶ Comunidad y Colegio de san Felipe Neri de Colombia: <http://colegiosanfelipeneri.edu.co/simbolos/>

BIBLIOGRAFÍA

Archivos Consultados

Archivo General de la Nación, México (AGN)
 Archivo General de Notarias, México (AGNo)
 Archivo Histórico Casa de Morelos, Morelia (AHCM)
 Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de San Miguel de Allende (ACOSMA)
 Archivo Histórico de Querétaro (AHQ)
 Archivo General de Indias, Sevilla (AGI)
 Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHNM)
 Archivo General de Centro América, Guatemala (AGCA)

Bibliografía Consultada

“Adiciones que ha puesto a sus constituciones la Santa Escuela de Cristo Nuestro Señor, fundada en el convento del Espíritu Santo de México”, en *Constituciones de la Congregación y Santa Escuela de Cristo, mandada bajo del Patrocinio de la Santísima Virgen María nuestra Señora, y del glorioso S. Felipe Neri. Dedicánse a María Santísima en su milagrosa imagen de Guadalupe*, México: Imprenta Luis Abadiano y Valdés, 1836, 327 p.

ÁGREDA, María de Jesús de, sor, *Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: Historia divina, y la vida de la Virgen Madre de Dios, reyna, y Señora Nuestra, María Santissima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, Libro primero y segundo con privilegio, Madrid: Imprenta de la Causa de la V. Madre, 1759.

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

AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo “Grados y Colegios en la Nueva España, 1704-1767”, *Revista Tzintzun*, Año 2002, num. 36, pp. 25- 52.

AJOFRÍN, Francisco de, *Diario del viaje a la Nueva España*, Selección, introducción y notas de Heriberto Moreno García, México: SEP, 1986, 220 p.

ALCALÁ, Luisa Elena, “Loreto y Guadalupe. Los jesuitas y la compleja construcción del panteón mariano novohispano” en *Historia, Nación y Región*, Colegio de Michoacán: Zamora, 2007, vol. 1, pp. 281- 314.

----, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid: Casa de Velásquez, 2008, pp. 171- 193.

- , “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, 2011, pp. 111- 136.
- , “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas” en *Pintura en Hispanoamérica de 1550-1820*, Madrid: El Viso/Fomento Cultural Banamex, 2014, pp. 15- 68.
- , “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”: Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del atlántico”, en *Librosdelacorte.es, Monográfico 5*, año 9, 2017. Versión en línea:
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/678391/LC_5_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- , “La pintura novohispana en la era de la ornamentación”, en Ilona Katzew (*et al.*), *Pintado en México, 1700- 1790: Pinxit Mexici*, México, Los Ángeles: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017, pp. 142- 159.
- ALEJOS MORAN, Asunción, “Jeroglíficos, símbolos, alegorías y dioses en la Biblia ilustrada de Klauber”, en *Ars longa: Cuadernos de arte*, 2000 (9-10), pp. 51-63.
- ALVAR Jaime, Clelia Martínez Maza, “ Los misterios de la controversia católico- protestante”, en Pedro Barceló, *et al.*, *Fundamentalismo político y religioso: de la antigüedad a la Edad Moderna*, España: Universitat Jaume-I, 2003, pp. 147- 168.
- AMARAL, Rubem Jr., ‘Bibliography of the Litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them’, en *Society for Emblem Studies*, núm. 48, enero 2011, pp. 10-16.
- AMERLINCK DE CORSI, Concepción, Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal*, México: Grupo CONDUMEX, 1995, 308 p.
- ANAYA LARIOS, José Rodolfo, *Francisco Martínez Gudiño. Un maestro del barroco queretano*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2003, 320 p.
- ÁNGELES, Pedro, *Imágenes y memoria: La pintura de retrato de los franciscanos en la Nueva España*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Annales Oratorii. Annu, Commentarium de rebus orationis a Procura Generali Confederationis Oratorii S Philippi Nerii editum*, Roma: Procura Generalis Confoederationis Oratorii. Varios fascículos. Versión en línea. <http://www.oratoriosanfilippo.org/annales/fascicoli.html>

- ANÓNIMO, *Bestiario de Oxford, manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian*. trad. Carmen Andréu, Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1983, 306 P.
- Apuntes históricos del Colegio Seminario de San Francisco de Sales de San Miguel el Grande (hoy de Allende) Gto., desde la fundación de la Congregación del Oratorio hasta la fecha*, inédito, 1942, 43 p.
- ARANA LLAMAS, Luis, *Memorias del Santuario de Jesús Nazareno y la Casa de Ejercicios Espirituales de Atotonilco, Gto, (1740- 1993)*, México: Impre-Jal, 1993.
- ARIÈS, Philippe, *La muerte en Occidente*, Barcelona: Argos Vergara, 1982, 182 p.
- Artes de México, *Un paseo por San Miguel de Allende*, México: Artes de México, núm. 139, año XVIII Primera Época.
- , *San Miguel de Allende*, México: Artes de México, núm. 33, Segunda Época.
- , *Colegios Jesuitas*, México: Artes de México, núm. 58, año 2001.
- , *Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento*, México: Artes de México, núm. 70, año 2004, Segunda época.
- , *Arte y espiritualidad jesuitas II. Contemplación para alcanzar amor*, México: Artes de México, núm. 76, año 2005, Segunda época.
- , *Los Jesuitas y la ciencia. Los límites de la razón*, México: Artes de México, núm. 82, año 2005, Segunda época.
- AUTREY MAZA, Lorenza, Karen Christianson Viesca, María del Carmen Pérez Lizaur, *La Profesa en tiempo de los jesuitas, estudio histórico y artístico*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1973.
- ÁVILA BLANCAS, Luis C.O., *Iconografía o colección de retratos al óleo que se conserva en la pinacoteca de la Iglesia de la Profesa: pintura mexicana, siglos XVIII y XIX de Luis Ávila Blancas*. Puebla: Impresos López, 1955, 193 p.
- , “La Concordia. Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de Puebla. Breve crónica del informante anónimo del historiador Mariano Fernández Echeverría y Veytia (1718- 1780)”, en *Noticias y Documentos Históricos*, Revista Trimestral, México: 1ª Época, número 6, año 2, abril de 1981, 49 p.
- , “Las Casas de Ejercicios Espirituales de Encierro de los Oratorianos de San Felipe Neri de México, siglos XVIII, XIX y XX”, en *Segundo Encuentro Nacional de Historia Oratoriana*, México: Edición de Noticias y Documentos Históricos. Órgano de la Comisión de Historia de la Federación de los Oratorios de San Felipe Neri de la República Mexicana, 1986, 133 p.

- , *Bio- bibliografía de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de México. Siglo XVII ~XXI*, México: Miguel Ferro Editor, 2008, 356 p.
- , *Con Jesús hacia el Calvario. La visita de las Siete Casas*, México: Hidalgo Producciones Gráficas, 2009, 109 p.
- BACCI, Pietro Giacomo, C.O., *Vita di S. Filippo Neri Fiorentino, Fondatore della Congregazione Dell'Oratorio. Scritta già dal p. Pietro Giacomo Bacci, Prete dell'Istessa Congregazione et accresciuta di molti Fatti, e detti dell'istesso santo, cavati da i processi della sua canonizzazione. Con l'aggiunta d'una breve notitia di alcuni suoi compagni. Per opera del Reverendo P. Maestro F. Giacomo Ricci*, Bologna: Nella Stamperia del Longhi, 1699, 416 p.
- BACHI, Pedro Jayme, *Vida de San Felipe Neri Florentino. Presbytero secular fundador de la congregación del Oratorio. Recogida de los procesos de canonización por Pedro Jayme Bachi Aretino. Traducida del italiano en español por el Doctor Don Luis Crespi de Borja*. Valencia: En casa de los herederos de Crisóstomo Garriz, 1673, 501 p.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo, “La Tabla de Cebes en la Biblioteca Nacional”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, vol. XV, núm. 57, 1986, pp. 169 -180.
- BÁEZ RUBÍ, Linda, 2010 “*Ecce homo: el cuerpo, los sentidos y la imaginación en los ejercicios de meditación mística*”, en Linda Báez Rubí, Emilie Carreón, (eds.), *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones*, México/Karlsruhe: UNAM/HfG, 2010, pp. 103-123.
- BALDERAS VEGA, Gonzalo, *La Reforma y la Contrarreforma: dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, 356 p.
- BARAJAS BECERRA, Antonio, *Apuntes para la Historia de la Ciudad de San Miguel de Allende, 1542- 1992*, Querétaro: Formas Administrativas, 1992, 13 p. [Edición conmemorativa]
- BARAHONA QUINTANA Nuria, “Emblemática ignaciana en el arte novohispano”, en Víctor Mínguez (coord.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, vol. 2, pp. 955-978.
- BARBIERI, Constanza, et al., *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma: Fratelli Palombi Editori, 1995, 241 p.

- BARGELLINI, Clara, “Cristo en el arte barroco”, en *Arte y mística del Barroco*, México: UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 43- 81.
- , “Lugares de reliquias: la Capilla de Loreto y el Relicario de San José”, en *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, Estado de México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 2011, pp. 199- 214.
- , *Testimonios de fe: Colección de Exvotos del Museo Amparo*, Puebla de los Ángeles: Museo Amparo, 2018, 62 p.
- BARTRA, Roger *Transgresión y melancolía en el México colonial*, México: UNAM, 2004, 326 p.
- BAXANDALL, Michel, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid: Hermann Blume, 1989, 170 p.
- BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia, José Antonio Cruz Rangel, “Santas Escuelas de Cristo en la segunda mitad del siglo XVIII en la Ciudad de México”, en *Fuentes Humanísticas*, Año 21, Núm. 38, 2009, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Humanidades, pp. 179- 199.
- BAZET REYES, Miriam, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de México en la Nueva España*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- BEAUMONT, Pablo de la Purísima Concepción, fray, *Crónica de la Provincia de los Santos apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1873- 1874. Tomo IV.
- BELDA PLANS, Juan, *Grandes personajes del Siglo de Oro español*, España: Ediciones Palabra, 2013, 432 p.
- BELLES, Xavier, “Las emociones clasificadas. Darwin y Le Brun”, en *Revista Mètode - Darwiniana*, Universitá de Valencia Invierno 2008/09, núm. 60, pp. 215- 219.
- BELTING, Hans, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Trad. de Cristina Diez Pampliega, España: Akal, 2010, 752 p.
- BELTRÁN MOYA, José Luis, “El pastor de almas: la imagen del buen cura a través de la literatura de instrucción sacerdotal en la contrarreforma española”, en Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés, José Luis Beltrán (coord.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, pp. 161- 201.

- BERMÚDEZ GARCÍA, Lariza Deyaineira, *Los lienzos de la Capilla de Loreto. Iglesia de San Francisco Xavier Tepotzotlán*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- BERTOGLIO, Chiara, *Reforming music: music and the religious reformations of the sixteenth century*, Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017, 835 p.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998, 1895 p.
- Biblia Latinoamericana*, España: San Pablo y Verbo Divino, 2004.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementiam*, versión Alberto Lorenzo Turrado Colunga, España: Biblioteca de Autores Cristianos, Edición del 2002, 1296 p.
- BOLAÑOS, Joaquín, Fray, *La portentosa vida de la muerte*, México: El Colegio de México, 1992, 409 p.
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid: Editorial Cátedra, 1868, 176 p.
- BORROMEO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México: UNAM, 2010, 226 p.
- BRADING, David A., *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán 1749- 1810*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, 304 p.
- , *Church and state in bourbon Mexico: the diocese of Michoacan. 1749- 1810*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 300 p.
- , “La devoción católica y la heterodoxia en el México borbónico”, en Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México: INAH, CEHM-CONDUMEX, UIA, 1997, pp. 25- 49.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, “Las *Glorias de Querétaro* como “relación” de fiesta y su percepción del Paraíso”, en Alicia Meyer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora, Homenaje 1700-2000*, México: UNAM- IIH, 2000, pp. 23- 34.
- BRAVO UGARTE, José, *Luis Felipe Neri de Alfaro. Vida, escritos, fundaciones divino*, México: Editorial Jus, 1966, 103 p.
- BROWN, Thomas, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. Fundación y organización*, Mexico: SEP-SETENTAS, 1976, 174 p.

- BURGOS, Juan de, *Discursos historiales panegíricos de las glorias de la serenísima Reyna de los Ángeles en su sagrada casa de Loreto*, Madrid: Imprenta de Joseph Fernández de Buendía, 1671, 440 p.
- BUTLER, Alban, *Vidas de los santos*, México: C.I. Jhon W. Clute S.A., 1968, 4 tomos.
- CABRERA, Miguel, *Maravilla Americana y conjunto de rara maravillas, observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, México: Imprenta del Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756, 36 p.
- CALATAYUD, Pedro de, *Ejercicios espirituales para los eclesiásticos y ordenados. Dispuestos en diez doctrinas prácticas, y con ocho pláticas para la mañana, y tarde. Añadese al fin una doctrina practica de el modo fácil, para que los confesores puedan con expedición recibir las confesiones generales de los penitentes. Dedícalos a su padre y patriarca san Ignacio de Loyola*, Valladolid: Imprenta de la Congregación de la buena muerte, 1748, 518 p.
- CANO ARENAS, Luis Marin, C.O., “La congregación de oratorio de México: Origen e identidad”, en *Annales Oratorii. Annu, Commentarium de rebus orationis a Procura Generali Confederationis Oratorii S Philippi Nerii editum*, 2014, pp. 109- 126.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Las órdenes religiosas en la Iglesia Medieval. Siglos XIII a XV*, España: Editorial Arco/Libros S.L., 1998, 95 p.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, modos y diferencias*, Madrid: Impreso con licencia por Francisco Martínez, 1633, 230 p.
- CARMONA MORENO, Félix, “Cuarenta Horas. Culto eucarístico con siglos de tradición”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía: Actas del Simposium 1/4- IX-2003*, San Lorenzo el Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003, Vol. 2, pp. 633- 652. Versión en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2800970> [Consultada el 7 de abril de 2017]
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid: Istmo, 2003, 472 p.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México: INAH, 1966, 141 p.
-----, *Autógrafos de pintores coloniales*, México: UNAM, 1972, 168 p.

- CASTAÑEDA GARCÍA, Rafael, *Religión, identidad y sociedad. Dos cofradías de negros y mulatos en San Miguel el Grande (siglo XVIII)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, El Colegio de Michoacán, 2011.
- , “Un episodio del pleito entre el Colegio de San Francisco de Sales en San Miguel el Grande y el obispo Juan Ignacio de la Rosa, 1782” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, no. 127, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011, pp. 119- 150.
- , “La construcción de una devoción regional: “el milagroso santo Eccehomo” de San Miguel el Grande”, en *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, México: El Colegio de Michoacán, CIESAS, Universidad de Guanajuato, 2015, 440 p.
- , “Ilustración y educación. La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Nueva España (siglo XVIII)”, en *Historia Crítica, Issue 59: Una mirada histórica, teórica e historiográfica sobre la frontera (January 2016)*, Revista de la Universidad de los Andes, Colombia, 2017, pp. 145- 164.
- , “Conflictos de jurisdicción, disputa de una devoción. La llegada de los oratorianos de San Felipe Neri a la villa de San Miguel el Grande, 1712-1742”, en Antonio Rubial, Perla Chinchilla (comp.), *Revista Historia y Grafía*, Dossier “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía”, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018, pp. 89- 121.
- CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María Magdalena, *José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750 a 1780*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2016.
- Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal Conte Cicognara, Tomo primo*, Pisa: Presso Niccolò Capurro Co' Caratteri di F. Didot, 1821, 609 p. [Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche] Versión en línea: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/CATALOGO_CICOGNARA.pdf
- CHAFÓN OLMOS, Carlos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El periodo virreinal*, México: UNAM, FCE, 2004, Vol. II, Tomo III, 550 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.
- Chiesa Nuova, Roma, Santa Maria in Vallicella. Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Roma*, Gostyń: Netbox Polska, 2012, 288 p.

