



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado**

**Análisis iconográfico de las pinturas del coro alto del templo de Santa
Rosa de santa María en la ciudad de Puebla**

**Tesis para obtener el Grado de
Maestría en Historia del Arte**

Ana María del Carmen Vega Iglesias

Dirección de la tesis:

**Dra. María del Rosario Farga Mullor
Dr. José Rogelio Ruiz Gomar Campos
Dr. Francisco Valverde Díaz de León
Dra. Teresa de la Luz Toca Porras
Dra. Guillermina Ramírez Montes**



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.



Vista general del intradós del coro del templo de santa Rosa
Foto tomada del texto de Santos Morales, Sor María de Cristo y fray Esteban Arroyo.
Las monjas Dominicanas en la Cultura Novohispana, Puebla: UPAEP, 1987.

En primer lugar quiero agradecer a la Dra. María del Rosario Farga Mullor por su entrañable apoyo y amistad a lo largo de todos estos años

A todos mis amigos y maestros que contribuyeron a ser posible este trabajo de investigación

Mtro. Rubén Hernández

Dr. José Rogelio Ruiz Gomar

Antonio Juárez Burgos

R. P. Antonino Peinador (dominico)

A mi madre, hermanas y sobrinos

A mis hijos: María José, Pilar y Aldo

**A mi eterno cómplice
Jesús Juárez Aguilar**

Índice

Introducción	7
Capítulo I	12
La fundación de la orden de los predicadores	
1.1 Indumentaria dominica	14
1.2 Los dominicos llegan a América	14
1.3 Antecedentes históricos de la conformación del convento de santa Rosa	15
1.3.1 Fundación del beaterio de santa Rosa de santa María en la ciudad de Puebla	15
1.3.2 El beaterio de santa Rosa se transforma en convento formal	17
Capítulo II	
Acercamiento a la problemática de la obra pictórica del templo de santa Rosa	20
2.1 Historia del templo de santa Rosa de santa María	22
2.2 Descripción arquitectónica del templo de santa Rosa	22
2.3 Valoraciones de los historiadores de arte sobre el coro alto de santa Rosa	23
2.4 Propuesta sobre la autoría de las pinturas del coro alto del templo de santa Rosa	25
2.4.1 José Joaquín Magón	26
2.4.2 Miguel Jerónimo Zendejas de la Peña	28
2.4.2.1 El estilo de Zendejas	36
Capítulo III	
Análisis iconográfico de las pinturas del coro alto de santa Rosa en la ciudad de Puebla	41
3.1 Serie pictórica de la bóveda del coro	42
3.1.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico	42
3.1.1.1 Descripción detallada de los lienzos	42
3.1.1.2 Parte este de la bóveda de aristas	42
3.1.1.3 Parte oeste de la bóveda de arista	43
3.1.1.4 Parte de la bóveda de la nave	44
3.1.1.5 Parte complementaria del discurso pictórico de la bóveda del coro alto con la bóveda de la nave	47
3.1.1.5.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico	47
3.1.2 Análisis iconográfico de las pinturas de la bóveda del coro alto	49
3.1.2.1 Abraham, Adán, Eva y Abel	49
3.1.2.2 Santa Ana, san Juan Bautista, san Mateo y san Francisco Xavier	52
3.1.2.3 La coronación de la Virgen María	56
3.1.2.4 San José, san Joaquín, san Lucas y san Ignacio de Loyola	59
3.1.2.5 Pedro, Pablo y el rey David	63
3.1.2.6 Josué y san Juan Evangelista	66
3.1.2.7 Barachiel y los ángeles músicos	70

3.1.2.8	San Miguel, san Gabriel y san Rafael	72
3.1.2.9	Ángeles músicos	78
3.1.2.10	Noé, Melquisedec y Moisés	81
3.1.2.11	Parte oriente de la bóveda de la nave	85
3.1.2.11.1	Coro angélico	
3.1.2.12	Parte poniente de la bóveda de la nave	89
3.1.2.12.1	Coro angélico	
3.2	Serie pictórica del trasdós del arco toral	92
3.2.1	Ubicación dentro del espacio arquitectónico	92
3.2.1.1	Lateral norte del trasdós	92
3.2.1.1.1	Clasificación de las pinturas del arco toral norte	92
3.2.1.1.2	Imágenes de las Pinturas del trasdós norte	94
3.2.1.1.3	Orden de las pinturas y asignación de números	95
3.2.1.2	Lateral sur del trasdós	95
3.2.1.2.1	Descripción detallada de los lienzos	97
3.2.1.2.2	Lienzos completos del lateral sur	98
3.2.1.2.3	Ordenamiento por secciones pictográficas grupales	99
3.2.2	Análisis iconográfico de las pinturas del trasdós del coro alto	101
3.2.2.1	Beato Alano de Rupe	101
3.2.2.2	San Raymundo de Peñafort	103
3.2.2.3	San Luis Beltrán	105
3.2.2.4	Beato Bartolomé de Vicenza obispo	107
3.2.2.5	Beato Juan Ungaro	109
3.2.2.6	San Pedro de Verona	111
3.2.2.7	Beato Jacinto de Polonia	114
3.2.2.8	Beato Alberto Magno	116
3.2.2.9	Papa Inocencio V	118
3.2.2.10	Santo Domingo de Guzmán	120
3.2.2.11	San Pío V	123
3.2.2.12	Santo Tomás de Aquino	125
3.2.2.13	San Vicente Ferrer	127
3.2.2.14	Beato Mateo Carreri	129
3.2.2.15	Pedro de Rufa mártir	131
3.2.2.16	Andrés Peschiera	133
3.2.2.17	Beato Juan de Colonia mártir	135
3.2.2.18	Beato Jordán de Sajonia	137
3.2.2.19	San Antonino de Florencia	139
3.2.2.20	Beato Guidolangineo mártir	141
3.3	Serie pictórica del intradós	143
3.3.1	Ubicación dentro del espacio arquitectónico	143
3.3.1.1	Lateral del norte del intradós	143
3.3.1.1.1	Descripción detallada de los lienzos	143
3.3.1.1.2	Imágenes de las pinturas del lateral norte	145
3.3.1.1.3	Ordenamiento por secciones pictográficas grupales	146
3.3.1.2	Lateral sur del intradós	147
3.3.1.2.1	Descripción detallada de los lienzos	147
3.3.1.2.2	Pinturas del lateral sur	148

3.3.1.2.3	Ordenamiento por secciones pictóricas grupales	148
3.3.2	Análisis iconográfico de las pinturas del intradós del coro alto	150
3.3.2.1	Escudo dominico	150
3.3.2.2	Beata Columba de Rieti	152
3.3.2.3	Santa Margarita Ebner	154
3.3.2.4	Santa Lucía Narni	156
3.3.2.5	Beata Estefanía V.	158
3.3.2.6	Beata Cecilia V.	160
3.3.2.7	Santa Margarita princesa	162
3.3.2.8	Santa Inés de Montepulciano	164
3.3.2.9	Santa Rosa de Lima	167
3.3.2.10	Santa Catalina de Siena	172
3.3.2.11	Beata Margarita de Citta di Castello	175
3.3.2.12	Santa Inés	178
3.3.2.13	Beata Estéfana Sorsine	181
3.3.2.14	Beata Magdalena Panatieri V.	183
3.3.2.15	Beata Juan Princesa Valois	185
3.3.2.16	Beata Hosanna de Mantua V.	187
3.3.2.17	Escudo dominico	189
3.4	Serie pictórica del muro norte	191
3.4.1	Ubicación dentro del espacio arquitectónico	191
3.4.1.1	Descripción detallada de los lienzos	191
3.4.1.2	Pinturas del muro norte	193
3.4.2	Análisis iconográfico de las pinturas del muro norte de la nave y del coro alto	
3.4.2.1	Oración en el huerto de los olivos	196
3.4.2.2	Aprehensión de Cristo	200
3.4.2.3	Cristo ante el sumo sacerdote Anás	203
3.4.2.4	Cristo ante Caifás	206
3.4.2.5	Cristo encarcelado y Negación de Pedro	209
3.4.2.6	Cristo ante el rey Herodes	212
3.4.2.7	Cristo de la columna	214
3.5	Serie pictórica del muro sur	216
3.5.1	Ubicación dentro del espacio arquitectónico	216
3.5.1.1	Descripción detallada de los lienzos	216
3.5.1.2	Pinturas del muro sur	218
3.5.2	Análisis iconográfico de las pinturas del muro sur de la nave y del coro alto	223
3.5.2.1	La coronación de espinas	225
3.5.2.2	Ecce Homo	225
3.5.2.3	Vía Crucis	228
3.5.2.4	Cristo es despojado de sus ropas	230
3.5.2.5	Crucifixión de Cristo	232
3.5.2.6	Muerte de Cristo en la cruz	234
3.5.2.7	Descendimiento de la cruz	237
3.5.2.8	Lamentación sobre Cristo muerto	240
3.5.2.9	Santo entierro	243

3.5.2.10	La Ascensión	246
	Conclusiones	248
	Referencias	258

Introducción

El templo de santa Rosa de Lima conservaba una de las decoraciones más extraordinarias que se haya dado existido en la época colonial en la ciudad de Puebla, pues contaba con una gran variedad de tesoros religiosos como sus relicarios, vitrales, esculturas, pero en especial la pintura del coro alto, ya que ésta cubría los muros, retablo, arco y bóveda de este espacio; desgraciadamente el tiempo y los fenómenos naturales contribuyeron al deterioro de esta obra.

Este espacio tan lleno de espiritualidad y creatividad se ha perdido a causa del temblor de 1999. La bóveda del coro se fracturó y fue necesario desmontar la obra pictórica para reponer ambas. Los lienzos se encuentran hoy resguardados en gavetas de madera y estantería de metal en el museo de santa Rosa.

Algunas pinturas han sido intervenidas y en algunos casos han modificado los elementos iconográficos, por lo cual se complicó su identificación, para ello fue necesario estructurar la investigación en varios pasos: primero la recopilación de información referente a los dominicos, al convento y al pintor; luego el análisis del discurso pictórico a través de la iconografía, conjuntamente se elaboró un catálogo de localización actual y espacial.

El fin de esta tesis es contribuir con el estudio iconográfico de las pinturas para el buen trabajo de restauración, además de su colocación dentro del coro.

El historiador del arte Francisco de la Maza en su texto *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla* menciona dicha decoración (la cual fue sufragada por el obispo Pantaleón Álvarez Abreu) y citando un curioso impreso dedicado al prelado menciona lo siguiente:

[...] fue tan amante y benéfico para las Rosas como el sol; su influjo iluminó aquel templo, hermoosándolo con el costoso y lucido adorno que hoy tiene. [...] hizo pintar y adornar los coros y claustros interiores de tal manera que su misma hermosura del coro alentara el fervor [...] [a lo que don Francisco agrega] “Y se comprende el aliento al fervor estando bajo la pintada bóveda de este coro admirable [...] Tiene una decoración única; se cubre de pinturas al óleo, en lienzo, de manera total, desde el piso hasta la clave de la bóveda. Fue necesario clavar las telas y están tan bien restiradas que no se han aflojado en ningún sitio¹.

Con esta cita nos podemos dar cuenta de varios datos: uno el cuidado y cariño del obispo por las monjas dominicas, esto se ve reflejado en el delicado discurso religioso

¹ Francisco De la Maza. *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*. México: UNAM, 1992. P 40.

de las pinturas del coro y del convento creando un mundo espiritual lleno de detalles. Otro dato es la descripción del coro donde se nos muestra cómo se encontraba el coro en la época de Francisco de la Maza.

Ante este panorama surgieron varias interrogantes, tales como: ¿quién o quiénes pintaron el coro alto de Santa Rosa?, ¿los elementos fueron plasmados intencionalmente por el autor o éste siguió un canon establecido por la época o el clero?, si fue el clero, ¿quién dominó el discurso, el clero secular o el clero regular?, ¿los dominicos marcaron la dirección del discurso en la pintura?, ¿cuáles son los elementos que se destacaron en estas pinturas, y por qué?, ¿qué valor tendrían estas obras: estético, didáctico, histórico, testimonial?, ¿existe una vinculación entre las pinturas y la labor del convento?, ¿cuál es la significación que tienen las formas, símbolos y emblemas? Todos estos cuestionamientos abren un panorama rico para el estudio de la iconografía.

En este trabajo se emplearon varios métodos de investigación para la obtención de documentos e información sobre la obra, ya que en diferentes momentos fue necesario recurrir a técnicas diferentes para resolver los problemas que se presentaron. Los procesos que se utilizaron en primera instancia fueron: el histórico, el analítico-sintético, ideológico e inductivo. Respecto al trabajo de las fuentes primarias y secundarias fue necesario confrontarlas para concluir con una valoración de ambas.

Otro método de la investigación que se utilizó fue el iconográfico, el cual ayudó con el análisis de los lienzos de la bóveda del coro, más el complemento del discurso de la bóveda de la nave, el arco (trasdós e intradós), el muro norte y el muro sur. Tomando en cuenta la hagiografía dominica tanto femenina como masculina y la significación de sus emblemas e iconos se pudo descubrir el discurso didáctico de las pinturas del templo hacia las monjas dominicas. Algunos lienzos perdieron sus elementos iconográficos, para resolver este problema fue necesario recurrir al método histórico-analítico.

Dentro de la problemática a investigar se tuvo que recurrir a varias fuentes especializadas en diferentes campos para tener un sustento informativo y poder analizar y estudiar los lienzos. En esta tesis fueron necesarios textos: biográficos, históricos, historia del arte, arquitectura, documentos sobre restauración, contratos de obra sobre pintura e investigación de campo².

² También se hizo un recorrido por los diferentes templos y ciudades que poseen pintura de Miguel Jerónimo Zendejas.

El trabajo documental se llevó a cabo en el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla. En él se buscaron documentos sobre el contrato de obra que realizó el convento con los artistas para decorar el coro alto de santa Rosa. Este trabajo después de tres años no dio ninguna aproximación a la datación o autoría de la obra. Pero se obtuvo información acerca de la vida conventual a través de documentos legales como: herencias, transacciones comerciales, donaciones, sucesiones, etc.

La división de los capítulos se hizo de la siguiente manera. Para tener un panorama contextual de la obra fue necesario recurrir al contexto histórico de los dominicos, saber cómo se instituyó la Orden de los Predicadores, la fundación de la orden femenina y masculina, la llegada a tierras americanas, y la construcción de conventos femeninos dentro de la ciudad de Puebla, puesto que el templo en cuestión obedeció en un principio a dichos religiosos.

En segunda instancia establecer un estudio sobre el proceso histórico de fundación del beaterio en el año de 1677, y más tarde su transformación en convento formal en 1740³, el cual recibió el nombre santa Rosa de santa María⁴. Además se mencionó una breve descripción arquitectónica del templo para tener una idea sobre la ubicación espacial de las pinturas. Otro tema importante que se desarrolló en el capítulo es la autoría de la obra pictórica, en donde los historiadores del arte hacen dos propuestas, unos mencionan a Joaquín Magón y otros a Miguel Jerónimo Zendejas. A partir de los datos que se encontraron se realizó una valoración para llegar a una conclusión respecto a quién pintó en el coro alto de santa Rosa.

En el tercer capítulo se efectuó el análisis pictórico-iconográfico de cada una de las pinturas que componen el coro alto del templo de santa Rosa de santa María. En él encontramos pintura en cada una de las partes arquitectónicas que componen dicho coro. Hoy en día toda esta obra se encuentra almacenada en el museo de santa Rosa. El estudio iconográfico inició en la bóveda, luego el arco toral y más tarde los muros. Dichas pinturas se desmontaron hace algunos años para ser restaurar, al igual que la arquitectura del templo. Este trabajo de restauración no ha podido concluirse por falta de recursos económicos.

La pintura tiene una significación espacial y temática. En la bóveda del coro alto se manifiestan varios temas celestes. Se nombrarán por el grado de importancia teológica. La Santísima Trinidad corona a la Virgen María, detrás de ella hay varios

³ Ibidem (p. 39)

⁴Rosalva, Loreto. *El convento de santa Rosa*. Puebla: Gobierno del Edo. de Puebla, 1997. P. 24

tipos de ángeles la acompañan, querubines, arcángeles y ángeles niños. A los lados de este lienzo están los personajes más allegados a María como son sus padres san Joaquín y santa Ana, su esposo José, su sobrino san Juan Bautista, los evangelistas más apegados a ella como: san Mateo y san Lucas. Y debajo de ellos los santos que se consagraron a la Virgen María, san Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier.

Este espacio se complementa con los siete arcángeles y el coro angélico. Es raro encontrar cuadros con los siete arcángeles, ya que en la mayoría de los cuadros religiosos sólo se pintan a tres: san Miguel, san Gabriel y san Rafael, porque son los que menciona la *Biblia*. Los demás provienen de otros textos como: los *Evangelios Apócrifos*, la *Leyenda Dorada* y el *Libro de Enoc*.

Los temas del lado norte y sur de la bóveda se ordenaron conforme al movimiento de las manecillas el reloj, cabe mencionar que el discurso pictórico se da en forma de “Z”, éstos versan sobre temas bíblicos que estructuran la doctrina cristiana. El discurso inicia con *El Padre Eterno*, principio y fin de todo cuanto existe, junto a él *la creación de nuestros primeros padres*, según la tradición judía; el lienzo siguiente representa a los patriarcas de la antigüedad⁵, como Noé que es el primero en ser salvado de las aguas por Dios. Aarón primer sacerdote de la antigua ley y Moisés que fue el primero en recibir los mandamientos de la ley de Dios.

Los últimos dos lienzos versan sobre el rey David acompañado de san Pedro y san Pablo. El último representa a Josué con san Juan evangelista. En ambos lienzos el artista mezcla dos situaciones totalmente distantes en el tiempo, por lo que se buscará la analogía entre estas dos situaciones.

En el arco toral se representó a la hagiografía dominica, tanto femenina como masculina. El artista elabora una analogía entre la arquitectura y los retratos de los santos. Inicia por la piedra clave⁶ en ella se han pintado a los dos santos más importantes, en el intradós a santa Rosa de Lima, primera santa americana y en el trasdós a santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden. A los lados de ambos santos, el pintor colocó a los frailes y monjas según su grado de santidad y significación dentro de la vida conventual.

En los dos muros norte y sur del coro alto se representa el tema de la Pasión de Cristo. Esta obra inicia y termina en las paredes de la nave con la escena de *la oración*

⁵ Esta concepción fue tomada del Génesis 6, 4.

⁶ Esta piedra es de suma importancia, ya que es la que sostiene el arco. Así como la piedra clave tiene una simbología dentro del terreno de la arquitectura, los retratos de los santos son piezas esenciales dentro de la significación religiosa conventual.

en el Huerto de los olivos y la ascensión de Cristo a los cielos. El autor no pintó una secuencia como la que se conoce en los textos de la historia del arte, la cual sería de arriba abajo, o bien siguiendo el recorrido de las manecillas del reloj o de manera contraria.

El orden temático según las Sagradas escrituras y su localización en la obra es el siguiente: La aprehensión de Cristo se encuentra en la parte inferior del muro norte; la presentación de Jesús ante Anás, está en la parte superior a la izquierda del vano; ante el sumo sacerdote Caifás, en el lienzo inferior; del lado derecho del vano se representan dos temas en una pintura, el encarcelamiento de Jesús y la negación de Pedro; concluye estos temas en la parte inferior del muro con la presentación ante el rey Herodes y el Cristo de la columna.

Recordemos que el tema se complementa con el muro sur que a continuación se describe temáticamente. Al igual que el muro norte, éste no tiene un orden determinado. Inicia en la parte inferior con el tema de la coronación de espinas y el Ecce Homo; el siguiente está en la parte media del lienzo y el tema es Cristo encuentra a su madre. En la parte superior del lado derecho Jesús es despojado de sus ropas; la crucifixión del lado izquierdo; y el calvario en el centro. El descendimiento del cuerpo de Cristo y las lamentaciones en la parte media. Para terminar el tema del santo entierro, en la parte inferior y la ascensión de Jesucristo en la parte superior del muro de la nave fuera del coro.

Para concluir con la investigación se anexaron los documentos encontrados en el Archivo General de Notarias del Estado de Puebla, documentos de la restauración y un catálogo de la obra, el cual contiene medidas, estado de conservación, además de la ubicación actual en el museo y espacial dentro del coro.

Capítulo I

La fundación de la orden de los predicadores

Todo tiene un inicio y es necesario recurrir a él para poder comprender en un presente la significación de un hecho o época, en ambas los objetos reflejan su sentir. Por ello la presente investigación se detiene sobre un momento específico de la orden dominica, la cual se desarrolla en la ciudad de Puebla durante el siglo XVIII.

El fundador de la orden dominica es santo Domingo de Guzmán y Aza. Personaje importante dentro de la historia religiosa del siglo XII, Domingo se preocupó por la conversión de los infieles y esta idea generó que se convirtiera en predicador. Dentro de sus datos biográficos se sabe que nació en el año 1170 en Caleruega¹, pueblo de la provincia de Burgos en España. Por sus apellidos sabemos que pertenecía a la clase noble. Fue educado bajo la religión cristiana y por su fervor religioso llegó a ser canónigo y prior del Cabildo catedralicio de Osma.

Sin embargo, debido a la necesidad que sentía por salvar el alma de los infieles, en el año de 1206 funda en Prouille Francia un convento para mujeres, dedicadas a la predicación evangélica. Otro de los fines era crear un espacio de perfección espiritual para las doncellas, donde se ocuparían de la oración y de la ayuda a los pobres.

De esta manera, ese año emprende un viaje a la ciudad de Roma, acompañado por su prior Diego de Acebes², con el propósito de obtener un permiso papal para que se dedicaran plenamente a la predicación. No obstante, al siguiente año, muere Diego de Acebes y su legación pontificia se disuelve.

Domingo, al igual que san Francisco de Asís, propusieron una doctrina cristiana basada en la pobreza bíblica, no obstante los dominicos dedicarán especial empeño a la conversión de los herejes.

En el año de 1215, junto con otros compañeros constituye la primera fraternidad conventual en Tolosa y en ese mismo año, escribe los fundamentos de la orden. Un año después, junto con el obispo Fulco de Tolosa, santo Domingo viaja a Roma para solicitarle nuevamente al Papa -Honorio III- que le diera su aprobación para evangelizar. Y efectivamente, Domingo recibe de las manos del Papa el permiso para la

¹ Los datos biográficos se localizaron en Reau, Luis. *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos (de la A a la F)*. España: Serbal, 2000.

² Se respeta la ortografía del siglo XVIII.

creación de la *Orden de los Hermanos Predicadores*, el día 22 de diciembre de 1216³. Al año siguiente, santo Domingo dispersa a sus frailes a los principales centros universitarios de Europa.

Santo Domingo muere en Bolonia en 1221, pero su obra sobrevive hasta nuestros días. La orden nació con el nombre de *La orden de los predicadores*, pero son sus seguidores los que se encargan de bautizarlos como *Dominicos*. Esto obedece al imaginario colectivo de su época, que se basaba en el sueño que tuvo la madre de santo Domingo antes de que él naciera: “*ella soñó con un perro que llevaba en el hocico una tea encendida*”. Este dato es muy importante, pues conforme se desarrolla la orden y se establece su propia iconografía, este ícono será uno de los más usados.

Etimológicamente la palabra *Dominico* proviene de dos vocablos latinos *domini cannis*, que en español significa Perros de Dios⁴.

Es importante señalar que la orden de los predicadores estaba dividida en tres sectores. La primera división era para los frailes, quienes debían predicar a todo ser la palabra de Cristo, sobre todo a los herejes. Por tal causa los dominicos van a ser los encargados de la Santa Inquisición, órgano eclesiástico al que se le confiaba juzgar a los herejes, blasfemos, brujas y adoradores del diablo. Otra de las actividades de estos religiosos era la de acompañar a los conquistadores en el Nuevo Mundo y defender los *derechos de Castilla*; pero al mismo tiempo habrá religiosos que analicen la situación, y decidan protestar enérgicamente para denunciar los hechos de injusticia y salvajismo de los españoles contra los indígenas. Esto se revela en los textos franciscanos y dominicos donde describen conjuntamente la situación de la nueva España a la *Corona* diciendo que: “El mayor obstáculo para evangelizar son los españoles que van en busca de oro, sin importarles la evangelización de los nativos”⁵.

El segundo sector era para aquellas mujeres que querían ser religiosas contemplativas y que tenían la inquietud de seguir una vida plena de castidad, humildad y amor a Cristo al estilo de santo Domingo. Para la comunidad de religiosas, que se inician a principios del siglo XIII, se le encarga la difícil tarea de: ser el apoyo espiritual y el resguardo del trabajo apostólico de sus compañeros dominicos. Juntos frailes y religiosas inician su peregrinar apostólico en la Nueva España.

³ La información se localizó en el texto de Francisco Ríos Arce. *Puebla de los ángeles, historia dominica*. México: El escritorio, 1992.

⁴ Idem. p. 52

⁵ Frase de fray Bartolomé de la Casas en su texto *Los indios de México y Nueva España, 1474-1566*. México: Porrúa, 1987.

Dentro de la comunidad dominica existen las hermanas terciarias, se les denomina de esa manera porque eran jóvenes que querían una vida dedicada a Cristo, pero que seguían viviendo con sus familias. De este sector surgen las religiosas de santa Rosa de Santa María, nombre de nuestro templo y convento en estudio.

1.1 Indumentaria Dominica

La vestimenta de las órdenes religiosas es importante porque las distingue de las demás, pues cada una le otorga una significación al color, forma o elementos que lo constituyen. Dentro del texto *Órdenes Religiosas* de García Rubalcaba⁶ se menciona la conformación y significación de cada una de las prendas.

La orden de los *Predicadores* porta un hábito que se estructura por: un rosario elemento importante, ya que santo Domingo recibió de la Virgen, la encomienda de rezar el santo Rosario. Conjuntamente con el hábito blanco llevan un escapulario⁷ blanco o negro (según la jerarquía del fraile), además una esclavina con capucha y capa del mismo color, también llevan un cinto y calzas. En ocasiones solemnes utilizaban una capa con muceta y capucha negra⁸. Esta vestimenta era para usar dentro del templo y en la calle, además de la tonsura en la cabeza.

Los colores de la orden los escogió santo Domingo y su simbología es: el blanco que representa la pureza del alma y el negro la austeridad en la que debían vivir los clérigos de la orden. Este dato es importante para el estudio porque toda la orden de los Predicadores tanto la femenina como la masculina van a portar dichos colores en su indumentaria, ya que adoptan el significado de la pureza y austeridad⁹.

1.2 Los dominicos llegan a América

Dentro del periodo histórico de la época colonial es imposible dejar a un lado la religión, ya que ésta participa activamente en todos los ámbitos. Esto lo podemos observar en un breve paseo por las calles de cualquier ciudad que perteneció a dicho período, ya que el tema se ve claramente en la arquitectura, en la pintura y en la escultura. Recordemos que el arte fue uno de los medios por el cual se instruyó al pueblo de México.

⁶ José Luís, García Rubalcaba. *Órdenes religiosas*. Puebla: Museo de la no intervención, abril 22 de 1989. Curso de iconología, el simbolismo de la arquitectura religiosa. P 10.

⁷ Paño rectangular que va de los hombros hasta los tobillos, por ambas partes: lo utilizan sobre el hábito, en caso de que éste fuera de color negro sólo lo usaban los hermanos legos.

⁸ La capa con esclavina y capucha negras no se usaban todo el tiempo sólo en el período que iniciaba con el primer domingo de Adviento y terminaba con el domingo de Pascua, este tiempo coincidía con el invierno. Estos datos se obtuvieron en una entrevista al historiador exdominico Rubén Herrera de la Universidad Iberoamericana.

⁹ Louis Reau. *Diccionario de Iconografía, de la A a la F*. Barcelona: Serbal, 2000. P. 394

El 19 de junio de 1526 llegan los frailes dominicos a tierras americanas. Los fundadores de la orden dominica en México fueron: Fray Domingo de Betanzos, Fray Gonzalo Lucero (diacono) y Fray Vicente de las Casas (novicio)¹⁰. En su proyecto predomina la necesidad de fundar muchos conventos en las regiones indígenas, con el fin de evangelizarlos. De esta forma, estarán presentes junto al pueblo, conocerán sus costumbres, su lengua y sobre todo, serán un ejemplo vivo con su presencia.

La orden de los predicadores se instala en la ciudad de Puebla en el año de 1532, aunque algunos historiadores mencionan el año de 1533. La sede principal estuvo en lo que hoy es el convento de Santo Domingo¹¹.

Posteriormente, conforme se establecían las ciudades españolas y aumentaba la población criolla y mestiza, se presentaron varios conflictos en la población femenina. Una de ellas era el de preservar la castidad, el cobijo y protección a las huérfanas pobres descendientes de sangre española. Esta problemática se vio resuelta con la creación de conventos. Sin embargo, existían otras razones para que las jóvenes llegaran a un convento: por obligación, vocación, orfandad, pobreza o porque no habían contraído matrimonio a cierta edad.

Más tarde, varios sectores de la población se preocuparon por la erección de dichos conventos, éstos fueron: las órdenes del clero regular (franciscanos, agustinos, dominicos, carmelitas, etc.), el clero secular, la corona (virrey) y la clase alta de las ciudades españolas.

1.3 Antecedentes históricos de la conformación del convento de santa Rosa

1.3.1 Fundación del beaterio de santa Rosa de santa María en la ciudad de Puebla

En el siglo XVII en la ciudad de Puebla, la población de mujeres españolas y criollas sin protección aumentó, por lo cual el padre Bernardo de Andía resolvió iniciarlas gestiones para la construcción del beaterio de santa Rosa de santa María. El primer benefactor fue don Ildefonso Raboso¹², el cual prometió ayudar en la construcción del inmueble, desgraciadamente el señor Raboso murió antes de poder comprar el predio para la cimentación del edificio. Y por lo tanto, el padre Andía decide

¹⁰ Daniel Ulloa. *Los predicadores divididos: los dominicos en la Nueva España, siglo XVI*. México: COLMEX, 1977.