- COLLINS, Patricia, *Holy Week in San Miguel. A story of faithfulness*, Houston: San Rafael, 1994, 120 p.
- COMELLA Gutiérrez, Beatriz, “Los Reales Colegios de Santa Isabel y Loreto de Madrid según sus constituciones de 1715 y 1718”, en *Historia de la Educación. Revista ínter universitaria*, núm. 31, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, 167- 187.
- Constituciones de la Santa Escuela de Christo Señor Nuestro, fundada bajo la protección de la Virgen María, Nuestra Señora, y de los gloriosos S. Juan Nepomuceno, y S. Felipe Neri, en el hospital de Nuestra Señora de la Concepción, y Jesús Nazareno de esta ciudad*, México: D. Felipe de Zúñiga, y Ontiveros, 1774, 221 p.
- Constituciones de la Venerable y Santa Escuela de Cristo Señor Nuestro, Fundada baxo la protección de Maria Santísima Señora nuestra, y del glorioso S. Felipe Neri, en el Hospital del Espiritu Santo sita en la Calle Colcheros de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla: Imprenta Mayor, 1790, 172 p.
- Constituciones de la Congregación y Santa Escuela de Cristo, mandada bajo del Patrocinio de la Santísima Virgen María nuestra Señora, y del glorioso S. Felipe Neri. Dedícanse a María Santísima en su milagrosa imagen de Guadalupe*, México: Imprenta Luis Abadiano y Valdés, 1836, 327 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.
- CÓRDOVA DÍAZ, Gerardo, “El Real Colegio de San Francisco de Sales en la Villa de San Miguel el Grande, hoy San Miguel de Allende, Gto”, en *Interiorgráfico, Revista electrónica de la división de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato*, Edición décimocuarta, octubre 2014. Versión en línea:
<https://www.interiorgrafico.com/edicion/decimo-cuarta-edicion-octubre-2014/el-real-colegio-de-san-francisco-de-sales-en-la-villa-de-san-miguel-el-grande-hoy-san-miguel-de-allende-gto> [Consultada el 28 de septiembre de 2017]
- COUTO, José Bernardo, *Dialogo sobre la historia de la pintura en México*, México: CONACULTA, Cien México, [1861] 1995, 140 p.
- CRAMAUSSEL, Chantal (ed.), *Rutas de la Nueva España*, México: El Colegio de Michoacán, 2006, 436 p.

- CREMA, Elisabetta, “L’altra voce del pellegrino errante”, *Annales Oratorii. Annu, Commentarium de rebus orationis a Procura Generali Confederationis Oratorii S Philippi Nerii editum*, Fascicolo 2, 2000, pp. 127- 152.
- CRÉMOUX, Françoise, “Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500- 1750)”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velásquez, 2008, pp. 61- 82.
- CRUZ LÓPEZ, Graciela, “Vínculos omnipotentes: el cabildo español de la villa de San Miguel el Grande, Siglo XVIII” en *Memorias, San Miguel de Allende. Cruce de Caminos*, San Miguel de Allende: Impresos ABC, 2006, Tomo I, pp. 69-89;
- CUADRIELLO, Jaime, “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y material” en *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 61 -206.
- , “Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera”, en *Historia e Identidad en América. Visiones compartidas, XVII Coloquio internacional de Historia del Arte*, México: UNAM, IIE, 1994, pp. 405-418.
- , “La Patrona de México y su fiesta nacional”, en *Boletín Guadalupano*, año III, núm. 41. mayo de 2004.
- , *Zodiaco Mariano*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, 215 p.
- , “Un epílogo de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tres Guerras”, en Bárbara Skinfill Nogal ed., *Las dimensiones del arte emblemático*, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 263- 287.
- , “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, núm. 73, 1999, pp. 87- 124.
- , “Politización y sociabilidad de la imagen pública”, en Ilona Katzew (*et al.*), *Pintado en México, 1700- 1790: Pinxit Mexici*, México, Los Ángeles: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017, pp. 112 -139.
- CUESTA HERNÁNDEZ, Javier, “Lo que dejaron atrás los expulsos: edificios de Tepotzotlán en 1767. Temas y problemas, en *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, Estado de México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 2011, pp. 363- 386.
- CURIEL, Gustavo, “El Palacio del mayorazgo De la Canal. San Miguel de Allende Guanajuato”, en *Casas Señoriales del Banco Nacional de México*, México: Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 209- 244.

- DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2004, 504 p.
- DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, París: Henry Le Gras, 1649, 286 p.
- DELGADO MARTÍNEZ, Natalia, “Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Vol, XIV, 2002, pp. 205- 229.
- DELLA PORTA, Gian Battista, *De Humana Physignomomia libri III*, Vico Equense: Giuseppe Cacchio, 1586, 47 p.
- DEL CASTILLO Y UTRILLA, María José, “Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, Madrid, 1989, vol. II, 3, pp. 220-223.
- DE LA CRUZ, JUAN San, *Subida del Monte Carmelo*, [s.p.i], 1618, 348 p. Versión en línea: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1542-1591,_Ioannes_a_Cruce,_La_Subida_Del_Monte_Carmelo,_ES.pdf
[Consultada el 27 de noviembre de 2016]
- DE LA MAZA, Francisco, *San Miguel de Allende, Su Historia, sus monumentos*. Prólogo de Manuel Toussaint, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, 1939, 215 p.
- , “Dibujos y proyectos de Tresguerras, en *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* V, 1950, núm. 18, pp. 27- 33.
- , *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, 252 p.
- , *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos*, México: INAH, 1970, 75 p.
- DE LA TORRE VILLAR, Ernesto, “El Colegio de estudios de San Francisco de Sales en la congregación de San Miguel el Grande y la mitra michoacana” en *Estudios de historia novohispana*, México: UNAM, N°. 7, 1981, pp. 161-198.
- DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII), Una ciudad sitiada*, Madrid: Taurus Pensamiento, 2002, 655 p.
- , *Historia del Paraíso. ¿Qué queda del paraíso?*, México: Taurus, 2003, V. 3.

- DÍAZ CAYEROS, Patricia, Luis Elena Alcalá, Gabriela Sánchez Reyes, “Solemne procesión a la imagen de Nuestra Señora de Loreto: *La epidemia de sarampión en 1727*”, en *Encrucijada, Revista Digital del Seminario de Escultura*, Instituto de Investigaciones de Estéticas, Año II, número 1, México agosto 2009, pp. 22 –51.
- 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 Ontiveros, 1779, 40 p.
- , *Ejemplar de religiosas: vida de la muy reverenda madre sor María Josefa Lina de la Santísima Trinidad, fundadora del convento de la Purísima Concepción, en la ciudad de San Miguel de Allende, obispado de Michoacán*, México: Alejandro Valdés, 1831, 102 p.
- , *Tratados*, México: UNAM, 2008, 217 p.
- DÍAZ DE OVANDO, Clementina, “La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, vol. IV, núm. 15, 1947, pp. 51-99.
- DÍAZ GÓMEZ, José Antonio, “Cuando la religiosidad popular se impone a la norma: producción artística y mecenazgo en la Santa Escuela de Cristo a través de sus fundaciones granadinas”, en María del Amor Rodríguez Miranda (coord.), *El barroco: universo de experiencias*, Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2017, pp. 14- 33.
- DÍAZ Ramírez José Luis (ed.), *El oratorio filipense en Guanajuato, 200 años: y los precursores jesuitas*, Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1994, 269 p.
- Directorio de los ejercicios del Oratorio Parvo, que se practican en la Congregación del Oratorio de la Ciudad de Barcelona según las Constituciones, y Observancia de la Congregación de Roma, fundada en Santa María de Vallicella, por Felipe Neri*, Con licencia, Por Thomas Piferrer, impresor del Rey Nuestro Señor, Plaza del Ángel, 1766, 274 p.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los "verdaderos retratos" marianos como imágenes de sustitución afectiva”, en *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, no. 18, 2011, pp. 77- 94.
- , “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en Enrique García Hernán, María del Pilar Ryan (ed.),

- Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, Valencia-Roma: Albatros Ediciones, Institutum Historicum Societatis Iesus, 2011, pp. 319-336.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento. Traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala, con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564*, Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár, 1847, 485 p.
- Enciclopedia de la Religión Católica*, Barcelona: Dalmau y Jover S.A. Ediciones, 1953, 6 tomos.
- ENRÍQUEZ ARANA, Argentina, *El manuscrito Varias piezas divertidas en prosa y verso de Francisco Eduardo Tresguerras: entre tradición y modernidad*, México: 2015, Ensayo académico para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Filippo Picinelli en la fiesta barroca granadina”, en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, México: COLMICH, 2002, pp. 123- 136.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván. “Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII” en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, Secretaria de Cultura Puebla, 1999.
- ESPINOSA, Isidro Félix de, *El Cherubin custodio de el árbol de la vida, la Santa Cruz de Querétaro. Vida del Venerable siervo de Dios Fr. Antonio de los Angeles Bustamante*, Mexico: Por Joseph Bernardo de Hogal, 1731.
- , *El Peregrino Septentrional Atlante: delineado en la exemplaríssima vida del Venerable Padre Fr. Antonio Margil de Jesús. Fruto de la floridíssima Ciudad de Valencia, hijo de su seráfica observante provincia, predicados misionero, notario apostólico, comisario del Santo Oficio, fundador, y ex guardian de tres Colegios, Prefecto de las misiones de Propaganda Fide en todas las Indias Occidentales, y aclamado de la piedad*, Mexico: Joseph Bernardo de Hogal, 1737.
- , *Nuevas empresas del peregrino americano septentrional Atlante, descubiertas en lo que hizo quando vivía, y aún después de su muerte ha manifestado el V.P.F. Antonio Margil de Jesús, casos admirables de nuevo averiguados, que no están en la vida de este siervo de Dios estampada en el año de 1737 y pueden desear los afectos de este varón memorable*, México: Imprenta Real del Superior Gobierno, 1747.
- , *Biografía del M.R.P.Dr.D. Juan Antonio Pérez de Espinosa. Fundador de la Congregación del Oratorio de Nuestro santo Padre Felipe Neri en la Villa de San Miguel el Grande*, México: Imprenta Barrie, 1942 [1753], 185 p.

- , *Chronica apostolica y seraphical de todos los colegios de propaganda fide de esta Nueva España, de misioneros franciscanos observantes: erigidos con autoridad pontificia y regia para la reformation de los fieles y conversión de los gentiles. Consagrada a la milagrosa Cruz de Piedra que como titular se venera en su primer colegio de propaganda fide de la muy ilustre ciudad de Santiago de Querétaro sita en el Arzobispado de México*, México: Por la viuda de J. B. De Hogal, Impressora, 1792.
- ESQUIVEL ESTRADA, Noé Héctor, Adolfo Díaz Ávila (coord.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, 492 p. (Colección Miradas del Centauro).
- 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.
- Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*, México: Imprenta Nueva Mexicana de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785, 84 p.
- FABRE, Pierre-Antoine, *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*, Trad. Isabel Almada, México: Universidad Iberoamericana, 2013, 375 p.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781- 1800*, México: UNAM, 1969, 138 p. (Suplemento 3 del núm. 37 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas).
- FERNÁNDEZ, Martha, *Cristóbal de Medina y Vargas, y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México: UNAM, IIE, 2002, 624 p.
- , ““Los tratados de orden salomónico”. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana”, en *Quintana*, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico: 2008, no. 7, pp. 13- 43.
- , “Arte y cultura masónica en México”, en *Revista de estudios históricos de la Masonería latinoamericana y caribeña*, diciembre 2016 – abril 2017, vol. 8, no. 2, pp. 148-194
- FERNÁNDEZ MONTAÑA, José, *Nueva Luz y juicio verdadero sobre Felipe II*, Madrid: Librería Católica de G. del Amo, 1891, 177 p.

- FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles, “De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano”, en Lidia Beltrán Martínez, Fernando Quiles García (eds.), *Cartografía Murillesca. Los pasos contados. Año de Murillo MMXVII*, Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2017, pp. 160- 195
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Omega, 1950, 302 p.
- FICINO, Marsilio, *The book of the sun, De Sole*, capítulo IX. Traducido por Geoffrey Cornelius, Darby Costello, Graeme Tobyn, Angela Voss & Vernon Wells, London. Versión en líneas: www.users.globalnet.co.uk/~alfar2/ficino.htm, [3 julio de 2009]
- FLORENCIA, Francisco de, *La casa peregrina de nuestra Señora de Loreto*, México: Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1689, 123 p.
- , *Zodiaco Mariano, en que el sol de justicia Christo, con la salud en las alas visita como signos, y casas propias para beneficio de los hombres los templos, y lugares dedicados à los cultos de su SS. Madre por medio de las mas celebres, y milagrosas imagenes de la misma Señora, que se veneran en esta America Septentrional, y Reynos de la Nueva España*. México: En la Nueva Imprenta del Real, y mas Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755, 328 p.
- FLORES GARCÍA, Karina Lisette, *José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- , “El pintor José de Alzibar, el caso de un ‘artífice-empresario’”, en María Cristina Torales Pacheco (coord.), *Empresarios, sociedad y cultura, siglos XVI a XVIII*, México: Universidad Iberoamericana - Colegio de San Luis, 2017, pp. 123- 141.
- FREDDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 504 p.
- GALLO, Nicolás, *Sermones del P. D. Nicolas Gallo. Presbitero de la Congregación del Salvador del Mundo de Madrid*, Madrid: por D. Manuel Martin, calle de la Cruz, 1778, 248 p.
- GALLONIO, Antonio, *Vita del beato P. Filippo Neri, fiorentino. Fondatore della congregazione dell’Oratorio*, Roma: Appresso Luigi Zannetti, 1601, 364 p.
- GARCÍA AYLUARDO, Clara, Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México: INAH, CEHM-CONDUMEX, UIA, 1997, 359 p.
- GARCÍA SAIZ, María 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.
- GLOCKNER, Julio, “El infierno abierto”, en Revista *Elementos*, núm. 91, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: 2013, pp. 33- 40
- GOMBRICH, Ernst, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México: FCE, 2003, 303 p.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, *Historia de la educación en la época Colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México: El Colegio de México, 1995, 395 p.
- , “Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús”, en *Manifestaciones religiosas en el Nuevo Mundo*, México: INAH, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios Históricos- CONDUMEX, 1997, pp. 253- 266.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, “Los límites del retrato”, en Miguel Falomir Faus (coord.), *El retrato en el Renacimiento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 99- 119.
- GONZÁLEZ LEÓN, Erika Brenda, *Un viacrucis alegórico en San Miguel de Allende*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- , “La virgen de Loreto de San Miguel el Grande. Entre el arte, el patronazgo y la devoción”, en Antonio Rubial, Perla Chinchilla (comp.), *Revista Historia y Gráfica*, Dossier “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía”, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018, pp. 123-147.
- , “Espacios sagrados de devoción, las capillas a la Virgen de Loreto en el bajío novohispano”, en *Cultos crísticos, devociones marianas y veneración a los santos*, México: El Colegio Mexiquense, 2019. (en prensa)
- 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, San Miguel de Allende, 22 p.
- , *La Iglesia del Oratorio d San Felipe Neri*, inédito, San Miguel de Allende, 19 p.
- GUTIÉRREZ DÁVILA, Julián, *Vida y virtudes de el Siervo de Dios, el Venerable Padre D. Domingo Pérez de Barcia, Presbitero secular, Fundador de la casa, y voluntario recogimiento de Mugerres, nombrado San Miguel de Bethlen, en la Ciudad de México*, Madrid: Nicolás Rodríguez Francos, 1770, 389 p.
- , *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de México*, México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2005. (ed. Facsimilar)

- GRUZINSKI, Serge, “El Corpus Christi de México en tiempos de la Nueva España”, en Antoinette Molinié (Ed.), *Celebrando el Cuerpo de Dios*, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1999. pp. 151- 174.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa, “*Ars bene moriendi*: el Arte de la Buena Muerte”, en *Revista Chilena de Estudios Medievales*, Número 3, enero-junio 2013, pp. 89-108
- HASING, Dabra, *The mark of the beast. The Medieval Bestiary in art, life, and literature*, New York: Garland Publishing, 1999, 218 p.
- HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Benito Díaz de Gamarra a través de su biblioteca”, en *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, IIB, 1989, pp. 149- 190.
- , *Del sermón al discurso cívico, México: 1760- 1834*: Michoacán: El Colegio de Michoacán, El 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.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Alejandro, *Pinturas para ejercitar el alma. Apuntes para la historia de la Pinacoteca de la Profesa y el núcleo Casas de Ejercicios*, México: 2017, Ensayo académico para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ SOUBERVILLE, José Armando, *Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí. Morfología y Simbolismo de una capilla jesuita del Siglo XVIII*, San Luis Potosí, Colegio de San Luis, 2009.
- HERNÁNDEZ, José F., *La soledad en silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*, México: FCE, 1996, 188 p.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la contrarreforma*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015, 702 p.
- HIDALGO PEGO, Mónica, “En busca de una imagen propia. La colección de retratos de colegiales de San Ildefonso en México”, en Enrique González González, Adriana Álvarez Sánchez, Mónica Hidalgo Pego (coord.), *Del aula a la ciudad. Estudios sobre la universidad y la sociedad en el México virreinal*, México: UNAM- IISUE, 2009, pp. 289- 312.
- , *Reformismo borbónico y educación. El Colegio de San Ildefonso y sus colegiales (1768- 1816)*, México: UNAM- IISUE, 2010, 326 p.

- HSIA, Ronnie Po-Chia, *El mundo de la renovación católica 1570- 1770*, Madrid: Akal, 2010, 301 p.
- Idea de los ejercicios del oratorio, fundado por San Felipe Neri. Dada a la luz, por instrucción de los hermanos del mismo oratorio por un padre de la Congregación del Oratorio de Venecia: y traducida del italiano por otro Padre de la Congregación de Murcia.* Murcia: En la oficina de la Viuda de Teruel, 1795, 180 p.
- IMPELLUSO, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona: Electa, 2003, 382 p.
- Instituta Congregationis Oratorii S. Mariae in Vallicella de urbe. A B. Philippo Nerio fundatae*, Roma: Ex typographya Reu Camera Apostolica, 1612, 168 p.
- INTROVIGNE, Massimo, “El hecho de la conversión religiosa” en *Scripta theologica*, Revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, 2010, Vol. 42, Fasc. 2, pp. 359-383.
- ISLAS OLIVARES, Alma, “La devoción lauretana en el colegio jesuita de Tepetzotlán”, en *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, Estado de México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 2011, pp. 239- 258.
- Istoria figurata del glorioso S. Filippo Neri. Fondatore della Congregatione dell’Oratorio. Dedicata alla sacra Cesarea Real Maesta di Leopoldo Imperadore*, Viena: Appresso Matthia Sischowitz, 1692, 592 p.
- IZQUIERDO, Sebastián, S.J., *Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio*, Roma: Por el Varese, 1675, 145 p.
- JARAMILLO, Juvenal, *Hacia una iglesia beligerante: la gestión episcopal de Fray Antonio de San Miguel en Michoacán, 1784-1804, los proyectos ilustrados y las defensas canónicas*, México: El Colegio de Michoacán, 1996, 298 p.
- JEFFREYS, Elizabeth, Brian Coke, Roger Scott (eds), *Studies in Jonh Malalas*, 1990, Volumen 6, 752 p. (Serie Byzantina Australiensia). Versión en línea; <http://booksandjournals.brillonline.com/content/books/9789004344624> [Consultado el 29 de diciembre de 2017]
- JESÚS, Teresa de, santa. *Libro de la vida. I. Relato autobiográfico*, Estudio introductorio de José López Navarro, Madrid: Ediciones Rialp, 2014, 225 p.
- , *Libro de la vida; Las moradas del castillo interior*, Madrid: Edimat Libros, 2002, 430 p.

- JUNCO MEYER, Victoria, *Gamarra o el eclecticismo en México*, México: FCE, 1973, 213 pp.
- KATZEW, Ilona (*et al.*), *Pintado en México, 1700- 1790: Pinxit Mexici*, México, Los Ángeles: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017, 511 p.
- KERR, Lady Amabel, *Saint of the oratory: the life of blessed Antony Grassi, of the Fermo Congregation*, EUA: Burns & Oates, 1901, 271 p.
- La Civiltà Cattolica, Anno Quarantesimoprimo*, Roma: Presso Alessandro Befani, 1890, Serie XIV, Vol. V, Quaderno 953, 640 p.
- LABARGA GARCÍA, Fermín, *La Santa Escuela de Cristo. Una peculiar institución del Barroco hispano*”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 21, 2012, España: Universidad de Navarra, pp. 519- 228.
- , “La impronta mariana de la Santa Escuela de Cristo”, en *Scripta de María*, num IX, 2012, pp. 255- 274
- , *La Santa Escuela de Cristo*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013, 888 p.
- LÁMBARRI DE LA CANAL, Roberto, *Prontuario de familias que tuvieron renombre o fortuna en San Miguel el Grande, durante los siglos XVIII y XIX*, México: Edición a cargo del autor, 1986, 197 p.
- LAMPILLAS, Xavier, *Ensayo histórico- apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Disertaciones del Abate Don Xavier Lampillas. Literatura Moderna. Traducido del italiano por doña Josefa Amar y Borbón, socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa y de honor de mérito de la Junta de Señoras, agregada a la Real Sociedad de Madrid*, Madrid: Imprenta de Don Pedro Marín, 1789, Tomo 4, 435 p. (Segunda edición: corregida, enmendada e ilustrada con notas por la misma traductora.
- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid: Taurus, 1989, 449 p.
- LEONE, Massimo, *Saints and signs. A semiotic reading of conversion in Early Modern Catholicism*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010, 635 p.
- LEUVEN, Ludovicus van, *Amoris divini et humani antipathia, Siue effectus varij, e varijs Sacrae Scripturae locis deprompti Emblematis suis expressi SS. PP. Autoritatibus, nec non Gallicis, Hispanicis et Flandricis versibus illustrati*, Antverpiæ: Apud Michaëlem Snyders, 1629, 172 p.

- LLERA LLORENTE, María Teresa, “Fuentes documentales sobre el Colegio Real Nuestra Señora de Loreto (siglo XVII)”, en *Revista General de Información y Documentación*, núm. 19, Universidad Complutense de Madrid: 2009, pp. 314- 412.
- LOMBARDO, Carlo, *Della vita de Giovenale Ancina da Fossano. Della congregazione dell’ Oratorio, e poi Vescovo di Saluzzo. Descritta dal padre Carlo lombardo della medesima Congregazione, di Napoli, Libro Cinque, Cavati da ciò, che sa diverse scritture autentiche raccolse il P. Bernardino Scaraggi dell’istessa Congregazione*, Napoli: Giacomo Gassaro, 1656, 288 p.
- LOPE DE CÁRDENAS, Diego, *Compendio Histórico de la oración de la quarenta horas llamada comúnmente el Jubileo Circula. Contiene un catálogo de las ciudades y pueblos de España e Indias, en que está establecido, con expresión de su antigüedad. Ilmos. Arzobispos y Obispos que le pusieron en práctica, y Sumos Pontífices, que les concedieron este especialísimo privilegio*, Ecija: Impreso en dicha ciudad por D. Benito Daza, 1802, 160 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.
- , *La Villa de San Miguel el Grande y Ciudad de San Miguel de Allende*, Guanajuato: Talleres Gráficos de Padilla Hnos., 2010, 263 p. (Colección monografías Municipales de Guanajuato).
- LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios Espirituales*, León, Guanajuato: Imprenta de Jesús Villalpando, 1884, 157 p.
- LUTERO, Martín, *Obras*, traducción castellana de Carlos Witthaus, Buenos Aires: Paidós, 1977, 5 vols.
- MACKENZIE, Beatriz (coord.), *El Retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, Secretaría de Cultura, 2000, 183 p.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, 231 p. (Segunda edición en español).
- , *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, 489 p.
- MALO ZOZAYA, Miguel J., *La casa y mayorazgo de la Canal de la Villa de San Miguel el Grande*, México: Editorial Cultura, 1962, 157 p.

- , *Guía del turista en San Miguel de Allende Guanajuato*, México: Instituto Allende, 1958, 141 p.
- MARCIANO, Juan, *Vida del glorioso padre y patriarca S. Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio en Nápoles, y traducida al castellano por Don M. De B.*, Madrid: Establecimiento tipográfico de D.N. de Castro Palomino, 1853, 2 tomos.
- , *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio en las cuales se da noticia de la fundación de cada una de las Congregaciones erigidas hasta aquí, y de los varones más ilustres que han florecido en ellas: recopiladas u dadas a la luz por el P. Juan Marciano, Preósito de la Congregación del Oratorio de Nápoles, y traducidas al idioma castellano bajo la dirección del P. Felix Cumplido, de la Compañía de Jesús, con la licencias necesarias*, Madrid: Establecimiento tipográfico-literario de Don Nicolás de Castro Palomino, Calle Ancha de San Bernardo, núm. 73, 1853, 5 tomos.
- MARTÍ COTARELO, Mónica, *Miguel Cabrera un pintor de su tiempo*, México: CONACULTA, 1999, 63 p.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco, “Los seminarios en España – América y la Ilustración”, en Nelly Sigaut, (coord.), *La iglesia católica en México*, p. 171- 184.
- MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar (coord.), *La Iglesia en la Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 414 p.
- MARTÍNEZ ROMERO, Adolfo, *El acervo pictórico de la catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- MARTORELLI, Pietro Valerio, *Teatro Istorico della Santa Casa Nazarena della B. Vergine Maria e sua ammirabile Traslazione in Loreto*, Roma: Nella Stamperia di Antonio de’ Rossi, 1732, 652 p.
- MAQUIVAR, María del Consuelo et al., *Esplendor de Tepotzotlán. El camarín de la Virgen de Loreto*, México: INAH, Museo Nacional del Virreinato, Secretaria de Cultura, 2018, 80 p.
- MATTHEWS, V.J. Rev Fr., *Saint Philip Neri: Apostle of Rome and founder of the Congregation on the Oratory*, EUA: Saint Benedict Press, LLC, 2009, 144 p. Versión en línea: https://books.google.com.mx/books?id=hdu7CgAAQBAJ&pg=PT83&lpg=PT83&dq=paolo+massimi&source=bl&ots=3rvk_r8MFO&sig=KOMxwZxvdbnmCEso7FUgZcH4C1Q&

hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiUzI_OxPDVAhXD4yYKHXWXDN8Q6AEIaTAN#v=one
page&q&f=false [Consultada el 18 de mayo de 2017]

- MAYER, Alicia, *Carlos de Sigüenza y Góngora, Homenaje 1700-2000*, México: UNAM- IIH, 2000, 394 p.
- , “El guadalupanismo en Carlos de Sigüenza y Góngora”, en Alicia Meyer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora, Homenaje 1700-2000*, México: UNAM- IIH, 2000, pp. 243- 272.
- , *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el reflejo del reformador alemán*, México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 573 p.
- , “La Reforma Católica en Nueva España. Confesión, disciplina, valores sociales y religiosidad en el México virreinal. Una perspectiva de investigación” en Pilar Martínez López Cano (coord.), *La Iglesia en la Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 11- 52.
- MAZÍN, Óscar (comp), *La Iglesia y el Cetro-Occidente de México. De la singularidad a la universalidad. A través de Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, México: El Colegio de Michoacán, 2014, 341 p.
- MEJÍA ORTIZ, Edgar Antonio, *El proceso creativo en la obra del arquitecto novohispano Miguel Custodio Durán (ca. 1680- ca. 1746)*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- MERCADILLO MIRANDA, José, *La Pintura mural del Santuario de Atotonilco*, México: Jus, 1950, 225 p.
- MERLO SOLORIO Jorge Eduardo, *Dininae Caritatis. El corazón de san José en Nueva España, S. XVIII*, Ensayo académico para optar por el grado de maestro en Historia del Arte, México: UNAM, 2016.
- MINOIS, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, 485 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.
- MOLINA, Lorenzo, *Historia de las traslaciones milagrosas de la Santa Casa de Loreto, Compuesta por el Rvdo P. fr Lorenzo Molina*, Madrid: J. López Camacho, Impresor, 1887, 92, p.

- MONTAGU, Jennifer, *The expression of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, USA: Yale University Press, New Haven & London, 1994, 234 p.
- MONTERO ALARCÓN, Alma, *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, Estado de México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 2011, 537 p.
- MONTERROSA Prado, 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, 188 p.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco, La Divina Pastora de Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo” en Rafael López Guzmán, *Andalucía y América. Cultura Artística*, Granada: Editorial Atrio, 2009, pp. 99- 135.
- , “La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla”, en Revista *Atrio*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2009-2010, no, 15- 16, pp. 177- 186.
- MONTORO Castillo, Mónica, “Los oratorios de San Felipe Neri y los inicios de la arqueología cristiana”, en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Madrid*, Universidad Autónoma de Madrid, núm. 34, 2008, pp. 147- 154.
- MONTOYA Rivero, María Cristina, “Juan Caballero y Ocio, patrono y benefactor de obras religiosas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 97, 2010, pp. 29- 70.
- MONZON I ARAZO, August, “El Oratorio de San Felipe Neri en la vida y misión de John Henry Newman, en *Annales Oratorii. Annu. Commentarium de rebus orationis a Procura Generali Confederationis Oratorii S Philippi Nerii editum*, 2002, pp. 93- 106.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, “La emblemática en el arte religioso de Iberoamérica” en Inmaculada Rodríguez Moya, *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón: Universitat Jaume I, 2011, pp. 199 -219.
- MORIN, Claude, Michoacán en la Nueva España del siglo XVIII. Crecimiento y desigualdad de una economía colonial, México: FCE, 1979, 328 p. (Serie Tierra Firme).
- MOYSSÉN, Xavier, La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, núm. 34, 1965, pp. 15-29.
- , *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.
- , *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México: Universidad Iberoamericana, 2008, 446 p.
- , *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- , “De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana”, en *Andalucía en América. Cultura y Patrimonio. Granada*, Editorial Atrio, 2012, pp. 47-72.
- , “Pintura ilustre, pincel moderado”, en Ilona Katzew (et al.), *Pintado en México, 1700- 1790: Pinxit Mexici*, México, Los Ángeles: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017, pp. 52-75.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, “Iconografía del Árbol de la Vida en la Península ibérica y América” pp. 349- 358. Versión en línea:
<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/028f.pdf>
- NAVARRO, Bernabé, *Filosofía y cultura novohispanas*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1998, 250 p.
- NAVARRO BROTONS, Víctor, “La *Libra astronómica y philosophica* de Sigüenza y Góngora: la polémica sobre el cometa de 1680”, *Revista Cronos*, Universidad de Valencia, Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero, 2007, pp. 105- 144.
- Noticias y Documentos Históricas*, Revista Trimestral, 1 Época, número 6, año 2, abril de 1981, 49 p.
- NOYES, Ruth S., “Ruben’s Chiesa Nuova altarpiece and the question of Counter-Reformation iconoclasm”, en *RES- Anthropology and Aesthetics*, 2016/2017, vol. 67/ 68, pp. 1-16.
- , “Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines prongantur? Post- Tridentine image reform and the myth of Gabriele Paleotti”, en *Catholic Historical Review*, Vol. 99, No. 2, (April 2013), pp. 239- 261.
- OBREGÓN, Gonzalo, *San Felipe Neri de Oaxaca*, México: EDIMEX, 1968, 37 p. (Departamento de Monumentos Coloniales)
- OROZCO VELÁSQUEZ, Verónica Lorena, *Reconstrucción histórico-arquitectónica del Templo de la Concordia en Puebla. Análisis histórico-arquitectónico de la fábrica material del*

- Oratorio de San Felipe Neri en Puebla de 1651 a 1805*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- ORTIZ DE AYALA, Tadeo, *México considerado como nación independiente y libre: ó sean algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos*, Burdeos: Imprenta de Carlos Lawalle Sobrino, 1832, 598 p.
- ORTIZ ISLAS, Ana, Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo: Ignacio de Loyola Fundador de la Compañía de Jesús y su relación con las artes”, en *Ad maiorem gloriam Dei. La Compañía de Jesús promotora del Arte*, México: Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 23- 43.
- ORTIZ MUÑOZ, Luis, *Cristo: Su proceso y su muerte*, Madrid: Fomento Editorial, 1977, 2 vols.
- PACHECO DEL RÍO, Francisco, *El Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 200, 782 p.
- PAGI, Antoine, *Critica Histórico- Chronologica in Universos Annales Ecclesiasticos. Eminentissimi y reverendissimo Caesaris Cardinalis Baronii, in qua rerum narratio defenditur, illustratur, suppletur, ordo temporum corrigitur innovatur, & Periodo Graeco Romana, nunc primùm concinnata munitur*, Francia: Antverpae sumpt. Fratrum de Tournes, 1727, 636 p.
- PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Card. Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocese sua*, Roma: Fondazione Memofonte onlus. Studio per l’elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, 2016 [1582].
Versión en línea: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf
- PAMPALONE Antonella, “Itinerario iconografico di San Filippo Neri modello di santità”, en *Annales Oratorii, Annum Commentarium de rebus orationis A Procura generali Confoederationis oratorii S. Philippi Neri Editum*, Roma, 2014, 204 p.
- PEREDA ESPESO, FELIPE, et al., *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velásquez, 2008, 342 p.
- PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel, *Corazón sagrado y profano: historia e imagen: simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, México: Universidad Autónoma de Coahuila, Plaza y Valdés Editores, 2013, 241 p.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Trampantojos ‘a lo divino’”, en *Lecturas de Historia del Arte III*, Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155.
- PÉREZ VEJO, Tomás, Marta Yolanda Quezada, “El cuerpo como signo: el retrato novohispano en el siglo XVIII”, en *Image et Corps. Actes du 5e Congrès International du GRIMH*, Lyon: Le Grimh-LCE, 2007, pp. 277- 290.
- PÉRONNET, Michel, *El Siglo XVI: de Los Grandes Descubrimientos a la Contrarreforma (1492-1620)*, Madrid: Akal, 1990.
- PEÑA ESPINOSA, Jesús Joel, “Entre espiritualidad y cultura ilustrada. La congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Nueva España”, en Antonio Rubial, Perla Chinchilla (comp.), *Revista Historia y Grafía*, Dossier “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía”, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018, pp. 53- 87.
- PLANAT, J.M., *Símbolos de María en la Naturaleza. Lecturas para el mes de María*, Barcelona: Juan Gil Editor, 1914, 232 p.
- PLATÓN, *Diálogos IV. La Republica*, Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2008, Vol. VI.
- PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico: Los cuerpos celestes, libro I*, trad. Eloy Gómez Bravo, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997 [1729].
- PONNELLE, Luigi Luigi Bordet, *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595). Opera premiata dall' Accademia francese*, traduzione di Tito Casini; prefazione di Giovanni Papini, Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1986, 557 p.
- PORTILLO, Ildelfonso, *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.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, Miguel Morán Turina, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid: Ediciones ISTMO, S.A., 1997, 287 p.
- , Jesús Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998, 610 p.
- , “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, España: CSIC, vol. LIV, no. 1, 1999, pp. 169-188.