¹¹ Idem. Ulloa

¹² La ortografía del apellido *Raboso* es muy confusa, ya que la R. M. Cristina y el padre fray Esteban Arroyo lo escriben con “z”. La Dra. Loreto con “s”. y en la investigación que se realizó en el Archivo de Notarías se encontró un documento en la notaría # 3 del escribano Nicolás López Gallegos, caja # 139, en el cual se localizó un testamento de la viuda de Ildefonso donde el apellido Raboso se escribe con “s”, por consiguiente se respetará la jerarquía histórica documental y se escribirá con “s”. La fecha de dicho documento es del 8 de febrero de 1678.

fundar el beaterio en una pequeña casa que compró con ayuda de la cofradía de santa Inés. Quedando éste bajo la regla de La Tercera Orden de santo Domingo, con el nombre de la primera santa americana, santa Rosa de Lima (1586-1617)¹³.

La comunidad dominica por intervención de su procurador en Roma fray José Salgado, pidió la licencia de construcción para el beaterio de santa Rosa de santa María, esto aconteció en el año de 1678. El segundo paso fue solicitar la licencia de su Majestad Carlos II en el mismo año. Dicha licencia tardó diez años, pues su Majestad pidió la opinión del virrey y la del obispo de Puebla que en ese entonces era don Manuel Fernández de Santa Cruz. Este retraso se debe a que en 1678 el beaterio era un proyecto, por el cual hubo que esperar para ver si funcionaba. Quienes dieron el voto a favor de la construcción del beaterio fueron: don Melchor Portacarrero Lasso de la Vega, conde de Monclova quien fungía como virrey, el obispo Santa Cruz y los regidores de la ciudad.

El padre Esteban de Arroyo¹⁴ nos menciona que el Papa Clemente XI da su consentimiento para que el obispo de Puebla pudiera sacar a tres religiosas del convento dominico de santa Catalina y con ellas fundar el nuevo beaterio. Las tres monjas que se ofrecieron para fundarlo fueron las hijas de don Ildefonso Raboso, pero la fundación se retrasó una vez más por el Consejo de Indias, a pesar de que el rey y el Papa habían dado su consentimiento.

No obstante, el capitán Miguel Raboso de la Plaza hijo legítimo de don Ildefonso y alguacil mayor de la ciudad se encargó de comprarles un predio a las beatas para la construcción del beaterio; esto sucedió el 23 de marzo de 1678. La primera piedra se colocó hasta 1690, por las dificultades anteriormente mencionadas. Quienes participaron de esta acción fueron varias autoridades civiles y eclesiásticas, tales como: el Papa Clemente XII, el rey Carlos II, (el Papa envió sus bendiciones por medio de la bula en el año de 1739), el virrey de la Nueva España, el conde de Gálvez, Gaspar de Sandoval Silva y Mendoza, al mismo tiempo que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz y el padre Andía.

¹³ Monja dominica peruana que fue beatificada y nombrada patrona del Perú en 1668, declarada patrona de América en 1670 y canonizada por el Papa Clemente X al año siguiente. Los datos biográficos de santa Rosa se obtuvieron del texto escrito por fray Esteban Arroyo y sor María de Cristo Santos Morales *Monasterio de santa Rosa de Lima, Puebla de los ángeles*. México: Instituto dominicano de investigaciones históricas, 1992. p 65

¹⁴ Actual historiador de la orden dominica, que se ha preocupado por dejar un testimonio escrito de este convento.

La construcción estuvo a cargo del arquitecto Nicolás de Castañeda. Lamentablemente a los dos años de construcción don Miguel Raboso murió y deja a su mujer doña Tomasa de Garay como heredera y albacea del convento¹⁵. Se continúa su construcción por más de tres años. Desgraciadamente doña Tomasa contrae segundas nupcias con don Pedro Marroquín, el cual, se opuso a que su mujer siguiera gastando en la construcción del monasterio. Don Pedro Marroquín trata de vender el convento, alegando que don Miguel Rabosos no había dejado ningún documento donde las beatas fueran las dueñas del predio.

1.3.2 El beaterio de santa Rosa se transforma en convento formal

La vida contemplativa dominicana, surge por iniciativa de Santo Domingo de Guzmán. La orden dominicana en la época de la colonia se conformaba de manera diferente a la actual, en esa época existía un grupo de mujeres denominado *beatas*. Éstas eran una fracción de la comunidad, dedicadas enteramente a la oración y la penitencia. La vida de las beatas distaba de las monjas profesas por la saya rústica que portaban y su vida no era en comunidad.

Posteriormente, en el año de 1701 el dominico fray Francisco de Castro va a Madrid y le explica las ventajas a su majestad, de que el beaterio se transformara en convento formal, pues el gasto en la construcción del mismo era considerable. Un año más tarde el rey Felipe V manda una cédula al obispo de Puebla donde menciona que las beatas dejan de pertenecer a la orden de los dominicos y quedan bajo la protección del clero secular. Esta resolución debía ejecutarla el obispo de Puebla don Pedro Nogales Dávila, pero monseñor no llegó a la ciudad de los Ángeles hasta siete años después de la llegada de la cédula, por lo cual, los dominicos siguieron protegiendo a las beatas, sin dejar de pedirle al rey que concediera el permiso de la transformación del beaterio, misma que en el año de 1721 se seguía negando.

Después, en el año de 1735, sor María de Cristo menciona que se firma una cédula por su majestad Felipe V en san Lorenzo del Escorial, pero la Dra. Rosalva Loreto dice que es en el año de 1736¹⁶; donde se menciona que el beaterio ya estaba fundado desde el año de 1683. En el texto de sor María de Cristo se menciona que

¹⁵ Esteban Arroyo. y sor María de Cristo. *Monasterio de santa Rosa de Lima*, México: Turmex, 1992. P. 30

¹⁶ Esta información se encuentra en el texto de Rosalva, Loreto. *El convento de santa Rosa*, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1997. pp. 24 y en el texto de sor María de Cristo, ambas tienen una información similar, pero en el texto de Fernández Echeverría y Veytia, la información dista ya que él menciona que las monjas dominicas estuvieron bajo la dirección de los dominicos hasta el año de 1708, por una Real Cédula del rey Felipe V, pp. 543

después de concedida la licencia por el rey, el Papa Clemente XII se dispone a concederla también, pero da unos lineamientos a seguir, además de la disposición papal, en este caso sólo se mencionarán aquellos que sean importantes para la investigación:

1. Que el monasterio quede sujeto a la Santa Sede.
2. Bajo las más estrecha Regla y Leyes de santo Domingo y santa Rosa compatibles con las Constitucionales.
3. Que de acuerdo con la voluntad del fundador, en el monasterio debe haber 25 religiosas; 21 de velo negro y cuatro legas a las cuales no se les puede exigir dote. Tan sólo en el caso de que se aumenten sus rentas podrán recibir más aspirantes a la vida religiosa;
4. Que las reciban sin dote, que sean españolas pobres y honestas, prefiriendo a las nacidas en la ciudad de Puebla¹⁷.

En estos lineamientos se menciona que existieran 21 monjas de velo negro y cuatro de velo blanco. Esto corresponde a dos seguimientos: uno a la jerarquía que se debería seguir en el convento y otro a la actividad que desarrollaría las religiosas. No todas las monjas podían pertenecer al coro.

Otros datos que cobran importancia respecto a la Bula Papal, son los que aclaran el porqué, el convento de santa Rosa está sujeto a la Santa Sede, pero vive bajo la reglamentación dominica. Con lo anterior podemos darnos cuenta de la lucha entre el clero secular y el regular. Además de una clara insistencia de los dominicos en defender su beaterio ante los seculares, pero que éstos se vieron protegidos por el poder Papal.

En la siguiente cita nos percatamos de la intervención de un jesuita a favor de la fundación del convento de santa Rosa. Tal vez por esta acción del cardenal Cienfuegos en la bóveda del coro alto del templo se represente a san Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier.

[...] Su Santidad nos informa que sometió este proyecto a la congregación de cardenales el 23 de mayo de 1738, habiendo sido su relator el cardenal jesuita Álvaro Cienfuegos. Al contestar la Congregación “no haber lugar a la concesión de la gracia solicitada”, es decir a la fundación del monasterio, el cardenal Cienfuegos insistió y aportó nuevos documentos a favor de la fundación, por lo que los mismos cardenales reconsideraron su negativa, terminaron por conceder la gracia solicitada. Una vez que su Santidad tuvo el parecer favorable de los cardenales, procedió a dar La Bula solicitada. [...]”¹⁸.

El 12 de julio de 1740 se consolidó la transformación total, puesto que profesaron 25 religiosas en manos del señor don Gaspar Antonio Méndez de Cisneros, provisor y vicario general y gobernador del obispado. En esa fecha suceden dos cosas

¹⁷ En el texto de sor María de Cristo se menciona a pie de página los lineamientos que se localizan en el mismo convento y que están escritos en latín. Además existe una traducción del mismo documento realizada en el año de 1742.

¹⁸ En el texto de fray Esteban Arroyo se menciona a pie de página que la Bula Papal se localiza en el mismo convento y que está escrita en latín.

importantes: se convirtió el beaterio en convento y al mismo tiempo el templo se dedicó bajo la advocación de santa Rosa de santa María¹⁹. Elisa Vargas Lugo cita a Manuel Toussaint en su texto *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, respecto a la fecha en la que el beaterio se transforma en convento formal, éste menciona que fue en el año de 1739 y que en el año siguiente se dedica el templo.

La transformación de beaterio a convento, menciona la Dra. Elisa Vargas Lugo un interesante proceso donde los intereses políticos de la época se ven plasmados en las diferentes instancias de poder político y eclesiástico:

[...] la actitud real, cuando habiendo reconocido las conveniencias de fundar un convento con la advocación de santa Rosa de Lima, aceptó, pero exigió al mismo tiempo que de inmediato éste ya no dependiera de la orden dominica, sino directamente del obispo. [...]Felipe V- al percatarse que una institución –aunque monjil- dedicada a una santa americana podía ser un arma cuando menos molesta en manos de los dominicos [...] ²⁰.

Gracias a las reflexiones de la Dra. Vargas podemos darnos cuenta del apoyo que existía entre el rey y el clero secular. Recordemos que en el poder eclesiástico se encuentran dos fuerzas: el clero secular y el clero regular. Es necesario mencionar que a principios de la colonia el clero regular tomó mucha fuerza política, económica y religiosa. Cuando el clero secular retoma su lugar en la sociedad colonial, surgen los enfrentamientos.

En esa época el obispo de Puebla era don Domingo Pantaleón Álvarez Abreu, el cual tomó posesión del cargo en el año de 1743, esto sucedió tres años después de que el convento de santa Rosa estuviera formalmente construido.

¹⁹ En este dato Fernández de Echeverría y Veytia y sor María de Cristo concuerdan, pero Francisco de la Maza es más puntual y menciona que este beaterio se convirtió en convento gracias a sor Mariana Águeda de San Ignacio (la priora del convento).

²⁰ Elisa, Vargas Lugo. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: UNAM, 1992. P. 170.

Capítulo II

Acercamiento a la problemática de la obra pictórica del templo de santa Rosa

2.1 Historia del templo de santa Rosa de Santa María

Uno de los espacios de gran notabilidad dentro del templo cristiano es el coro. En la época colonial los arquitectos y hoy en día los historiadores del arte se han preocupado de estudiar dicho espacio. Los primeros aportan un estudio sobre la ubicación espacial del coro dependiendo las necesidades de las monjas¹, pues en el pasado los arquitectos tenían que cuidar hasta el más mínimo detalle. Uno de éstos era la significación de los elementos arquitectónicos, aspecto que hoy en día se ha dejado atrás. Los historiadores del arte se enfocan en el estudio del dominio del espacio por las manifestaciones plásticas, que en este caso corresponde a la pintura.

En este espacio se mezclan de manera interesante dos intenciones, la alabanza a la divinidad basada en la música y el llamamiento de las monjas a la perfección espiritual a través del discurso religioso en las pinturas.

En el coro de santa Rosa el pintor ha representado en la bóveda a los coros angélicos y en el intradós del arco toral a las santas y beatas con velo negro². El discurso nos muestra la mezcla de las alabanzas celestes y terrenas; ambas en el mismo plano, pero no en el mismo espacio. Con ello se nos revela una parte del imaginario de la época respecto a la música, pues no importa la criatura que la realice, sino la significación que emerge de composición armónica.

El historiador del arte que da más referencias respecto al templo de santa Rosa es Francisco de la Maza, en su texto *Arquitectura de los coros de monjas en México* nos menciona:

[...] El coro alto permanece, dichosamente, porque es el Coro más interesante como decoración que hubo en la Nueva España. Fue obra del obispo Pantaleón Álvarez Abreu, protector del convento después de Nogales Dávila, el cuál también donó su corazón. [...]³.

¹ Recordemos que existen diferentes tipos de congregaciones, y en algunas de ellas las monjas no podían ser vistas por el pueblo, a las cuales se les denominaba *monjas de claustro* en ese caso el coro tendría que tener características especiales. Para el templo de santa Rosa no es el caso.

² En la época de la colonial las monjas de velo negro eran las encargadas de cantar, tocar y enseñar los cánticos religiosos.

³ Francisco de la Maza. *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*. Puebla: Gobierno del Edo. 1992. P. 39.

[...] Se añade que *hizo pintar y adornar los coros y claustros interiores, de tal manera que su misma hermosura del coro alentó el fervor de las divinas alabanzas*. Y se comprende el aliento al fervor estando bajo la pintada bóveda de este coro admirable⁴.

Con la primera cita se nos muestra la protección que recibían las monjas de los obispos y la “buena voluntad hacia el convento”, ya que ambos dejaron su corazón. Al apegarse a la historia nos podemos percatar de que este actuar es una medida política, ya que está en juego el dominio económico y social del clero secular y el clero regular. En la segunda cita se cuenta la magnificencia del coro, ya que el autor muestra una clara admiración por las pinturas. Estas ideas crean dentro del lector una impotencia por haber perdido uno de los coros más hermosos de la ciudad de Puebla, ya que la restauración tanto del inmueble como de las pinturas no se han concluido, por razones económicas y políticas, tal parece que este espacio siempre estuviera encadenado a los caprichos del poder.

Otro dato importante fue el del cronista don Cristóbal de Escalona y Matamoros, éste menciona que: “el templo fue compuesto y adornado hasta el año de 1765, lo mismo le sucedió a la cocina del templo. Pero gracias a las limosnas recabadas por el capellán Juan de Torres, se pudo decorar el templo bajo la iniciativa del obispo Álvarez Abreu en los años de 1743 a 1763”⁵. El último texto que se consultó fue el de la investigadora Velia Morales⁶, ella menciona en su texto *El arte de la pintura, serie e imágenes de la pinacoteca del museo universitario* que Magón y Zendejas fueron los que pintaron en el coro en el año de 1764. Relacionando los textos históricos del convento con los de la pintura podemos comprender que las fechas que da Velia Morales son correctas porque coinciden con lo dispuesto por el cronista Cristóbal de Escalona.

Es importante recordar que el templo contaba con dos coros: el coro alto y el coro bajo. Hoy en día sólo contamos con el coro alto, mismo que se encuentra en restauración desde el año 2000 por causa del temblor que se suscitó en el año de 1999.

⁴ Idem. P. 40

⁵ Datos citados en el texto del padre Esteban Arroyo sor María de Cristo. *Monasterio de santa Rosa de Lima*, México: Turmex, 1992. P. 53

⁶ Velia Morales Pérez. *El arte de la pintura, serie e imágenes de la pinacoteca del museo universitario*. Puebla: BUAP. 2003.

2.2 Descripción arquitectónica del templo de santa Rosa de Santa María

Para poder entender el discurso pictórico del coro alto es necesario elaborar una descripción arquitectónica del templo, ya que el lugar donde se encuentra es determinante para la conformación y significación del mismo.

Gracias a las fotografías y algunos textos es posible imaginar como lucía en el pasado el coro alto del templo de santa Rosa. Hoy, por desgracia, los lienzos que cubrían la totalidad del coro alto se localizan resguardados en gavetas y estantes dentro del museo de santa Rosa. Por lo tanto, -esta es una finalidad de la tesis- se han generado dos catálogos de los lienzos, uno de localización actual en las gavetas y otro de ubicación histórico-espacial, los cuales se complementarán con un estudio iconográfico, mismo que servirá en un futuro para su restauración y colocación.

El templo se encuentra dividido de forma tripartita al igual que el legendario templo de Salomón⁷, recordemos que dicha división cumple con la función de acercar a los fieles de manera ascendente a Dios.

En el pasado, a estos tres espacios se les dio el nombre de: *ulam* (vestíbulo), *ehokal* (sala de oración) y *el Sanctasactorum* o *debir* (presbiterio), siendo éste último el más importante, pues ahí es donde se celebra la eucaristía, principal rito de la celebración cristiana, al centro se halla el altar con forma de baldaquino. En seguida se encuentra el transepto con su crucero, constituido por cuatro pilares adosados al muro y en la parte superior de ellos sus pechinas correspondientes; mismas que sostienen un tambor octagonal, el cual está decorado con tondos y vanos; todo esto sustenta una cúpula gallonada y decorada con vitrales.

En seguida se descubre el *ehokal* o sala de oración como comúnmente se le conoce, ésta se corona con una bóveda de cañón corrido. En la parte opuesta al presbiterio, es decir, hacia el oriente se localiza el *ulam* o vestíbulo donde está el coro y el sotocoro, ambos separados por un arco toral.

Como ya se mencionó el templo contaba con un coro alto y un coro bajo⁸. Hoy en día sólo contamos con el primero. El acceso al coro alto se localiza del lado sur del

⁷ Recordemos el texto de la investigadora Martha Raquel, Fernández. *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*. México: UNAM, 2004.

sotocoro. El coro es un espacio rectangular que se cubre con una bóveda de lunetos. Este sitio estaba cubierto por pinturas en la totalidad. Los muros que sostienen el coro alto se localizan uno al norte, otro al sur y uno al oriente. En los muros norte y sur tenían lienzos con el tema de La Pasión de Jesucristo y en el muro oriente un retablo dedicado a la vida de la Virgen María.

En el intradós del arco toral, una serie de santas y beatas dominicas; en el trasdós del mismo arco, una serie de santos y beatos dominicos. Además, en la bóveda se representaron los temas celestes de la coronación de la Santísima Virgen María, los arcángeles, algunos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y una parte del coro angélico. Existe también una franja de lienzos –fuera del coro- que cubría una porción de la bóveda de la nave, la cual complementa el coro angélico. La fachada del templo se localiza al poniente⁹.

2.3 Valoraciones de algunos historiadores de arte sobre la autoría del coro alto de santa Rosa

Varios historiadores del arte han mencionado al coro alto de santa Rosa dentro de sus escritos, para mencionar su autoría, pero solo Francisco de la Maza ha aportado el estudio del coro, mencionando lo siguiente:

El Coro más interesante como decoración que hubo en la Nueva España. Fue obra del obispo don Pantaleón Álvarez Abreu, protector del convento (de santa Rosa) después de Nogales Dávila. [...] se nos dice que el obispo Abreu [...] iluminó aquel templo hermoseándolo con el costoso y lucido adorno que hoy tiene.¹⁰

⁸ Gracias a las correcciones de la Dra. Guillermina Ramírez entendemos que el hecho de tener dos coros era únicamente para satisfacer las necesidades de las monjas.

⁹ En la mayoría de los templos poblanos se respeta el sentido geográfico ya que colocar el presbiterio hacia el oriente corresponde a dos hechos importantes, el primero, es el punto cardinal por donde sale el sol; el segundo, es el sitio que señala la localización de Jerusalén. El templo en cuestión pertenece a la orden dominica y si comparamos el templo de santa Rosa con el templo de santo Domingo en Puebla, ambos tienen la misma orientación. Al realizar un recorrido por el centro de la ciudad de Puebla nos podemos percatar que varios templos que pertenecían al clero secular tienen la misma ubicación que la de los templos dominicos, pero los templos franciscanos, jesuitas, agustinos y carmelitas guardan la tradición de ubicar el presbiterio al oriente. Qué significado tendría que los dominicos colocaran sus templos al igual que el clero secular, como posible respuesta sería el estatus que les dio la santa inquisición dentro del clero colonial. Sería una forma de presentar una distinción jerárquica.

¹⁰ Esta información se encontró en el texto de Francisco de la Maza. *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*, Puebla: Gobierno del Edo. de Puebla, 1992. pp. 39-40.

Este dato nos muestra dos ideas concretas: quién fue el benefactor del convento de las rosas y la segunda, una opinión del autor donde nos permite ver un poco de su subjetividad con respecto de la obra.

Es importante mencionar para esta investigación el texto de Manuel Payno, ya que él cita quién es el artista que decoró dicho el coro:

[...] Zendejas, además, era un hombre de una moral austera, sin que degenerarse en desagradable hipocresía. Su talento y sus excelentes cualidades le granjearon el aprecio de sus contemporáneos. Cuando el obispo don Pantaleón Álvarez Abreu repuso¹¹ el coro de santa Rosa, iba diariamente a la casa del artista en su carroza, y lo acompañaba gran parte del día en sus trabajos [...] ¹²

Este dato aunado a una banca firmada que se encuentra en el coro, abre la posibilidad de que el autor de la obra sea Miguel Jerónimo Zendejas. Desgraciadamente en los lienzos (y en los documentos) no se ha podido corroborar la autoría del artista, pero se ha confirmado que el nombre del benefactor que pagó el trabajo de decoración del coro fue Miguel Anselmo de Abreu Obispo de Sísamo¹³.

Estos datos se encuentran en el lienzo del coro angélico, el cual se clasificó con el número nueve. La inscripción se ubica al final del lado derecho del lienzo.



a) Foto de Agustín Espinosa



b) Foto de Agustín Espinosa

En la primera parte del lienzo (foto a) encontramos la siguiente inscripción: *Se hizo esta obra* y en la parte inferior (foto b) *Sr. Dr. Dn. Miguel...* desafortunadamente, por el estado del lienzo es imposible ver el nombre completo.

¹¹ Un significado del término *reponer* durante el siglo XIX era el de “volver a poner, constituir, colocar una cosa en aquel lugar o estado que tenía o remplazar lo que falta. Diccionario de la Real Academia, 1817

¹² En el texto de Manuel Payno *Bosquejos biográficos, obras completas, XVIII*. México: CONACULTA, 2005. P. 202. Se redacta la biografía de Miguel Jerónimo Zendejas y en ella se encuentra el dato de que el pintor del coro alto de santa Rosa es nuestro artista.

¹³ Este lugar se encuentra en provincia de España.



Foto de Agustín Espinosa

Aunque este lienzo ha sido intervenido, las letras son muy tenues. En ella se encuentra la siguiente frase: *de la Puebla y obisp...*, en la parte inferior *1 de diciembre*. Más abajo se puede ver que en ese lugar se encontraba el año, pero desgraciadamente no se puede deducir nada puesto que la humedad ha borrado cualquier indicio, por lo poco que se ve, podría decirse -por deducción- que se trata del año 1700, pues son los años en que vivió el artista, y por los restos de pintura, podría ser un tres, seis o un nueve.

2.4 Propuesta sobre la autoría de las pinturas del coro alto del templo de santa Rosa

Un interés primordial de esta investigación es poder constatar quién es el autor de las pinturas del coro alto de santa Rosa. Después de que se realizó el estado de la cuestión se verificó la posible autoría de dos pintores sobre la obra, uno de ellos es José Joaquín Magón y el otro Miguel Jerónimo Zendejas. Por lo tanto, a continuación expondremos esta problemática desde sus fuentes y a la vez realizando un análisis crítico de éstas.

Para iniciar esta problemática, citaremos a don Francisco de la Maza en su texto:

[...] Miguel Jerónimo fue aprendiz de Pablo Talavera y luego oficial de Joaquín Magón y de Gregorio Lara Priego, como fue casado con Brígida Priego, se supone que ésta fue hija de aquél. En su trabajo como aprendiz de Magón le ayudó en la rica decoración del coro alto de santa Rosa (c.1760).¹⁴

¹⁴ Francisco de la Maza. *Obras escogidas*. México: UNAM, 1992. P 517. Este texto se ubica en la biblioteca de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en la *Casa Amarilla*.

La cita anterior nos detalla una parte de la historia de ambos artistas, en la mayoría de los textos se menciona que Zendejas fue oficial de Magón, por lo cual el trabajo de Zendejas dentro del coro alto de santa Rosa no se puede dudar. Como sabemos Magón era dueño de un taller y por consiguiente tenía en él oficiales y aprendices. Por lo cual, cuando le encargaron la obra de santa Rosa es muy posible que Zendejas haya sido su oficial y que éste haya pintado varios lienzos del coro.

Además, si uno pone atención a los lienzos que cubren el coro alto del templo de santa Rosa, se puede observar claramente que el tipo de rostros, mano y pinceladas, no son realizados por el mismo pintor, al igual que muchos otros detalles que más adelante se podrán estudiar más a fondo.

Otro gran historiador que afirma la autoría de la obra por parte de Magón, es Manuel Toussaint, en su obra *Pintura colonial en México*, donde cita: “Magón también pintó el coro de Santa Rosa de Puebla.”¹⁵ Por otra parte, Enrique Cordero y Torres, afirma que el autor de la obra fue Zendejas:

[...] sus obras son abundantes, entre ellas merece citarse; los lienzos del santuario de la Virgen de los Dolores de Acatzingo, la Vida de San Felipe Neri, del templo de la Concordia y numerosas pinturas de a catedral y en la iglesia de San José, el Carmen, el Sagrario, San Juan de Dios y Santa Rosa [...].¹⁶

Para finalizar esta breve relación de referencias, debemos recordar la cita de Manuel Payno (que transcribimos párrafos atrás), pues ésta es la primera referencia que se tiene respecto a la autoría de la obra. Es significativo decir que Payno cita únicamente a Zendejas, pero no le atribuye directamente la autoría, solamente cita que éste *repuso* la pintura.

2.4.1 José Joaquín Magón

Son muy pocos los datos biográficos que se conocen acerca de la vida de este pintor. Se sabe que nació en Puebla y que también fue poeta. La catedral de su natal ciudad conserva varias obras suyas: algunas pinturas en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, un *Patrocinio de Nuestra Señora* en la sacristía. En el Santuario de Ocotlán en la sacristía, en Tlaxcala existen los siguientes lienzos con *Escenas de La Pasión: Santa Cena* de 1754,

¹⁵ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México: UNAM, 1990. P 270.

¹⁶ Enrique Cordero y Torres. *Diccionario biográfico de Puebla, Tomo II*. Puebla: Centro de estudios historiográficos de Puebla, 1972. P 716.

Prendimiento, Coronación de espinas, Calle de La Amargura y Calvario. En el convento de La Merced, en Atlixco, un gran cuadro con el *Patrocinio de Nuestra Señora de La Merced* de 1763. En el Colegio del Estado en Puebla hay una *Santa Pulqueria* de 1757; en la parroquia de La Cruz, un *San Juan Nepomuceno*¹⁷.

Para algunos escritores, como Manuel Payno, Magón menciona que: “es un pintor de mucho mérito [...]”¹⁸, pero lo más relevante para esta investigación, es cuando hace referencia respecto al coro de santa Rosa “en todos sus rostros de los frailes hay mucha variedad y probablemente retratará a todos los de su época, año 1760 – 1768,”¹⁹ por lo cual se puede inferir que los santos y beatos a los que se refiere Payno pueden ser los santos y beatos que están *retratados* en el trasdós del arco toral del coro y presupone que durante estos años se pintó la obra.

Otro historiador del arte que mencionan datos biográficos de José Joaquín Magón es Manuel Toussaint, en su famosa obra *Pintura Colonial en México*, donde menciona que trabajó en la parroquia de Tecamachalco, Acatzingo y el templo de santa Rosa.

El investigador Enrique Cordero y Torres cita: “pintor originario de la ciudad de México, florece en la ciudad de Puebla. Su obra es abundante”²⁰ y continúa más adelante citando a Francisco Pérez de Salazar, “el dibujo de Magón era más correcto que el de Berrueco, a la vez que su colorido era más suave... fresco y agradable.”²¹ Las obras que se han podido observar de Berrueco denotan que la afirmación que menciona Enrique Cordero y Pérez de Salazar no va acorde con el trabajo.²²

Otra referencia sobre el trabajo del pintor Joaquín Magón, la realiza la investigadora Elisa Vargas Lugo, la cual alude lo siguiente: “Luís Berrueco y Joaquín Magón llenaban los templos con pinturas estrictamente piadosas, muy dulzones y suaves, que cuidaba meticulosamente, las recomendaciones tridentinas.”²³ Como era de esperarse la mayoría de

¹⁷La información biográfica pictórica sobre Joaquín Magón se localizó en un sitio virtual ver dirección electrónica en la bibliografía. <http://www.museoblaesten.com>.

¹⁸ Manuel Payno. *Crónicas de viaje*. México: CONACULTA, 1996. P. 101.

¹⁹ Idem. P. 102

²⁰ Enrique Cordero y Torres. *Diccionario biográfico de Puebla*, Tomo II. Puebla: Centro de estudios historiográficos de Puebla. 1992. P. 405.

²¹ Idem. Enrique Cordero cita a Pérez de Salazar. p 405

²² Gracias a las observaciones del Dr. Ruiz Gomar se pudo recapacitar sobre las afirmaciones expuestas por los historiadores del arte y comprobar que la pintura de Berrueco es más correcto

²³ Elisa Vargas Lugo. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades-CECYDEL, 1992. P. 22.

los pintores coloniales se dedicaron a la pintura religiosa, ya que el contexto socio histórico lo exigía.