- , “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas” en Felipe Pereda *et al.*, *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid: Casa de Velásquez, 2008, pp. 241- 251.
- POZO, Cándido, S.J., *Estudios sobre historia de la Teología*, Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2006, 408 p.
- QUILES GARCÍA, Fernando, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velásquez, 2008, pp. 134- 149.
- , “Basta un retrato para construir un relato. Murillo, retratista de talento”, en Valme Muñoz e Ignacio Cano, *Murillo IV Centenario 29/11/2018-17/03/2019, Catálogo de la Exposición*, Sevilla: Museo de Bellas Artes, 2018, pp. 109- 127.
- QUIXANO ZABALA, Manuel, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada en cuanto tal, y en cuanto Casa de Estudios en los respectivo a su gobierno interior económico y académico, y para no separar de sus deliberaciones al P. Dr. D. Benito Díaz de Gamarra*, México: Impreso por D. Felipe de Zúñiga, 1782, 137 p.
- RAMÍREZ MONTES, Guillermina, “La parroquia de San Miguel de Allende”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, núm. 55, 1986, pp. 97 –106.
- , *Pedro Rojas y su taller de escultura en Querétaro*, México: Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social del Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, 114 p.
- , “Miguel Custodio Durán”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, núm. 61, 1990, pp. 231-243.
- RAMOS DE CASTILLA VELASCO Y ALTAMIRANO, Joseph Antonio, *Panegyrica cynosura que en conjunción de sus estrellas anuncia fecundidades a la Real Corona*, México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1754, 58 p.
- RÉAU Louis, *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Tomo 1, Vol. 2.
- REED, Benjamin, “Cultura de los oratorianos en la Ciudad de México, 1659-1821: identidad corporativa, entre estructura y acción”, en Antonio Rubial, Perla Chinchilla (comp.), *Revista*

- Historia y Grafía*, Dossier “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía”, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018, pp. 15- 52.
- REVILLA Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra, 1995, 439 p.
- Revista Schola Amoris. Congregación de San Felipe Neri de Getafe*, No. 4, Año 2011, 15 p.
www.Oratoriosanfelipeneri.org [Consultada el 8 de marzo de 2015]
- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea. Tomo III, Palabras y Fermentos (1868-1912)*, Madrid: Ediciones Mensajero, 2008, 952 p.
- RINCÓN Ramos, Gabriel, *et al.*, *Don Juan Caballero y Ocio. La generosidad y el poder. Los anhelos barrocos del benefactor de queretano*, México: Ediciones Culturales del Municipio de Querétaro, 2013, 532 p.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid: Akal, 2007, 2 v.
- Rituale Romanm, Paulo V. P.M. iussu editum*, Romae: Typographia Camerae Apostolicae, 1617, 401 p. Versión en línea:
<https://docs.google.com/file/d/0ByY1ndAfoS5vby1GcVZKWHVIVjA/edit?pli=1>
[Consultada el 18 de agosto de 2017]
- RIVERA, Lenice, *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica*, Tesis para obtener el título de licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- ROBÍN PARE, Alena, *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España*, Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- RODA PEÑA, José. Manuel Martín, *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y patrimonio artístico*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Vultural Caja Sur, 2004, 672 p.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente, en Tomás Pérez Vejo, Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México: INAH, 2009, pp. 27- 47.
- , Víctor Mínguez (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón: Universitat Jaume I, 2011, 373 p.

- ROMERO, José Guadalupe, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán, presentadas a la Sociedad Mexicana de Geografía Estadística en 1860*, México: Imprenta de Vicente García Torres, 1862, 251 p.
- ROSCHINI, Gabriele, *Diccionario Mariano*, Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1964, 625 p.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México: FCE, UNAM, 1999, 322 p.
- , (coordinador), *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de la Nueva España*, México: UNAM, FCE, 2006, 258 p.
- , *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en la historia del cristianismo*, México: Trama Editorial, 2011, 268 p.
- , *La Iglesia en el México colonial*, México: UNAM, 2013, 601 p.
- , Doris Bienko, “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas volumen XXV, Núm. 83, 2003, pp. 5- 54.
- , Perla Chinchilla, (comp.) “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía” dossier en *Revista Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018.
- RUBIO MAÑÉ, Ignacio, *El virreinato. Expansión y defensa*, Tomo III, México, FCE, 1983, pp. 355 p.
- RUBIO Erandi, *Imágenes de la pasión en el templo de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2011.
- , “Vínculos espirituales e históricos. Del oratorio de San Miguel el Grande al santuario de Atotonilco”, pp. 149 – 180, en Perla Chinchilla, (comp.) “Oratorianos y jesuitas. Una distante cercanía” dossier en *Revista Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 26, vol. 2, núm. 51 (25), julio-diciembre 2018.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, “El *Ars moriendi*: una preparación para el tránsito”, pp. 315 – 344. Versión en línea: https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf [Consultada el 11 de marzo de 2018]
- RUIZ-GOMAR, Rogelio, “Pintura religiosa de los siglos XVI y XVII”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I. Volumen III*. México: Grupo Azabache, 1994.

- , “La pintura de retrato en la Nueva España” en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: MUPAVI Secretaria de Cultura Puebla, 2000, pp. 9- 20.
- , “La conversión”, en *Arte y mística del Barroco*, México: UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 157- 182.
- SALES, Francisco de, *Cartas espirituales de san Francisco de Sales, obispo, y príncipe de Geneva, fundador de el Orden de religiosas de la visitación de Santa María. Traducidas del idioma francés al castellano, divididas en siete libros por el Lic. D. Francisco de Cubillas Donyague*, Madrid: Por Andrés ortega, 1770, 415 p.
- , *Introducción a la vida devota*, 91 p. Versión en línea:
<http://www.dfists.ua.es/~gil/intro-vida-devota.pdf> [Consultada el 3 de abril de 2018]
- SALIO, Cipriano, *Efemérides de la Venerable Congregación del Oratorio de Nuestro santo Padre Felipe Neri de la Villa de san Miguel el Grande, hoy Ciudad de San miguel de Allende*, Inédito, 1946. 106 p.
- SÁNCHEZ REYES, Gabriela, “Entre el dolor y la curación; la relación entre los milagros y las imágenes religiosas como remedio de enfermedades”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Gozos y sufrimientos en la Historia de México*, México: El Colegio de México, Instituto Mora, 2007, pp. 107- 128.
- SANTARELLI, Giuseppe, *La Santa Casa di Loreto*, Loreto: Edizioni Santa Casa, 2003, 505 p.
- SANTIAGO SILVA, José de, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, Guanajuato: Ediciones la Rana, 2004, 511 p.
- SARNELLI, Pompeo, *Specchio del Clero secolare o vero. Vite de SS. Chierici secolari Scritte da Pompeo Sarnelli, prete secolare, dottor delle leggi professore della S.T. e protonotario apostolico. Opera utilissima á tutto il Clero, essendovi Trattati di tutti gli Ordini, colle vite de santi à ciascun'ordine appartenenti, Parte Seconda*, Napoli: Appresso Antonio Bolifon, 1678, 577 p.
- SARTORIO, Joseph Manuel, *Jaculatorias sobre todas las meditaciones que encierra el manual del P. Tomás Villacastin, para uso de la Santa Escuela de Christo Nuestro Señor, Fundada en el Hospital de Jesús Nazareno de esta Ciudad de México. Compuestas por el Br. D. Joseph Manuel Sartorio Presbítero de este Arzobispado*, México: Impresas por D. Felipe de Zuñiga y Ontiveiros, 1791, 62 p.
- SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Argentina: Fundación Tarea, 1992, 2 vols.

- , *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Argentina: Fundación Tarea, 1998, 363 p.
- , *Santa María: Iconografía del arte colonial*, Argentina: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008, 636 p.
- 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.
- SEGNERI, Pablo, *El Infierno abierto para que le halle el christiano cerrado*, Valencia: Diego de Vega, 1701, 157 p.
- , *El Infierno abierto para que le halle el christiano cerrado. Dispuesto en varias consideraciones de sus penas, distribuidas por los siete días de la semana. Y traducido del italiano en español*, Madrid: En la imprenta de D. Gabriel Ramírez, Calle de Atocha dente al Convento de la SSma. Trinidad, 1751, 291 p.
- SERRANO ORTEGA, José Antonio, *Jerarquía territorial y transición política: Guanajuato 1790-1836*, México: EL Colegio de Michoacán, 2001, 356 p.
- SIGAUT, Nelly (coord.), *La Iglesia Católica en México*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997, 492 p.
- , Carmen Alicia Dávila (coord.), *Museo de Arte colonial*, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2006, 171 p.
- , (ed), *Pintura virreinal en Michoacán, Volumen I*, México: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.
- , Hugo Armando Félix (eds), *Pintura virreinal en Michoacán, Volumen II*, México: El Colegio de Michoacán, 2018.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Primavera indiana. Poema sacro histórico. Idea de María Santísima de Guadalupe, copiada de flores*, México por la Viuda de Bernardo Calderón, 1668, 32 p.
- , *Parayso occidental plantado y cultivado por la liberal benefica mano de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnífico Real Convento de Jesus Maria de Mexico*, México: CONACULTA, 1995, 329 p.
- , *Libra astronómica y filosófica*, Presentación de José Gaos, México: UNAM, 1984, 290 p.
- , *Glorias de Querétaro en la nueva Congregación Eclesiástica de María Santísima de Guadalupe*, edición facsimilar, Querétaro, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Querétaro, 1985, 174 p.

- SOHON RAEBER, Ana Luisa, “Francisco Martínez Gudiño. Arquitecto- ensamblador”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones de Estéticas, núm. 65, 1994, pp. 179- 190.
- SPIAZZI, Raimondo, *Enciclopedia Mariana, Theotocos*, Madrid: Ediciones STVDIVM, 1960, 902 p.
- STÉPÁNEK, Pavel, “San Juan Nepomuceno en el Arte español y novohispano”, en *Cuadernos de Arte e iconografía, Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*, España, Tomo III -6, 1990, 34 p.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “De imágenes y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo”, en *Anales de Historia del Arte*, 1998, no. 8, pp. 257- 290.
- THIRIET J, Pezzali, P., *Archivo Homilético para todas las dominicas y fiestas del año*, Madrid: Editorial Litúrgica Española S.A., 1954, Volumen IX, Segunda Edición, 232 p.
- TOUSSAINT, Manuel, “Un documento acerca de Andrés de Islas” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, núm. 8, 1942, pp. 77-78.
-----, *Pintura Colonial en México*, México: UNAM, 1990.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *México Barroco*, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1981, 332 p.
-----, “La iglesia de San Francisco Xavier: eco de la vida artística de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”, en *Tepetzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México: Museo Nacional del Virreinato, 1988, pp. 31- 41.
-----, *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la reina celestial*, México: InverMéxico, 1995, 357 p.
- TRABULSE, Elías, *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*, México: El Colegio de México, 1988, 144 p.
- TRENS, Manuel, *El arte de la Pasión de Nuestro Señor (Siglos XIII al XVIII)*, Barcelona: Palacio de la Virreina, 1945, 80 p.
-----, *María, iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946, 2 Vols.
- TÜCHLE, Hermann, *Nueva Historia de la Iglesia. Tomo III. Reforma y Contrarreforma*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987, 482 p.

- TURSELINO, Horacio, *Historia lauretana en que se cuentan las translaciones, milagros y sucesos de la Santa Casa de Nuestra Señora de Loreto*, Madrid: Casa del Padre Madrigal, 1603, 605 p.
- TUTINO, John, *Creando un nuevo mundo. Los orígenes del capitalismo en el Bajío y la Norteamérica española*, México: Fondo de Cultura Económica, Universidad intercultural del Estado de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 2016, 832 p.
- Un siglo de Oratorio en la villa de San Miguel*, inédito, San Miguel de Allende, 1945, 47 p.
- URRUTIGOTTI, Miguel Antonio Frances, *Exemplo de sacerdotes en la vida, virtudes, dones i milagros de San Felipe Neri, florentín, presbítero secular, i fundador de la congregación del Oratorio de Sacerdotes Seculares, ajustada a la Bula de su canonización*, Zaragoza: En el Hospital Real i General de nuestra Señora de Gracia, 1653, 753 p.
- VAENIUS, Otto van, *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas: con el Enchiridion de Epicteto, y La tabla de Cebes*, Amberes: Henrico y Cordelio Verdussen, 1701, 207 p.
- VALDERAS, Doroteo, *Memoria de los impresos que anuncian las solemnidades de la celebración del término de la material fábrica de la Santa Casa de San Miguel de Allende anexa al oratorio*. Archivo de la Congregación del Oratorio, documento fechado el 28 de agosto de 1935, 40 fs.
- VALDES, Manuel Antonio, *Gazetas de México. Compendio de noticias de Nueva España del año de 1795, dedicadas al Exmo. Señor D. Miguel la Grúa Talamanca*, Tomo Séptimo, México: Imprenta de Don Mariano Zúñiga y Ontiveros, 570 p.
- VARGASLUGO, Elisa, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, IIE, vol. XIII, núm. 50, Tomo 1, año 1982, pp. 61- 76.
- , *Las portadas religiosas de México*, México: UNAM, 1986, 371 p.
- , “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana”, en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, CCyDEL, 1992, pp. 29- 46.
- VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Buenos Aires: Editorial Huarpes S.A., 1947, 836 pp.