2.4.2 Miguel Jerónimo Zendejas de la Peña²⁴

Al investigar la vida y obra de Miguel Jerónimo Zendejas, nos encontramos que es mencionado por muchos historiadores del arte. Éste fue uno de los artistas más prolijos de la ciudad de Puebla. Desgraciadamente los datos sobre su vida son ambiguos. Con respecto a su nacimiento se mencionan dos fechas, de las cuales se tomará la más sensata para el trabajo de investigación, y que a su vez concuerde con las fechas reveladas en sus obras. El trabajo que se realizó en el Archivo de Notarias lo único que ha aportado son dos documentos donde Miguel Jerónimo Zendejas realiza un avalúo de obras pictóricas y uno sobre el pago de los mismos²⁵.

Uno de los biógrafos más importantes es Manuel Payno²⁶ ya que la mayoría de los historiadores del arte repiten los datos que él nos muestra. Con ella podremos dar un paso más, ya que él tomó sus datos de Julián Ordoñez discípulo de nuestro pintor y de un colaborador suyo.

Bernardo Olivares Iriarte²⁷ y Francisco de la Maza, José Luis Bello retoman la fecha que dio Payno respecto al nacimiento de Miguel Jerónimo de Zendejas, el cual fue en la ciudad de Puebla en el año de 1724; esta fecha también la repite Manuel Toussaint, pero aporta otro dato importante, que el pintor pudo haber nacido en Puebla o en Acatzingo, y que la fe de bautizo no se ha encontrado.²⁸

Para concluir con la reunión de datos sobre el nacimiento de Zendejas tenemos Enrique Cordero y Torres que realmente se desfasa de la fecha a pesar de que cita a Pérez de Salazar y dice que: “Por él (Salazar) sabemos que probablemente nació en Puebla, hacia

²⁴ Es curioso que un pintor tan citado por los historiadores del arte, no hayan mencionado el segundo apellido del pintor Miguel Jerónimo Zendejas.

²⁵ Ver anexo No. 1, copia de dos documentos del año 1768 donde realiza un avalúo, el cual se encuentra en el archivo de Notarias de la Ciudad de Puebla, en la notaria 6 caja # 100, escribano José Agustín Saldaña, con dos fechas 14 de enero y 2 de Febrero de 1768. Encontrado por el investigador Jesús Juárez Aguilar.

²⁶ Payno, menciona que Zendejas nació en la ciudad de Puebla en el año de 1724. Esta biografía fue escrita hace 125 años en el año de 1849. P. 198.

²⁷ En el texto de Bernardo Olivares Iriarte *Álbum artístico*, Efraín Castro Morales realiza unas notas donde confirma la fecha de nacimiento del artista en el año de 1724.

²⁸ Estos fue escrito en el año de 1965.

1723[...]”, aunque Cordero dice que el artista nació en la ciudad de Puebla en el año de 1629²⁹.

Respecto a los datos sobre sus padres del pintor, Enrique Cordero escribe que es hijo de Lorenzo Zendejas y Lorenza Fernández Palomino y Tapia. Pérez de Salazar cita a Julián Ordóñez y sólo hace mención de su padre Lorenzo Zendejas³⁰, al igual que Toussaint.

En el texto de Pérez de Salazar se copia fielmente el acta de matrimonio -del mismo Jerónimo- se escribe que sus padres son Antonio Zendejas y María del Loreto de la Peña. Por lo que nos quedan dos asuntos a resolver. Primero, el nombre del padre. Quizá (y por falta de documentos que lo comprueben) Lorenzo Zendejas tenía dos nombres: Lorenzo y Antonio, esto pudo.

Segundo problema, el nombre de la madre. Nuevamente, en esta misma acta de defunción, se declara que ésta fue María del Loreto de la Peña, no obstante en ciertos textos aparece como su madre Lorenza Fernández Palomino y Tapia. Lo que nuevamente suponemos, es que su padre tuvo dos esposas, primero fue María del Loreto, madre biológica de Jerónimo y posteriormente Lorenza Fernández.

Lorenzo (Antonio) padre de Zendejas murió en 1731 y en su acta de defunción aparece Lorenza. Lo cual creemos que es lo que genera el conflicto en los textos. Por otra parte (y reflexionando sobre las fechas) cuando muere Lorenzo, Miguel Jerónimo tendría aproximadamente siete años, lo cual también nos lleva a pensar que en ese lapso de tiempo su madre biológica muere y su padre se vuelve a casar. Con todo este análisis se afirma que Miguel es hijo de María Loreto por el nombre de autor ya que lleva el apellido *de la Peña* y Lorenza fue su madrastra.

Con respecto a la casta a la que pertenecía el padre de Miguel Jerónimo Zendejas, es decir, Lorenzo Zendejas, los datos una vez más son confusos, ya que Pérez de Salazar basándose en el testimonio del padre Francisco Xavier Lazcano, menciona: “éste se refiere a Lorenzo como *mexicano y mozo del padre*, cuando se va con el padre Oviedo a Roma”: el

²⁹ Este dato es imposible ya que el artista tendría más de cien años, es probable que la casa que publicó el texto haya cometido un error de imprenta.

³⁰ Al momento de realizar el Estado de la cuestión, es importante mencionar que Pérez de Salazar equivoca los datos del padre de Zendejas con los datos del hijo de Zendejas. Gracias a Toussaint esta información se pudo esclarecer ya que el que vivió muy apegado a los padres jesuitas fue el padre de Zendejas.

mismo Pérez de Salazar hace una acotación “*es de notar que no le llame indio*”³¹. Contrariamente a este dato, Cordero y Torres, dice que es español, respecto a esto, de nueva cuenta, Pérez de Salazar indica que en el acta de defunción efectivamente se afirma que la casta de Lorenzo era la española, lo cual se contraponen a la referencia de Xavier Lazcano donde se cita que era *mexicano*, sin embargo, Pérez de Salazar acota que es que fuera criollo³². Otro biógrafo fue *Jorge Hammeken y Mejía*³³ se sabe de él por las líneas de Pérez de Salazar. Y él mismo nos aclara que *Hammeken* quería encontrar en Zendejas la habilidad pictórica de los indios. Pero si su padre era español, su hipótesis era errónea. Después de repasar varias veces los textos y sabiendo de antemano que el acta de nacimiento y la fe de bautismo no existe, se puede deducir que Miguel Jerónimo Zendejas es mestizo.

Francisco de la Maza, Manuel Toussaint, Francisco Pérez de Salazar y José Luis Bello, basados en el acta de defunción, concuerdan que Miguel Jerónimo Zendejas estuvo casado con Brígida Priego³⁴ (aunque Bello y Pérez de Salazar dicen que el apellido es *Pliego*). Para esta investigación el apellido que se toma es el de Priego.

En la ciudad de los Ángeles a veinte de marzo de mil ochocientos quince años, yo el presbítero don Vicente Palomino, teniente de la curia del Sagrario de esta santa Catedral, di sepultura eclesiástica en el convento de religiosas de santa Rosa, al cuerpo de don Miguel Jerónimo Zendejas, español, viudo de doña Brígida Pliego. Recibió los santos sacramentos y lo firmé. Vicente Palomino³⁵.

No obstante, en el escrito de Olivares Iriarte *Álbum artístico de 1874* se menciona que se casó con Josefa Montero en el año de 1781, este dato (aunque ahora parezca contradictorio) lo corrobora el acta de matrimonio que presenta Pérez de Salazar:

En la ciudad de los Ángeles a veintiuno de septiembre de mil setecientos ochenta y uno; habiendo leído tres amonestaciones [...] así en la santa iglesia Catedral, como en el Sagrario de la corte de México [...] yo el bachiller Manuel Romero, sacristán mayor del sagrario, les pregunté su consentimiento a Miguel Jerónimo Zendejas soltero, hijo legítimo de Antonio Zendejas y de María Loreto de la Peña y a Josefa Montero, española viuda de Ignacio Luque, ambos contrayentes y vecinos de la corte de México a la feligresía del Sagrario y de dos años al presente residentes de esta feligresía y habiendo expresado mutuo, los desposé por palabras del presente

³¹ Este dato se ubica en el texto de Francisco Pérez de Salazar. *Historia de la pintura en Puebla, México*: Perpal, 1990. p 86.

³² Idem, P 227

³³ Jorge Hammeken y Mejía. *Hombres ilustres mexicanos*. México: 1874.

³⁴ La Dra. Guillermina Ramírez contribuye con la investigación y alude que el idioma tiene variaciones tanto de habla como de escritura, por lo tanto el apellido de Pliego y Priego.

³⁵ Estos datos fueron encontrados en el texto Pérez de Salazar y Haro. *Historia de la pintura en Puebla*. en la p. 215.

que hicieron verdadero y legítimo matrimonio, siendo testigos don Mariano Mendizábal y Tiburcio López y en dicho día recibieron las bendiciones nupciales y en fe de ello lo firmé. Bachiller Manuel Romero³⁶.

Basados en las actas de matrimonio y defunción, creemos que la respuesta a esta contradicción de sus esposas, es que Miguel Jerónimo también tuvo dos esposas. La primera Josefa Montero y la segunda Brígida Priego³⁷.

Un dato en el que concuerda Olivares, Bello, Toussaint, Pérez de Salazar, De la Maza, Manzo, Cordero y Efraín Castro es que Miguel Jerónimo Zendejas es padre de Lorenzo Zendejas (1771 – 1840)³⁸. Los únicos que dan más datos sobre sus otros hijos son Toussaint y Payno. Ambos dicen que fueron cuatro y que tres de ellos fueron pintores y uno clérigo, quien fue capellán del cerro de san Juan. De los pintores sólo Lorenzo sobresalió con algunas composiciones.

Otros datos en el que convergen todos los autores son: que el pintor se inició como aprendiz en el taller del maestro José Pablo Talavera y que fue oficial del maestro José Joaquín Magón, y algunos mencionan a Gregorio Lara Priego. Otro dato en el que concuerdan la mayoría de los historiadores es la fecha en la que sucedió el deceso del artista, 20 de marzo de 1815, con excepción de Olivares Iriarte que dice que fue en 1816.

En el texto de Manuel Payno se encontró información que impulsa a seguir investigando, ya que la obra es una reedición de CONACULTA y tiene muchos datos que no concuerdan (se cree que sean errores tipográficos) por ejemplo, el nombre de su maestros: “José Joaquín Mayón”³⁹, ya que no existe un artista con ese nombre en esa época. También “Gregorio Lara, Priego y otros”, con esto nos da a entender que Gregorio Lara era uno y Priego era otro. Maza, Toussaint, Pérez de Salazar dicen que es uno solo.

Con respecto a la obra pictórica de Miguel Jerónimo Zendejas, algunos escriben que se encuentra la mayoría en Puebla, otros que en Acatzingo, y muy pocos denotan la existencia de pinturas en la capital de la República Mexicana. Sus lienzos también se pueden encontrar en colecciones particulares o en manos de la curia católica. Realizando un

³⁶ Estos datos fueron encontrados en el texto *historia de la pintura en Puebla* de Pérez de Salazar y Haro, aunque desgraciadamente no cita de donde consiguió los datos o en que archivo los leyó.

³⁷ Francisco de la Maza supone que Brígida Priego fue hija de Gregorio Lara Priego, maestro de Miguel Jerónimo Zendejas cuando éste era oficial.

³⁸ Para más datos sobre este pintor ver el texto de Pérez de Salazar *Historia de la pintura en Puebla*, p. 98.

³⁹ El nombre del maestro de Zendejas aparece en el texto de Payno en la p. 200.

recuento de obras podemos mencionar que no todos los autores cuentan con el mismo número de obras en sus textos.

Hay algunos como Francisco de la Maza que tienen más datos sobre las obras de Zendejas. El dato más antiguo de una de sus obras es el retrato de Ignacio Gómez Altamirano en el año de 1758, que según Toussaint se encuentra en la Universidad de Puebla; otro retrato de Juan Fernández Villanueva en el salón general de la misma universidad; En el año de 1764 pintó los lienzos del camarín de la capilla de los Dolores en la parroquia de Acatzingo, en este dato concuerdan Olivares, De la Maza, Toussaint y Cordero, éste menciona el lugar, pero omite el año. En el mismo templo se encuentra un san Bernardo y un san Juan en el sotocoro.

Efraín Castro Morales en una de las notas que agregó al texto de Olivares menciona los grabados que hizo para la pira de las exequias al corazón del Obispo Pantaleón Álvarez Abreu, personaje importante para nuestra investigación ya que, como hemos visto, fue un obispo muy apegado al convento de santa Rosa.

De 1775 a 1778 –cita Maza- pintó los lienzos de la nave de la parroquia de Acatzingo, en ellos destaca el tema de la pasión de Cristo, en este dato concuerdan Olivares y Toussaint.

En el museo de santa Mónica en el año de 1776 firma el cuadro con el tema de la Coronación de la Santísima Virgen, éste únicamente lo menciona de la Maza. Un año después realiza varias pinturas en el mismo lugar, una de ellas es la Virgen Peregrina, además de dos lienzos pequeños de la vida de san Agustín, uno donde es alimentado por la leche de María y la sangre de Cristo y otro donde se muestra su muerte. Finalmente en 1778 realiza un *viacrucis*.

En la iglesia de san José pintó un retablo, el primero de la nave izquierda en el año de 1780, el cual consta de cinco óleos, en el centro el tema es la muerte de san José y en los cuatro laterales los temas son: el florecer de la vara; presentación al templo antes de los desposorios; glorificación del santo y el taller de carpintería. De la colección Franz Meyer de 1781, un Cristo, de ese mismo año, una serie de la vida de san Ignacio de Loyola en la capilla de Jesús de Nazareno del templo de san José en Puebla.

En el año de 1783 pinta en Tehuacán el lienzo de Nuestra Señora de la Luz en el templo de san Francisco. De la Maza menciona que el año de 1784 fue fecundo para

Zendejas, pues trabajó en el enriquecimiento decorativo del templo de san José como fue en el coro de la capilla de Jesús Nazareno donde hay un mural con cinco escenas de la vida de Cristo. En el crucero opuesto existen escenas parecidas a las que Zendejas pintaría quince años después en el lienzo titulado *El almacén*. Retomando al templo de san José en donde aparecen damas que representan los continentes, si bien aquí son: Europa, Asia, América-África, lo que quiere decir que estos lienzos no fueron hechos para dicho templo. Pues están enjoyadas y se asemejan físicamente a las que haría en 1797.

En las notas de Castro Morales en el texto de Olivares Iriarte respecto a la pintura de Miguel Jerónimo Zendejas se menciona lo siguiente:

[...] una de estas pinturas alegóricas, quizá la mejor de Zendejas es un almacén que pintó en 1797 para la botica de san Nicolás Tolentino, por encargo de su mayordomo el farmacéutico Ignacio Rodríguez Alconedo. Donde se presentó el *Triunfo de las ciencias y las artes*, de acuerdo a las ideas de la ilustración del siglo XVIII. Desde 1922 se encontraba en el museo Nacional de Historia de Chapultepec, pero en 1984 con una profunda ignorancia y desconocimiento total del arte mexicano, fue enviado por algunos torpes burócratas al Instituto Nacional de Antropología e Historia a Tuxtla Gutiérrez para formar parte del museo Nacional de Chiapas. Afortunadamente, gracias a las gestiones realizadas por el Lic. Guillermo Jiménez Morales, gobernador del Estado de Puebla, ha regresado a la ciudad de Puebla de donde nunca debió de haber salido⁴⁰.

En últimas fechas se realizaron estudios sobre la pintura *el almacén*⁴¹, gracias a los Doctores Ruiz Gomar y Ramírez, se localizó la tesis de la Dra. Enríquez que versa sobre esta pintura. Ella menciona “que como en otros cuadros firmados por Zendejas, es posible identificar varias “manos” o pinceladas diferentes, en atención a la calidad del dibujo, los escorzos [...]” Esto es totalmente normal, ya que todos aquellos pintores que eran preferidos por los curas tenían un taller, para solventar el trabajo de éstos. El hecho de que Zendejas tenía taller no se puede dudar, ya que muchos templos poblanos tienen obra de éste. Y el hecho de haber pintado en la catedral resalta que nuestro pintor era querido por la curia tanto secular como regular, lo cual denota que era un pintor importante en su época, ya que si fuera considerado malo, no tendríamos tanta obra de él.

La Dra. Enríquez hace un estudio de las figuras en donde resalta las características de la pintura de Zendejas como son: “[...] las bocas, el labio inferior es abultado, las cejas

⁴⁰ Recordemos que dentro del texto de Olivares, Efraín Castro Morales realiza varias notas ésta es una de ellas y le corresponde el número 196.

⁴¹ La cual es de nuestro pintor Miguel Jerónimo Zendejas de la Peña.

levemente dibujadas hacia el contorno de la nariz, las sombras intensas que rodean los párpados interiores⁴²” al analizar la pinturas de santa Rosa, las características que menciona la Dra. Enríquez resalta con gran facilidad, ya que la mayoría de las mujeres representadas en la bóveda tienen las características de la boca, las cejas y el arco de éstas hacia la nariz. Los varones tienen las cejas y la nariz. Pero se difiere del estudio que realiza sobre el tercer pincel, ya que las características que menciona también resaltan en santa Rosa, por ejemplo ella menciona que el tercer pincel marca “el mentón redondo y protuberante”⁴³ en el tema de la coronación de la Virgen, el rostro de María presenta el mentón redondo y protuberantes, además de los ángeles. Estos rasgos no se pueden ver en Jesucristo y Dios Padre porque tienen barba.

En el templo de la Concordia, en la capilla del lado izquierdo del sotocoro, encontramos dos lienzos divididos en dos, los cuales tratan sobre la vida de san Juan Nepomuceno; en uno representa la confesión de la reina a san Juan y en otro el intento de cohecho del rey; en el siguiente el tormento y muerte del santo. Además de estos cuadros, también existen seis pinturas en la nave del templo sobre la vida de san Felipe Neri. Todos estos cuadros se pintaron en el año de 1792. Este dato además de Olivares también los menciona Francisco de la Maza⁴⁴.

En la Catedral de la ciudad de Puebla, también existe obra de nuestro pintor. En el año de 1797, pintó los lienzos que se encuentran en el altar del perdón, un arcángel san Miguel, un ángel de la guarda, además de las ánimas del purgatorio que están en las predelas⁴⁵. Según Francisco de la Maza, tal vez, en ese mismo año, decoró la bóveda del Coliseo de Puebla o Teatro Principal, y cita que los temas fueron “los retratos de Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón y Agustín Moreto, además del de Fernando VI; sobre el arco del proscenio estaban las figuras de Apolo y Talía flanqueando el escudo de la ciudad de Puebla.”⁴⁶

⁴² En la tesis de la Dra. Enríquez se manifiestan algunas de las características pictóricas de Zendejas. P. 413.

⁴³ Idem 414.

⁴⁴ También en el texto de Olivares las notas que realiza Efraín Castro Morales

⁴⁵ Respecto a estas pinturas Enríquez menciona que tradicionalmente se ha considerado de su autoría y esta pintura pertenece a un conjunto de lienzos ya mencionados que Zendejas firma, ésta se localiza en la parte inferior del ángel de la guarda.

⁴⁶ Op. Cit Maza 519.

En 1806 regresa a pintar al templo de san José. En el vestíbulo hay un cuadro sobre los gozos de la Virgen y la aparición de Cristo Resucitado. En este dato los autores son discordantes ya que Maza menciona que es 1806 y Efraín Castro 1802. En el templo de san Francisco en 1809 en la capilla de san Sebastián de Aparicio realiza las obras pictóricas en el arco triunfal y diez murales con cuarenta y ocho escenas de la vida del santo.

El último cuadro (de 1815) que pinta Miguel Jerónimo Zendejas es la Oración en el Huerto de los olivos. La obra se encuentra en el altar mayor del Sagrario de Puebla. Francisco de la Maza menciona que retrató a dos monjas del convento de santa Rosa de santa María (una de ellas es la escritora ascética sor María Ana Águeda de san Ignacio), pinturas que existen en la sacristía de dicha iglesia, aunque él no menciona la fecha en que fueron realizadas. También en ese año, hizo los dibujos que grabaría Nava, de las vistas de la biblioteca Palafoxiana⁴⁷.

Fray Juan Villa Sánchez, en su texto *Puebla sagrada y profana*, afirma que Julián Ordóñez fue “discípulo del insigne Zendejas [...]”⁴⁸ Francisco Sosa en su texto *Biografía de mexicanos distinguidos* nos alude que uno de los biógrafos de Zendejas (desgraciadamente no menciona quién) se apoyó en el testimonio de dos de sus más afamados discípulos: Julián Ordoñez y José Manzo. La relación de estos pintores con Miguel Jerónimo la confirma Francisco Pérez de Salazar, en su texto ya citado.

Lo más importante de la biografía de Manuel Payno es el penúltimo párrafo donde menciona que Zendejas se ganaba el afecto de la gente de su época, y que uno de ellos fue el del obispo don Pantaleón Álvarez Abreu, el cual promovió el adorno del coro de santa Rosa. Y continúa “el obispo iba diariamente a la casa del artista en su carroza, y lo acompañaba gran parte del día en sus trabajos.”⁴⁹ Con este dato y los ya mencionados, podemos mencionar que Miguel Jerónimo Zendejas pintó en la bóveda del coro alto del templo de santa Rosa⁵⁰.

⁴⁷ Op. Cit. Maza, p. 519.

⁴⁸ Op. Cit. Villa Sánchez, p. 71.

⁴⁹ Op. Cit. Payno, p. 200.

⁵⁰ Al tomar en cuenta las indicaciones del Dr. Ruiz Gomar sobre la exageración de que el obispo iría todas las tardes a revisar el trabajo de Zendejas se investigó sobre el contexto histórico y se encontró que en muchos casos los maestros pintores eran dirigidos y supervisados por los mismos curas. La Dra. Paula Revenga Domínguez de la Universidad de Córdoba España mencionó en su conferencia *Pintura y sociedad en el siglo de oro*. Que la mayoría de los pintores escogidos por el clero eran limitados en su creatividad por éstos, ya

Además, existe una banca -en el coro- donde se lee claramente “*Estas bancas y la bóveda pintó Miguel Jerónimo de Zendejas, año de 1758 con las limosnas del ilustrísimo Señor Dr. Don Miguel Anselmo de Abreu Obispo de Sísamo*”. Este dato cobra importancia cuando se compara con la firma del cuadro de *La pasión de Cristo* en Acatzingo y las palabras que se encuentran en la bóveda, donde resalta el nombre de Miguel.

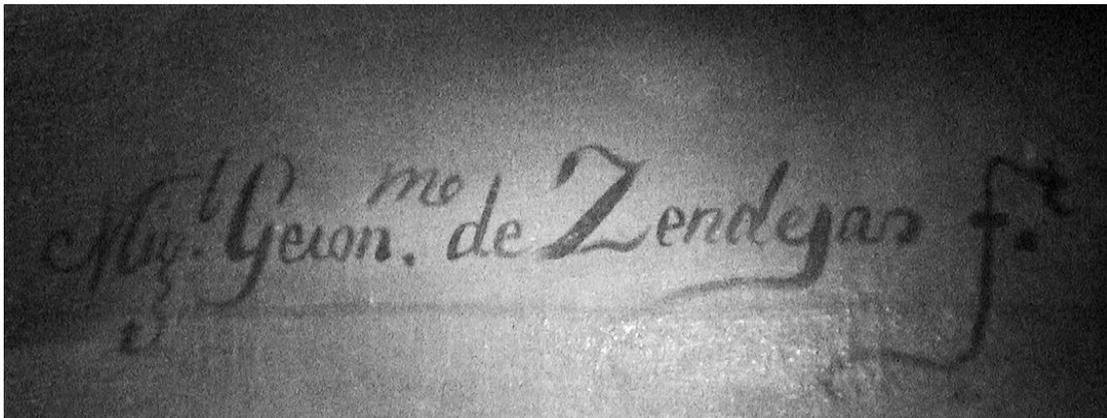


Foto de Jesús Juárez Aguilar

Finalmente diremos, que para una determinación explícita de qué partes de la obra de santa Rosa pintó Miguel Jerónimo Zendejas, sería necesario un análisis comparativo entre su estilo y el de Joaquín Magón. Dicho análisis, queda solamente ahora como un proyecto para el futuro, pues su realización necesita de un estudio especializado y se alejaría del objetivo de investigación de esta tesis. Aunque por la historia y la temporalidad ya analizadas podríamos suponer que el arco es de Joaquín Magón porque cumple con el discurso dominico y la bóveda y los muros de Miguel Jerónimo Zendejas, por el cambio de discurso, ya que aparecen santos que no son dominicos. Aunque profundizando un poco más sobre la historia de los dominicos y los jesuitas. Recordemos que fue un jesuita el que abogó ante el Papa para que se les diera la anuencia de convertir el beaterio en convento, además de la estrecha relación que existía entre los jesuitas y la familia Zendejas.

2.4.2.1 El estilo de Zendejas

Hablar sobre el estilo es muy complicado a niveles de la particularidad ya que el *encasillar* a un artista con una determinada forma, dibujo o composición resulta compleja por varias razones, una de ellas es la manipulación de los materiales, instrumentos y técnica, con los

que en muchos de los casos dirigían y corregían la creación de los lienzos, por lo cual la libertad de los pintores de buena talla eran cuartados en su expresión pictórica.

cuales logran una determinada fusión de colores, sombras y emociones. Todo conjugado en una obra o en un lienzo. Además de que ellos a través del tiempo adquieren una forma propia y autónoma de manifestarse. Aunque nunca dejan atrás las características de su contexto, ya que sin este elemento no abría épocas marcadas por la historia del arte.

Retomando la lectura de Manuel Payno, se puede decir que el siglo XVIII dentro de la pintura de la Nueva España, es importante ya que genera una escuela mexicana y éste autor menciona lo siguiente:

[...] hubo un periodo en México tan feliz para la pintura que se formó lo que puede llamarse la *escuela mexicana*, enteramente distinta de las europeas, y que será mala o buena, pero que indudablemente tiene su estilo, un colorido, su manera, sus cualidades, en fin, que le son propias y exclusivas y que se asemeja la escuela sevillana o madrileña, pero no se iguala absolutamente a ninguna⁵¹.

Con respecto a lo que dice Payno de que existe una escuela mexicana, nos demuestra que sí hay un estilo dentro de la colonia. Aunque se tienen reminiscencias de las otras escuelas⁵² por la convivencia con los mismos españoles o por la asimilación de los cuadros que trajeron durante todo el periodo colonial. Uno de los personajes en los que podemos analizar dicha problemática es nuestro pintor Miguel Jerónimo Zendejas de la Peña.

Después de recorrer varios templos poblanos donde los pinceles de Zendejas dejaron plasmado su sentir, su forma de entender y de percibir la realidad nos lleva a un torrente de ideas que deben ser sincretizadas con los escritos que han dejado los historiadores del arte. Ellos captan la sensibilidad de Zendejas de la siguiente manera. Para iniciar mencionaremos al historiador Bernardo Olivares Iriarte, en su texto *Álbum Artístico* de 1874, donde cita que Miguel Jerónimo Zendejas:

[...] fue un genio, de elevada imaginación, de sentimientos enérgicos, agradable y ameno y en todas sus obras de una sensibilidad que a todo daba vida [...] Era colorista y algunas de sus obras se les encuentra frescas, como acabadas de pintar [...] Se le tacha por algunos en que abusó del recargo de colores puros y vivos que producen un colorido “chillón”. Atribuyo estos defectos más al gusto de su época y a la falta de escuela.⁵³

El *colorismo* que menciona Olivares no es más que el resultado del estilo de su época, si se analizan varios pintores coetáneos, como su propio maestro, podemos ver

⁵¹ Op. Cit. Payno p. 198.

⁵² La Dra. Galí hace mención que la pintura colonial tiene reminiscencias de la escuela sevillana o valenciana.

⁵³ Op. Cit. Olivares, p. 97.

claramente que todos manifiestan ser *coloristas*. Otra característica es la *frescura* que se puede sentir en los cuadros de Zendejas, la cual se percibe, incluso actualmente, por la técnica que utilizaba en los pigmentos y barnices, pues sus cuadros dan el efecto de que están *recién pintados*. Respecto al término *chillón*, los nuevos historiadores del arte nos dicen que estas clasificaciones corresponden a una época en la que no se habían percatado que era una etapa de transición entre el barroco y el neoclasicismo. Por ello les es difícil ver el paso, pues esto sólo se logra gracias a la distancia temporal.

El arte en la colonia se utilizó para adoctrinar a los pobladores y sensibilizar a los clérigos y monjas. Por ello uno de los sectores que más generó trabajo para los gremios fueron los conventos y los templos. Dicho trabajo versaba en arquitectura, pintura, orfebrería y escultura. Por consiguiente el tema central de las obras será la religión, el cual va a limitar a los artistas, puesto que estas manifestaciones se regían en ese entonces por el Concilio de Trento⁵⁴. Y por ello su espíritu no es libre de manifestar las emociones en la obra, como se ve en las siguientes líneas:

El sentimiento religioso que hace crear al artista composiciones tiernas, poéticas y casi divinas, pierde mucho de su libertad e independencia, cuando se le trata de sujetar a ciertas y determinadas fórmulas⁵⁵.

Se menciona que los artistas iban de convento, en convento llenando los altares, claustros y sacristías de cuadros de todas las dimensiones, como es el caso de santa Rosa. Donde nuestro pintor llenó cada espacio del coro. Puesto que la bóveda, el arco y los muros fueron cargados en su totalidad por la pintura.

La forma en que trabajaba Zendejas muchos historiadores del arte la han mencionado por ser única, ya que no importando las dimensiones de la obra, este magnífico pintor, elaboraba sus dibujos de la siguiente manera. Francisco de la Maza en su texto *Obras escogidas*, cita a Hammeken y nos menciona que:

[...] la composición en la riquísima tela de su fantasía, preparábase a darle forma siguiendo un sistema sencillísimo: escogía su tela -generalmente de tres o cuatro varas de largo- y la fijaba sobre una varilla delgada de madera, cuya varilla clavaba en la pared a una altura de su cabeza; después desenvolvía una vara de este lienzo y comenzaba la composición dando principio a sus figuras por la parte superior; una

⁵⁴ El Concilio de Trento fue un concilio ecuménico de la Iglesia Católica Romana en periodos discontinuos, que duró desde 1545 a 1563. Tuvo lugar en Trento.

⁵⁵ Op. Cit. Payno, p. 200.

vez llenado este espacio lo enredaba de nuevo en la varilla y soltaba otra vara de lienzo virgen y así sucesivamente hasta completar el cuadro⁵⁶.

Otro investigador que trabaja la técnica de Zendejas es Francisco Sosa en su texto ya citado *Biografía de mexicanos distinguidos* donde menciona que “Zendejas jamás comenzaba sus cuadros trazando bocetos, diseño o dibujo alguno. Ideaba una vez la composición en la riquísima tela de su fantasía⁵⁷.” Otro que menciona dicho hecho de “enrollar el lienzo en una varilla de madera, dejando sólo una pequeña parte, que era la que comenzaba a pintar⁵⁸.”

El citar estas versiones de “cómo” pintaba Zendejas nos deja un mal sabor de boca, ya que sería imposible el poder cumplir con todas las minucias que requiere la pintura como lo es: la dimensión de las figuras respecto a la perspectiva del espacio, la proporción de los cuerpos, la composición, la luz. Pero lo que haría imposible desarrollar dicha técnica sería el espacio, ya que la bóveda exige una forma muy particular de manejar el dibujo y la técnica que describen los historiadores del arte resulta insostenible.

La obra del coro alto de santa Rosa presenta características que envuelven a la pintura mexicana dentro del contexto histórico marcado por: la cultura española, la pugna entre el clero secular y el clero regular y la problemática política económica y social de la colonia.

Dentro de la obra hubo un dato que salió del canon establecido por la curia, en uno de los muros donde se expresa el tema de la pasión, específicamente en el *Ecce homo* se presenta delante de él un indígena. En ese momento se recordaron las letras de Elisa Vargas Lugo y Toussaint ya que son los únicos que han salido de las mismas adjetivaciones de pintura dulzona y débil, para profundizar un poco más sobre la ideología de Zendejas, Elisa nos menciona al respecto lo siguiente:

Es interesante señalar que en la comitiva del rey se incorporó, con obvio significado americanista, la figura de un indio que lleva en su regazo varios corazones. Así, con toda la grandilocuencia y espíritu criollo, Zendejas manifestó lealtad a su rey a su vez que procuró pleitesía para el patrono de la Nueva España⁵⁹.

⁵⁶ Op. Cit. Maza, p. 515.

⁵⁷ Op. Cit. Sosa, p. 28.

⁵⁸ Op. Cit. Pérez de Salazar, p. 85.

⁵⁹ Elisa Vargas Lugo en su texto *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: UNAM, 1992. P. 159.

Esto nos revela un sentir ilustrado del pintor, el cual expresa de modo plástico el ambiente del contexto en el que vivía, pues si ponemos atención a las fechas, el sentir de la libertad y la igualdad corrían a finales del siglo, y como resultado se genera una conciencia mexicana. Como lo menciona Toussaint cuando habla acerca de un lienzo de Zendejas donde se personifica una “india que da de mamar a tres españolitos en tanto que dos niños indígenas están llorando⁶⁰,” pero el mismo Toussaint cita la leyenda que sá tiramente coloca Zendejas en el lienzo y ésta dice: “Nunca se ha visto, lo que aquí estamos palpando: los hijos propios gimiendo y los ajenos mamando”. Esto denota una conciencia social crítica del autor, que nos deja un grato sabor de boca, porque con ello se confirma las aseveraciones que otros historiadores mencionan que era populista⁶¹ de una manera muy sensible, muy del pueblo mexicano.

Juan Plazaola nos comenta en su texto *Introducción a la estética* que “la auto-expresión artística nos revela un sello personal, inconfundible que deja el creador en su obra.⁶²” Cuando un artista se dispone frente al lienzo, el sentir se refleja en la forma en la que el pincel ha viajado por él, la forma de mezclar los pigmentos dan el calor suficiente a la obra para generar en el espectador una conexión con los sentidos y provocar una gran diversidad de emociones.

⁶⁰ Op. Cit. Toussaint, p. 185.

⁶¹ El mismo Toussaint lo califica de populista, que es un hombre del pueblo que pinta para el pueblo, identificándose con él.

⁶² Juan Plazaola. *Introducción a la Estética, Historia, Teorías, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1999. P.428.

Capítulo III

Análisis iconográfico de las pinturas del coro alto del templo de santa Rosa

En este capítulo se realizó el análisis iconográfico-pictórico¹ de cada uno de los lienzos que cubre el coro alto del templo de santa Rosa. Por orden jerárquico religioso se inició con la bóveda del coro y de la nave; el intradós y trasdós del arco toral; el muro norte y sur.

Cada uno de estos espacios nos da un discurso diferente.

En la bóveda de aristas vemos varios temas divididos por la misma arquitectura, estos son: *la coronación de la Virgen María y los siete arcángeles* en el centro de la bóveda; pasajes del Antiguo y nuevo testamento en los lunetos. Y fuera de la bóveda del coro, es decir, en la bóveda de cañón corrido de la nave se representa al coro angélico.

En el arco toral del coro el artista selecciona dos partes arquitectónicas: el intradós y trasdós para pintar al panteón femenino y masculino de la orden dominica. En él se establece un orden, ya que en la piedra clave del intradós se localiza santa Rosa Lima, primera santa americana y a la que se dedicó el convento. Y en el trasdós está santo Domingo de Guzmán fundador de la *orden de los predicadores*.

En el muro norte y sur, el artista representó la pasión de Cristo. En el muro norte se encuentran las primeras escenas, *la oración en el huerto de los olivos, la aprehensión de Cristo, la presentación de Jesús ante Anás, Caifás y el rey Herodes*. En el muro sur están: *La coronación de espinas, Ecce Homo, camino al Calvario y encuentro con su Madre, desprendimiento de sus ropas, crucifixión, muerte, descendimiento, lamentaciones, santo entierro y resurrección*.

¹Este método tratará de seguir los pasos marcados por el investigador Panofsky, los cuales constan de la imagen con la ficha técnica; fuente literaria que sustenta la imagen; análisis pre-iconográfico, iconográfico, referente bibliográfico, evolución iconográfica y al final la lectura iconográfica donde se realiza una interpretación del contexto del artista, el artista, la representación simbólica de cada elemento que conforma el discurso pictórico y su fundamento literario.

3.1 Serie pictórica de la bóveda del coro

3.1.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico

Esta serie de lienzos se encontraban en la bóveda del coro alto del templo de santa Rosa. Hoy toda esta obra se encuentra almacenada en el museo de santa Rosa. Dichas pinturas se bajaron para restaurar tanto la arquitectura del templo como los mismos lienzos.

El coro se encontraba revestido en su totalidad de lienzos pictóricos del siglo XVIII; "fue uno de los más bellos de la ciudad de Puebla", estas palabras fueron expresadas por varios literatos, cronistas, viajeros e historiadores del arte. Este espacio como ya se mencionó, se compone de varios elementos, uno de ellos es la bóveda de aristas del coro, la cual cuenta con diez lienzos que a continuación estudiaremos.

Los lienzos miden en su totalidad 734 cm. X 663 cm., tomando en cuenta de que se han perdido algunas partes por el tiempo y la humedad que tenía el inmueble en la bóveda. El tema en general es celeste, pero a la vez contiene divisiones y subdivisiones. Los temas y Subtemas de la obra son: Celestiales, Antiguo, Nuevo Testamento y Jerarquía Angélica.

Esta obra cuando se desmontó se obtuvieron diez lienzos, a los cuales, se les ha asignado un número dentro del espacio para poderlos ordenar, estudiar y analizar en su contexto general y particular. Tendremos que dividir la obra en varias secciones, una de ellas es la celestial, la cual a su vez se divide en divina y angélica. Los lienzos de los lunetos tienen relación entre sí conforme a su ubicación, algunos de ellos tienen que ver con la parte central, como es el caso de la parte angélica o la coronación de la Santísima Virgen. Los demás se relacionan con el discurso del Antiguo y Nuevo Testamento.

3.1.1.1 Descripción detallada de los lienzos

3.1.1.2 Parte este de la bóveda de aristas.

La primera obra de esta serie se ubicaba en la parte Este del templo, se conforma por una serie de cinco lienzos, los cuales se dividen en un central y cuatro lunetos. En el centro tenemos un lienzo con el tema de la coronación de la Virgen María. Su forma es cuadrángulo irregular, ya que ha perdido partes del lienzo por el maltrato del tiempo y la humedad (no ha sido restaurado); el artista lo conformó con cuatro tiras de lino de diversas

medidas. Este lienzo mide de ancho en su totalidad 346 cm., pero recordemos que está compuesto por tiras, por lo cual, la primera mide 104 cm., la segunda 103 cm., la tercera 105 cm., y la cuarta 32 cm. De largo la primera tira 348 cm., la segunda 315 cm., la tercera 350 cm., la cuarta y última 314 cm.

Cada luneto tiene un tema diferente, el cual, abordaremos de manera general en el ordenamiento, pero en el análisis iconográfico será ampliamente detallada. Para poder dar un orden mencionaremos a la figura protagónica de cada luneto, aunque dicho orden no tiene que ver con la lectura del discurso iconográfico. Su forma en algunos casos es irregular, esto se debe a que se han perdido algunas partes del lienzo por la humedad.

- a) El primer luneto encontramos a los siguientes personajes: *Yavhé, Eva, Adán y Abel*. Es una figura cuadrangular irregular. De las siguientes medidas: 42 cm., 395 cm., 259 cm y 338 cm. No ha sido restaurado.
- b) El segundo luneto contiene a *santa Ana con Juan Bautista y Francisco Javier*. Es una figura cuadrangular irregular. De las siguientes medidas: 26 cm., 342 cm., 293 cm. y 127 cm.
- c) El tercero tiene *la coronación de la Virgen María*, es una figura cuadrangular irregular, en la parte inferior del lienzo tiene varios faltantes de las siguientes medidas: 346 de ancho x 350 de largo
- d) El cuarto luneto tiene a *san José, Zacarías y san Ignacio de Loyola*². Es una figura cuadrangular irregular. De las siguientes medidas: 162 cm., 338 cm., 235 cm. y 106 cm.
- e) El quinto luneto tiene al *rey David, Pedro y Pablo*. Tiene forma cuadrangular irregular. Las medidas de este lienzo no se pudieron obtener porque fue rentelado y se encuentra en un lienzo con más obras. 191 cm. x 141 cm. x 141 cm.

3.1.1.3 Parte oeste de la bóveda de aristas.

La segunda serie de esta obra se ubica en la parte Oeste del templo, se conforma por una serie de cinco lienzos, los cuales se dividen en un central y cuatro lunetos. Cada luneto

² San Ignacio de Loyola, fundador de los jesuitas, es uno de los personajes más importantes de la historia occidental dentro del contexto religioso ya que fue el iniciador de un movimiento llamado *Contrarreforma*. Dicha corriente se contraponen a otro movimiento que surgió en la misma época *La Reforma* iniciada por Martín Lutero y Juan Calvino.

como ya se mencionó tiene un tema diferente, el cual, abordaremos de manera general en el ordenamiento de los lienzos y particular en el análisis iconográfico. Para poder dar un orden mencionaremos a las figuras protagónicas de cada luneto, recordemos que esta disposición no tiene que ver con el discurso iconográfico. Su forma en algunos casos es triangular irregular, o bien, cuadrangular irregular, esto se debe a que han perdido algunas partes del lienzo por la humedad y el paso del tiempo.

- a) El sexto luneto tiene a *Josué, un soldado y un sol*. Es una figura irregular. De las siguientes medidas: 253 cm., 241 cm., 140 cm. y 280 cm.
- b) El séptimo luneto contiene al *arcángel Baruchiel*. El lienzo es una figura irregular. De las siguientes medidas: 443 cm., 51 cm., 324 cm. y 355 cm. a) En el centro del lado poniente tenemos un lienzo con el tema de los *Arcángeles*.
- c) En el centro del lado poniente tenemos el octavo lienzo con el tema de los *Arcángeles*. Su forma es cuadrangular irregular. Este lienzo ha sido restaurado por el personal designado de la Universidad Iberoamericana Puebla. Se encuentra entelado. Sus medidas son 342 cm., 33 cm., 426cm. y 333 cm.
- d) El noveno luneto tiene el tema angélico. Es una figura irregular. De las siguientes medidas: 365 cm., 26 cm., 342 cm. y 30cm. No ha sido restaurado, contiene algunos instrumentos del *coro angélico*.
- e) El décimo y último luneto contiene el tema *Moisés con las tablas de la ley*. Es una figura irregular, la cual se encuentra en muy mal estado. De las siguientes medidas: 434 cm., 262 cm., cm. y 324 cm. y 345 cm.

3.1.1.4 Parte de la bóveda de la nave

El artista no sólo ocupa el espacio de la bóveda del coro alto, sino también ocupa una parte de la bóveda de la nave. Pero es necesario, ya que complementa el discurso celeste. La bóveda tiene un orden temático, en el Norte el Antiguo Testamento, en el Sur el Nuevo Testamento; en el Este tema mariano y en el Oeste el tema angélico, éste se relaciona con el tema de la bóveda de la nave. En la parte central de la bóveda del coro están los arcángeles que menciona la biblia, san Miguel, san Gabriel y san Rafael. En los lunetos algunos instrumentos del coro angélico. Y en la bóveda de la nave se complementa con toda una

orquesta, puesto que en ella se representan instrumentos de viento, cuerda, percusión, además de las voces.

- a) En el décimo primer fragmento de la bóveda de la nave se encuentre *el coro angélico*. Es una figura rectangular irregular. De las siguientes medidas: 213 cm. x 175 cm.
- b) En el decimosegundo fragmento de la bóveda de la nave se encuentra *el coro angélico*. Es una figura rectangular irregular. De las siguientes medidas: 393 cm. x 126 cm. x 175 cm.

Esquema # 1 para la ubicación



Luneto # 2



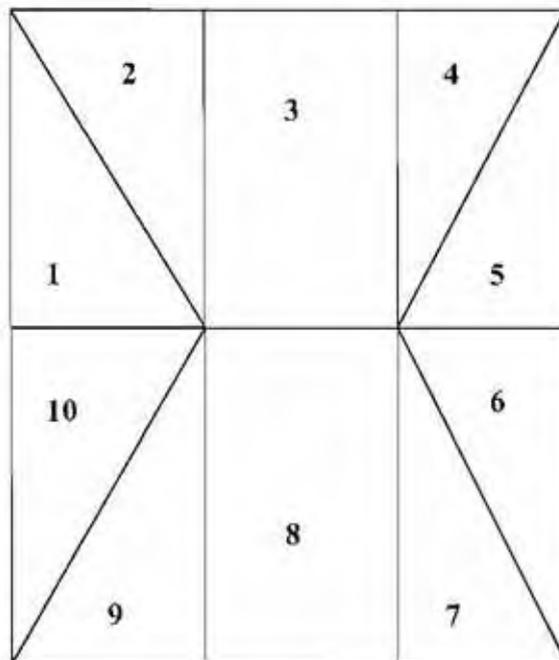
Luneto # 3



Luneto # 4



Luneto # 1



Luneto # 5



Luneto # 10



Luneto # 6



Luneto # 9



Luneto # 8



Luneto # 7

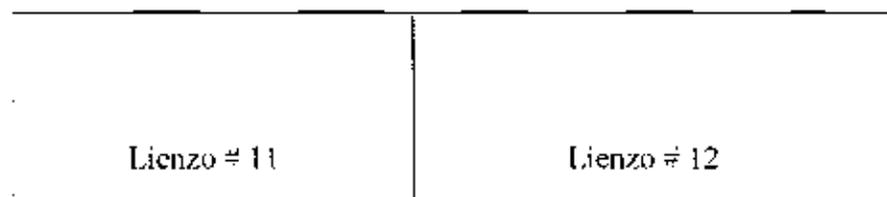
3.1.1.5 Parte complementaria del discurso pictórico de la bóveda del coro alto con la bóveda de la nave

3.1.1.5.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico

El artista no conforme con el espacio del coro, también invade con pintura la bóveda de la nave. Como ya se describió anteriormente, el templo está constituido por tres partes que nombrándolas en orden de importancia son: el presbiterio, la sala de oración y el vestíbulo. En este lugar tenemos el coro y sotocoro. Las pinturas cubren el coro y parte de la nave, es decir, están en los muros, en las bóvedas y en las partes del arco, como son trasdós e intradós.

En la bóveda del coro tenemos varios temas religiosos en las pinturas que lo cubre. Podría decirse que el discurso versa sobre los personajes principales de la religión tanto judía como cristiana. En el centro tenemos un tema mariano, *La coronación de Virgen María*. Y otro angélico, *los siete arcángeles*. Este tema, se complementa con el coro angélico, el cual se va a estudiar en los dos lienzos siguientes.

Esquema # 2 para la ubicación



Pinturas de la bóveda de la nave



Coro Angélico
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 11



Coro Angélico
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 12

3.1.2 Análisis Iconográfico de las pinturas de la bóveda del coro alto

3.1.2.1 Yavhé, Adán, Eva y Abel

Ficha técnica

Lienzo # 1

Nombre de la obra: Yavhé, Adán, Eva y Abel

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: Siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Antiguo testamento

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: No ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel # 5 de la estantería de metal

Medidas: 42 cm X 395 cm X 259 cm X 338 cm.



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

El texto de la fuente literaria se basa en el Génesis, ya que el tema representado es la creación de nuestros primeros padres, pero le da un sentido muy particular el iniciar el discurso con el Padre Eterno, puesto que él es el principio y fin.

Adán y Eva

Según la tradición popular Moisés se toma como el autor del libro del Génesis, que relata la historia de la creación de Adán y Eva. En éste se cuenta que "ambos recibieron el mandamiento de no comer del árbol de la ciencia del bien y del mal para no morir. La serpiente engañó a Eva, la cual comió del fruto prohibido y le dio de comer también a su marido. Como consecuencia fueron echados del Edén".

Adán y Eva tuvieron tres hijos Caín, Abel y Set, dos se mencionan también en el Génesis. Abel era pastor y su hermano mayor Caín se dedicaba a la agricultura. De acuerdo a la tradición oral, las ofrendas de Abel fueron consumidas por el fuego enviado por Dios. Caín, envidioso del favor de éste, mató a su hermano.

Por la muerte de Abel, Caín fue expulsado de la presencia de Yavhé, y marchó a habitar a la tierra de Nod, al Este del Edén. La tradición judía dice que Abel fue enterrado por sus padres; el Corán, por el contrario, sostiene que Caín fue instruido por un cuervo para enterrarlo. En el capítulo 22 del libro de Enoc, que forma parte del canon de la Iglesia ortodoxa etiope, se hace mención al espíritu de Abel, indicándose que este estaría en el lugar en donde los espíritus de todos los seres humanos esperan el gran juicio en el fin de los tiempos. En aquel lugar Abel

realizaría su acusación y denunciaría a su hermano Caín hasta que la semilla de su hermano desaparezca de la faz de la tierra; y se haga justicia³.

Análisis iconográfico

El pintor representa a un personaje de edad avanzada con el pelo encanecido y barba blanca. Está vestido con una túnica de color rosado y manto dorado. Está sentado en la esfera del mundo, en su mano derecha sostiene un báculo como símbolo de mando y jerarquía. Todos estos atributos manifiestan la representación de Yavhé.

En el lienzo también se observan tres personajes una mujer, un varón de mediana edad y en el regazo de ella un niño; todos aparecen semidesnudos: la mujer tapa su pecho con pieles, el niño tiene el torso desnudo y el varón se cubre con hojas de parra. Por sus elementos iconográficos son Adán, Eva y en el regazo de ella está Abel, considerados los primeros padres de la humanidad, de acuerdo con la tradición de la Biblia Cristiana.

Toda la escena está rodeada por ser angélicos, algunos son querubines por estar constituidos únicamente por la faz y alas, otros son ángeles niños, los cuales revolotean entre nubes blancas con mantos de colores.

Referente bibliográfico

En la Biblia podemos localizar varios pasajes del Génesis que hablan de la creación del hombre, el primero lo siguiente:

Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó, (Génesis 1, 26-27)

Con respecto a la creación de Eva el Génesis determina

Entonces Yavhé Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar. Y de la costilla que Yavhé Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre.

Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada. Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne. (Génesis 2. 21-24)

³Algunos datos de la fuente literaria se tomaron del sitio virtual <http://es.wikipedia.org/wiki/Abel> y <http://www.encyclopediacatolica.com/h.htm> 23 de enero del 2006 21:00

El nacimiento de Abel

Después dio a luz a su hermano Abel. Y Abel fue pastor de ovejas, y Caín fue labrador de la tierra. (Génesis 4, 2)

Lectura iconográfica

El pintor ha colocado como figura central del lienzo al Padre Eterno, el cual se encuentra sentado en la esfera del mundo. Su mirada se sale de la escena, tal vez buscando los ojos del espectador, desgraciadamente el lienzo ya no está en su sitio y no podemos señalar con certeza cuál es el objetivo del pintor, pero denota claramente que la mirada de Yavhé no va hacia algún personaje de los representados en la pintura. En su mano izquierda sostiene un báculo de madera, como si el autor nos recordará que él es el creador de todo cuanto existe y en él se resume el principio y el fin. Su mano derecha se alza hacia lo alto y debajo de ella están Adán, Eva y Abel. La familia muestra una unión cordial ya que Eva acoge de manera maternal en su regazo a su hijo Abel, al mismo tiempo que intercambia miradas con su esposo Adán. Toda esta escena se realiza entre nubes algodonosas y ángeles para remarcar el ámbito celeste.

Situándonos en el aspecto pictórico podemos observar que los rostros de Eva, Abel y los ángeles tienen marcado el arco de las cejas hasta la nariz, la boca es pequeña y el labio inferior es muy abultado al igual que el mentón. Los rostros de Yavhé y Adán son totalmente diferentes a los ya antes mencionados, esto se debe a las barbas y la gesticularidad. Los colores que sobresalen son tonos terrosos y naranjas. La composición tiene cuatro planos pero los personajes permanecen en el segundo y tercer plano.

Como apreciación al margen del análisis se puede ver que el lienzo se encuentra en muy mal estado, la capa pictórica en algunos tramos se ha perdido por completo.

3.1.2.2 Santa Ana, san Juan Bautista, san Mateo, San Francisco Javier

Ficha técnica

Lienzo # 2

Nombre de la obra: Santa Ana, san Juan Bautista, san Mateo y san Francisco Javier

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: Siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiografía

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restaurado: No ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal

Medidas: 342 cm X 293 cm X 127 cm X 260 cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

El texto de la fuente literaria será necesario dividirlo por temas, ya que el artista se tomó la libertad de mezclar pasajes de la Biblia que no tienen una vinculación histórica, pero sí dentro del discurso pictórico.

Santa Ana de acuerdo a los Evangelios Apócrifos

En Nazaret vivía una rica y piadosa pareja, Joaquín y Ana. No tenían niños. Cuando en un día de fiesta Joaquín se presentó a ofrecer sacrificio en el templo, fue rechazado por cierto Rubén, bajo el pretexto de que un hombre sin descendencia era indigno de ser admitido. Tras esto Joaquín, inclinándose con dolor, no volvió a su hogar, sino que se fue a las montañas a hacer su planteo a Dios en soledad. También Ana, al saber la razón de la prolongada ausencia de su marido, clamó al Señor que la liberara de la maldición de la esterilidad, prometiendo dedicar su niño al servicio de Dios. Sus oraciones fueron escuchadas; un ángel se le presentó a Ana y dijo: Ana, el Señor ha visto tus lágrimas; tú concebirás y darás a luz y el fruto de tu vientre será bendecido por todo el mundo. El ángel hizo la misma promesa a Joaquín, quien volvió con su mujer. Ana dio a luz una hija a la que llamó Miriam (María). El renombrado Padre Juan de Eck de Ingolstadt, en un sermón sobre Santa Ana (publicado en París en 1579), pretende conocer aún los nombres de los padres de Santa Ana. Los llama Stollanus y Emerentia. Dice que Santa Ana nació después que Stollanus y Emerentia carecieran de hijos por veinte años; que San Joaquín murió poco después de la presentación de María en el templo; que Santa Ana entonces se casó con Cleofás, de quien devino en madre de María Cleophae (la esposa de Alfeo y madre de los Apóstoles Santiago el Menor, Simón, Judas y de José el Justo); tras la muerte de Cleofás se dice que se casó con Salomas, de quien

le nació María Salomae (la esposa de Zebedeo y madre de los Apóstoles Juan y Santiago el Mayor)⁴.

San Juan Bautista

Fue un predicador y asceta judío, considerado como profeta por cuatro religiones: Cristianismo, Islam, Mandeísmo y Bahaísmo. Hijo del sacerdote Zacarías e Isabel. Juan Bautista se definió a sí mismo como: "voz que clama en el desierto; rectificad los caminos del Señor" Juan 1, 23. Según el evangelio de san Lucas bautizó a Jesús en río Jordán y lo reconoció como el Mesías⁵.

San Mateo

Como discípulo y apóstol siguió a Cristo, acompañándolo hasta el momento de su Pasión. En Galilea fue uno de los testigos de su Resurrección. Él también estuvo entre los apóstoles que estuvieron presentes durante la Ascensión; después se retiraron a una cámara superior en Jerusalén en donde oraron en unión de María, la madre de Jesús, y de sus hermanos, también se le atribuyen uno de los cuatro evangelios canónicos⁶.

San Francisco Javier

Francisco de Javier fue un relevante misionero Jesuita, miembro del grupo precursor de la Compañía de Jesús y estrecho colaborador de su fundador, Ignacio de Loyola. Destacó por sus misiones que se desarrollaron en el oriente asiático y en el Japón. Recibió el sobre nombre de Apóstol de las Indias⁷. Es el mayor santo de la orden jesuita después de san Ignacio de Loyola, apóstol de la India y Japón. Él es el patrón de los jesuitas misioneros y de los marinos que navegan.

Análisis iconográfico

En la parte superior del lienzo tenemos un ángel niño. Debajo de éste tenemos a una mujer togada con un paño blanco; la mano derecha se la lleva al pecho y en la mano izquierda lleva unas azucenas; viste con una túnica rosa y un manto de color amarillo. Ella se encuentra arrodillada; todas estas características aluden a santa Ana.

Después de leer la Biblia y analizar las vestimentas, podemos deducir que el personaje maduro que se encuentra junto a ella, pero no a su misma altura, que tiene el rostro barbado y viste unos harapos de color rojo y blanco, se trata del profeta san Juan

⁴ Los datos de la fuente literaria se tomaron del sitio virtual <http://www.encyclopediacatolica.com/h.htm> 28 de enero del 2006 22:15

⁵ Idem. 28 de enero del 2006 22:20

⁶ Idem. 28 de enero del 2006 22:35

⁷ Ibid. 28 de enero del 2006 22:40

Bautista; debajo de ellos hay un grupo de seres que solamente poseen rostro y alas, por esta descripción sabemos que son querubines, así los designó el Concilio de Trento.

En la parte inferior de éste se logra ver el torso desnudo de un hombre que lleva en la mano derecha un estandarte que lleva escrito *Ecce uomo*, la cara de este personaje se encuentra en el lienzo donde aparece Yavhé.

En la parte inferior está otro personaje de edad madura, barbado que viste una túnica marrón, la mano derecha la tiene sobre el pecho la mano izquierda porta una alabarda. Por la investigación literaria, puede ser que se trató del evangelista Mateo, ya que éste escribió varios pasajes sobre la vida de María y ser el primero en escribir el linaje de Cristo.

Más abajo tenemos dos ángeles uno toca un instrumento de viento, el cual parece ser un corno y el otro un instrumento de cuerdas, un violín; entre ellos en posición de cabeza tenemos a un ser pequeño con alas, es un ángel niño. Junto a ellos del lado derecho tenemos un personaje joven, barbado, que se descubre el pecho con ambas manos y éste está inflamado. En el espacio del brazo derecho lleva un bastón y en la parte superior de éste una guaje. Gracias a los elementos iconográficos sabemos que es Francisco Xavier, ya que es el único de los padres jesuitas que tienen el bordón de peregrino y el corazón envuelto en llamas.

Referente bibliográfico

Santa Ana

En la tradición se le conoce como santa Ana, casada con san Joaquín siendo la madre de María y por tanto la abuela de Jesús de Nazaret. Es conocida en hebreo como Hannah. Según el Proto-evangelio de Santiago un ángel visitó a Ana y a su marido que después de años de infertilidad, les dijo que concibieran una niña. Ana prometió dedicarla al servicio de Dios. De estos dos personajes sólo se hallan documentación en los evangelios apócrifos, ya que en la Biblia no se les menciona ni en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento⁸.

Mateo

El nombre de Mateo se menciona cinco veces en el Nuevo Testamento. Primero, en Mateo 9:9, cuando Jesús lo llama para que lo siga, y otras cuatro veces más en la lista de los Apóstoles: En Lucas 6:15 y Marcos 3:18, en donde se le menciona como al séptimo apóstol. En los Evangelios sinópticos no hay más alusiones posteriores hechas a Mateo, con excepción en la lista de los Apóstoles⁹.