- VELARDE CRUZ, Sofía Irene, *El arte barroco en la antigua villa de San Miguel el Grande: La Santa Casa de Loreto-El Convento de la Purísima Concepción*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2012, 228 p.
- VELÁZQUEZ CHÁVEZ, Agustín, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, México: Editorial Polis, 1939, 364 p.
- VERDON, Timothy, *María en el arte europeo*, Barcelona: Electra, 2005, 227 p.
- VIDARGAS, Francisco, *San Miguel de Allende y el santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco México*, Guanajuato: Imprenta Juventud, 2008, 25 p.
- VIGUERA FRANCO, Valentín, *San Francisco de Sales. Amable y paciente director de almas*, Madrid: Editorial Palabra, 1990, 299 p.
- VILLACASTIN, Tomás de, *Manual de consideraciones y ejercicios espirituales, para saber tener oración mental. Compuesto por el padre Tomas de Villacastin, de la Compañía de Jesús. Corregido por su autor, y añadido una Tabla que va al principio, para saber usar destas meditaciones para todo el año*, Huesca: Por Pedro Bluson Impresor de la Universidad, 1627, 396 p.
- VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, *Viage Literario à las Iglesias de España. Le publica con algunas observaciones Don Joaquín Lorenzo Villanueva, capellán de honor y predicador de S.M. y rector de los Reales Hospitales General y de La Pasión de Madrid*, Madrid: Imprenta Real, 1803, Tomo I, 265 p.
- VILLEGAS, Juan, *La congregación o esclavitud de Nuestra Señora de Loreto. Quito, siglos XVII y XVIII*, Montevideo: Editorial de la Universidad Católica “Damaso A. Larrañaga”, 1985, 48 p.
- VILLAVICENCIO GARCÍA, Abraham Crispín, *El infierno abierto al novohispano: las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica novohispana*, 129 p. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- , “Ejercicios espirituales e imágenes didascálicas para las mujeres. La difusión de la espiritualidad jesuítica en San Miguel de Belén, siglos XVII-XIX”, ponencia dictada el 28 de noviembre de 2013 durante el Coloquio *Trascendencia artística e histórica de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio*, celebrado en el Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

- VV. AA., Churubusco. *Colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles*, México: INAH, 1981, 300 p.
- , *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte Iberoamericano desde la colonización hasta la independencia, Primera Parte*, Santiago Sebastián, Gisbert Teresa, (eds.), Madrid: Espasa-Calpe, 1985, Vol. XXVIII.
- , *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato. A.C, 1992, 2 vol.
- , *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.
- , *Arte y mística del Barroco*, México: UNAM, CONACULTA, 1994, 385 p.
- , *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, México: MUNAL, 1999, Tomo I.
- , *La vida y enseñanzas de Cristo. La Pasión de Cristo*. México: Editorial Tomo, 2004, 80 p.
- , *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV- XIX*. México: Ediciones del Umbral, 2004, 261 p.
- , *Memorias. San Miguel de Allende. Cruce de Caminos*, San Miguel de Allende: Impresos ABC, 2006, Tomo I.
- WAINWRIGHT Geoffrey, Karen, Westerfield Tucker (eds.), *The Oxford History of Christian Worship*, USA: Oxford University Press, 2006, 869 p.
- WOBESER, Gisela Von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2015, 214 p.
- , Enriqueta Vila Vilar (coord.), *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI al XVIII*, México: UNAM, 2008.
- WRIGHT CARR, David Charles, *La conquista de Bajío y los orígenes de San Miguel de Allende*, México: FCE, Universidad del Valle de México, 1998, 158 pp. (Sección de Obras de Historia)
- ZARAGOZA, Verónica, *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, México: Museo Nacional del Virreinato, 2015, 63 p.
- ZELAA É HIDALGO, Joseph María, *Glorias de Querétaro en la fundación y admirables progresos de la muy ilustre venerable congregación eclesiástica presbíteros seculares de María Santísima de Guadalupe de México*, México: En la oficina de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1803, 173 p.

Recursos electrónicos

Biografías de la Real Academia de la Historia, Madrid,

<http://dbe.rah.es/biografias/13854/gaspar-de-borja-y-velasco> [Consultada el 25 de febrero de 2018]

San Buenaventura, *El Itinerario de la mente de Dios*. Versión en línea:

<http://idd0098d.eresmas.net/itinire.htm> [Consultada el 7 de abril de 2009]

Colegio de San Felipe Neri. Símbolos.

<http://colegiosanfelipeneri.edu.co/simbolos/> [Consultada el 30 de julio de 2018]

Diccionario de Autoridades (1726-1739). <http://web.frl.es/DA.html>

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Español. <http://lema.rae.es>

Enciclopedia Universalis.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/giovanni-animuccia/> [Consultada el 30 de agosto de 2017]

Iglesia Jesucristo de los santos de los últimos días.

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9G2M-SHPJ> [Consultada el 4 de agosto de 2017]

Il tesoro di Siena. 11 giugno 1608: muore Francesco Maria Tarugi, prediletto di San Filippo Neri e Arcivescovo di Siena

<http://www.ilterosodisiena.net/2015/06/11-giugno-1608-muore-francesco-maria.html> [Consultada el 8 de enero de 2018]

La Espiritualidad del Oratorio y de la Congregación, Capítulo V. Medios de perfección.

http://oratorio.mx/itinerario-espiritual/#_ftn76 [Consultado el 4 de diciembre de 2017]

Museo Galileo

<http://catalogue.museogalileo.it/biography/Matth%C3%A4usGreuter.html> [Consultado el 19 de abril de 2017]

Padres teatinos en México

<http://www.teatinos.mx/historia/los-teatinos-su-carisma-su-historia-su-fisonomia/los-oratorios-del-amor-divino/> [Consultada el 24 de mayo de 2015]

ÍNDICE FOTOGRAFICO

Capítulo I

1. Autor desconocido, *Mapa de las villas de San Miguel y San Felipe de los Chichimecas*, detalle, h. 1577, Biblioteca de la Real Academia de Historia, Madrid, manuscrito sobre papel dibujado a plumilla en tinta de bugalla e iluminado a la aguada. El mapa acompañaba a la “Relación Geográfica de la villa de San Miguel y su jurisdicción”, que responde al interrogatorio enviado por Felipe II a las autoridades de las Indias.
2. Portada original de la Capilla de la Nuestra Señora de la Soledad, h. 1652, cantera rosa labrada, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende Fotografía: EGL, 2015.
3. Autor desconocido, *Caída de un rayo al interior del templo de San Felipe Neri*, h. 1714, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 111 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2011.
4. Mano izquierda, primera mitad del siglo XVII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, talla en madera, 20 x 10 cm aprox. Fotografía: EGL, 2013.
5. *Ecce Homo*, primera mitad del siglo XVII, Parroquia de San Miguel Arcángel, San Miguel de Allende, madera tallada, tela, hilo de oro, pedrería, 100 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2013.
6. *Ecce Homo*, primera mitad del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende, talla en madera, 30 x 20 cm. Fotografía: EGL, 2012.
7. Retablo del *Ecce Homo*, detalle, h. 1714, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 111 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2013.
8. Padre Martín Jorganes de San Cayetano, *Sangrientos escarnios, estímulos sagrados. Devota novena a la milagrosa imagen del Santo Ecce Homo, que se venera en su iglesia, y oratorio de San Phelippe Neri, de la Villa de San Miguel el Grande*, portada y grabado, impresos en 1737, Archivo Histórico de Chile. Fotografías facilitadas por Rafael Castañeda García.
9. Reliquia de la santa cruz (*lignum crucis*), h. 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. montada en madera, tela, papel, plata, cera, con marco de madera y alabastro, 25 x 20 cm, Fotografía: EGL, 2012.
10. Fachada del Templo de San Felipe Neri, 1712, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2013
11. Portada principal del Templo de San Felipe Neri, ca. 1712. Fotografía: EGL, 2013.
12. Retablo mayor, h. 1835, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 214.
13. Vista general de la sacristía del Templo de San Felipe Neri, Fotografía: EGL, 2011.
14. Autor desconocido, *Cristo Crucificado*, s/f, madera tallada. Fotografía: EGL, 2013.
15. Juan Rodríguez Xuárez, La inmaculada concepción con Don Severino de Jaregui, h 1728, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2014.
16. Portada de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2012
17. Miguel Custodio Durán, Portada del templo de San Juan de Dios, h. 1742, Ciudad de México.

18. Virgen de la Salud, h. 1725, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, madera policromada, corona de plata repujada. Fotografía: EGL, 2012.
19. José de Ibarra, *Regreso de Egipto, detalle de Manuel Tomás de la Canal Caballero del Hábito de Calatrava*, h. 1736, Relicario de San José, Iglesia de San Francisco Xavier Tepotzotlán, óleo sobre tela, 212 x 171 cm. Fotografía: EGL, 2017.
20. *Virgen de Loreto con escudo de armas*, escultura y bajo relieve en piedra, Fachada en Calle Hidalgo No. 1, San Miguel de Allende, Guanajuato. Fotografía: EGL, 2014.
21. Fachada principal de la Capilla de Loreto, 1735, interior del Templo de San Felipe Neri, San Miguel de Allende Guanajuato. Fotografía: EGL, 2015.
22. Fray Juan Ricci, *Arco del triunfo dedicado a Jesucristo*, en Fernando Marías y Felipe Pereda (eds.), *La Pintura Sabia*, España: Antonio Pareja, 2002, Lámina 42. Fotografía proporcionada por Edgar Mejía Ortíz.
23. Detalle de las columnas salomónicas de la fachada de la Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, Fotografía: EGL, 2016.
24. *Columna santa*, reliquia proveniente del Templo de Salomón, a. de C., Iglesia de San Pedro, Vaticano. Imagen descargada de: <https://reliquiosamente.com/2017/02/19/la-columna-santa-o-de-los-obsesos/>
25. Manuel Tomás de la Canal y María Hervás y Flores, h. 1746, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, madera tallada, Fotografía: EGL, 2013
26. Andrea Sansovino, Donato Bramante, Relicario de la Virgen de Loreto, 1529, Basílica de la Virgen de Loreto, Loreto, Italia, mármol tallado, Recursos descargados de la página: http://www.santuarioloreto.it/es_internal_standard.asp?body=as01&sezione=as. Consultados el 30 de marzo de 2017.
27. Dibujo de uno de los muros del relicario de la Santa Casa de Loreto, en Pietro Valerio Martorelli, *Teatro istorico della Santa Casa Nazarena*, Roma, 1732, pp. 537- 538.
28. Hermanos Klauber, *Vita*, 1750, grabado, en *LITANIAE LAURETANAE AD BEATAE VIRGINIS CAELIQUE REGINAE MARIAE* por Franciscus Xavieris Dornn, Augsburg: Johan Baptist Burckhart, 1750, 224 pp.
29. Autor desconocido, *Vita*, h. 1835, pintura mural al temple, 100 x 70 cm., Santa Casa de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, Fotografía: EGL, 2013.
30. Francisco Eduardo Tresguerras, *El sueño de Elías*, acuarela, h. 1790, Ciudad de México. Imagen descargada de: <http://www.proyectoarca.global:8080/artworks/267>
31. Autor desconocido, *ángel con panal de abejas*, detalle de la serie pictórica *La Salve*, 1835, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
32. Vista del interior del camarín de la Virgen de Loreto, y de los retablos dedicados a la Virgen de la Luz, San Juan Nepomuceno y María Magdalena. Fotografía: EGL, 2014.

33. Detalle de la cúpula y las pinturas sobre la traslación de la Casa de Loreto, h. 1857. Fotografía: EGL, 2011.
34. Comparación de las cúpulas del Camarín de la Virgen de San Miguel de Allende y la del Colegio de San Francisco Xavier, Tepetzotlán, Estado de México. Fotografía: EGL.
35. Guarino Guarini, *Iglesia de la Divina Providencia de Lisboa en Portugal*, en *Architettura civile*, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968, Lámina 18. Fotografía proporcionada por Edgar Mejía Ortiz.
36. *Virgen de Loreto*, h. 1734, escultura de factura italiana, Capilla de la Virgen de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2013.
37. *Virgen de Loreto*, primera mitad del siglo XVIII, Sacristía de la Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2013.
38. Autor desconocido, *Vera efigies miraculosae divinae matris gratiarum tersacti*, Sin información.
Imagen descargada de:
<https://escogitur.wordpress.com/2013/03/07/giorgio-nicolini-difesa-della-storicita-del-trasporto-della-santa-casa-per-ministero-angelico-in-sette-puntate-televisive/>
39. Autor desconocido, *Vera Efigies Beatísima Virginis Laoretana*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Templo Nuestra Señora del Pilar, La Enseñanza, Ciudad de México, Fotografía: EGL, 2017.
40. Autor desconocido, *Exvoto a la Virgen de Loreto*, 1780, Capilla de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía de: EGL, 2013.
41. Vista del interior del patio central del antiguo Colegio de San Francisco de Sales, hoy Universidad de León, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2013.
42. Antonio Martínez Pocasangre, *Vista de la ciudad de Jerusalén*, 1766, Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco, temple sobre muro. En José de Santiago Silva, *Alfaro y Pocasangre*, p. 295.
43. Antonio Martínez Pocasangre, *Vista de San Miguel el Grande y Atotonilco*, 1766, temple sobre muro. En José de Santiago Silva, *Alfaro y Pocasangre*, p. 295.
44. Antonio Martínez Pocasangre, *Vista de San Miguel el Grande y Atotonilco*, pormenor.
45. Autor desconocido, *Padre Juan Hipólito Aguado* (pormenor), h. 1791, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 90 x 70 cm. Fotografía: EGL, 2015.
46. Fachada de la Santa Escuela de Cristo, 1741, Atrio de la Parroquia de San Miguel Arcángel, San Miguel de Allende, Fotografía: EGL, 2014.
47. Miguel Antonio Martínez de Pocasangre *Paso del sacerdote*, detalle, h. 1763, Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco, temple sobre muro. En José de Santiago Silva, *Alfaro y Pocasangre*, p. 399.
48. Procesión del *Paso del sacerdote*, Parroquia de San Miguel Arcángel, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2017.
49. Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, Detalles de la procesión y del estandarte de la Santa Escuela de Cristo, h. 1763, Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco, temple sobre muro. En José de Santiago Silva, *Alfaro y Pocasangre*, p. 399.

50. Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Jesús ante Pilatos*, h. 1763, Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco, temple sobre muro. En José de Santiago Silva, *Alfaro y Pocasangre*, p. 399.
51. Autores desconocidos, *Jesús antes Pilatos*, esculturas h 1742 y pintura mural con ornamentación, Santa Escuela de Cristo, composición con esculturas de bulto en madera tallada y pintura sobre muro, 400 cm x 300 cm. Fotografía: EGL, 2015.
52. Detalle de la posición en el muro del grupo escultórico anterior, *Jesús antes Pilatos*, Santa Escuela de Cristo.
53. Miguel Antonio Martínez Pocasangre, *atrib, Las penas del Infierno*, h. 1759, Templo de la Santa Escuela de Cristo, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
54. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Las penas del Infierno*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
55. Autor desconocido, *Las penas del infierno*, segunda mitad del siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri-Antigua Casa Profesa, Ciudad de México, óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Fotografía tomada en la exposición *La Ciudad de México a través del arte. Travesía de ocho siglos*, Museo de la Ciudad de México, EGL, 2018,
56. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Las penas del Infierno*, 4. *La pena de Daño*, detalle, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
57. Manuel Villavicencio, *La desesperación*, 1780, grabado. Imagen tomada de: Abraham Villavicencio, *El infierno abierto al novohispano*, p. 69.
58. Antonio Martínez Pocasangre, 6. *La desesperación*, h. 1759, Capilla denominada “La gloria escondida” en el Santuario de Jesús Nazareno Atotonilco, temple sobre muro 80 x 70 cm. Fotografía: EGL, 2013.

Planos

1. Posible ubicación de la capilla de la Nuestra Señora de la Soledad.
2. Plano del conjunto religioso que comprende el Oratorio de San Felipe Neri de San Miguel de Allende. Autor: Arq. Christian Ruiz Rodríguez.
3. Planta del Templo de San Felipe Neri, con sus dependencias y retablos.
4. Planta de la Capilla de Nuestra Señora de la Salud con retablos y dependencias.
5. Planta de la Capilla de Loreto y sus dependencias.
6. Planta baja del antiguo Colegio de San Francisco de Sales, a partir del plano publicado en Gerardo Córdova Díaz, “El Real Colegio de San Francisco de Sales en la Villa de San Miguel el Grande, hoy San Miguel de Allende, Gto”.
7. Construcciones religiosas en San Miguel el Grande durante el siglo XVIII. Autor: Arq. Christian Ruiz Rodríguez.