⁸ Esta información se localizó en los tres textos de Louis Réau *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Serval, 2000 p. 75

⁹ Esta información se localizó en los tres textos de Louis Réau *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Serval, 2000 p. 370

San Francisco Javier

Francisco de Javier nació en el castillo de Javier ubicado en la localidad de Javier, Navarra, entonces reino independiente y actualmente España, el 7 de abril de 1506 en el seno de una familia noble. Su padre, Juan de Jaso era Presidente del Real Consejo de Juan III de Albré. Su madre fue María de Azpilicueta y pertenecía a una noble familia de la que formaba parte Martín de Azpilicueta el llamado doctor navarrus. Era el benjamín de cinco hermanos: Magdalena, Ana, Miguel, Juan y él mismo. Aprendió tamul y tradujo a esa lengua parte de los textos cristianos y una plática sobre el cielo y el infierno. Después de entrara a la compañía de Jesús en el año de 1540 fue enviado a la India como Misionero, de ahí viajó a Goa y más tarde a Japón. Se le atribuyen varios milagros, como el de revivir un muerto en la India y sofocar una tempestad¹⁰.

Lectura iconográfica

A pesar del tiempo y del maltrato que han sufrido los lienzos de la cúpula, se puede decir que éste el menos dañado, ya que se conserva casi completo. Nuestro pintor trató de representar todos aquellos personajes que se involucran sobre temas dedicados a la vida de María como madre de Cristo.

En la parte superior de la pintura se encuentra santa Ana. Con ella se inicia la vida de Jesús, por ser la madre de la Virgen y abuela de Cristo. Al tomar la pintura para su estudio se confundió a santa Ana con la Virgen ya que el autor no la representa anciana, sino joven y con los íconos marianos, es decir le coloca en sus manos la azucena, flor predilecta de los pintores para representar la pureza de la Virgen María. Y otro elemento que causó confusión fue el color de sus ropas, ya que no son los acostumbrados para simbolizar a santa Ana.

En el discurso se representan a *los primeros paradigmas cristianos*, ya que entre cada uno de los personajes se descubre a través de las vidas una constante. Por ejemplo: santa Ana es la primera en concebir un ser puro como María; san Juan Bautista, primo de Jesús, fue el primero en anunciar su llegada y reconocerlo como el Mesías.

San Mateo es el primer evangelista que escribe en sus textos sobre la genealogía de Cristo y explica la vida de éste desde antes de su nacimiento. San Francisco Javier es el primero en dar a conocer la vida de Cristo en el continente asiático y es en ese lugar donde pierde la vida.

¹⁰ Estos datos fueron encontrados en uno de los textos de Louis Reau. *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos de la A a la F*. España: Serval, 2000. P. 569.

3.1.2.3 La coronación de la Virgen María

Ficha técnica

Lienzo centro oriente # 3

Nombre de la obra: La coronación de la Virgen María

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: Siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Mariana

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Nivel de intervención: No se ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 5 de la estantería de metal

Medidas: 346 cm X 348 cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

El Concilio Vaticano II, en su Constitución sobre la Iglesia, enumera las grandezas de la Madre de Jesús, que culminan en su coronación. Pio XII, en su Encíclica sobre la Realeza de María, exponía que el pueblo cristiano, desde los primeros siglos de la Iglesia, elevaba suplicantes oraciones e himnos de loa y de piedad a la *Reina del Cielo*.

La fuente de esta pintura es apócrifo atribuido a Mélicon, también lo podemos encontrar en la Leyenda Dorada. Otro escritor sobre la coronación de la Virgen María fue Dante, quien menciona lo siguiente “[...] desde el interior del ciclo descendió una llamarada, que tenía la forma de un círculo como una corona, y rodeo a la estrella girando en torno suyo”. (Dante, paraíso 23). Según Fray Angélico *María es coronada por Cristo*¹¹.

Análisis iconográfico

En la parte superior central de la obra tenemos una paloma blanca encerrada en un círculo azul del cual salen varios rayos luminosos; esta representación simboliza al Espíritu Santo. A su izquierda un personaje de edad avanzada, con el pelo totalmente encanecido y larga barba blanca, su vestimenta es nívea con un paño dorado; por todos estos elementos

¹¹ Federico, Revilla. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid: Cátedra, 1999. P. 124.

se puede deducir que es El Padre Eterno o Dios Padre. Su mano izquierda está extendida para recibir a la Virgen María.

Debajo de este personaje se localiza otro ser alado que lleva en sus manos una corona de flores; viste con una túnica blanca y unas cintas azules, en los pies calza sandalias de guerrero; por su indumentaria es un arcángel y al coronar a la Santísima Virgen, podemos creer que se trata del *arcángel Jueviel*, ya que Dios Padre le ha encargado castigar y premiar.

En la fracción central de la obra, un grupo de ángeles de diversas clases sostienen a una mujer vestida de blanco con cintas rojas y un manto azul; ambas manos se juntan en el pecho y su cabeza tiene doce estrellas a su alrededor y está levantada hacia los seres que se encuentran por sobre su cabeza. Ella también parece estar sentada en una nube, pero ésta es sostenida y elevada por los ángeles. Esta manifestación alude a la ascensión y coronación de la Virgen María. El artista ha cumplido con la representación de la Virgen María dispuesta por el Concilio de Trento, una mujer vestida de blanco, con un manto azul, coronada por doce estrellas; esta iconografía pertenece a dos advocaciones: la Inmaculada Concepción o la Virgen Apocalíptica.

Estudiando la vestimenta, atributos y composición, podemos concluir que tres de los personajes que se ubican en la parte inferior de la nube que sostiene a María son Arcángeles. El que tiene una vestimenta roja es un ángel, el otro arcángel es *Gabriel*, ya que porta su icono, el cual es la azucena y el último personaje es otro ángel que se encuentra orando.

Para concluir con la lectura iconográfica del lienzo el pintor colocó un personaje varón que tiene el pecho descubierto y se cubre de la cintura hacia abajo con un paño rojo, siendo estos los atributos de Dios Hijo; tiene la mano izquierda extendida hacia el centro de la obra, simboliza el recibimiento a su madre. Su mano está llagada, representando la muerte y resurrección.

Referente bibliográfico

En el Apocalipsis de san Juan, se menciona lo siguiente: "Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de

dar a luz" (Juan 12, 1-2). En la Leyenda Dorada se dice: "Ven querida madre mía, ven a compartir mi trono".

Lectura iconográfica

El tema principal del lienzo es la coronación de la Santísima Virgen María. Sabemos que este hecho se realizó después de la ascensión. En esta obra, el plano celeste, iconográficamente se divide en dos planos: uno superior y uno inferior. El artista ha presentado en el plano superior a la Santísima Trinidad, compuesta por: Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo y varios ángeles y querubines que acompañan esta escena. Cada uno de ellos cumple con las características iconográficas que le corresponden. Dios padre, vestido con una túnica blanca y paños dorados, hace alusión a la pureza y el dorado a su divinidad. Como ya se sabe después del Concilio de Trento a Dios Padre convino en representarlo como un anciano; a Dios Hijo se le representa con un hombre maduro con un manto rojo, color alusivo a su pasión y el elemento principal la cruz; y a Dios Espíritu Santo como una paloma blanca.

En el plano inferior, tenemos una composición, donde el personaje central es la Santísima Virgen, la cual va a ser coronada por un arcángel, el cual parece ser *Seudiel*, (recordemos que él es el que premia y castiga¹²). Debajo de ella están otros dos arcángeles uno de ellos es *Gabriel*, se reconoce porque lleva la azucena; el otro parece ser un ángel, por la vestimenta roja. Junto a ellos está otro que podría ser *Sealtiel*, por ser el arcángel que intercede por los seres humanos¹³, en este caso ora por María; el ángel dirige su vista hacia Dios Padre.

La corona es el símbolo de la realeza. En la letanía lauretana se menciona a la Virgen como *reina y madre* y con ello se demuestra la unión con Dios.

¹² Louis, Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 1, Volumen 1, 1996, P. 66.

¹³ Idem, Louis, Reau, P. 66.

3.1.2.4 San José, san Joaquín, san Lucas y san Ignacio de Loyola

Ficha técnica

Lienzo # 4

Nombre de la obra: San José, san Joaquín, san Lucas y san Ignacio de Loyola

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: Siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restaurado: No ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel # 5 de la estantería de metal

Medidas: 106 cm X 235 cm X 338 cm X 162 cm.

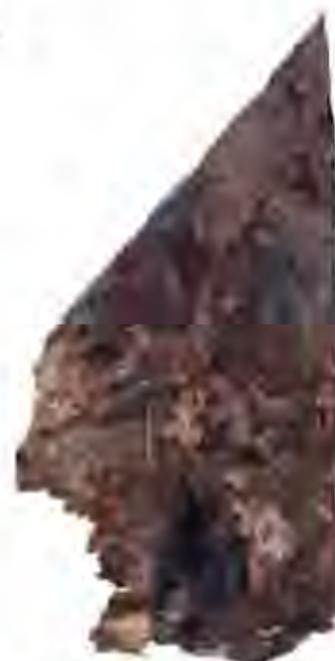


Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

La fuente literaria será necesario dividirla por temas, ya que el artista se tomó la libertad de mezclar pasajes de la Biblia que no tienen una vinculación histórica, pero sí dentro del discurso pictórico.

San José

Cuando María contaba catorce años, el sumo sacerdote quiso enviarla a casa para que contrajera matrimonio. María le recordó su voto de virginidad, y confundido, el sumo sacerdote consultó al Señor. Entonces llamó a todos los hombres jóvenes de la estirpe de David y prometió a María en matrimonio a aquel cuya vara retoñara y se convirtiera en el lugar de descanso del Espíritu Santo en forma de paloma. José fue el agraciado en este proceso extraordinario. Escrituras apócrifas¹⁴.

San Joaquín

Según la tradición católica y ortodoxa fue el padre de la Virgen María y marido de santa Ana. Los evangelios canónicos del Nuevo Testamento no dan cuenta del nombre de los padres de María. La historia de los padres de María aparece en el protoevangelio de Santiago¹⁵. San Joaquín es descrito como un

¹⁴ Esta información se localizó en Louis Réau *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos de la G u l a O*. Barcelona: Serval, Tomo 2, Volumen 4, 2000, p. 162

¹⁵ Es un Evangelio Apócrifo escrito probablemente hacia el año 150. Aunque nunca fue incluido entre los evangelios canónicos recoge leyendas que han sido admitidas como ortodoxas por las iglesias cristianas, tales como la natividad milagrosa de María, la localización del nacimiento de Jesús en una cueva o el martirio de Zacarías, padre de Juan el Bautista.

hombre rico y piadoso que donaba bienes regularmente a los pobres del templo de Jerusalén.

San Lucas

Los primeros capítulos de su evangelio versan sobre la infancia de Jesús, sabemos que su evangelio fue dictado¹⁶ por la Virgen María y que los Hechos de los Apóstoles es una continuación del mismo, es el más extenso y el mejor redactado por su preparación. La Academia fue dedicada desde principios del siglo XVII al evangelista San Lucas como protector de los pintores, ya que según la leyenda San Lucas fue el autor del primer retrato de la Virgen María¹⁷.

San Ignacio de Loyola

Fue el hijo menor de Don Beltrán Yáñez de Oñez y Loyola y de doña Marina Sáenz de Licona y Balda. Fue bautizado con el nombre de **Inigo**, el nombre Ignacio lo asumió posteriormente, mientras residía en Roma. Siendo ya mayor se dirigió al santuario de Montserrat, donde abandonó las armas¹⁸.

Análisis iconográfico

En el lienzo podemos observar en la parte superior un niño con el torso desnudo, con alas, un lienzo que tapa sus genitales y sus manos están juntas a la altura del pecho. Por tener alas y la complexión se trata de un ángel niño que ora. Debajo de él un grupo de seres formados por rostro y alas son querubines, los cuales sabemos que fueron adaptados por el Concilio de Trento ya que en el pasado estos seres eran antropomorfos. En el tramo siguiente tenemos a san José, hombre joven de rodillas y con las manos extendidas hacia el frente, que viste una túnica, la que desgraciadamente el color no es muy evidente, parece ser azul o verde, lleva un manto marrón en el hombro derecho. A su lado derecho está San Joaquín padre de María, personaje de edad avanzada con el pelo entrecano y larga barba blanca; viste una túnica azul con manto rojo; él se encuentra sentado en una nube que soportan seres angelicales. Éste lleva las manos entrelazadas a la altura del pecho. Por su posición en la pintura de la bóveda se observa que hace pareja con el otro lienzo donde aparece santa Ana madre de la Virgen María.

¹⁶ Los datos sobre el evangelista san Lucas fueron encontrados en la Biblia Latinoamericana al inicio del apartado de san Lucas.

¹⁷ En un sitio virtual se pudo encontrar el referente sobre la leyenda de que san Lucas fue el primero en representar pictóricamente a la Virgen María. es.wikipedia.org/wiki/Accademia_di_San_Luca. Además de confrontar la información con un texto de Louis Reau *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 4, 1998, P. 262.

¹⁸ Louis, Reau. *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 4, 1998, P. 101.

En la parte inferior está otro ser el cual no se puede distinguir fácilmente ya que el deterioro del tiempo y la humedad no permite ver claramente el elemento iconográfico que porta. Se trata de un hombre de edad madura, es calvo y lleva una abundante y larga barba de color marrón, su túnica es azul. Por analogía con el lienzo donde aparece santa Ana, podría decirse que se trata de otro evangelista, el cual sería san Lucas, ya que él fue el primero en pintar a la Virgen. Del lado izquierdo se encuentra un grupo de angelillos uno de ellos lleva un bastón con flores, mismo que llega al personaje arrodillado que se encuentra en la parte superior. El bastón alude a san José, en el pasaje del florecimiento de la vara.

Debajo del grupo de sercs alados tenemos un hombre de edad madura calvo y con barba rala. Lleva una sotana negra. Tiene los ojos hacia arriba y las manos separadas del cuerpo hacia abajo. En la mano derecha lleva un papel con una leyenda que no se puede leer bien por el deterioro del lienzo, pero algunas letras que se pueden observar el *Drem Dei*. A su alrededor se representan más sercs alados. Por su aspecto físico e indumentaria se trata de san Ignacio de Loyola.

Referente bibliográfico

De la misma manera que la fuente literaria será necesario dividir el referente bibliográfico por los personajes que conforman la manifestación pictórica presente.

San José

San José fue, según la religión cristiana, el esposo de María, la madre de Jesús de Nazaret, y por tanto padre adoptivo de Jesús. Era de oficio carpintero, profesión que enseñó a su hijo, y de extracción humilde, aunque las genealogías de Mateo 1, 1-17 y Lucas 3, 23-38, lo hacen descendiente de la casa del Rey David. Se ignora la fecha de su muerte, pero él no está presente en el relato evangélico de la predicación de Jesús, por lo que se presume murió antes de que ésta tuviera lugar. Según Evangelios Apócrifos árabes de la Natividad y de la Infancia, José era viudo, padre de 6 hijos, Judá, José, Jacobo y Simcón, así también Lisia y Lidia. Jacobo el más pequeño terminó de crecer llamando a María madre.

San Joaquín

Hombre de ascendencia judía, su esposa era estéril, las autoridades religiosas ordenan el sacrificio de Joaquín, al considerar que la esterilidad es un signo de descontento de Dios. Joaquín entonces decide retirarse al desierto, donde practica penitencia durante cuarenta días. Después de ese tiempo, unos ángeles se aparecen ante Joaquín y Ana -quien se encontraba en Jerusalén- y les prometen el nacimiento de un hijo. Entonces Joaquín regresa con su esposa.

San Lucas

Era natural de Antioquia, por lo tanto no era judío, además de ser un hombre más de educación griega que judía. Según la tradición, perteneció al grupo de seguidores de Jesús, pero según la interpretación y las fechas de la escritura de sus obras no concuerdan en el tiempo. Su profesión era médico¹⁹.

San Ignacio de Loyola

Después de ser herido y curarse hizo un retiro en Cataluña donde empezó a tomar nota de sus experiencias espirituales, echando así los cimientos de lo que luego fue el pequeño libro de *Los Ejercicios Espirituales*²⁰.

Lectura iconográfica

En este lienzo podemos llegar a varias problemáticas ya que no está restaurado y el paso del tiempo lo ha dejado en muy malas condiciones. Primero, se quiere mencionar el color de la túnica de san José, en la generalidad el color que se dispuso es verde, pero la tonalidad no es muy clara para poder afirmar esto, ya que parece azul o gris. En el segundo caso san Joaquín, a él se le representa frecuentemente con una escarola de armiño en el manto, la cual no aparece y sólo por analogía se deduce que puede ser dicho personaje, ya que del otro lado de la bóveda aparece su esposa santa Ana. Aunque existen otros elementos que nos puede ayudar a identificarlo que es el manto rojo y su ancianidad.

Respecto al varón que se pinta en la parte inferior del lienzo, también se llegó a la conclusión de que podría ser san Lucas puesto que fue el primer evangelista que escribió para gente que no era judía; Louis Réau lo considera: médico, evangelista y el primer pintor de la Santísima Virgen María. Además de que san Lucas fue el primero en declarar que Cristo era alpha y omega (principio y fin). Desgraciadamente el elemento iconográfico no se puede ver claramente, pero por analogía se deduce que es él.

San Ignacio de Loyola español del siglo XVI que funda la orden de los jesuitas. Y fue el primero que llevo a la iglesia cristiana a la Contrarreforma. Movimiento que se oponía a los postulados de la iglesia Luterana, Anglicana y Calvinista.

¹⁹ Esta información se localizó en los tres textos de Louis Réau *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Serval, 2000 pp. 262

²⁰ *Idem*, Louis Réau. P. 101.

3.1.2.5 Pedro, Pablo y el rey David

Ficha técnica

Lienzo # 5

Nombre de la obra: Pedro, Pablo y el rey David

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: Siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Nivel de intervención: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel # 5 de la estantería de metal

Medidas: 263 cm X 191 cm X 151 cm X 141 cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

La representación pictórica parte de varias fuentes literarias y por ellos será necesario dividirlo por temas, ya que el artista se tomó la libertad de mezclar pasajes de la Biblia que no tienen una vinculación histórica, pero sí dentro del discurso pictórico.

El rey David

¡Escucha, Es David, el hijo de Ishai, quién está cantando! Y cuando el rey Saúl cayó en un estado anímico de desesperación, le dijeron que había un joven maravilloso que al tocar el arpa y al cantar espantaba a todos los espíritus malos. Desde ese momento David acostumbraba a tocar y cantar ante el rey Saúl, calmándolo y consolándolo²¹

Simón Pedro

Y yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra, Yo edificaré mi Iglesia y el poder del infierno no prevalecerá contra ella. A ti te daré las llaves del Reino de los cielos; y todo lo que atares sobre la tierra será también atado en los cielos; y todo lo que desatares sobre la tierra será también desatado en los cielos²².

Pablo

Saulo salió para Damasco con órdenes de los jefes de los sacerdotes judíos para apresar y llevar a Jerusalén a los seguidores de Jesús. Pero por el camino una luz deslumbrante lo derribó del caballo y oyó una voz que le decía: "Saulo, Saulo ¿por qué me persigues? Él preguntó: "¿Quién eres tú?- y la voz le respondió: "Yo soy Jesús el que tú persigues". Pablo añadió: "¿Señor, qué quieres que yo haga?" y Jesús le ordenó que fuera a Damasco y que allá le indicaría lo que tenía que hacer.

²¹ Los datos se tomaron del texto de Louis Reau *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 3, 1998. P. 373.

²² La información sobre la designación de san Pedro como cabeza de la iglesia se da en el evangelio de san Mateo 16, 13-20

Desde ese momento quedó ciego y así estuvo por tres días. Y allá en Damasco un discípulo de Jesús lo instruyó y lo bautizó, y entonces volvió a recobrar la vista. Desde ese momento dejó de ser fariseo y empezó a ser apóstol cristiano²³.

Análisis iconográfico

En la pintura se pueden percibir varios personajes de diferentes edades. En la parte superior hay un ángel. Su brazo izquierdo se extiende a la parte superior del lienzo. Con la mano derecha abraza a san Pedro que se encuentra en la parte inferior; éste es de edad avanzada, y como característica particular tiene una barba blanca y su cabeza presenta signos de alopecia, además un círculo, este elemento es para denotar la santidad del personaje. Sus ojos miran hacia arriba, por ello sólo se puede observar una minúscula parte del iris. Ésta representación específica de los ojos nos denota que el santo está en éxtasis. La mano izquierda está cerca del pecho y la mano derecha sostiene las llaves que es su atributo personal; porta una túnica de color azul y un manto café.

Junto a él está san Pablo de la misma edad, su mirada va hacia arriba. Tiene el pelo entrecano y es barbado, porta en sus manos una espada; su túnica es de color híbrido desleído.

En la fracción opuesta de la pintura encontramos al rey David, representado como un anciano que porta una corona, está sentado tocando un arpa y además lleva un manto rojo con ribete de armiño, éste le cubre la espalda, pecho y piernas. Su túnica es de color azul. El rey David es importante dentro del discurso de la bóveda porque de su casa nació el ansiado mesías.

Referente bibliográfico

De la misma manera que la fuente literaria será necesario dividir el referente bibliográfico por los personajes que conforman la manifestación pictórica presente.

Simón Pedro

De acuerdo con el Nuevo Testamento, san Pedro, es uno de los doce apóstoles. También es considerado discípulo de Jesús de Nazaret. Es identificado claramente como el primer dirigente de la Iglesia. Tomando la palabra, Simón dijo: -Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo-, por eso, Jesús le respondió: Bienaventurado eres, Simón porque esta verdad no te la ha revelado la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos²⁴.

²³ La historia sobre la conversión de san Pablo se encuentra en los Hechos de los Apóstoles 9, 1-30.

²⁴ Mateo 16, 13-20.

Pablo de Tarso

Originalmente llamado Saulo, también llamado San Pablo Apóstol. Muere en el año 67 d. C en Roma, mártir de la fe. Según Reinaldo Fabris, autor del Libro "Pablo, el apóstol de la Gente", este personaje no cambió su nombre al convertirse al cristianismo, ya que como ciudadano romano y nacido en Tarso, además de ser judío tenía gran influencia de la cultura helenística y romana por lo que como todo romano de la época tenía un *prognomen* relacionado con una característica familiar, el cual es Saulo, su nombre judío, y un *congnoimen* que se asocia a una característica física que en este caso es Pablo, que es su nombre romano²⁵.

El rey David

De acuerdo con el relato bíblico, fue el sucesor del rey Saúl, quien fuera el primer rey oficial del unido Reino de Israel. Su reinado de cuarenta años habría durado aproximadamente desde el 1005 antes de C. hasta el 965 antes de C. El recuento de su vida y normas están registradas en los libros del Antiguo Testamento; Samuel y en el Libro Primero de las Crónicas²⁶.

Lectura iconográfica

Dentro de las representaciones pictóricas que se han realizado a lo largo de la historia, es muy raro encontrar esta manifestación ya que en el lienzo se encuentran san Pedro, san Pablo y el rey David. Muchos de los historiadores de arte que han podido observar dicho lienzo, se han quedado sorprendidos al ver a estos personajes reunidos. Con lo cual se deduce que el discurso que ha manifestado el artista es sumamente nuevo dentro de los temas teológicos, tanto eclesiásticos como dominicos. Ahora bien este tema puede haber sido encargo de los diferentes padres que encargaron la obra como fue: del obispo Pantaleón Álvarez Abreu, o su sobrino Miguel Álvarez Abreu, también puede ser una innovación del artista. Por no ser el objetivo de este trabajo académico no profundizará más sobre el tema, ya que tendría que leer los escritos del padre Andía, los documentos del obispo Pantaleón Álvarez Abreu²⁷ o investigar la biblioteca del pintor Miguel Jerónimo de Zendejas para descubrir el porqué del tema.

²⁵ Esta información se localizó en el texto de Louis Reau, *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 5, 1998, P. 6.

²⁶ Esta información se localizó en los tres textos de Louis Réau *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos de la A a la F* Barcelona: Serval, 2000 pp. 373

²⁷ Estos documentos se encuentran en la biblioteca Lafragua.

3.1.2.6 Josué y san Juan Evangelista

Ficha técnica

Lienzo # 6

Nombre de la obra: Josué y san Juan Evangelista

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restaurado: No ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel # 4 de la estantería de metal

Medidas: 140 cm X 280cm X 253cm X 241cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

En la pintura la fuente literaria será necesario dividirla por temas, ya que el artista se tomó la libertad de mezclar pasajes de la Biblia que no tienen una vinculación histórica, pero sí dentro del discurso pictórico.

Josué

Es un nombre hebreo que significa *salvador*: Josué tomó la dirección del pueblo de Dios inmediatamente después de la muerte de Moisés. Bajo el mando de Josué se llevaron a cabo tres hazañas: El paso del Jordán; el derrumbamiento de las murallas de Jericó; y la detención del sol por un día en Gabaón. Además Dios le encomienda la distribución de la *tierra prometida*.

Josué, hijo de Nun, envió clandestinamente desde Sitím a dos espías, con la siguiente consigna: *Vayan a observar el terreno*. Ellos partieron y, al llegar a Jericó, entraron en casa de una prostituta llamada Rahab, que los escondió en su casa [...] Rahab y su familia fueron los únicos supervivientes de la batalla de Jericó. (Josué 2, 1). Además, Rahab, se convirtió en una de las ascendientes de Cristo, ya que se menciona en el Evangelio de san Mateo (1, 5)

Aquella vez, cuando el Señor puso a los amorreos en manos de los israelitas, Josué se dirigió al Señor y exclamó, en presencia de Israel: -Detente, sol, en Gabaón, y tú, luna, en el valle de Aialón-. Y el sol se detuvo, y la luna permaneció inmóvil, hasta que el pueblo se vengó de sus enemigos. ¿No está eso escrito en el libro del Justo? El sol se mantuvo inmóvil en medio del cielo y dejó de correr hacia el poniente casi un día entero. Jamás hubo otro día, ni antes ni después, en que el Señor obedeciera a la voz de un hombre. Realmente, el Señor combatía en favor de Israel. Josué 10, 12-14

Juan Evangelista

Es el nombre del autor de uno de los Evangelios y del Apocalipsis. Según el último libro el autor estaba desterrado en la isla griega de Patmos "por causa de la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo" (Ap 1, 9); cuando él comenzó a recibir "La revelación de Jesucristo, que Dios le dio, para manifestar a sus siervos las cosas que deben suceder pronto" (Ap 1, 1).

Análisis iconográfico

En la obra el personaje de edad media, que tiene el torso desnudo y utiliza para cubrirse un manto con rayas azules y fondo blanco. Se puede deducir por la indumentaria que se trata de un personaje del antiguo testamento, por supuesto judío. La mano derecha la tiene extendida hacia arriba, esto puede simbolizar una petición a Dios, pero la clave dentro de la iconografía de este personaje es el sol suspendido, ya que por medio de los textos sabemos que Dios detuvo al sol para que Josué pudiera ganar la batalla contra los amorreos. En la parte inferior se encuentra san Juan²⁸ un hombre joven que lleva puesta una túnica de color verde con un manto rojo.

Detrás de él hay un personaje con indumentaria de soldado, el cual alza sus manos hacia el sol. Por consiguiente el soldado representa a los amorreos, que sufrieron el embate de Josué apoyado por Dios y los astros.

Referente bibliográfico

De la misma manera que la fuente literaria será necesario dividir el referente bibliográfico por los personajes que conforman la manifestación pictórica presente.

Josué

El personaje que lleva al pueblo judío a la tierra prometida fue Josué, lugarteniente y sucesor de Moisés en las campañas militares llevadas a cabo por los judíos en la conquista de Palestina. Era hijo de Nun, y siendo aún muy joven, fue escogido por el libertador de Israel como su ayudante y para prepararlo a ser algún día el líder de los judíos en su peregrinación y toma de posesión de la tierra prometida. Éxodo 32, 17.

San Juan Evangelista

Justino Mártir en su obra "Diálogo con Trifón", 81.4, fue el primero en decir que Juan de Patmos es el mismo apóstol Juan. Otros autores como Eusebio y Dionisio de Alejandría creen que el escritor del Apocalipsis es el Prebysteros Joannes presuntamente mencionado por el obispo Papias en sus obras. De todos modos la tradición eclesiástica sostiene que el autor del Apocalipsis es el mismo autor del cuarto evangelio y de las epístolas juaninas; y que por lo tanto Juan de

²⁸ Discípulo de Cristo y el escritor del Cuarto Evangelio, además del Apocalipsis.

Patmos, Juan Evangelista, Prebysteros Joannes y Juan el Apóstol son la misma persona²⁹.

Lectura iconográfica

Este lienzo no ha sido restaurado, en la parte inferior se han perdido varios pedazos a causa de los hongos, el polvo y el tiempo. La representación que hace el artista es interesante ya que la bóveda la ha dividido en tres temas. El central, que ha su vez se divide en dos, plano divino y angélico. Alrededor de estos dos planos, se manifiesta el tema del inicio de la fe Cristiana, el tema específico es la creación de Adán y Eva; más tarde se cuenta la historia de Noé, Melquisedec y Moisés; para proseguir con Josué y concluir con Pedro y Pablo.

A este lienzo corresponde la etapa en la que vivió Josué, él fue sucesor de Moisés y él ganó varias batallas para llevar a su pueblo a la tierra prometida. Es importante para la historia de la religión judío-cristiana porque Dios le encomienda la repartición de tierras a las doce tribus de Israel. Por este motivo el artista decide plasmarlo en su obra. Además, en el lienzo aparece san Juan evangelista al cual se le atribuye la escritura del Apocalipsis.