Capítulo II

1. Vista parcial de la Pinacoteca desde el Muro Norte, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2013.
2. Autor desconocido, *Cesar Baronio*, h. 1730, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
3. Autor desconocido, *Thomás Xavier Lara y Villagomes*, h. 1740, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
4. Autor desconocido, *R.P José Ma. Díez de Sollano y Dávalos*, h. 1831, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
5. Autor desconocido, *Retrato de religioso*, finales del siglo XIX, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
6. Autor desconocido, *La congregación de San Felipe Neri*, hacia 1970, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
7. Mathías Velasco, *Verdadero retrato del padre Martin Samudio*, 1763, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
8. Mathías Velasco, *Verdadero retrato del padre Pedro Ángel Ramírez*, 1763, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
9. Mathías Velasco, *Verdadero retrato del padre Alejo Antonio Larragoiti y Jauregui*, 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
10. Juan Balthasar Gómez, *Virgen de los Desamparados*, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
11. Juan Balthasar Gómez, *R.P. Joseph Gavriel Juaquin Bentura Villegas*, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
12. Juan Balthasar Gómez, *Santísima Trinidad*, 1768, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
13. Matthäeus Greuter, *Theatrvm in ecclesia S. Petri in Vaticano*, 1622, grabado.
14. Jacopus Lauren, *Beatvs Philipvs Nerivs, florentinvs, Congregationis Orant Fund*, Roma, 1600, grabado, 17 x 11.5 cm. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, p. XXII.
15. Guido Reni, *El éxtasis de san Felipe Neri*, 1615, Oratorio de Santa María en Vallicella, Roma. Imagen descargada de:
<http://www.laboratorioroma.it/ALR/SMariaVallicella/SMariavalllicella.htm>. Consultada el 30 noviembre 2016.
16. Autor desconocido, *S. Phelipe Neri*, ca. 1730, grabado. En Luis Crespi de Borja, (trad.), *Vida de San Felipe Neri Florentin, Presbitero secular*. Barcelona, 1730.
17. S. B, *Vera effigies S. Philippi Berii ex ea, quam olim ipso vivente C. Baronius. exprimi curavit et in proesens canarie colitu*, primera mitad del siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de

- Allende grabado, 25 x 20 cms. Fotografía: EGL, 2015. En el Archivo de la Congregación en Roma, se localiza otro ejemplar de este grabado, pertenece al Códice Iconográfico del Santo, Tav. 45, Nr. 12.
18. Efigie *post mortem*, máscara funeraria en cera, 1595, Oratorio de Santa María en Vallicella, Roma. Imagen descargada de:
<http://www.laboratorioroma.it/ALR/SMariaVallicella/SMariavallicella.htm>. Consultado el 14 de enero de 2017.
 19. Cristóforo Roncalli el Pomarancio, *San Felipe Neri*, h. 1622. Oratorio de Santa María en Vallicella, Roma. En *Annales Oratorii*, 2015, Fasciculus 13, Roma, 2016.
 20. Autor desconocido, *Beatus Philippus Neri*, 1595, grabado tomado de: Ruth S. Noyes, “Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines prongantur? Pos tridentine image reform and the myth of Gabriele Paleotti”, pp. 252- 256.
 21. Autor desconocido, *R. Pater Philippus Neri*, 1595, en Gabriele Paleotti, *De bono Senectus*, p. 2.
 22. Autor desconocido, *Gabriele Paleoto*, h. 1778, Oratorio de San Felipe Neri- Antigua Casa Profesa, Ciudad de México. óleo sobre tela, 183 x 110 cm. Fotografía: EGL, 2017.
 23. Autor desconocido, *Retrato de San Felipe Neri y reliquia*, h. 1770, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 110 x 90 cm. Reliquia: tela, papel, 15 cm. Fotografía: EGL, 2015.
 24. Autor desconocido, *San Felipe Neri*, h. 1632, Oratorio de San Felipe Neri, Iglesia de San Alberto, Sevilla. Imagen descargada de: <http://www.loyolaandnews.es/san-felipe-neri-profeta-de-la-alegria/>
 25. Autor desconocido, *San Felipe Neri*, 1622. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, p. 1.
 26. Gil, *San Felipe Neri*, 1782, San Miguel de Allende. En Manuel Quijano Zabala, *La Venerable Congregación del Oratorio de N.S.P. Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, obispado de Michoacán, expone los motivos con que ha resistido ser visitada en cuanto tal*, p.1.
 27. José de Alzibar, *San Ignacio de Loyola y san Felipe Neri bajo el amparo de la Dolorosa*, 1787, Oratorio de San Felipe Neri Ciudad de México, óleo sobre tela.
 28. Autor desconocido, *San Felipe Neri*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
 29. Gil, *San Felipe Neri*, detalle, San Miguel de Allende.
 30. José de Alzibar, *San Ignacio de Loyola y san Felipe Neri bajo el amparo de la Dolorosa*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.
 31. Autor desconocido, *Cesar Baronio*, h. 1730, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 150 x 130. Fotografía: EGL, 2013.
 32. Léonard Gaultier, *Cesar Baronius Cardinal et Bibliothecaire du S. Siege Apostolique et prestre del'Oratorio de rome, en l'a age de LXIX ans*, h. 1607, grabado, Fitzwilliam Museum Collections tinta de carbón sobre papel. Imagen descargada de:
<http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/135378>

33. Miguel Cabrera, (atribuido), *Aparesele aùn viviendo a Cesar Baronio, y le ordena escriba los Anales*, h. 1760, óleo sobre tela, 285 x 188 cm Templo de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2015.
 34. Luca Ciamberlano, *Apparise ancor vivente á Cesare Baronio, e gli dice che gli Annali Ecclesiasti ci hanno da essere scritti da lui, e non dal Panvino. Vit: Volg. Lib. p°. C. 13. N. 7. Occorse intorno a gli anni del signore 1559, 1622*, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 118.
 35. Detalle de las inscripciones de la lámina 19 de Luca Ciamberlano y del lienzo de Miguel Cabrera sobre la aparición de san Felipe Neri a César Baronio.
 36. Detalle de la aparición de san Felipe Neri a César Baronio. Lámina 19 de Luca Ciamberlano y Miguel Cabrera, (atribuido), *Aparesele aùn viviendo a Cesar Baronio, y le ordena escriba los Anales*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 285 x 188 cm. Fotografía: EGL, 2015.
 37. Autor desconocido, *El Venerable Padre Francisco María Tarugi*, h. 1720, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 150 x 130 cm. Fotografía: EGL, 2013.
 38. Autor desconocido, *Io. Ivvenalis Ancina ex Congreg: oratorii Episcopvs salvciarvm. Obiit prod: Kal: Sept M.DC.III Aetatis savae anno LIX, 1656* grabado sobre papel, en Carlo Lombardo, *Della vita de Giovenale Ancina da Fossano*, p. 5.
 39. Autor desconocido, *Verdadero retrato del V. Siervo de Dios Juan Juvenal Ancina*, h. 1720, Templo de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 150 x 130 cm. Fotografía: EGL, 2013.
 40. Autor desconocido, *San Sebastián Valfré (sic)*, siglo XIX, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, escultura en madera, 150 x 120 cm. Fotografía: EGL, 2014.
 41. Autor desconocido, *San Antonio Grassi (sic)*, siglo XIX, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, escultura en madera, 115 x 120 cm. Fotografía: EGL, 2014.
 42. Autor desconocido, *Juan Antonio Pérez de Espinosa*, segunda mitad del siglo XIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 160 x 110 cm. Fotografía: EGL, 2013.
 43. José Vicente Alagarda, *Verdadero retrato del V.P. Fr. Antonio Margil*, 1742, grabado, John Carter Brown Library at Brown University. Imagen descargada de: <http://jcb.lunaimaging.com/media/Size4/D0543/05434006.jpg?userid=2&username=jcbadmin&resolution=4&servertype=JVA&cid=1&iidJCB&vcid=NA&usergroup=JCB-ADMIN&profileid=1>
 44. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Isidro Feliz de Espinosa*, 1752, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 91 x 76 cm. Fotografía: EGL, 2015.
 45. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Isidro Feliz de Espinosa*, 1759, Museo Regional de Querétaro. Foto de Tania Aldana, 2019
- 45 a. Detalle de los libros en la estantería del retrato de Fray Isidro Feliz de Espinosa.

46. Primera edición del *El Peregrino Septentrional Atlante*, 1737. Imagen descargada de: <https://www.williamreesecompany.com/pages/books/WRCAM51215/isidro-felix-de-espinosa/el-peregrino-septentrional-atlante-delineado-en-la-exemplarissima-vida-del-venerable-padre-f>
47. Autor desconocido, *Fray Bernardino de Sahagún*, posterior a 1590, Museo Nacional del Historia, Castillo de Chapultepec, óleo sobre tela, 205 x 117.5 cm. Imagen descargada de: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A3971>
48. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Ysidro Feliz de Espinosa, detalle de la cartela*, 1759, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2016.
49. Thomas Xavier de Peralta, *Fray Isidro Feliz de Espinosa, detalle de la cartela*, 1759, Museo Regional de Querétaro. Foto de Tania Aldana 2019.
50. Autor Desconocido, *Juan Antonio Pérez de Espinoza*, posterior a 1747, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2016.
51. Detalle de los dos retratos que de Juan Antonio Pérez de Espinosa se conservan en la pinacoteca de retratos del Oratorio de San Felipe Neri de San Miguel de Allende.
52. Autor desconocido, *Verdadero retrato del Padre Juan Benito Díaz de Gamarra*, h. 1770, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 160 x 110 cm. Fotografía: EGL, 2015.
53. Autor desconocido, *Verdadero retrato del Padre Juan Benito Díaz de Gamarra*, h. 1770, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 160 x 110 cm. Fotografía: EGL, 2015.
54. José de Alzibar, *Padre Joseph Pereda*, C.O., 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Fotografía: EGL, 2014.
55. José de Alzibar, *Abogado Manuel Quixano Zabala*, C.O., 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Fotografía: EGL, 2014.
56. José de Alzibar (atribución), *Juan Benito Díaz de Gamarra. C.O*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Fotografía: EGL, 2014.
57. Bartolomé Esteban Murillo. *Autorretrato*, h. 1668-1670, National Gallery, Londres. Imagen descargada de: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartolome-esteban-murillo-self-portrait>
58. Richard Collin, *Retrato de Bartolomé Esteban Murillo*, 1682, 356 X 244 mm. Imagen descargada de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000032709>
59. José de Alzibar, *Patrocinio de San José, la Virgen de la Nieves y San Felipe Neri sobre la Congregación del Oratorio*, detalle, 1774, Oratorio de San Felipe Neri- Antigua Casa Profesa, Ciudad de México, óleo sobre tela, 388 x 456 cm. Fotografía: EGL, 2017.
60. José de Alzibar, *Patrocinio de San José sobre los oratorianos*, detalle, 1774, Oratorio de San Felipe Neri- Antigua Casa Profesa, Ciudad de México, óleo sobre tela, 238 x 217 cm. Fotografía: EGL, 2017.
61. José de Alzibar, *El padre Joseph Pereda y Chaves*, detalle, 1782, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 160 x 100 cm. Fotografía: EGL, 2012.

62. Autor desconocido, *Patrocinio de san José sobre la Congregación del Oratorio*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, ca. 392 x 179 cm. Fotografía: EGL, 2012.
63. José de Alzibar, *El ministerio de San José*, Museo Nacional de Arte, óleo sobre tela. Imagen descargada de: <http://munal.emuseum.com/objects/361/el-ministerio-de-san-jose;jsessionid=BC019CF522404BD159F2385905A23243?ctx=aeff12f5-96b0-44ae-898e-8530713767ca&idx=2>
64. Autor desconocido, *Patrocinio de san José sobre la Congregación del Oratorio, detalle del Padre Juan Antonio Yáñez*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, ca. 392 x 179 cm. Fotografía: EGL, 2012.
65. Autor desconocido, *Juan Antonio Yáñez*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Fotografía: EGL, 2015.
66. Autor desconocido, *Patrocinio de san José sobre la Congregación del Oratorio, detalle del Padre Nicolás Guadalupe de la Mata*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, ca. 392 x 179 cm. Fotografía: EGL, 2012.
67. Juan Baltazar Gómez, *Verdadero retrato del padre Nicolás Guadalupe de la Mata*, (n. 1692- 1759), 1759, óleo sobre tela, 110 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
68. Autor desconocido, *Patrocinio de san José sobre la Congregación del Oratorio, detalle del Padre Padre Alejo Larragoirri y Jauregui*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 392 x 179 cm. Fotografía: EGL, 2012.
69. Mathías Velasco, *Retrato del padre Alejo Antonio Larragoirri y Jauregui*, 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 90 x 70 cm. Fotografía: EGL, 2015.
70. Andrés de Islas, *La Divina Pastora junto con felipenses, detalle*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
71. Andrés de Islas, *Detalle de angelillo, La Divina Pastora junto con felipenses*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013
72. Autor desconocido, *Felipenses ante el amparo de la Dolorosa*, h. 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Fotografía: EGL, 2013.
73. José de Alzibar, *Juan Benito Díaz de Gamarra, detalle*. 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende
74. Autor desconocido, *Felipenses ante el amparo de la Dolorosa, detalle*.
75. Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Patrocinio de san Agustín*, 1751, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 120 x 150. Fotografía: EGL, 2013.
76. Detalle del escudo de los alumnos del Colegio de San Francisco de Sales, Antonio Martínez de Pocasangre, *Patrocinio de san Agustín de Hipona sobre los estudiantes del Colegio de San Francisco de Sales*, 1751, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 120 x 150 cm. Fotografía: EGL, 2013.

77. Detalle del escudo de los alumnos del Colegio de San Francisco de Sales, Andrés de Islas, *La Divina Pastora junto con felipenses*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: R.P. Josué Alejandro Rodríguez Perales, 2018.
78. Autor desconocido, *Patrocinio de san José*, siglo XVIII, Parroquia de San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 160 x 120. Fotografía: EGL, 2013.

Capítulo III

1. Cristoforo Roncalli, Il Pomarancio, *San Felipe cura a Clemente VIII*, h. 1615, Iglesia de Santa María in Vallicella, Roma, óleo sobre tela. En Constanza Barbieri, *Santa María in Vallicella, Chiesa nuova*, p. 112.
2. Luca Ciamberlano, *Cura a Clemente XVIII de gota*, 1622, grabado, En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 292.
3. Marimor, *Encuentro de san Felipe Neri y san Carlos Borromeo*, 1673, Museo Nacional del Virreinato, óleo sobre tela, 186 x 149 cm. *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán*, Tomo I, México: museo Nacional del Virreinato, 993, p. 116.
4. Luca Ciamberlano, *Vede respandere la faccia di S. Carlos Borromeo, e di Sn Ignatio*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 217.
5. Antonio de Torres, *Conjunto pictórico sobre la vida de San Felipe Neri*, 1708, Oratorio de San Felipe Neri, Antigua Casa Profesa, Ciudad de México. Fotografías: Isabel del Río Delmont (2013) EGL (2017)
6. Juan Francisco de Aguilera, *Conjunto pictórico sobre la Vida de San Felipe Neri*, temática seleccionada, h. 1734, Catedral de Durango. Fotografías de: Balaam de Lot Gálvez Luque, proporcionadas por Adolfo Martínez Romero.
7. Miguel Cabrera, *Aparece al Cardenal Baronio y le anuncia la muerte a otro Cardenal. / De la muerte libra à un devoto*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
8. Luca Ciamberlano, *Apparisce in Ferrara al Cardinal Baronio, e gli dice' como il Cardinal Cusano è morto*, Lámina 43, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 368.
9. Luca Ciamberlano, *Raccomandossi a San Filippo, Paolo de Bernardis da Uderzo, si trovó del tutto guarito*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 369.
10. Miguel Cabrera, (atribuido), *Conoce el carácter sacerdotal de un Joven que vestía el traje secular*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
11. Luca Ciamberlano, *Conosce par sacerdote un giovinetto di sedice Anni in circa, che vestiva da laico al carattere Sacerdotale*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 118.
12. Miguel Cabrera (atribuido), *Conoce el carácter sacerdotal de un joven*, detalle del retrato.