La unión de estos dos temas alude a una infinidad de analogías. Uno de ellos es el prelude de la lucha Josué contra los amorreos, análogamente, del cielo contra la tierra. En otro pasaje donde aparecen similitudes es en el escrito de Josué tratando de derribar las murallas de Jericó: "Además, siete sacerdotes irán delante del Arca llevando siete trompetas de cuerno. El séptimo día, en cambio, ustedes darán siete vueltas alrededor de la ciudad, y los sacerdotes harán sonar." (6, 4-5) con el Apocalipsis "Los siete Ángeles de las siete trompetas se dispusieron a tocar". (8, 6) en el Apocalipsis el cielo se prepara para derrumbar la vida en la tierra.

Refiriéndose a los números también existen semejanzas. Citando a Josué: "Entonces Josué llamó a los doce hombres que había hecho designar entre los israelitas. [...], y les dijo: -Vayan hasta el medio del Jordán, ante el Arca del Señor, su Dios, y cargue cada uno sobre sus espaldas una piedra, conforme al número de las tribus de Israel-. (8, 4-5) esto se une al escrito de Juan "La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce Apóstoles del Cordero". (21, 14)

²⁹ La información sobre Juan fue localizada en un sitio virtual <http://www.encyclopediacatolica.com/h.htm> el día 27 de septiembre del 2007 a las 9:30 am.

Retomando el tema de Rahab, ya que fue la prostituta que ayudó a Josué, en la batalla de Jericó y la que también se podría mencionar que aparece en el Apocalipsis como el triunfo *insolente de la gran ramera de Babilonia*.

El Dr. Ruiz Gomar nos ayuda con otra analogía dentro del discurso y él menciona al sol, el cual también tiene una simbología para ambos personajes ya que Josué fue ayudado por este astro y para san Juan el sol se relaciona mediante su símbolo que es el águila pues se decía que era la única ave que podía ver el sol directamente sin que quedara cegado.

3.1.2.7 Barachiel, Jehudiel y Ángeles músicos

Ficha técnica

Lienzo # 7

Nombre de la obra: Barachiel, Jehudiel y ángeles músicos

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Angélica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restaurado: No ha sido intervenido

Ubicación Actual: Nivel # 4 de la estantería de metal

Medidas: 324 cm X 355 cm X 443 cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Barachiel arcángel que también puede ser Maltiel. No aparece en los textos canónicos. Se ha estimado que pudo ser el espíritu que hablase a Moisés en la zarza ardiente, pero esta interpretación choca con el criterio más común de que fuera el mismo Yahvé quien así se manifestase. Se le ha representado con abundancia de rosas recogidas en su túnica, que el arcángel reparte con la mano³⁰.

Jehudiel arcángel que se transforma en Jofiel. Tampoco aparece en los textos bíblicos y tiene como encomienda recompensar o castigar³¹.

Análisis iconográfico

Después de ubicar a los otros seis arcángeles podemos entender que el personaje que viste una túnica azul y se encuentra en la parte superior de la pintura puede ser *el arcángel Jehudiel*, desgraciadamente el artista no ha colocado los atributos correspondientes como sería una corona y una disciplina; la corona simboliza la recompensa y la disciplina el castigo, por lo cual este arcángel tiene como fin castigar o premiar por mandato de Dios. El siguiente es un arcángel, ya que lleva vestimenta de guerrero y debemos recordar que los mensajeros de Dios portan una indumentaria militar. Este arcángel es *Barachiel*, ya que el atributo de las rosas que ha colocado el artista corresponde cordialmente a su iconografía.

³⁰ Algunos datos se ubicaron en el texto *Iconografía del arte cristiana, iconografía de la biblia/Antiguo Testamento* de Louis Réau pp. 65-66.

³¹ Idem Louis Réau. Pp. 65-66.

Referente bibliográfico

Barachiel es parte del conjunto que hace la segunda serie de ángeles denominados Virtudes procedente de Calamarca y atribuidos al anónimo Maestro del lugar. Barachiel, cuya iconografía proviene de textos apócrifos, figura como uno de los siete Príncipes custodios de los cielos.

En otras representaciones las flores están en una cornucopia que significa la abundancia. Por esto bien dice una de las fuentes iconográficas de Barachiel: "San Barachiel con su bendición da el temor de Dios. Barachiel significa *Bendición de Dios*; gobierna el segundo ciclo y se encarga de los relámpagos"³².

Lectura iconográfica

Recordemos que los arcángeles son los mensajeros de Dios y que cada uno de los siete se encarga de una misión específica. El artista plasma la jerarquía angélica completa, se puede mencionar que son raras las representaciones angélicas donde aparezcan todos, ya que en los textos bíblicos sólo aparecen los primeros tres, es decir, *san Miguel, san Gabriel y san Rafael*. En algunos textos podemos encontrar a *san Uriel*. Pero los otros tres es sumamente raro, además de que se pueden encontrar con cambios dentro de los nombres. Los arcángeles que se encuentran en los textos apócrifos son *Barachiel, Jehudiel, y Saeltiel*.

Otra problemática que se ha observado a lo largo del análisis de los lienzos es la carencia de elementos iconográficos en los personajes representados, por ello ha sido difícil el ubicar y leer el discurso del artista.

³² Estos datos se localizaron en el diccionario del arte *ángeles y demonios*, 2003.

3.1.2.8 San Miguel, san Gabriel y san Rafael

Ficha técnica

Lienzo centro poniente # 8
Nombre de la obra: Los tres Arcángeles
Autor: Miguel Jerónimo Zendejas
Época: siglo XVIII
Escuela: Barroca Poblana
Técnica: Óleo sobre tela
Material: Lino
Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto
Temática: Religiosa
Tipología: Angélica
Tipo de Objeto: Lienzo de devoción
Restaurado: Se encuentra restaurado
Ubicación actual: Nivel # 5 de la estantería de metal
Medidas: 343cm X 333cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

El arcángel Miguel es el más alto jerarca entre los arcángeles y se le denomina *Príncipe de los espíritus celestiales o cabeza de la milicia celestial*. Ya desde el Antiguo Testamento aparece como el gran defensor del pueblo de Dios contra el demonio y su poderosa defensa continúa en el Nuevo Testamento. Es representado en el arte como un ángel guerrero; como el vencedor contra Lucifer; el que amenazándole con su espada o traspasándolo con su lanza; o presto para encadenarlo para siempre en el abismo del infierno.

Uno de los siete arcángeles es Gabriel, usado en innumerables ocasiones por Dios como mensajero, como en el libro de Enoch que habla de los arcángeles

Miguel, Sariel, Gabriel y Rafael observaron la tierra desde el santuario de los cielos y vieron mucha sangre derramada sobre la tierra y estaba toda llena de la injusticia y de la violencia que se cometía sobre ella. [...] y Rafael, Miguel, Sariel y Gabriel dijeron al Señor del mundo: Tú eres nuestro gran Señor, el Señor del mundo, el Dios de los dioses, el Señor de los señores y el Rey de reyes³³.

En el Nuevo Testamento “se le apareció a Zacarías para visarle que Isabel, su mujer, tendría un hijo al que llamaría Juan”. (Lucas 1, 11-20) De igual manera, “fue Gabriel quien se le apareció a María diciéndole que concebiría y daría a luz a un Hijo, a quien pondría por

³³ Estos datos corresponden al libro de Enoch Capítulo 9 1-5.

nombre Jesús". (Lucas 1, 26-38) San Gabriel se le representa con una vara perfumada de azucenas, la que obsequió a María Santísima en la anunciación que representa la sublime pureza Inmaculada.

Rafael: *el que cura o sana*. "Es el arcángel cercano a los hombres para aliviarlos en su dolor y sufrimiento. Es uno de los tres arcángeles cuyo nombre aparece en la Biblia". (Tobías 12. 6-15) En dicho libro se cuenta que el arcángel san Rafael hizo que Tobías capturase un gran pez con el que le curó la ceguera a su padre Tobit.

Uriel: Se le representa con una espada llameante o una luz, que cuida la entrada al jardín del Edén. Él representa el combate contra el espíritu de la ira, del odio y de la impaciencia, poniendo en el corazón las virtudes de la dulzura, benignidad, paciencia y mansedumbre. Con la dulzura y la paciencia vencemos y atamos al espíritu malvado.

Según el libro de Enoch "Uriel uno de los santos ángeles, llamado el del trueno y el temblor". (Cap. 20, No. 2) En la época de san Ambrosio el arcángel Uriel era muy conocido, pero con el tiempo cayó en el olvido por ser citado únicamente en los textos apócrifos, ya que Miguel, Gabriel y Rafael fueron aceptados en el Concilio de Aquisgran³⁴ y los otros cuatro arcángeles fueron rechazados.

Retomando a Enoch en el libro cuarto³⁵ donde se menciona que fue el ángel elegido por Dios para anunciar el *Juicio Final* y en el texto *Apócrifo de san Bartolomé*³⁶ donde se le describe aunque nunca se menciona su nombre:

Mas uno, el más esbelto de todos, no quería subir. Tenía en sus manos una espada de fuego [...]. Y los demás le rogaban que subiera al cielo, mas él no quería. Pero, cuando tú le mandaste subir, vi una llama que salía de sus manos y que llegaba a la ciudad de Jerusalén". Y dijo Jesús -era uno de los ángeles encargados de vengar el trono de Dios.³⁷

Después de aunar varios textos y la pintura podemos conformar una idea más sólida respecto al arcángel Uriel. Su nombre significa *Dios es mi luz*.

Jeudiel, fue el arcángel que hizo las funciones de preceptor de Sem, primero de los hijos de Noé. Los pintores han diferido sobre el color de su vestimenta.

³⁴ La información sobre el arcángel se localizó en el texto de Rosa Giorgi. *Diccionario de Arte Ángeles y demonios*. Barcelona: Electa, 2004.

³⁵ Libro de Enoch libro Cuarto, capítulo 72, artículo 1, P. 109.

³⁶ Evangelios Apócrifos, Evangelio de san Bartolomé, artículo 24-25

³⁷ Idem

Pero los elementos iconográficos son mencionados dentro del texto de Louis Réau: "es el ángel que recompensa y castiga, generalmente se le representa con una corona y un látigo de tres tiras". (Réau. p. 66)

Análisis iconográfico

En el lienzo central, vemos un mancebo con las alas extendidas que porta una vestimenta de militar. Lleva un casco de guerrero adornado con unas plumas de color rojo y azul. El torso está cubierto por un pectoral de color azul y verde, además de un bordado en oro con piedras preciosas: por llevar vestimenta de guerrero y encontrarse en el centro de la obra podemos asimilar que se trata de un personaje militar y de alta jerarquía, a lo cual corresponde al *arcángel san Miguel*.

A la izquierda del personaje central está otro ser angélico con las alas extendidas; viste una túnica de color blanco y un paño de color rojo; en las manos se ve un halo de luz y en los pies lleva sandalias de guerrero. Junto a él se encuentran dos seres, uno vestido de color amarillo y un paño blanco, sus manos están en posición de orar y su mirada se dirige al cielo; el otro porta una túnica azul con un paño rojo, ambas manos se entrelazan en el pecho. Por todas estas características podemos aludir que se trata del *arcángel Sealtiel*, aunque no porta su atributo característico que suele ser el incensario, se le reconoce por los dos seres que se encuentran en la parte de atrás, ya que uno de ellos carece de alas y el arcángel parece interceder ante Dios por él.

En la porción inferior del personaje anterior, tenemos otro ser angélico con las alas extendidas, lleva puesto una toga de color marrón, con lienzos azules en el torso y cintura; en el pecho tiene un rubí; en la mano izquierda lleva una caña con un pescado y lleva puestas unas sandalias de guerrero. El artista en este caso fue explícito en colocar el atributo principal de este arcángel, el pez; se sabe que el arcángel *san Rafael* hizo una pasta con la carne del pez y curó de la ceguera al padre de Tobías.

En la siguiente figura el artista representó otro ángel con las alas extendidas y lleva un atuendo de color blanco con cintas rojas y en el pecho una gran piedra preciosa de color rojo, en la mano derecha lleva un ramo de azucenas y calza unas sandalias de guerrero. Las azucenas que lleva en sus manos son el símbolo característico del arcángel *san Gabriel*, ya que sabemos que él es el encargado de llevar las buenas nuevas. Recordemos el pasaje en que la Santísima Virgen María fue visitada por él y le anunció que iba a tener a Cristo.

En la parte superior se encuentra otro ángel con las alas extendidas, su indumentaria es de color azul decorada con cintas rosas, este ser lleva la cabeza levantada y con las manos extendidas, no lleva nada en ellas, pero de su vientre el artista ha resaltado una luz. Este arcángel podría ser *Barchiel*, el cual no se menciona en la Biblia directamente, pero se cree que fue el espíritu que habló con Moisés a través de la zarza ardiente. En la tradición judía este arcángel es el encargado de ejecutar las acciones de la cólera divina.

Referente bibliográfico

La jerarquización angélica fue creada por Pseudo-Dionisio Areopagita. Se ordena según una concepción lineal y se reparte en tres órdenes, cada uno formado por tres coros. “El orden superior de la jerarquía de los ángeles está compuesto por serafines”. (Isaías 6, 2), los querubines son seres angélicos que pertenecen a la primera triada (Génesis 3, 23-24 y Ezequiel) al igual que los tronos (ligados a las ruedas del carruaje que conduce la majestad de Dios, (Ezequiel 1,13-19 en 15, 21 y Apocalipsis 4, 6). Participan de la verdad divina y la transmiten a los seres inferiores. El orden intermedio está formado por los dominios (desean el verdadero dominio y el principio de toda dominación), virtudes (coraje viril e inflexible) y potestades (vigilan los confines celestes). Este orden recibe su luz del orden superior.

En fin, el tercer orden compuesto por principados (protectores de la religión, de las ciudadelas y de los pueblos), arcángeles y ángeles, que transmiten al hombre la revelación divina. Los arcángeles forman parte de la tríada inferior de dicha gradación, ellos son los únicos que tienen nombre. Los teólogos mencionan que son siete, número sagrado. En las Sagradas Escrituras se mencionan el nombre de sólo tres arcángeles: Miguel (Apocalipsis 12, 7-9, y el libro de Daniel), Gabriel (Lucas 1, 11-20; 26-38 y el libro de Daniel) y Rafael. (Tobías 12, 6-15)

Los nombres de los otros cuatro arcángeles (Uriel, Barachiel, Jehudiel y Saeltiel) no aparecen en la Biblia. Uriel (libro apócrifo de Enoe y por el cuarto libro de Esdras). Se encuentran en libros apócrifos de Henoc, el cuarto libro de Esdras y en la literatura rabinica. La Iglesia reconoce los nombres que se encuentran en las Sagradas Escrituras. Los demás nombres pueden tenerse como referencia pero, no son parte de la doctrina oficial de

la Iglesia ya que provienen de libros que no pertenecen al canon de las Sagradas Escrituras. Louis Réau menciona que por eso son tan importantes para la iconografía.

Lectura iconográfica

Recordemos que los arcángeles son los mensajeros de Dios y que cada uno de los siete se encarga de una misión específica. El artista plasma la jerarquía angélica completa; se puede mencionar que son raras las representaciones angélicas donde aparecen todos, ya que en los textos bíblicos sólo aparecen los primeros tres, es decir, *san Miguel*, *san Gabriel* y *san Rafael*. En algunos textos podemos encontrar a *san Uriel*. Pero los otros tres, *Barachiel*, *Jehudiel*, *Saeltiel*, sólo se pueden encontrar en los evangelios apócrifos o gnósticos.

Después de investigar las jerarquías angélicas y de tomar un especial interés por los arcángeles. En la catedral de Puebla, se representan a varios arcángeles que concuerdan con algunos de los mencionados en esta investigación, pero uno de ellos causa una interrogante, puesto que no aparece en ningún texto. El arcángel *Chamuel*, aparece en el vitral superior de la nave sur, él porta como ícono un cáliz. No se ha podido localizar información sobre su jerarquía angélica.

Respecto al arcángel *Uriel*, los atributos que representa el artista no son los marcados por la iconografía cristiana, ya que él porta una espada flamígera, misma que no se presenta.

Tomando en cuenta la jerarquía angélica católica, sabemos que el primero de los arcángeles es *Miguel*, le sigue el arcángel *Gabriel* y después *Rafael*. Y, en segunda instancia, se encuentran en los textos apócrifos los arcángeles *Barachiel*, *Uriel*, *Jehudiel* y *Saeltiel*.

El sistema de siete arcángeles es una vieja tradición de las religiones abrahámicas. La referencia más cercana a este sistema aparece en Enoch I en donde se citan a los siete arcángeles como Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Raguel, Zerachiel y Remiel. Siglos después Pseudo- Dionysius a la denominación de siete arcángeles a Miguel, Gabriel,

Rafael, Uriel, Chamuel, Jophiel, y Zadkiel. El papa Gregorio I enumera como siete arcángeles a Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Selaphiel, Jegudiel, y Barachiel³⁸.

³⁸ Esta información se obtuvo de manera virtual en el sitio ubicado con la siguiente dirección:
http://es.wikipedia.org/wiki:Siete_arc%C3%A1ngeles

3.1.2.9 Ángeles Músicos

Ficha técnica

Lienzo # 9

Nombre de la obra: Ángeles Músicos

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Angélica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Nivel de intervención: Se encuentra sin restaurar

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal

Medidas: 380 cm X 333 cm



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

En el sentido etimológico ángel significa *enviado*, este vocablo tiene el mismo sentido tanto en la religión judía como en la cristiana. Los seres angélicos provienen desde las culturas antiguas, pero la que da un sentido similar al de los ángeles cristianos es la mitología griega, puesto que en ella se representa un ser llamado Hermes que era el mensajero de Zeus, también llamado Mercurio en la tradición romana³⁹.

Tomando en cuenta que los ángeles representados en esta obra son músicos es necesario retomar la historia durante los siglos XVI y XVII, más allá de un contenido teológico, emblemático o alegórico, los artistas utilizaron a los ángeles para representar la vida musical, ya que los cánones eclesiásticos prohibían que se pintaran hombres comunes y corrientes en la esfera celestial.

Análisis iconográfico

En el lienzo se observan cuatro seres angélicos. Los dos primeros seres que aparecen son ángeles niños, los cuales aparecen con unas rosas de color rojo y algunos paños. En la parte inferior de estos un ángel colocado de espaldas con las alas extendidas, en la parte inferior derecha dos seres angélicos más y en la izquierda un órgano. Describiendo la escena inferior de izquierda a derecha podemos ver un ser angélico que

³⁹Enciclopedia hispanoamericana tomo VII, pp 234.

tocar un contrabajo, otro que toca el órgano y junto a él un ángel canta, detrás de ellos otro ángel sostiene unas partituras.

Referente bibliográfico

En los libros de Louis Réau se menciona que la concepción antropomórfica de la divinidad se dio en las religiones orientales, principalmente de Mesopotamia y Persia; también menciona el estudio etimológico de la palabra para designar el origen de estos personajes, ya que no pertenecen a la cultura hebrea, sino que proviene del griego *angelos* que significa mensajero, este vocablo derivó en el latín *angelus*⁴⁰.

Aurelio Tello explicó que los ángeles músicos barrocos también reflejan cómo estaba conformada una capilla musical, como se llamaba al grupo de personas que cantaba en las misas o en las diferentes ceremonias litúrgicas: el coro lo hacían hombres y niños (éstos en sustitución de voces femeninas, pues las mujeres tenían prohibido formar parte de una capilla musical)⁴¹.

Los ministriles (o ejecutantes de los diversos instrumentos) eran, obligatoriamente, dos organistas, dos arpistas y a veces alguien que tocara el violón (una mezcla entre violín y violonchelo), la vihuela, guitarras y laúdes⁴².

En cuadros de autores como Caravaggio, El Greco o Cristóbal de Villalpando se pueden observar violines (instrumento que se inventó en el siglo XVI), laúdes árabes (arraigados en España en la época de la presencia mora), trompetas alargadas (sin llaves ni pistones), monocordios (para algunos sabios de la antigüedad, el instrumento de Dios), guitarras, órganos y arpas diatónicas, entre otros.

Lectura iconográfica

En el luneto de la bóveda del coro se remarca el significado del espacio, ya que los coros angélicos y los ángeles músicos promueven la alabanza a Dios dentro del actuar del convento. Este lienzo es uno de los más importantes, ya que en la parte inferior del lienzo

⁴⁰ Op. Cit. Louis Réau. p. 53

⁴¹ Aurelio Tello (Perú. 1951) es autor de los tomos 3, 4, 7, 8 y 10 de la obra *Tesoro de la música polifónica en México* y del libro *Música barroca del Perú: siglos XVII-XVIII*, entre otras publicaciones. Estas fuentes de información han respaldado los estudios sobre la música y la pintura.

⁴² La información sobre los instrumentos musicales de la época barroca se localizaron en un sitio virtual, buscador Google, <http://www.ars-antiqua.com/index.html?lang=es&target=d57.html>

cuenta con una leyenda escrita por el pintor, el cual, nos revela la identidad del personaje que mandó a pintar la bóveda. Por lo dañado del lienzo no podemos saber el apellido de la persona que se quiere mencionar, pero lo poco que se puede observar dice lo siguiente: “*se hizo esta obra*” y en la parte inferior que “*Sr. Dr. Don Miguel*”.

Este personaje es el obispo que auxilió a don Pantaleón Álvarez Abreu en las labores eclesiásticas en Puebla, ambos apoyaron al convento de santa Rosa, el nombre de este personaje es Miguel Anselmo Álvarez Abreu. También nuestro pintor se llama Miguel, pero es imposible que sustente estos cargos.



Foto: Agustín Espinosa



3.1.2.10 Noé, Aarón y Moisés

Ficha técnica

Lienzo # 10

Nombre de la obra: Noé, Aarón y Moisés

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Bóveda del coro alto

Temática: Religiosa

Tipología: Antiguo testamento

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restaurado: No ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel # 4 la estantería de metal

Medidas: 355 cm X 280 cm X 228 cm X 98 cm



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

El texto de la fuente literaria será necesario dividirla por temas, ya que el artista se tomó la libertad de mezclar pasajes de la Biblia que no tienen una vinculación histórica, pero sí dentro del discurso pictórico.

Noé

Constructor del arca, con la que se salvó su familia y una pareja de cada especie animal sobre la tierra. Cuando inició el diluvio y éste prosiguió durante cuarenta días y cuarenta noches. Noé quiso probar si las aguas habían bajado para ello envió a una paloma, esta regresó con una hoja de olivo en su pico, y entonces supo que las aguas se habían retirado. (Réau, 130)

Aarón

El Antiguo Testamento, "Lo revistió de un vestido sagrado de oro, de púrpura, violeta y rojo" (Eclesiástico 45, 10) en esta cita si comparamos no está vestido de púrpura como menciona la biblia, pero recordemos que el artista pertenece al siglo XVII en ese época los colores híbridos son de preferencia, pero lo que nos convence es la descripción del pectoral como se menciona en el siguiente pasaje: "[...] del pectoral del juicio con el Urimy el Tummin, hecho de hilo escarlata obra de especialistas, con piedras preciosas grabadas en forma de sello, engastadas en oro, obra de joyeros, doce por las doce tribus de Israel." (Eclesiástico 45, 16) Otro detalle que se debe tener en cuenta es el incensario que porta en sus manos, el cual también se describe en las escrituras "[...] Lo escogió entre todos los hombres para que ofreciera el sacrificio al Señor, el incienso y los perfumes del recuerdo hiciera la expiación por el pueblo." (Eclesiástico 45, 16)

Moisés

Según las escrituras, Moisés estuvo en el monte cuarenta días y cuarenta noches y en ellos le dio Dios escritos en dos tablas de piedra los diez Mandamientos. Cuando bajaba, vio al pueblo que estaba adorando al becerro de oro y enfadado los rompió. Pero posteriormente, volvió a subir y pidió a Dios que perdonase al pueblo y sellase con él la alianza. Entonces, el Señor pidió a Moisés que tomase dos planchas iguales de piedra y en ellas le mandó escribir las diez palabras de la alianza⁴³.

Análisis iconográfico

En la pintura podemos observar a tres personajes sentados sobre una nube; con ello el artista nos enuncia que estos personajes son importantes dentro del discurso religioso judío-cristiano. El primero de ellos es de edad avanzada, lo representan con la cabeza y barba entrecana, está vestido con una túnica azul y un manto rojo, lleva en su mano una rama de olivo; el personaje mira fijamente al cielo. Por estas características podríamos deducir que se trata de Noé, por los atributos que le acompañan y la colocación que le da el artista, además es el único de los patriarcas que tiene que ver con una rama de olivo. Sin olvidar que dentro del discurso que representa el pintor es el de los primeros patriarcas.

El personaje que se encuentra en el fondo de la pintura, porta la indumentaria de un sacerdote judío; con un *efod* que cubre el pecho y la espalda, éste se ceñía a la cintura con un cinto tejido en oro; en la cabeza lleva una mitra; tiene un pectoral cuadrado elaborado con oro y piedras preciosas en cada una de ellas lleva una inscripción. En ambas manos lleva un incensario de plata. Su mirada se dirige hacia abajo. Por toda esta descripción llegamos a la conclusión de que se trata de un sacerdote judío, el pectoral que lleva en el pecho simboliza a las doce tribus de Israel y tomando en cuenta las Sagradas Escrituras es Aarón que fue el primer sacerdote del antiguo testamento.

Junto a él tenemos al último personaje de la escena. El cual parece estar encolerizado y trata de romper una placa de piedra que lleva en sus manos. El personaje viste con una túnica de color azul y manto rojo. Es de edad media, barbado y en su cabeza tiene dos rayos de luz. Todos estos atributos son los característicos de Moisés.

⁴³ Esta información se tomó del libro del Éxodo 20, 21-22, del Antiguo Testamento, pero se parafraseo para poder recuperar y entrelazar los elementos iconográficos con los bíblicos.

Referente bibliográfico

Noé, Tuvo tres hijos, Shem, Cam y Jafet” (Génesis 5, 9). Él se ganó el cariño de Yavé, pues fue un hombre justo, por ello Dios le dijo “He decidido acabar con todos los mortales, porque la tierra está llena de violencia por culpa de ellos.” (Génesis 5, 9) fue literalmente salvado por la fe. Respecto a la rama de olivo que recogió la paloma, la biblia menciona “Espero siete días más y de nuevo soltó la paloma fuera del arca. La paloma volvió al atardecer, trayendo en su pico una verde rama de olivo.” Con esta cita se completa el referente ya que en la pintura se representa el arca y la rama de olivo.

Aarón, es el hermano mayor de Moisés. En la historia de los judíos este personaje es importante pues estuvo presente ante el faraón, al igual que Moisés, para obtener el consentimiento de llevar a su pueblo a la tierra prometida. En el Antiguo Testamento los hechos que realizó Aarón se narran en el libro de Números y Eclesiástico.

Entre las figuras principales de la Biblia destaca Moisés. Nacido durante la estancia de su pueblo en Egipto, fue criado por la familia del faraón gracias a la estratagema de su madre que lo depositó en una cestilla en el Nilo. Cuando reconoció su origen israelí decidió abandonar los privilegios que le correspondían anteriormente para convertirse en el líder indiscutible de su pueblo. Consiguió sacar a los israelitas previo consentimiento del Faraón por la presión de las diez plagas de Egipto gracias al milagroso cruce del mar Rojo y vagó con su pueblo durante cuarenta años por el desierto, produciéndose numerosos episodios milagrosos como el maná o la serpiente de bronce. Durante esta etapa, Yavé entregó a Moisés los Diez Mandamientos, extracto de la ley divina. Falleció Moisés cuando consiguió dejar a su pueblo en las cercanías de Canaán, la tierra prometida.

Lectura iconográfica

Esta obra está vinculada con los demás lienzos de las aristas de la bóveda, ya que en tres de ellos se plasma el Antiguo Testamento y en el último el Nuevo Testamento. El primero de ellos relata pictóricamente la creación de Adán y Eva. Siguiendo el discurso iconográfico vemos que el segundo lienzo plasma a los sacerdotes y patriarcas del inicio de la religión judía. La representación respeta varios rubros uno de ellos la temporalidad, ya que Noé es el primero en aparecer dentro de las escrituras y más tarde Aarón y Moisés;

tomando en cuenta la jerarquía sabemos que Aarón era el hermano mayor de Moisés y eso también se respeta dentro del lienzo.

Al iniciar el estudio iconográfico del lienzo hubo una controversia con el personaje de Aarón ya que también podría ser Melquisedec, pero al tomar en cuenta la descripción que hace el libro de Eclesiástico quedan totalmente aclaradas las dudas con respecto al personaje representado, ya que es descrito de la manera en que el pintor lo ha plasmado.

3.1.2.11 Parte oriente de la bóveda de aristas.

3.1.2.11.1 Coro Angélico

Ficha técnica

Lienzo centro oriente # 11

Nombre de la obra: Coro Angélico

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Temática: Religiosa

Tipología: Angélica

Ubicación en el templo: Bóveda del coro alto

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Nivel de intervención: Se ha intervenido

Ubicación actual: Nivel 5 de la estantería de metal

Medidas: 370 cm de largo X 170 cm de largo



foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Como ya se mencionó con anterioridad, la palabra ángel proviene del latín y significa enviado. Desde la época de san Dionisio Areopagia crea la jerarquía angélica cristiana, pero más allá de un contenido dogmático, simbólico, los pintores utilizaban a los seres angélicos para encarnar las alabanzas a Dios dispuestas por los cánones eclesiásticos. Era imposible pensar que un ser común y corriente ocupara un lugar dentro de la jerarquía divina.

En la época barroca se preocuparon por complementar las pinturas de los templos con seres angélicos debido a que éstos dan un contexto divino y se ubican junto al Padre Eterno. En el Profeta Ezequiel, se describe lo que más adelante Dionisio tomaría para conformar la descripción de las nueve jerarquías angélicas.

En la biblia no existen muchos pasajes donde se hace alusión al coro angélico, pero en el pasaje alusivo al nacimiento de Cristo se menciona lo siguiente: “Luego apareció con el Ángel una multitud de seres cantando sus alabanzas. *Gloria a Dios en las Alturas, y en la Tierra Paz a los Hombres de Buena Voluntad*. A ese coro, los pastores escucharon cantar alegres Hosannas de *Paz en la tierra, a los hombres de Buena Voluntad*”. (Lucas 2, 10-

14)⁴⁴. Ellos sirven y alaban a Dios, lo mismo que a su hijo pues en su nacimiento se cuenta que: "se posaron sobre el techo de paja de la cabaña para entonar el *Gloria in Excelsis* y ofrecen al recién nacido un concierto de voces e instrumentos." (Réau, 55) Otro pasaje donde se indica a la alabanza a Dios es en: "Que todos los ángeles de Dios lo adoren". (Hebreos 1, 6)

Santo Tomás alude en la *Suma teológica* lo siguiente: "El cielo empíreo es el lugar apropiado para la dignidad de los ángeles".

En el Salmo 48, 2 se menciona "Alabad al Señor todos sus ángeles (sic). Y después añade (v.5): Porque él lo dijo y fueron hechos. Él lo mandó, y fueron creados. Por lo tanto, los ángeles son corpóreos.

Análisis iconográfico

En el lienzo están representados un grupo de seres alados que tienen diversas características. Esta manifestación pictórica se compone de tres planos. En el primero tenemos del lado derecho dos seres alados con el torso desnudo. Detrás del primero podemos ver un paño verde y el otro lo envuelve paño azul. Ambos llevan un macizo de rosas rojas, rosas y jazmines. Junto a ellos está hincado un mancebo con grandes alas, de cabellera lanuda que viste una túnica marrón, alrededor de él tiene un paño azul; como característica particular toca una corneta barroca. A su izquierda, otro mancebo alado, tiene la misma posición que el anterior. Además porta una larga y dorada cabellera lanuda. Levanta los ojos hacia el cielo; viste una túnica rosa y en sus manos lleva unas partituras. Delante de estos dos está otro personaje alado que está sentado en una algodonosa nube, presentando como característica personal que rasguea una guitarra. Viste una camisola azulada con una piedra azul en el pecho. Delante de él un niño alado sostiene unas partituras para que el personaje siguiente las lea. Este pequeño está totalmente desnudo, un paño que ondea a su alrededor le cubre los genitales. El personaje que está delante del niño es un joven que fija su atención a las partituras; viste una túnica marrón con un paño azul.

⁴⁴ Revista electrónica *Edad dorada*. El nacimiento de Jesús. se ubicó en el sitio virtual <http://www.edaddorada.net/articul.nacimientodejesus.htm>

En la parte superior de la escena hay un grupo de ocho seres que se manifiestan a lo largo de la obra y estos sólo se forman por el rostro y dos alas. También están tres niños alados. Estos parecen lanzar rosas rojas y rosas sobre los mancebos que cantan y tocan.

En el segundo plano el pintor decora la escena con algunas nubes algodonosas y en el último plano tenemos un cielo azul.

Referente bibliográfico

Dante Alighieri

Casi tanto como el cerco de un astro parece distar de la luz que le traza, cuando el vapor que le funda es más denso, distaba del centro de aquel centro un círculo de fuego, girando tan rápidamente, que hubiera vencido en celeridad al movimiento de aquel cielo que más velozmente gira ciñendo al mundo. Este estaba rodeado por otro, y éste por un tercero, y el tercero por el cuarto, por el quinto el cuarto, y después por el sexto el quinto; sobre éstos seguía el séptimo, de tan gran extensión que la mensajera de Juno sería demasiado estrecha para contenerlo por completo. Lo mismo sucedía con el octavo y noveno, y cada cual de ellos se movía con más lentitud, según su mayor distancia del Uno, teniendo la llama más clara el que menos distaba de la luz purísima.

[...] Yo oí cantar Hosanna, de coro en coro, alabanza del punto fijo, que los tiene y siempre los tendrá en el lugar donde siempre ha estado. (Paraiso, XXVIII, Pp. 309-310).

Lectura iconográfica

Los ángeles son seres que aparecen continuamente en diversos textos, ya que son entes divinos, mas no la divinidad, o como algunos los nombran, el brazo de Dios. Ellos son los encargados de llevar tanto la buena noticia, como los malos presagios; aparecen en diversos pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento.

En el Antiguo Testamento, aparecen en diferentes libros tanto apócrifos como canónicos: El Génesis, Daniel y Enoch. En el Nuevo Testamento los cuatro evangelistas los mencionan, pero en especial en la primera carta a los Teslonicenses que habla sobre la resurrección de los muertos⁴⁵ donde al menos tres de ellos dicen que la vida después de la muerte será parecida a la de los ángeles ya que no conoceremos ninguna relación humana en el cielo. San Juan también los menciona en el libro del Apocalipsis.

Santo Tomás concibió a los ángeles de la guarda como una poderosa presencia espiritual con grandes poderes. Un contemporáneo de Santo Tomás de Aquino fue Dante

⁴⁵ Esta información se ubicó en el Nuevo Testamento en la primera carta a los Tesalonicenses 4. 16

Alighieri, el cual daría su propia visión extraordinaria de los ángeles con toda su gloria y su misterio, en su magistral obra poética *La Divina Comedia*. Durante este viaje imaginario por el ciclo, Dante explora los nueve niveles jerárquicos de los ángeles, pero, sorprendentemente para Dante y muchos teólogos de la Edad Media, no todos estos seres celestiales eran creados de igual manera, su poder e influencia era definida por su creencia a Dios. Los más cercanos a Dios, ubicados en el primer coro, eran los serafines. luego seguían los querubines y en tercer lugar los tronos. Los más lejanos a Dios y más cercanos a los humanos eran los arcángeles y por último los ángeles.

Los ángeles se dividen en tres triadas: el primero compuesto por serafines, querubines y tronos, el segundo por dominaciones, virtudes y potestades, y el tercero principados, arcángeles y ángeles.

Los serafines están en la cima de la jerarquía y rodean el trono de Dios, son de color rojo y su atributo es el fuego⁴⁶. Los querubines simbolizan la sabiduría divina y son de color azul y oro. Los tronos representan la justicia divina y llevan toga y bastón de mando. El segundo grupo es responsable de los elementos naturales y de los cuerpos celestes, los dominios y los poderes llevan corona y cetro; las virtudes se refieren a la *Pasión de Cristo*, y llevan a veces flores o símbolos de María. El tercer grupo establece la relación con la humanidad. Los principados protegen a las naciones, los arcángeles son mensajeros de Dios; por último, los ángeles protegen a todos los humanos.

Haciendo referencia única y exclusiva a los ángeles músicos, podría decirse que éstos son los mediadores entre Dios y la humanidad. El éxtasis de la complejidad armónica eleva la espiritualidad del ser. Su esencia comprende el canto, la estructura melódica de los acordes que emergen de los instrumentos. Todas estas eufonías hacen comprender que la belleza auditiva conforma un lazo con la divinidad.

⁴⁶ Giorgi, Rosa. *Diccionario de arte ángeles y demonios*. Barcelona: Electa, 2004.

3.1.2.12 Parte poniente de la bóveda de la nave

3.1.2.12.1 Coro Angélico

Ficha técnica

Lienzo centro oriente # 12

Nombre de la obra: Coro Angélico

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Temática: Religiosa

Tipología: Angélica

Ubicación en el templo: Bóveda de la nave

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Nivel de intervención: No se ha restaurado

Ubicación actual: Nivel 5 de la estantería de metal

Medidas: 393 cm de largo X 126 cm de ancho



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

El canto y la música son parte de la alabanza a Dios, ésta es descrita en diferentes textos, mismos que forman la base conceptual para los pintores. En algunos lienzos religiosos se representan ángeles cantores o músicos, éstos dan un sentido y ambiente a la escena representada.

Los ángeles músicos que acompañan las representaciones bíblicas o hagiográficas enlazan lo divino con lo terreno. Los instrumentos que conforman la melodía se sustentan en el Antiguo Testamento, ya que en el libro de los Salmos dice “[...] Alábenlo con el toque de los cornos, alábenlo con arpas y con cítaras, alábenlo con danzas y tambores, alábenlo con mandolinas y flautas, alábenlo con platillos sonoros, alábenlo con platillos triunfales”. (Salmos 150, 3-5) Los ángeles músicos de este lienzo llevan su instrumento y partituras. Se ha de recalcar que los instrumentos van acorde a la época de la pintura, como es este caso los instrumentos son barrocos.

Análisis iconográfico

En esta obra se representan varios personajes, todos portan alas en la espalda y algunos llevan sandalias de guerrero. En el extremo izquierdo de la composición está un joven imberbe con larga cabellera que toca un arpa y viste una túnica roja y en el pecho tiene una piedra preciosa de color rojo. Como característica particular de este personaje, él ve al espectador. Todas estas características nos muestran el interés que tuvo el artista en representar las tres triadas de la jerarquía angélica. De esto nos damos cuenta porque no todos tienen los mismos elementos, como son; el color de sus vestimentas y las sandalias.

El primero de ellos es un joven imberbe con larga cabellera lanuda que toca un arpa y viste una túnica roja. El varón que sigue toca un violín. Éste viste una túnica dorada con una piedra preciosa en el pecho, él parece estar suspendido en el aire, porque sus dos pies no se encuentran en posición en la cual se advierta que está de pie. El siguiente personaje lleva una túnica azul. Él toca un contrabajo y está muy atento a su instrumento. El joven siguiente toca un laúd, él viste una túnica blanca con vivos en dorado y a su alrededor un paño rojo, éste parece estar completamente suspendido en el aire. El siguiente efebo viste una túnica dorada con vivos en blanco y lleva en el pecho una piedra preciosa. El instrumento que toca es una dulzaina. Junto a él están dos personajes, uno delante y otro detrás. El primero lleva en sus manos unas partituras y viste una túnica azul, el segundo toca un gran órgano de tubos, el cual está bellamente tallado.

Después de la descripción anterior de todos los ángeles podemos decir que lo que se ha tratado de representar es el coro angélico, el cual está constituido por todos los instrumentos barrocos, pero no podría decirse que es una orquesta barroca porque faltarían violines, violas, violonchelos y contrabajos. Esos con respecto al grupo de instrumentos de cuerdas y en los instrumentos de viento, serían oboes, flautas, fagots, trompetas y trompas. Además, un clavecín, órgano y arpa.

Referente bibliográfico

En este caso es necesario buscar referentes sobre cada uno de los instrumentos para poder profundizar sobre la representación iconográfica.

Arpa: instrumento musical que se consideró como una especie de puente entre la tierra y el cielo.

Violín: instrumento musical que a menudo parece en manos de los ángeles músicos que escoltan algunas representaciones de la Virgen o componen grupos en las representaciones del paraíso. Sus connotaciones son generalmente positivas en cualquier caso, al evocar unos sonos dulces.

Laut: instrumento musical que aparece en las manos de la alegoría de la música. Es un pequeño atributo a Mercurio que simboliza la templanza y la juventud.

Flauta: instrumento musical de viento, cuya invención atribuyeron los griegos a Pan. Participa de las potencialidades cautivadoras de la música en general.

Lectura iconográfica

Los ángeles músicos son seres que aparecen continuamente en la biblia ya que viven en alabanza continua a Dios. Según Rosa Giorgi "la primera vez que aparecieron los ángeles músicos fue en las miniaturas de los códices italianos y franceses del siglo XIV" (p. 318).

En la obra pictórica podemos observar que en ella se representan tanto ángeles cantando como ángeles que tocan instrumentos, es necesario recordar que en épocas pasadas el canto era superior a la música instrumental, ya que el todo aquello que el hombre realizara con el cuerpo tenía más valor dentro de las artes, recordemos la división grecolatina del arte.

Tanto el canto como la melodía constituían la unión celestial del universo. En la mayoría de los temas marianos, cristológicos y hagiográficos se les hace acompañar por coros angélicos, ya que ellos consolidan la alabanza a lo celestial, como es el caso de la natividad donde los ángeles se les representan con instrumentos de cuerda que simbolizan directamente a la divinidad. En el caso del Evangelista san Juan en su libro del Apocalipsis muestra el inicio del Juicio Final con el toque de las trompetas. El órgano es el primer instrumento de la música sacra.

3.2 Serie pictórica del trasdós del arco toral

Esta obra pictórica se encontraba en el templo de santa Rosa de Lima. El espacio donde habitualmente se hallaba era en la parte lateral del intradós del arco toral llamada trasdós, la cual dividía la nave del coro. Hoy en día los lienzos se encuentran resguardados en el museo de santa Rosa de Lima.

3.2.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico

Referente a la manifestación artística podemos decir que son once lienzos, los cuales miden en su totalidad 1561 cm. x 45 cm., donde se manifiesta el panteón masculino dominico, es decir los santos, beatos y mártires más representativos de la orden. Como ya se mencionó esta obra cuando se desmontó se obtuvieron once lienzos a los cuales se les ha asignado un número dentro del espacio para poderlos ordenar, estudiar y analizar en su contexto general y particular. El lateral norte consta de seis lienzos que miden en su longitud 680 cm. x 45 cm. y el lateral sur consta de cinco lienzos que miden en su totalidad 881 cm. x 42 cm. A continuación se realiza una descripción sobre el estado de la obra.

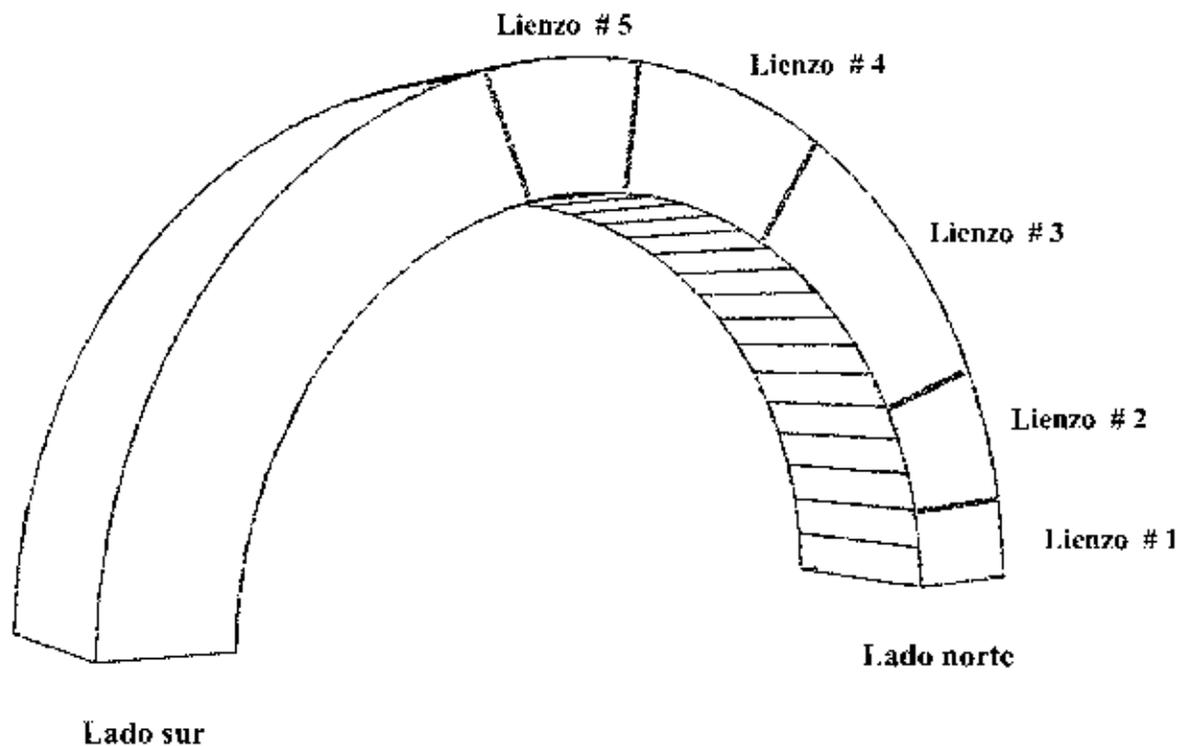
3.2.1.1 Lateral norte del trasdós

3.2.1.1.1 Clasificación de las pinturas del arco toral norte

- a) El primer lienzo es del beato Alano de Rupe, la pintura ha sido restaurada, pero en el pasado sufrió una craqueladura a lo largo. Las medidas son 68 cm. x 37 cm.
- b) La segunda pintura encarna a dos frailes dominicos a fray Luis Beltrán y a fray Raymundo de Peñafort, es uno de los lienzos que se conserva en mejor estado. Las medidas son de 151 cm. x 41 cm.
- c) El lienzo marcado con el número tres se representaron a cuatro frailes dominicos, la obra ha sido restaurada, presenta algunas anomalías en la parte lateral, pero la lectura iconográfica se podrá realizar con facilidad ya que los elementos distintivos se presentan claramente. Las medidas de esta pintura son 336 cm. x 284 cm. x 40 cm.
- d) En la obra número cuatro se encuentran dos personajes de alta jerarquía eclesiástica, esto se deduce por su indumentaria, la cual corresponde a un Papa y obispo. El

- lienzo está restaurado,¹ presenta algunos daños en la parte superior de la obra. Las medidas son 180 cm. x 160 cm. x 45 cm.
- e) En la pintura número cinco tenemos a santo Domingo de Guzmán, la pieza central del lateral del intradós. El lienzo se encuentra en malas condiciones, no ha sido restaurado, y con ello nos podemos dar cuenta del mal estado en que se encontraba la obra en general. El lienzo presenta haber tenido hongos por la humedad¹ y deterioro de la tela en varias partes del mismo. Las medidas son 146 cm. x 42 cm.

Esquema # 3 para la ubicación del lateral norte del intradós



¹ Este dato se tomó del proyecto de restauración de las pinturas del la bóveda del coro de la iglesia de santa Rosa de Lima. Como responsable la Dra. Teresa Toca en la ciudad de Puebla en el año 2004.

3.2.1.1.1 Imágenes de las Pinturas del trasdós norte



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 1



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 2



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 4



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 5

3.2.1.1.2 Orden de las pinturas y asignación de números



Beato Alano de Rupe
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 1



San Raymundo
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 2.1



San Luis Beltrán Foto de
Agustín Espinosa
Lienzo # 2.2



Beato Bartolomé
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.1



Beato Juan Úngaro
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.2



San Pedro de Verona
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.3



San Jacinto de Polonia
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.4



San Alberto Magno
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 4.1



Beato Inocencio V
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 4.2



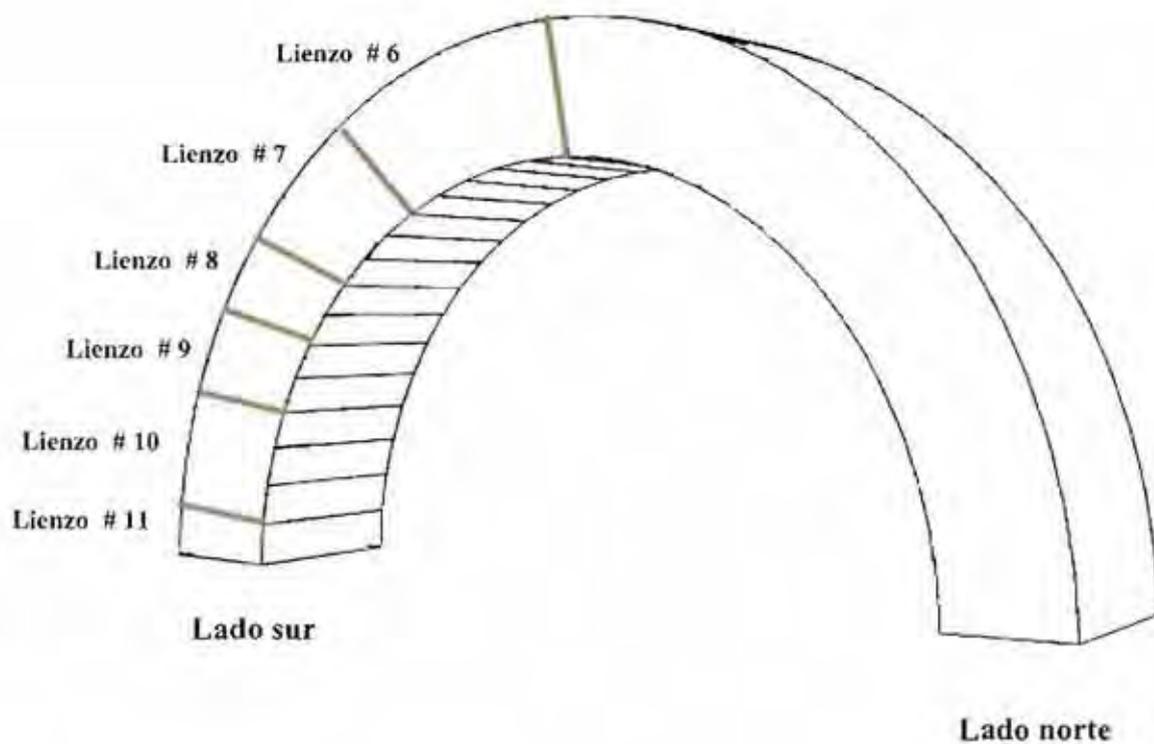
Santo Domingo de Guzmán
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 5

3.2.1.2 Lateral sur del trasdós

3.2.1.2.1 Descripción detallada de los lienzos del lado sur

- A. El sexto lienzo lateral del sur representa a tres personajes del panteón dominico masculino, por la indumentaria podemos ver claramente que uno de ellos es pontífice y los otros dos son grandes personalidades dentro de la orden. Las medidas son 196 cm. x 48 cm.
- B. En la pintura número siete se pueden observar dos personajes con indumentaria dominica, pero por el paso del tiempo perdió varios segmentos del mismo. Las medidas de este tramo son 126 cm. x 45 cm. El lienzo está intervenido,
- C. La obra número ocho fue restaurada, pero falta la mayoría de la pintura, carece del nombre. Las medidas del cuarto lienzo son 59 x 31 cm.
- D. En el noveno lienzo tenemos una serie de dos beatos dominicos, en la parte superior se puede observar el deterioro de la obra, se ha perdido parte del personaje superior y el personaje inferior se encuentra en mejores circunstancias. Las medidas del lienzo son: 145 cm. x 119 cm. x 42 cm.
- E. La décima pintura está en muy mal estado, cuesta mucho trabajo poder leer el nombre del santo o su misma iconografía. Se encuentra restaurada. Las medidas de esta obra son: 89 cm. x 67 cm. x 40 cm.
- F. En la última obra tenemos a un mártir dominico, el lienzo ha sido restaurado, pero se puede notar claramente la falta de algunos pedazos del mismo lienzo. Las medidas de esta obra son 65 cm. x 37 cm.

Esquema # 4 para la ubicación del lateral sur del intradós



3.2.1.2.2 Lienzos completos del lateral sur



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 6



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 7



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 8



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 9



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 10



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 11

3.2.1.2.3 Ordenamiento por secciones pictográficas grupales



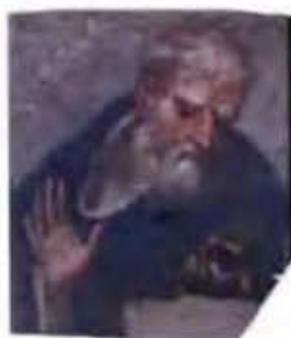
San Pio V
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 6.1



Santo Tomás de Aquino
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 6.2



San Vicente Ferrer
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 6.3



Beato Mateo Carreri
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 7.1



San Pedro de Rufia
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 7.2



Andrés Peschiera
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 8



Beato Juan de Colonia
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 9



Beato Jordán de Sajonia
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 10.1



San Antonino de Florencia
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 10.2



Beato Guidolanginelo mártir
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 11

3.2.2 Análisis iconográfico de las pinturas del trasdós del coró alto

Pinturas del intradós lateral norte

3.2.2.1 Beato Alano de Rupe

Ficha técnica

Lienzo # 1

Nombre de la obra: Beato Alano de Rupe

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Durante sus dieciséis años de enseñanza llegó a ser un renombrado predicador. Fue infatigable en las misiones especiales que le eran encomendadas, los sermones y el restablecimiento del Rosario para lo cual tuvo éxito en el territorio norte de Francia, en Flandes y en Holanda. Su visión de la restauración de la devoción del Rosario se ubica en el año 1460²

Análisis iconográfico

En la obra se observara a un personaje de edad avanzada, lleva puesto una esclavina con capucha de color negro y una túnica blanca, este atuendo corresponde a los frailes dominicos. En ambas manos lleva un rosario, éste es su elemento iconográfico ya que él se dedicó a restablecer la tradición de rezar el rosario, recordemos que santo Domingo fue el que fundó el rezo del rosario. El fraile tiene en la cabeza la clásica tonsura de los frailes. En la parte superior de la obra está escrito su nombre.

Referente bibliográfico

Nació en el año 1428, aproximadamente, y murió en Zwolle, Holanda el 8 de septiembre de 1475. Algunos autores indican que nació en Alemania otros en

² La información biográfica sobre el santo se localizó en un sitio virtual de la orden dominica, la cual trata sobre temas hagiográficos. La dirección virtual se encuentra en la bibliografía.

Bélgica, pero su discípulo Cornelius Sneek O.P. nos asegura que nació en Bretaña. A temprana edad entró a la orden de los Dominicos. Mientras hizo sus estudios en San Jacques de París se destacó en filosofía y teología. De 1459 a 1475 enseñó casi ininterrumpidamente en París, Lille, Douay, Ghent y Rostock en Alemania, donde en 1473 llegó a ser Maestro de Sagrada Teología³.

Lectura iconográfica

El artista representó al beato como correspondía en el Concilio de Trento, las otras imágenes fueron censuradas para no causar desviaciones de fe entre los fieles, ya que la mayoría de las pinturas que corresponden a la erótica sagrada, en el tema de lactación fueron destruidas, o bien, no se volvieron a pintar de esa manera.

³ La información se tomó de un sitio virtual donde se explica la historia del rosario: la fuente con la cual fue creada: Bodinelle, Guy. *La Fuerza de la Palabra: Domingo de Guzmán*. Editorial San Esteban, 1987, pero el dato específico del beato en cuestión cita el autor que lo tomó de fuentes alemanas, descritas en la bibliografía.

3.2.2.2 San Raymundo de Peñafort

Ficha técnica

Lienzo # 2.1

Nombre de la obra: San Raymundo de P.

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espínosa

Fuente literaria

A pesar de la humildad con que empezó su nueva vida, no se ocultó su fama de ser uno de los más prestigiosos maestros de su época en teología y derecho. Gregorio IX lo llamó a Roma encargándole la compilación de una colección de *Decretales Pontificias*, trabajo que realizó en sólo cuatro años (1230-1234). Fue una obra maestra de sabiduría y un punto de referencia obligado del derecho eclesiástico durante muchos siglos. Ya antes había compuesto una *Summa* para la formación de los presbíteros al ministerio, llena de gran valor pastoral. Estos trabajos le conquistaron la confianza y aprecio de la Orden, que en el capítulo general de 1238 lo eligió como segundo sucesor de Santo Domingo, después de beato Jordán de Sajonia⁴.

Análisis iconográfico

En este lienzo se tiene el retrato de un fraile dominico que lleva puesta la acostumbrada esclavina negra y su hábito blanco, y para complementar en la parte inferior tiene un rosario, que simboliza el ciclo histórico de la vida de Jesús. En la cabeza lleva un bonete negro que nos refiere la jerarquía doctoral dentro de la iglesia y la tenue aureola su beatificación. El fraile como característica peculiar denota ser imberbe, su mirada se eleva y las manos están a la altura del pecho.

⁴ La información biográfica sobre el santo se localizó en un sitio virtual de la orden dominica, la cual trata sobre temas hagiográficos. La dirección virtual se encuentra en la bibliográfica.

Referente bibliográfico

Raimundo (Ramón) nació de noble familia en Penyafort, cerca de Barcelona, alrededor de 1175. En su juventud se dedicó con pasión a los estudios humanísticos, inicialmente en su patria y luego en Bolonia, donde obtuvo el grado de derecho y a los treinta años era profesor de su universidad. Vuelto a España se incardinó en la catedral y entró en la Orden dominica en el convento de Santa Catalina de Barcelona, apenas construido, el viernes santo de 1222.

A los dos años obtuvo la dimisión del cargo, pero durante este tiempo había hecho ya una nueva y orgánica redacción de las constituciones de la Orden. Raimundo volvió a Barcelona y lleno de audacia continuó su apostolado, especialmente para la conversión de los hebreos y musulmanes. Para ello creó dos conventos de formación misionera, como ya años antes había promovido a este fin para que los religiosos misioneros se formasen en el conocimiento del árabe y en la profundización del Corán. Se cree que Raimundo pidió a Santo Tomás de Aquino la redacción de la *Suma contra Gentes*.

Lleno de una gran dulzura y armonía de ciencia y vida, tuvo una gran influencia de su época al ser penitenciaro del Papa Gregorio IX y confesor de Jaime el Conquistador. Uno de sus principales cuidados fue también la atención a los pobres y oprimidos, de los que fue defensor y ayuda constante.

Murió en Barcelona, casi centenario, el 6 de enero de 1275 y su cuerpo se venera en un bello sepulcro gótico de la catedral de Barcelona. Fue el primer santo canonizado en la actual basílica Vaticana por Clemente VIII el 29 de abril de 1601. Es el patrono de los juristas católicos⁵.

Lectura iconográfica

En esta obra el artista representa a uno más de los santos dominicos que guiaron la vida conventual, o bien, fueron personajes importantes dentro de la comunidad eclesial, ya que sus vidas constituyen un ejemplo religioso para las futuras generaciones de frailes y monjas dominicas. En este caso la *suma* que escribió sirvió de fundamento religioso no sólo para la comunidad religiosa sino para la conversión de musulmanes y hebreos. Además de ser el cofundador de la orden de Nuestra Señora de la Merced, junto con Pedro Nolasco.