13. Retrato de Carlos de Sigüenza y Góngora, dibujo a lápiz incluido en su *Piedad Heroyca*. Imagen descargada de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/siguenza.htm>
14. Miguel Cabrera, *Virgen de Guadalupe*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
15. Mariano A. Vásquez, *Retrato del Dr. Don Antonio López Portillo*, 1783, Museo Nacional del Virreinato, Óleo sobre tela, 188 x 126 cm. Imagen descargada de:
https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2369
16. Mariano Vásquez, *La Transfiguración de Cristo*, 1783, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Fotografía: EGL, 2015.
17. Rafael Sanzio, *La Transfiguración de Cristo*, 1571, Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano, óleo sobre tabla, 278 x 405 cm. Imagen descargada de:
<https://arguments.es/rosario/wp-content/uploads/2016/08/La-Transfiguraci%C3%B3n.jpg>
18. Parte de la serie de la vida de san Felipe Neri, colocada en diversas secciones de la cúpula del Templo de San Felipe Neri. Fotografía: EGL, 2014.
19. Amado Mireles, *Aparición de la Virgen a san Felipe Neri*, 1889, Oratorio de San Felipe Neri, León Guanajuato, óleo sobre tela. Fotografía EGL, 2014.
20. Andrés de Torres, *Nacimiento de san Felipe Neri*, 1708, óleo sobre tela, Oratorio de San Felipe Neri- Antigua Casa Profesa, Ciudad de México. Fotografía: Luis Martín Cano, 2017.
21. Luca Ciamberlano, *Di età di diciotto anni va a S Germano e diventi a Roma*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 7.
22. Miguel Cabrera (atribuido), *Felipe Neri va a San Germano y Dios lo salva de morir aplastado por una mula*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015
23. Copia de Luca Ciamberlano, *Vide il demonio alle Termo Diocleziano*, 1692, grabado. En *Istoria Figurata*, p. 5.
24. Miguel Cabrera, (atribuido), *Ve un demonio en las ruinas romanas*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015
25. Luca Ciamberlano, *Vende i libri e da il prezzo a poveri*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 16.
26. Miguel Cabrera (atribuido), *Vende sus libros*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
27. Copia de Luca Ciamberlano, *Poco avanti la festa dello spirito Santo facendo orazione se gli ruppero due coste dalla parte delle core*, 1622, grabado. En *Istoria Figurata*, 1692, p. 12.
28. Miguel Cabrera (atribuido), *Baja el espíritu santo a su corazón y rómpesele dos costillas*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.

29. Luca Ciamberlano, *Gli apparisce S. Gio Batista*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 40.
30. Miguel Cabrera (atribuido), *Aparéesele San Juan Bautista y de limosna a un ángel peregrino*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
31. Luca Ciamberlano, *Per obbedienza del suo pre confessore si fa prete, e prende il carico di confessare*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 44.
32. Miguel Cabrera (atribuido), *Ordenación sacerdotal de san Felipe Neri*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
33. Luca Ciamberlano, *Desidera andar all'Indie, ma Agostino Ghattini Monaco cisterciense, gli dice da parte di S. Giovanni evangelista, che l'Indie sue dovevano essere in Roma*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 86.
34. Miguel Cabrera (atribuido), *San Juan Evangelista revela a Agostino Ghattini la misión de san Felipe Neri*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
35. Miguel Cabrera (atribuido), *Éxtasis de san Felipe ante la Sagrada Forma*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
36. Luca Ciamberlano, *Estasi di S. Filippo all'Orazione delle quarant'ore nel Convento de frati della Minerva*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 112.
37. Miguel Cabrera (atribuido), *Exorcismo de Caterina d'Aversa*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
38. Luca Ciamberlano, *Exorcismo de Caterina d'Aversa*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 158.
39. Miguel Cabrera (atribuido), *El Papa Gregorio XIII autoriza el establecimiento de la Congregación*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.
40. Luca Ciamberlano, *Gregorio Decimo terzo concede a S. Filippo et á suoi, facoltà di ereggere la Congregazione dell'Oratorio nella Chiesa di S. Maria in Vallicela di Roma*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 175.
41. Miguel Cabrera (atribuido), *San Felipe escucha cantar a los ángeles*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2013.
42. Luca Ciamberlano, *Ode cantar gli angeli*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 283.
43. Miguel Cabrera (atribuido), *Ve a la Virgen que sostiene el techo de la iglesia antigua de Santa María en Vallicella*, h. 1760, óleo sobre tela, 285 x 188 cm, Templo de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2015.
44. Miguel Cabrera (atribuido), *Concorre mucho pueblo a venerar su sagrado cadáver*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela. Fotografía: EGL, 2015.

45. Luca Ciamberlano, *Concorre molto popolo al suo corpo prima che si seppellisca*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 315.
46. Miguel Cabrera (atribuido), *Consigue vista una mujer con una reliquia del santo*, h. 1760, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 285 x 188 cm. Fotografía: EGL, 2015.
47. Luca Ciamberlano, *Settimia Neri, percossa nell'occhio sinistro col ferro del soffietto infocato, essendole messo un Berrettino del Santo nell'occhio, subito guarisce*, 1622, grabado. En Antonio Gallonio, *Vita de San Filippo Neri*, 1601, p. 333.

Capítulo IV

1. Pedro Pablo Rubens, *San Nereo, Santa Flavia Domitila y san Aquileo*, h. 1593, Santa María Vallicella, Roma, óleo sobre tela. Imagen descargada de: <https://tmlarts.com/peter-paul-rubens/>
2. Autor desconocido, *El alma en pecado mortal*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 85 x 65 cm. Fotografía: EGL, 2015.
3. Autor desconocido, *Árbol Vano o juicio de un pecador*, siglo XVIII, Museo del Pueblo, Guanajuato, óleo sobre tela. En Abraham Villavicencio, *El infierno abierto al novohispano*, p. 39, Fig. 26.
4. Autor desconocido, *El alma en Gracia*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 84 x 65 cm. Fotografía: EGL, 2015.
5. Autor desconocido, *Conversión de san Felipe Neri*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 84 x 65 cm. Fotografía: EGL, 2015.
6. Autor desconocido, *Conversión de san Ignacio de Loyola*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 84 x 65 cm. Fotografía: EGL, 2015.
7. Autor desconocido, *Conversión de san Ignacio de Loyola*, detalle.
8. *La Virgen le dicta los Ejercicios a san Ignacio*, 1600, grabado sobre papel. En Pedro de Calatayud, *Ejercicios espirituales para los eclesiásticos y ordenados*, Valladolid: Imprenta de la Congregación de la buena muerte, 1748. Imagen tomada de exposición virtual *El más claro sol de Oriente, San Francisco Javier*, Universidad de Navarra:
<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp11/jvpaginas/2Paris/hufaexp11p243.html>
9. *La Virgen le dicta los Ejercicios a san Ignacio*, 1752, grabado sobre papel. En José María Ignacio Genovese y Tomay, S.I. (1681-1757), *La soledad christiana, en que a la luz del cielo se consideran las eternas verdades: segun la idèa de los ejercicios espirituales de mi santo padre Ignacio, para los que dessean por ocho días retirarse á ellos*, Impresa en México: por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1752. Imagen descargada de:

http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca_franciscana/book?key=book_suc009.xml#s1_preliminares

10. Autor desconocido, *Conversión de san Francisco de Borja*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 84 x 65 cm. Fotografía: EGL, 2015.
11. Miguel Cabrera- José de Páez, *Conversión de san Francisco de Borja*, h. 1774, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México, óleo sobre tela, 298 x 167 cm. En *Arte y mística del barroco*, p. 179.
12. Autor desconocido, *La conversión de san Pablo*, siglo XVIII, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 85 x 65 cm. Fotografía: EGL, 2015.
13. Francois Ragot, *The Conversion of saint Paul*, engraving in reverse after engraving by Schelte a Bolswert after Rubens, Imagen descargada de:
<https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-santander/ciudad-de-barichara/iglesia-parroquial#c24a-886b>.
14. Esquema comparativo entre la *Conversión de San Francisco de Asis*, ubicada en la Parroquia de San Miguel, con la serie de San Felipe Neri del Oratorio en San Miguel de Allende y la *Conversión de san Francisco de Borja* del Oratorio de la Ciudad de México, todas atribuidas a Miguel Cabrera. Fotografías, EGL, 2013, 2014, 2017.
15. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Bruno*, h. 1754, Parroquia de San Miguel Arcángel, óleo sobre tela, 160 x 200 cm. Fotografías: EGL, 2013.
16. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de María Egipciaca*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 160 x 200 cm. Fotografías: EGL, 2013.
17. Miguel Cabrera, atrib, *La conversión de san Agustín*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
18. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Ignacio de Loyola*, h. 1754, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
19. Miguel Cabrera, *San Ignacio herido en la batalla de Pamplona*, 1756, Óleo sobre tela, 266.5 x 226 cm., Museo Nacional del Virreinato, Imagen descargada de:
https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8203-8203-10-96437-san-ignacio-herido-en-la-batalla-de-pamplona.html?&item_lugar=475&seccion=lugar
20. Miguel Cabrera, atrib, *Conversión de san Guillermo*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
21. Autor desconocido, *Conversión de san Pablo*, h. 1764, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
22. Autor desconocido, *Conversión de María Magdalena*, h. 1754, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
23. Vista del interior de la Capilla del Seminario y de la serie pictórica. Fotografía: EGL, 2014.
24. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 1 de Ejercicios, El fin del hombre*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.

25. Burilista desconocido, *La tabla de Cebes*, grabado en metal, 25 x 35 cm. En Otto Vaenius, *Theatro Moral*.
26. Burilista desconocido, *Ejercicio I y Ejercicio VI*, grabados, h. 1675, en Sebastián de Izquierdo, *Práctica de los Ejercicios*.
27. Hieronymus Wierix, *The narrow way and the wide way*, h. 1600, grabado. Imagen descargada de: <https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-andahuaylillas/iglesia-de-san-pedro#c124a-124b>
28. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 2 de Ejercicios, El pecado mortal y venial*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
29. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 3 de Ejercicios, La muerte del justo y del pecador*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
30. *Lámina 11*, En Rylands, W. Harry, ed, *The Ars moriendi*, Royal College of Physicians of London, 1881. (Primera edición h. 1450). Reproducción de una copia del British Museum, p. 86. Imagen descargada de: <https://archive.org/details/b22650222>
31. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *La muerte del justo*, detalle, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
32. Autor desconocido, *La Muerte del justo*, detalle del Políptico de la muerte, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato.
33. Burilista desconocido, *Ejercicio III, De la muerte*, grabado, h. 1675, en Sebastián de Izquierdo, *Práctica de los Ejercicios*.
34. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *Día 4 de Ejercicios, El juicio final*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
35. Martín de Vos, *Juicio Final*, 1570, Museo de Bellas Artes de Sevilla, óleo sobre tabla, 263 x 262 cm. Imagen descargada de: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Juicio%20Final&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MBASE%7C&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=\[Museo%20de%20Bellas%20Artes%20de%20Sevilla\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Juicio%20Final&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MBASE%7C&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=[Museo%20de%20Bellas%20Artes%20de%20Sevilla])
36. Sadeler, *El juicio final*, h. 1600, grabado. En Sonia I. Ocaña Ruiz, “Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González”. Imagen descargada de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000100006
37. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *V. Día de Ejercicios. El infierno*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende. Fotografía: EGL, 2015.
38. Rafael Joaquín de Gutiérrez, *VI. Día de Ejercicios. El hijo prodigo y las banderas*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
39. Lucifer, su comitiva y personajes, detalle de la pintura anterior.
40. La Jerusalén celeste y Cristo junto a sus aliados, detalle.

41. Las Banderas y las inscripciones en ellas, detalle.
42. El regreso del hijo prodigo, detalle.
43. Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Rey de Jerusalén y rey de Jericó*, Museo Nacional de Historia. En Gisela Von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cielo/ciyp_08ils.pdf
44. Rafael Joaquín de Gutiérrez, VII. *Día de Ejercicios. La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
45. Burilista desconocido, *Ejercicio VII, De la Pasión de Cristo N.S.*, gradado, h. 1675, en Sebastián de Izquierdo, *Práctica de los Ejercicios*.
46. Medallón con escena del *Señor de Burlas*, detalle de la pintura anterior.
47. Rafael Joaquín de Gutiérrez, VIII. *Día de Ejercicios*, 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fotografía: EGL, 2015.
48. Burilista desconocido, *Ejercicio VIII, Del amor de Dios*, gradado, h. 1675, en Sebastián de Izquierdo, *Práctica de los Ejercicios*.
49. Esquema de la repetición de personajes en la serie *Las Jaculatorias*.
50. Escultura del Divino Pastor, h. 1742, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
51. Retablo del Divino Pastor, h. 1742, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
52. Autor desconocido, *Aprehensión de Cristo*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
53. Charles Le Brun, *La Tristesse*. Imagen tomada de Jennifer Montagu. *The expression of the Passions*.
54. Charles Le Brun, *Le preurer*. Imagen tomada de Jennifer Montagu. *The expression of the Passions*.
55. Autor desconocido, *Segunda caída*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
56. Charles Le Brun, *La joy tranquille*. Imagen tomada de Jennifer Montagu. *The expression of the Passions*.
57. Autor desconocido, *Expolio de Cristo*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
58. Charles Le Bun, *Le Revissement*. Imagen tomada de Jennifer Montagu. *The expression of the Passions*.
59. Autor desconocido, *Expolio de Cristo*, detalle, h. 1781, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
60. Autor desconocido, *Primera estación, La Aprensión de Cristo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
61. Autor desconocido, *Segunda estación*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.

62. Autor desconocido, *Primera Caída*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
63. Autor desconocido, *Segunda Caída*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
64. Autor desconocido, *Tercera Caída*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
65. Autor desconocido, *El encuentro con su madre*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
66. Autor desconocido, *El encuentro con el cireneo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
67. Autor desconocido, *La Verónica*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
68. Autor desconocido, *El encuentro con las mujeres de Jerusalén*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
69. Autor desconocido, *Expolio*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
70. Autor desconocido, *Crucifixión*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
71. Autor desconocido, *Alegoría a la Preciosa sangre de Cristo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.
72. Raphael Sadeler, a partir de una pintura de Martin de Vos, siglo XVII, h. 1580, Grabado, 145 x 100 mm. Imagen descargada de:
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1547255&partId=1&searchText=de+Vos&page=2
73. Luis Xuarez, atribución, el Buen Pastor, siglo XVII, Museo Nacional de las Intervenciones, Ex convento de Churubusco, México, óleo sobre tela, 1925 cm x 1496 cm.
74. Luduovicus van Leuven, *Protectio amorís*, Emblema 32, 1629 grabado. En *Amoris divini et humani antipathia.*, p. 64, Imagen descargada de:
https://www.dbnl.org/tekst/leuv001thea01_01/leuv001thea01_01_0046.php
75. Autor desconocido, *Expolio*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.
76. Autor desconocido, *Primera estación, La Aprensión de Cristo*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende.

77. Michael Wohlgemuth, *Las virtudes de Cristo ante los vicios*, ubicación desconocida, h. 1491, http://gravures.ru/photo/mikhaehl_volgemut/the_virtues_of_christ_and_the_wickedness_of_his_enemies_symbolized_by_divers_birds_and_beasts_recto_the_last_supper_verso/113-0-4781

Conclusiones

1. Autor desconocido, *Alegoría al salmo 102*, siglo XVIII, Templo de San Francisco, Guatemala, óleo sobre tela. Fotografía de: Juan Haroldo Rodas, 2010.
2. Autor desconocido, *Crucifixión*, h. 1781, Capilla de Nuestra Señora de la Salud, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, óleo sobre tela, 78 x 60 cm. Fotografía: EGL, 2012.

APÉNDICE

Correspondencias entre los grabados y la serie pictórica

La serie hagiográfica aquí presentada es una de las más completas que hasta ahora he localizado en alguna casa neriana de México, España e Italia. No significa que no exista otra, sin embargo, hasta el momento, no tengo noticia de ninguna que haya tenido la intención de reproducir en su totalidad los 44 grabados que Luca Ciamberlano realizó para apoyar la causa de canonización del florentino. Ante lo anterior, creo necesario presentar la totalidad de láminas y pinturas que están en el Oratorio, incluyendo sus respectivas inscripciones tal y como aparecen en cada uno de los lienzos, respetando su sintaxis y ortografía.

Es necesario mencionar que las pinturas que corresponden a las láminas 3, 16, 37 y 42 en la serie no tienen inscripción, no parece que hubieran desaparecido por el desgaste del tiempo o que estuvieran cubiertas por algún repinte, simplemente no se incluyeron. En un par esto se puede explicar pues están en el tambor de la cúpula y son de menor dimensión, sin embargo, dos más superan los 2 metros de largo y estuvieron seguramente en algún espacio del Colegio, muy cerca de los estudiantes, por lo que no se esclarece la carencia de texto.

La serie estuvo en los pasillos y habitaciones del conjunto felipense como un recordatorio constante de la santidad a seguir, funciona como un recurso nemotécnico de aprendizaje y reflexión continua. Desde los grabados se incluyeron episodios que ponían de manifiesto el prototipo de santidad codificado por el catolicismo triunfante. Esto explica la diversidad temática de los pasajes integrados en la hagiografía del santo florentino. Hay pasajes en los san Felipe se despoja de sus pertenencias materiales para entregarlas a los necesitados —Láminas 3 y 8—. En otros se enfatizó su don de curación, tanto en vida como después de su muerte —Láminas 16, 17, 28, 33, 35, 38, 40, 41, 42, 43—. También se expusieron sus capacidades taumáticas, adivinatorias y de bilocación—Láminas 12, 13, 15, 20, 29, 30, 34—. En suma, en estos episodios se enfatizó el carácter humilde, piadoso y bondadoso del santo florentino, un espíritu que debía ser el paradigma para los felipenses y sus fieles.

La serie hagiográfica⁵²⁷

Essendo Fanciullo cade col giumento, sopra del quale stava in una cantina e Dio lo preserva illeso. Di età di diciotto anni va a S. Germano, e diventi a Roma. Vit. Volg: lib. p. C.3 Occorsero nell'anno 1522 e nell' anno 1531 e 1532.



1

Mentre che per dieci anni habitó alle catacombe del San Sebastiano. Nell' andare una notte meditando verso Capo di bone, gli apparvero tre demoni in forma orribile, per ispaventarlo, ma egli burlandosi di loro seguitó il suo viaggio, et essi [ilegible]. Vit. Volg lib. C. 5. n°. 9 Occorse nel 1537.



2

Grabado tomado de la *Istoria Figurata*.

Siendo Niño le libra Dios milagrosamente de la muerte.



Burlase de los Demonios.



⁵²⁷ Todas las fotografías presentadas a continuación fueron tomadas por mí, entre el año de 2013 y 2016, en diversas dependencias del Oratorio de San Felipe Neri en San Miguel de Allende.

Vende i libri e da' il prezzo a poveri V.: lib. p^o. c. 5. no. 2. Occorse nel 1537.



3

Vide il Demonio alle Terme Diocletiane chi in varie forme gli appariva p. indurlo a'brutte immaginazioni, et il simile gli occorse passando pel Coliseo. Vit: Volg. lib. p^o. C. 5. n^o. 8. 9. Lib. 3. C. 2. N. 16. Occorse nel 1538.



4

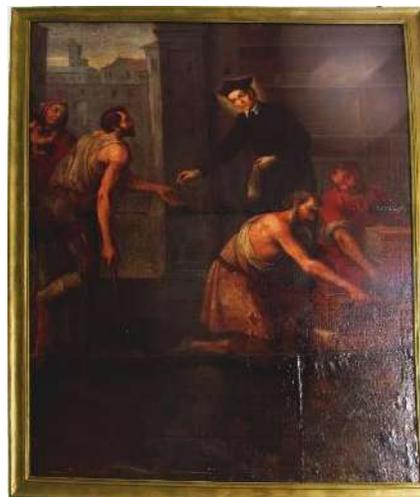
Poco avanti la festa dello Spirito Santo facendo orazione se gli ruppero due coste dalla parte del Core, e gli venne una mirabile palpitatione che gli duró per tutta la vita. Vit: Vol. lib. p^o. c. 6. Occorse nell' Anno 1544.



5

Grabado tomado de la Istoría Figurata.

No tiene inscripción



Ve al demonio en los baños de Dioclesiano y triumpha de sus feas sugestiones.



Baja el Espíritu Santo a su corazón y rompeselo dos costillas.



Insieme con alcuni altri da' principio alla Confraternita Della Santissima Trinitá de' Pellegrini, e de' convalescenti. Vit. Volg. Lib. i. c.8 Occorse nel 1548.



6

No hay representación

Gli apparisce S. Gio: Bta Vit. Volg, lib. 3 c.2. nº.2. Da' Elemosina ad un Angelo in forma di Pellegrino. Vit: Volg. lib. 2. c. 4. nº. 14. Occorsero nel 1550.



7

Aparésele Sn Juan Bautista, y da limosna a un Angel en traje de peregrino.



Portando del pane ad una persona vergognosa di notte, cade in una profonda fossa, et è mirabilmente liberato dall' Angelo e d'altre sue elemosine, Vit: Volg. lib.2. c.ii. nº.13. Occorse nel 1550.



8

Sácalo un Angel de un oyo donde cayó llebando unos panes de limosna.



Per obbedienza del suo Prete confessore si fa Prete e prende il carico di confessare. Vit: Volg. lib. p^o. c.9 fú nel 1551.



9

Ordenase por obediencia y toma el cargo de confesor.



Gli furono intromesse in Camera alcune donne di mala vita, e gittandosi egli in Oratione, non hebbero ardire né meno di parlar, onde confuse si partirono: si come restò confusa una famosa meretrice, che machiò alla sua pudicitia. Vit: Volg. lib. 2. c. 13. n^o. 4.5.6. Occorse nel 1555.



10

Triumpho su castidad de varios peligros.



Il Demonio gli appare in molte forme per disturbarlo dall' oratione. Vit: Volg. lib.3. cap.2. n^o. 14. 15.16.17.18.19. Gli occorre nell'anno 1555, 1584 e 1593, et altri.



11

Aparécele el demonio para estorbarle la Oración.



Conosce le vere Visione dalle false, et a' Fran^{co}. Maria, detto il ferrarese, insegnò á conoscere, se quella che gli appariva era veramente la Madonna, ó no'. Disse ancora a' suoi che Giovanni Animuccia era uscito del Purg^ario. Vit: Volg. lib.3. c.2. n^o. 2.2 et no.12. Occse il po., nel 1557 et il sec^odo nel 1572.



12

Enseña a dos de sus hijos espirituales a distinguir la verdadera vición de la falza.



Havendo visitato Gio Battista Modio moribondo, ritiratosi in una camera a far perque lui Oratione su veduto elevato in aria, che con la testa toccava quasi il solaro circondato tutto di splendori e l'infermo guari. Vit: Volg. Lib. 3 C. i. No. 111 Occorse nel 1556.

Elebase rodeado de luces en cassa de un enfermo y consiguete milagrosa salud.



13



Desidera andar' all'Indie, ma Agostino Ghetini Monaco Cirstenciense, gli dice da parte di S. Giovanni Evangelista, che l'Indie sue dovevano essere in Roma. Vit. Volg. lib.p°c. 12.no2,3,4, Occorse nell'Anno 1557.



14

Desea ir â Indias y quedase en Roma por rebelación.



Vede molte anime de' suoi penitenti andare in Paradiso et in particolare l'anima di Mario Tosini, e di Vincenzo Miniatore. Vit. Volg. lib.3. c.2. n°.670. Occorse nell'anno 1557.



15

No hay representación

Guarisce molti infermi, e molti aiuta a ben morire, et in particolare libera Gabriello Tana chi stava in extremis da una lunga e gravissima tentatione. Vit: Volg. lib. 2. C.8. nº.3. Occorre nel 1558.



16

No tiene inscripción.



Soccorre ancor vivente ad un giovane che si affocava in mare. Vit. Volg. lib.3 c.ii. no.3. Occorre nell'anno 1558.

Socorre a un Joven que se ahogaba, apareciendosele sobre las aguas aun viviendo el Santo.⁵²⁸



17



⁵²⁸ Refiere H. Schenone, que existe una representación de este tema en una colección particular y del pincel de Juan Correa catalogada como san Guido. Cfr. Elisa Vargas Lugo, *Juan Correa. Su vida, su obra*, Tomo II, Segunda parte, p. 315. Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, Vol. I, p. 320.

Ecstasi di S. Filippo All' Oratione delle guarant' hore nel Convento de frati della Minerva. Vit: Vol. lib 3. c.pº. nº.2. Occorse nel Anno 1559.



18

Es arrebatado en estasis en la Iglecia de los Dominicos, ante el Santissimo Sacramento.



Apparisce ancor vivente a Cesare Baronio, e gli dice che gli Annali Ecclesiastici hanno da essere scritti da lui, e non dal Panvino. Vit: Volg.lib. pº.c.13. nº. 7. Occorse intorno a'gli anni del Sigºre 1559.



19

Aparésese aun viviendo â Cesar Baronio, y le ordena escriba los Anales, y consiguele por medio de la SSma Virgen la Salud para escribirlos.



Conosce pº Sacerdote un giovinetto di sedice Anni in circa, che vestiva da laico al carattere Sacerdotale. Vit: Volg.lib.3.c.8. nº.20. Occorse nel 1559.



Luca Ciamb.º Urbinas. I.V Doctor inverit et sculpsit. Roma.

20

Conoce el carácter Sacerdotal de un Joven q' vestía el traje secular.



Vede risplendere la faccia di S. Carlo, e di S. Ignatio. Vit: Volg.lib.3.cap.2.n.º.13.



21

Vee los rostros de Sn Carlos y Sn Ignacio despedir luces.



Quando visitava gli infermi, nell'entrare che faceva in camera si vedeano bene spesso fuggire i demonii. Vit: Volg. lib. 2.c.8.



22

[Inscripción ilegible]



Molte volte mentre dice messa è veduto elevarsi in alto per molti palmi. Vit: Volg.lib.3.c.I.no.14.



23

Diciendo Misa se ve elevarse muchas veces.



Libera molti spiritati, et in particolare Caterina d'Aversa che essendo per altro Ignorante, parlava greco e latino, come se fosse stata molti Anni alle scuole. Vit: Volg. lib.3. C. 10. n°. 2. Occorse intorno a' gli anni del Sig^ore 1570.



24

Libra del demonio a muchos energúmenos.



Gregorio Decimo terzo concede a S. Filippo et a suoi facultá di erigere la Cong^e dell' Oratorio nella Chiesa de S. Maria in Vallicella di Roma. Vit. Volg: lib. 1o. c.n°. 2. Occorre nel 1575, alli 15 di luglio.



25

Obtiene de Gregorio XIII, facultad de fundar la Congregación.



Vede la Gloriosa Vergine che sostiene il tetto della Chiesa vecchia di S. Maria in Vallicella che stava per cadere, e vi provvede. Vit: Volg, lib. 2. c.2. n°. 6. Occorse nell' Anno 1576.



26

Vee a la SSma Virgen que sostiene la Iglesia de Valisela que amenazaba ruyna.



Per mortificarsi beve in Banchi alla presenza del popolo alla fiasca del B. Felice Cappuccino. Vit: Volg. lib.2. c.18.nº. 4.



27

Bebe en la plaza por mortificarse de una cántara de Sn Felix de Cantalicio.



Riscita Paolo de' Massimi. lib.3.cap 12. Occorse nel 1583, alli 16 di Marzo.



28

Resucita el Sto. a un muerto.



Stando Suor Caterina de Ricci in Prato di Toscana e S. Filippo in Roma si veggono, e parlano insieme. Vit: Volg. lib 3. c. 11. no. 11. Occorse nell' Anno 1590.



29

Aparécele a Santa Catarina de Richis en Prado de Toscano.



Ode cantar gli Angeli. Vit: Volg. lib.3. c.2. n°. 9. Occorse nel 1592.



30

Oye cantar â los ángeles.



Non accetta la dignità Cardinalitia molte volte offertagli da Gregorio Decimo quarto, e da Clemente Ottavo. Vit: Volg. lib.2. cap. 16. n°.23.



31

Renuncia muchas veces la Dignidad Cardenalicia.



Converte alla fede una delle prime e ricche famiglie de degli Hebrei. Vit: Volg. lib. p°. C. 12. n°. 8 e 9. Occorse nel 1592.



32

Convierte â la Fee una familia principal de Hebreos.



Guarisce Clemente VIII dalla Chiragra. Vit: Volg. lib.5.c.2. n°.22.



33

Sana à Clemente VIII de gota.



Vede le cose future, assenti, e gli occulti del cuore: et a' due un de quali voleva farsi monaco, e l'altro prete, toccandogli con un bastone che tenea in mano disse: Tu non sarai monaco, et all' altro: Tu non sarai prete e così fu. Vit: Volg. lib.3.c.5.n.7.



34

Ve lo oculto del corazón, lo futuro y presente, el estado [ilegible]



Vede gli Angeli che somministrano le parole a' due Padri della Religione de' Ministri degl'infermi, mentre raccomandano l'anima ad alcuni morienti, Vit: Volg. lib.p.c. 7.n°.9. Occorse nei principii di quella Religione.



35

Ve dos Angeles que surgen de los [ministros] de los enfermos que les [ilegible] dicen.

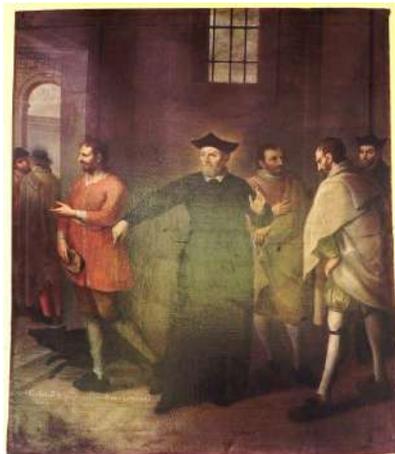


Si conserva Virgine; e conosce l'impurità all'odore. Vit. Volg. lib.2. c. 13.



36

Conservase Virgen y conoce por el hedor la impureza.



No tiene inscripción.²²⁹

Un' anno avanti la sua morte essendo infermo gli appare la gloriosa Virgine, e gli rende la sanità. Vit. Volg. 1.4.c.pº. Occorse nel 1594.



37



Muore con molta quiete la notte dopo la festa del Corpus Dñi, nel 1595 alli 26 d'Maggio. Havendosi prima in molti modi predetta la morte, e fatte in quel giorno tutte le sue solite funtioni. Vit. Volg. lib. 4.c.3.



38

Muere el mismo día que avia predicho.



⁵²⁹ En la capilla de los Medina en Regina Coelli de la Ciudad de México hay un lienzo con esta temática. Referencia proporcionada por el Mtro. Rogelio Ruiz-Gomar.

Concorre molto popolo al suo corpo prima che si sepelisca. Vit: Volg. lib. 4. C.5. Occorse nell' Anno 1595, alli 26 e 27 di Maggio.



39

Concorre mucho Pueblo â venerar su Sagrado Cadáver.



Subito morto apparisce a molti, et in particolare ad una Monaca in S. Cecilia, che lo vide portar' in sedia vestito di bianco in Paradiso, et il simile vide un'altra Monaca a Morlupo. Vit: Volg. lib.4. c.4. Occorse nell' Anno 1595.



40

Luego que murio se le apareció â una Religiosa en Santa Cecilia. Sentado en una silla ante el Trono de Dios y revestido con los paramentos Sacerdotales.



Settimia Neri percossa nell'occhio sinistro col ferro del soffietto infocato, essendole messo un Berettino del Santo nell' occhio subito guarisce Vit: Volg. lib. 6.c.6.nº.5. Occorse circa gli anni del Sig^{re}. 1596.



41

Consigue vista una mujer con una Reliquia del Santo.



Cadde Drusilla Fantini da un' altezza di venti palmi, e se le spaccó il labbro inferiore in tre parti, e l'occhio destro le uscí in fuori, il naso tutto se le guastó, e la mano sinistra se le aprí, e S. Fili^o apparente tre volte la guarí del tutto. Vit: Volg. lib. 6. C.10. n^o.1. Occ^rse due mesi dopo la morte del Santo.



42

No tiene inscripción.



Apparisce in Ferrara al Cardinal Baronio, e gli dice' como il Cardinal Cusano è morto. Un'altra volta gli appare gli stringe la testa, e gli leva il dolore. Vit: Volg. lib.6. C.10. n^o. 18, 19. Occorsero circa gli anni del Sig^{re} 1598.



43

Aparece al Cardenal Baronio y le anuncia la muerte a otro Cardenal.



Dopo l sua canonizzaTione, Paolo de Bernardis da Uderzo, essendogli stata passata la gola con uno stiletto da banda a' banda, raccomand^ossi a S. Fil^o la mattina seguente si trovó del tutto guarito. Vit: Volg. lib.6.cap.15.



44

De la muerte libra à un devoto.