⁵ Idem. Biografía de dominicos.

3.2.2.3 San Luis Beltrán

Ficha técnica

Lienzo # 2.2

Nombre de la obra: San Luis Beltrán

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

En 1545 hizo la profesión religiosa en la Orden de predicadores y poco después recibió el presbiterado. Ejerció por algunos años el cargo de maestro de novicios, en el que se distinguió por el don de discernimiento espiritual.

Al santo misionero, se propusieron eliminarlo. Primero le ofrecieron una bebida refrescante, que contenía un fuerte veneno. Él le dio la bendición al vaso, y éste se rompió en muchos pedazos. Los indios narraban que un colono quiso disparar su escopeta contra el misionero y que la escopeta estalló, retorciéndose su cañón y quedando en forma de cruz. El santo tenía una fe capaz de conseguir milagros⁶.

Análisis iconográfico

En la obra podemos observar a un fraile que lleva su acostumbrada tonsura y viste el hábito de los frailes dominicos. En sus manos porta una pistola y una copa, de la que sale una serpiente, que alude al pasaje de su biografía donde se cuenta que trataron de envenenarlo, y el elemento iconográfico del veneno es la serpiente. Además de la pistola que representa el pasaje donde un colono trata de matarlo y la escopeta estalla y se retuerce el cañón. En la parte superior de la pintura se encuentra el nombre del santo, el cual corresponde a *S. Luis Beltrán*.

⁶ Estos datos fueron tomados del siguiente sitio virtual que fue escrito por : Felipe Santos, <http://www.churchforum.org.mx/santoral/Octubre/0910.htm>

Referencia bibliográfica

Nació en la Ciudad de Valencia, España, el 1 de enero de 1526. Sus padres fueron Juan Luis Beltrán y Juan Ángela Exarchi. De muy joven, su carácter generoso e ingenuo lo hizo querer imitar a San Alejo, pero fue obligado a regresar a su casa.

En 1561 llegaron a Valencia, procedentes de Roma, Fray Francisco de Carvajal y Fray Pedro de Velasco. Traían el proyecto de incrementar la labor apostólica en las tierras del reino de la Nueva Granada (actual Colombia). Fray Luis Beltrán pidió licencia para alistarse y le fue concedida. Después de siete fatigosos años de misionero, Fray Luis Beltrán decidió, no sin pena, regresar a España.

Fue párroco de la villa de Tenerife. Se cuenta que se libró milagrosamente de ser envenenado por los brujos indígenas, que se oponían a la evangelización. De sentimientos delicados, sufría al ver la inhumanidad de los encomenderos y su impotencia para resolver en bien de los indígenas oprimidos la triste situación que había producido la conquista y su secuela de injusticias.

Mucho contribuyó a esta decisión una carta que le escribió Fray Bartolomé de las Casas, en la que lo invitaba a no conceder la absolución sacramental a los encomenderos, ya que contravenían los preceptos reales y trataban tiránicamente a los indígenas contra la voluntad del Emperador. No fue fácil conseguir la licencia de volver a España, tanto más, que sus compañeros lo habían designado prior del convento del Rosario en Santa Fe de Bogotá. Se embarcó, por fin, en Cartagena y volvió a España el año de 1569. Desempeñó luego el cargo de prior en el convento de San Onofre, cerca de Valencia, y después en el de Valencia.

El Santo Obispo de Valencia, San Juan de Ribera, introdujo el proceso de beatificación y encargó a Fray Vicente Justiniano Anslit que escribiera la biografía de Fray Luis Beltrán. El 19 de julio de 1608, Pablo V lo declaró beato y el 12 de abril de 1673 fue canonizado por Clemente X⁷.

Lectura iconográfica

Con respecto a este lienzo se puede observar que hay una cierta confusión con relación al icono y la fuente literaria sobre la escopeta y la pistola, ya que en el siglo que vivió el santo no existían estas armas como menciona la fuente literaria, lo que se utilizaba eran mosquetes. Como bien se sabe las pistolas existieron más adelante. Existe el término pistola, pero así se le denominaba a un puñal o daga, las cuales se llevaban escondidas bajo la ropa. Consultando la historia de las armas se menciona que existieron pistolas y algunas escopetas en Inglaterra en el siglo XVI, y su uso se extendió hasta mediados del siglo XVII. La representación de la pistola se debe a un capricho del pintor esta problemática se le denomina anacronismo pictórico e histórico.

⁷ Idem. Felipes Santos

3.2.2.4 Beato Bartolomé de Vicenza obispo

Ficha técnica

Lienzo # 3.1

Nombre de la obra: Beato Bartolomé obispo

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Nace en Vicenza hacia el año 1200. Estudia en Padua y atraído por el ideal dominicano entra en los frailes predicadores en el convento de Bolonia, recibiendo el hábito de manos de Santo Domingo. Enseñó Sagrada Escritura y más tarde se dedicó a la predicación y a restaurar la paz en las regiones de Lombardía y Emilia. El Beato dominico Bartolomé de Braganza, fue obispo de Vicenza, fundador de la Milicia de Jesucristo, sociedad de laicos aristócratas para trabajar por la paz⁸.

Análisis iconográfico

En el lienzo se advierte un personaje masculino con aureola en la cabeza con ello nos refiere el autor que se trata de un santo, pero no o es ya que hasta en el nombre se marca un “B” de beato y no una “S” de santo como en otras representaciones que si lo son. Porta una esclavina *café* con capucha negra por fuera y blanca por dentro, el color *café* es otra deformación pictórica del restaurador, ya que el artista jamás colocaría colores que no corresponden a la orden dominica; lleva en el pecho la cruz flordelisada y una estrella en cada cuarto de la cruz, éste lleva los colores blanco y negro todos estos íconos nos muestran que se trata de un fraile dominico; además del escudo lleva una cadena de oro con una cruz pectoral que tiene cinco zafiros, sabemos que la cruz es el emblema fundamental de la fe cristiana y los zafiros hacen alusión a las cinco llagas de Cristo; en la parte superior de la obra se lee el nombre del beato; en la parte inferior tenemos un ser angélico y por sus

⁸ La información biográfica sobre el santo se localizó en un sitio virtual de la orden dominica, la cual trata sobre temas hagiográficos. La dirección virtual se encuentra en la bibliografía.

características se clasifica como un ángel niño tenante que lleva en las manos una mitra de obispo bordada en oro con zafiros, éstos aluden a la sabiduría del beato.

Referente bibliográfico

Estando en la curia romana como teólogo y consejero del Papa Gregorio IX, fue nombrado teólogo del Concilio de Lyon con el Papa Inocencio IV en 1253. Llevó a cabo delicadas legaciones diplomáticas en Inglaterra y Francia. Murió en Vicenza en el año 1270. Pío VI confirmó su culto el 11 de septiembre de 1793.

Lectura iconográfica

Realizando un análisis comparativo con las demás obras podemos observar que no es la misma mano, la estructura de la pintura denota varias anomalías, como son la mano del beato y el ángel tenante, ya que ambos no tienen la misma calidad de composición, trazo y perspectiva. Además de la alteración de los colores en el hábito.

3.2.2.5 Beato Juan [H]úngaro M[ártir]

Ficha técnica

Lienzo # 3.2

Nombre de la obra: Beato Juan [H]úngaro

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

No se ha encontrado un texto sobre la historia del beato Juan Húngaro⁹.

Análisis iconográfico

En esta obra se encarna a un personaje barbado, tiene la tonsura clásica de los frailes y lleva puesto un hábito blanco con una esclavina negra, esta vestimenta pertenece a los frailes dominicos. Junto a él hay otro personaje masculino, viste ropaje que sugiere al de los árabes, por el turbante. En las manos no se nota muy bien el elemento iconográfico, pero en algunos espacios se logran observar algunas hojas, las cuales pueden ser olivo aludiendo a la sabiduría y la prudencia; pero éstas se posan en la cabeza del beato, como si fuera a ser coronado. Lo poco que se puede ver del nombre concuerda con una representación en la primera capilla del lado derecho del templo de santo Domingo en la ciudad de Puebla.

Referencia bibliográfica

No se ha encontrado un texto sobre la historia del beato Juan [H]úngaro.

⁹ Se sabe que este beato existió o se tiene certeza del nombre porque existe otra pintura de él en el templo de santo Domingo en la ciudad de Puebla, en donde se encuentra la famosa capilla del Rosario.

Lectura iconográfica

Esta obra causo grandes confusiones, ya que se perdió la parte superior de ésta y es imposible saber que tiene en las manos el personaje vestido que se encuentra detrás del fraile. En un principio se creyó que el retrato era del beato Pedro mártir, ya que a ese santo lo mataron por la espalda, pero en uno de los recorridos a los templos dominicos para estudiar sus pinturas se descubrió la representación de un santo con las mismas características iconográficas en el templo de santo Domingo en la ciudad de Puebla, con lo cual se llegó a la conclusión de que se trataba del Beato Juan Húngaro. Se han revisado diversas hagiografías tanto dominicas como generales y no se ha encontrado referente alguno, por lo que se puede deducir que éste beato proviene de la piedad popular

3.2.2.6 San Pedro de Verona

Ficha técnica

Lienzo # 7.2

Nombre de la obra: San Pedro de Verona

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Sucesivamente es superior de los Conventos de Piacenza, Como y Génova. En 1243 Inocencio IV confirma a Pedro como Inquisidor General; pero una conjura pesa sobre él para asesinarle. Su martirio es como un eco de la muerte de Cristo, pues es fruto de 40 libras (moneda de Milán)¹⁰.

Era el 6 de abril de 1252. Regresaba de Milán a su Convento de Como donde era Prior. Cerca de la aldea de Barsalina recibe dos golpes de hacha en la cabeza y fue atacado por la espalda con un puñal; comienza a recitar en voz alta el credo, las fuerzas le faltan y mojando un dedo en su sangre escribe en el suelo *CREO*.

El Credo es la síntesis de su vida, de su abnegada entrega, de una fidelidad emocionante a Cristo Crucificado a quien ama. Tenía 46 años. Su cuerpo es trasladado al convento de Milán. El 25 de marzo del año siguiente Inocencio IV le canoniza. Es el protomártir de la Orden Dominicana Su fiesta se celebra el 4 de Junio¹¹.

Análisis iconográfico

En la pintura se puede observar a un personaje de edad madura. Lleva puesto una esclavina con capucha de color negro y una túnica blanca, esta indumentaria corresponde a un fraile dominico. En la mano derecha porta un anillo en el dedo cordial, esto representa que el personaje estuvo casado por una sola vez. Como elemento esencial de este personaje se puede observar un puñal que lo traspasa por la espalda, símbolo de su martirio. Además

¹⁰ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/td31.htm>

¹¹ Ibid.

junto a él se encuentra un ser angélico que lleva en sus manos una corona de mirto, la cual significa unión eterna y una palma que simboliza el martirio.

Referencia bibliográfica

San Pedro, mártir dominico. nace hacia 1205, en Verona, la ciudad de la Lombardía, Italia, presa de la herejía de los Cátaros, propagadores del maniqueísmo en el centro y norte de Italia. Pedro, con 15 años, queda fascinado por la palabra ardiente de fray Domingo de Guzmán y recibe el hábito dominicano de sus manos. Con ímpetu juvenil se dedica al estudio, la oración y vive la austeridad y la penitencia con radicalidad, en todo es fiel imitador de Domingo de Guzmán. Terminada la formación eclesiástica es ordenado sacerdote y nombrado Predicador del Evangelio de Jesús.

Pedro es piadoso, austero y corre la voz de su santidad por todas partes. Se preocupó de la defensa de la fe, para ello instituyó las *Asociaciones de la fe* y la *Cofradía para la alabanza de la Virgen María*. Fue solícito de bien espiritual de las hermanas dominicas a quienes brindó su consejo y ayuda espiritual. Como buen religioso es un convencido de la vida de comunidad, ama a Jesucristo y como él, experimenta la prueba, el menosprecio de algunos sectores y el ataque de quienes pensaban distinto. Su presencia evangelizadora a través de la Predicación continua; su intensidad; su capacidad organizadora le lleva a coordinar y fundar pequeños grupos organizados.

Se comenta que un día en estado de contemplación, en su celda, recibe la visita de las Santas Mártires: Inés, Cecilia y Catalina que dialogan en su habitación. Otros frailes llevan la noticia al Padre Prior. En el Capítulo Conventual es reprendido y corregido porque ha violado la clausura y ha recibido a mujeres en su celda religiosa. Su respuesta es un prudente silencio y es enviado al Convento de la Marca Ancona donde intensifica su estudio y oración... Un día se desahoga ante un crucifijo: *¿Qué mal he hecho, Señor, para verme como estoy?*

Cristo Crucificado le dice: *Y yo, Pedro, ¿qué mal hice?* Estas atribuciones que la tradición le da, son fiel reflejo de la intensa comunicación que los frailes tenían con Dios a través de la Oración. Algo que había trascendido a los demás. La gente de Oración profunda transpira esa experiencia y no hace falta que publique sus experiencias místicas. Por lo general, éstas se convierten en reflexiones profundas y acciones apostólicas¹².

Lectura iconográfica

Ha sido muy difícil realizar el análisis de esta obra por el desgaste de los hongos y el polvo; se ha perdido gran parte de su iconografía, de igual manera el nombre del santo que escribió el autor. Al encontrar varias representaciones del mártir fue posible constatar la validez del análisis del personaje representado en la pintura. Como ejemplo se puede ver el grabado posterior, el cual guarda parte de la iconografía que tiene el lienzo del trascórso del templo de santa Rosa.

¹² Ibidem.



3.2.2.7 Beato Jacinto de Polonia

Ficha técnica

Lienco # 3.4

Nombre de la obra: B. Jacinto de Polonia

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Nació a finales del siglo XII en Kamján (diócesis de Breslavia) de la noble familia de los Odrowaz de antigua tradición de servicio a la Iglesia. En el siglo XIV se le dio el nombre de Jacinto. Siendo canónigo de la Iglesia de Cracovia, paso a Italia, probablemente por motivos de estudio. En Roma conoció a santo Domingo y en 1220 recibió de sus manos el hábito dominicano. En el verano de 1221 el santo Patriarca lo designó junto con fray Enrique de Moravia para propagar la Orden en Polonia y hacia allá se dirigió llevando en su alma el ardor de Domingo, recientemente muerto.

Abandonó la ciudad poco antes de que los fieles fueran expulsados por el príncipe Vladimjro Ruricovic. Es en estos viajes cuando se recuerda el milagro de atravesar con unos compañeros el río Vístula a pie y sobre la capa extendida llevaba la Eucaristía y una imagen de la Virgen¹³.

Análisis iconográfico

En la pintura se puede ver a un personaje masculino que porta una esclavina con capucha de color negro, éste lleva la acostumbrada tonsura de los frailes dominicos. La mirada del dominico se posa en la imagen de la Virgen que sostiene con ambas manos.

Referencia bibliográfica

En 1223, y por mediación del obispo Ivo que los recibió con gran amor, fundaron el convento de la Orden en Cracovia. En 1225 Gerardo de Breslavja,

¹³ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

primer provincial de Polonia, dispersó a los hermanos de Cracovia en cinco direcciones distintas y a Jacko le correspondió la fundación de un convento en Dantzig (Gdansk). Asistió como definidor al capítulo general de París (1228) bajo el beato Jordán de Sajonia.

En 1229 fundó otro convento en Kiel donde vivió hasta 1233, predicando a los paganos y especialmente a los esmáticos como prueban documentos pontificios. Allí se distinguió por su candor de vida y devoción a la Virgen.

Cuando en 1233 vuelve a Dantzig se encuentra con una delicada situación político-religiosa, pues el Papa había encomendado a la Orden de Caballeros Teutónicos la tutela de los católicos frente a los paganos, dueños de la región, y con la mediación de Jacinto se llega a la libertad de culto y a la paz. Estableciéndose desde 1238 en Cracovia, se consagró durante veinte años a la predicación, cura de almas y asistencia a los enfermos. Murió en el convento de Cracovia el 15 de Agosto de 1257 y allí se venera su cuerpo. Fue beatificado por Clemente VII en 1527 y canonizado por Clemente VIII el 17 de abril de 1594.

Lectura iconográfica

Aunque la pintura no se encuentra en buenas condiciones, los elementos esenciales se ven claramente para poder elaborar el análisis de la obra. El artista representa visiblemente la historia del fraile en la pintura.

3.2.2.8 Beato Alberto Magno

Ficha técnica

Lienzo # 4.1

Nombre de la obra: Beato Alberto Magno

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Fue un destacado teólogo, filósofo y hombre de ciencia. Su humildad y pobreza fueron ejemplares. Estudió en Padua, donde tomó el hábito de Santo Domingo de Guzmán y profundizó en el conocimiento de la filosofía aristotélica, y en París, doctorándose en 1245. Enseñó en algunas de las pocas Universidades que existían en ese momento en Europa, desempeñando su trabajo en distintos conventos a lo largo de Alemania.

En 1259 ó 1260 fue ordenado obispo de la sede de Ratisbona, cargo que dejaría poco después habiendo remediado algunos de los problemas que tenía la diócesis. En 1263, el Papa Urbano IV aceptaría su renuncia, permitiéndole volver de nuevo a la vida de comunidad en el convento de Wurzburg y a enseñar en Colonia¹⁴.

Análisis iconográfico

En el lienzo se representa a un personaje masculino que tiene las siguientes características: en la cabeza se ve claramente una tonsura de los frailes dominicos. lleva puesto una esclavina de color negro, Hábito de los dominicos, en las manos lleva un libro, éste hace referencia al texto que él escribió y/o a su erudición. Junto a él aparece un ser angélico, por sus características es un ángel niño tenante que porta una mitra de obispo. Ésta es de color blanco, que representa la pureza, con bordados en oro significa la divinidad y piedras preciosas de color azul, la sabiduría.

¹⁴ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Referente bibliográfico

En la universidad de París tradujo, comentó y clasificó textos antiguos, especialmente de Aristóteles. Añadió a estos sus propios comentarios y experimentos, aunque Alberto Magno no veía los experimentos como lo verían luego los fundadores de la ciencia moderna y en especial Galileo Galilei, sino que en su opinión la experimentación consistía en observar, describir y clasificar. Este gran trabajo enciclopédico sentó las bases para el trabajo de su discípulo Santo Tomás de Aquino. También trabajó en botánica y en alquimia, destacando por el descubrimiento del arsénico en 1250. Fue beatificado en el año de 1622 y canonizado el 16 de diciembre de 1931, previa proclamación como doctor de la iglesia.

Lectura iconográfica

Al rehacer el discurso pictórico, nos damos cuenta de que tiene un cierto sentido con respecto a la jerarquía dentro de la orden, ya que en el centro encontramos al fundador de la orden santo Domingo de Guzmán, a los lados los Papas que participaron directamente con la orden dominica y junto a uno de ellos se encuentra santo Tomás de Aquino, gran doctor de la Iglesia, por consiguiente del lado opuesto tiene que encontrarse otra personalidad intelectual de los dominicos, el cual puede ser el beato Alberto Magno ya que éste fue el maestro de santo Tomás de Aquino.

3.2.2.9 Papa Inocencio V

Ficha técnica

Lienzo # 4.2

Nombre de la obra: Papa Inocencio V

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Junto con san Buenaventura dirigió los asuntos de mayor importancia del concilio de Lyon del año 1274, en el que se aprobó la unión de los griegos con los latinos. Preclaro en su magisterio, pero más esclarecido por la honestidad de vida y sus buenas costumbres, fue promovido a la cátedra de Pedro en el mes de enero de 1276, y por ello escogió el nombre de Inocencio. Su servicio eclesial, orientado principalmente a la recuperación de la unidad ecuménica, fue muy breve pues murió el día 22 de junio del mismo año a los cincuenta y dos años de edad. Su sepulcro desapareció en el s. XVIII a causa de un terremoto. León XIII confirmó su culto el 14 de marzo de 1898¹⁵.

Análisis iconográfico

Varios elementos nos muestra el pintor para remarcar la jerarquía eclesiástica del personaje, como son la capa pluvial bordada en oro, el camauro de color rojo, los guantes de terciopelo rojo, además portar la cruz triple que es el signo que sólo pueden llevarla los Papas. Asimismo en la parte posterior de la pintura se observa un ángel niño tenante que lleva una tiara, la cual simboliza a tres coronas, éstas significan *rey de reyes*.

Referente bibliográfico

Pedro de Tarantaise, así llamado por el lugar de Francia donde nació el año de 1224, entró, aún adolescente, en el convento de la Orden de Predicadores en Lyon. Fue enviado a estudiar al convento de Santiago de Paris en 1255 donde obtuvo el grado de maestro en teología. En el capítulo general de Valencia en 1259

¹⁵ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

fue designado junto con Alberto Magno, Tomás de Aquino, Florencio de Hesdin y Bonhomio de Breaña, miembro de una comisión extracapitular para la promoción del estudio, en la cual se elaboraron los *Statuta*, norma perenne de la institución de los estudios en la Orden.

Desde 1259 hasta 1264 y desde 1267 hasta 1269 enseñó las disciplinas teológicas en la universidad de París. Hubo de interrumpir en dos ocasiones el oficio de enseñar (1264-1267; 1269-1272) llamado para regir una provincia de la Orden. Contra su voluntad fue creado arzobispo de Lyon en 1272 y en el mes de mayo de 1273, sin haber sido aún ordenado obispo, fue nombrado cardenal del orden episcopal de Ostia Tiberina.

Lectura iconográfica

El artista representó al Papa como corresponde con todos los atributos y elementos de dicho personaje. Además de respetar la jerarquía intelectual dentro de la orden dominicana. Ya que ambos Papas pertenecieron a dicha orden, por lo que dejaron testimonio de su saber teológico.

3.2.2.10 Santo Domingo de Guzmán

Ficha técnica

Lienzo # 5

Nombre de la obra: Sto. Domingo de Guzmán.

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: No ha sido intervenido

Ubicación actual: 6º Cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Santo Domingo nació en Caleruega (Burgos) en el año de 1172, sus padres fueron don Félix de Guzmán y doña Juana de Aza. Siendo casi un niño, fue confiado al cuidado de un familiar suyo, el arcipreste de Gumiel de Izán, que lo inició en la fe y en los primeros elementos del saber. Cuando cumplió sus quince años llega a Palencia para poder seguir con sus estudios superiores, además de los teológicos. En ese lugar destacó por su amor a los pobres.

En el 1206 había fundado en Prouille un monasterio para mujeres, estimando en gran modo su función en la predicación evangélica, como lugar de perfección espiritual, de oración, de ayuda a la predicación, así como refugio, si fuera preciso, para los mismos predicadores¹⁶.

Análisis iconográfico

El personaje está vestido con una esclavina negra, la cual es propia de los dominicos, ya sabemos que los colores de este hábito son el blanco que simboliza la pureza y el negro la austeridad. En la cabeza lleva su acostumbrada tonsura característica de los frailes; en la frente tiene una estrella de cinco picos, ésta tiene varios significados, el primero alude a la imbricación de la materia y el alma, también es el principio activo y pasivo, el cual culmina con una dinámica existencial. Se nos dice también en una leyenda que durante el bautismo de santo Domingo apareció una estrella sobre su frente, Santo Domingo fue siempre una estrella brillante que atrajo almas perdidas a Cristo.

¹⁶ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

La mano derecha la tiene sobre un libro que representa a la Biblia, que era la fuente de la predicación y espiritualidad de santo Domingo. Era conocido como el Maestro Domingo por el grado académico que obtuvo en la universidad de Palencia, España. Sus contemporáneos nos dicen que en sus viajes por Europa siempre llevaba consigo el Evangelio de San Mateo y las Cartas de San Pablo. Esto hace referencia a la visión que tuvo en una de sus noches de vigilia. Mientras Domingo oraba, los Santos Pedro y Pablo se le aparecieron. San Pedro llevaba consigo el Evangelio, y Pablo sus Cartas, con este mensaje: "Ve y predica, porque has sido llamado para este ministerio". Esta visión le reafirmó en su vocación de continuar siendo un "Predicador Itinerante", no solo en el sur de Francia sino también en todo el mundo por medio de su Orden, la "Orden de Predicadores"¹⁷.

Alrededor de él hay un macizo de flores de diferentes clases, a la derecha del personaje encontramos rosas de color rosa, estas representan a las monjas dominicas, ya que es el símbolo característico de santa Rosa de Lima y recordemos que el convento está dedicado a ella; la amapola roja personifica la pasión por Cristo; también tenemos un grupo de jacintos, estos significan la prudencia y la cordura; del lado izquierdo también hay rosas de color rosa, las cuales ya mencionamos, también hay una flor roja de cinco pétalos, donde el autor nos manifiesta las cinco llagas de Jesucristo; en la parte inferior se observan unas violetas que son el símbolo de la humildad. Y en todo el macizo resaltan los lirios que son el símbolo de la castidad.

Referencia bibliográfica

Se hace presbítero hacia 1196-1197 y más tarde llega a ser canónigo del capítulo de Burgo de Osma, por invitación de su prior Diego de Aceves. Ahí progresa ampliamente en la práctica de la contemplación y en las dotes de gobierno. En el año de 1201 fue nombrado obispo Diego de Acebes, el cual debe partir a una misión diplomática para el rey de Castilla hacia Dinamarca. Diego elige como compañero a Domingo, del que nunca más se separará.

Volviendo del segundo viaje a Dinamarca se dirigen a Roma, esto ocurre en el año de 1206. El objeto de dicho viaje es para pedirle al Papa un permiso para dedicarse a la predicación de los infieles como misioneros. Ellos son movidos por la situación del sur de Francia, la cual se encontraba infestada por los cátaros, además por el entusiasmo misionero de las comunidades cristianas del norte de Europa. El Papa Inocencio III orienta a los dos decididos castellanos hacia el sur de Francia a la región de Albi y Tolosa. En 1207 muere Diego de Aceves y se disuelve la

¹⁷ Estos datos se obtuvieron en el sitio virtual de la Orden de los Predicadores <http://www.dominicos.org/domingo.asp>

legación pontificia, por lo que Domingo se queda solo. Domingo inicia un nuevo modo de proponer la doctrina cristiana basada en la pobreza verdaderamente evangélica y en el diálogo fraterno. En el 1206 había fundado en Prouille un monasterio para mujeres, estimando en gran modo su función en la predicación evangélica, como lugar de perfección espiritual, de oración, de ayuda a la predicación así como refugio, si fuera preciso, para los mismos predicadores.

En 1215, Fulco, obispo de Tolosa, confirma oficialmente esta forma de evangelización y pocos meses más tarde Fulco y Domingo van a Roma, donde Inocencio III confirma a su vez la predicación de santo Domingo. Efectivamente ya para entonces Domingo había recibido en sus manos el ofrecimiento a la obra de la "Predicación de Jesucristo" de algunos compañeros, con los que constituyó a primera fraternidad conventual en Tolosa, estableciendo así en 1215 los fundamentos de la Orden.

Enriqueciendo la vida canónica con la vida apostólica, ambas bajo la *regla* de san Agustín. Asumió para sí y para su Orden el oficio de la predicación que en ese entonces era una misión, sólo de los obispos. En tal estructura la Orden fue aprobada por Honorio III el 22 de diciembre de 1216. Obtenida de Roma la seguridad de la misión *universal* de su Orden (21 enero 1217), confiado en la gracia de Dios y apoyado en el patrocinio de la Virgen María, Domingo dispersa a sus frailes, el día de la Asunción de la Virgen (15 agosto 1217) por toda Europa, mandándolos especialmente a París y Bolonia, principales centros universitarios, y cuatro de ellos a España, que el mismo Domingo recorrerá en 1218.

En 1220 y 1221 presidirá en Bolonia dos capítulos generales que dan el cariz definitivo a la Orden; la predicación multiforme debe partir de una simultánea contemplación en la oración litúrgica y el estudio, en una vida común de fraternidad evangélica y de una pobreza mendicante. Aún tiene tiempo para dedicarse al trabajo misionero en el frío norte de Italia contra la herejía cátara. Físicamente destruido por el trabajo apostólico, Domingo muere el 6 de agosto de 1221, rodeado de sus frailes en el convento de Bolonia. Gregorio IX, ya ligado con él de gran amistad cuando era cardenal, lo canoniza el 3 de julio de 1234.

Lectura iconográfica

El lienzo de santo Domingo se encuentra en la piedra clave del arco toral, que se halla en el coro alto del templo de santa Rosa. Simbólicamente este hecho, tiene un significado importante, ya que el pintor nos dice que santo Domingo es la piedra central, que sostiene la congregación, puesto que es la finalidad de dicha piedra dentro de la arquitectura.

Realizando un estudio sobre el estado de conservación de la pintura, podemos observar que no ha sido restaurada, por lo cual está sucia y maltratada por el paso del tiempo. A simple vista podemos ver unos pequeños orificios en el centro del lienzo, es posible que se hayan hecho con clavos para sostener la pintura.

Pinturas del intradós lateral sur

3.2.2.11 San Pío V

Ficha técnica

Lienzo # 6.1

Nombre de la obra: San Pío V

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Antonio Ghislieri nace en Bosco Marengo (Alejandria, Italia) el año 1504. A los catorce años entra en la Orden de Predicadores en el convento de Voghera y recibe el nombre de Pío V. Ordenado presbítero en 1528, enseñó teología con el título de lector en Bolonia y Pavía y fue varias veces prior, destacándose por la bondad de sus costumbres y por su austeridad.

Fue inquisidor de la fe en Lombardía y más tarde, en 1551, comisario general de la misma. Nombrado por Paulo IV en 1556 obispo de Nepi y Sutri. En el año de 1557 fue nombrado cardenal, fue enviado de nuevo a Piamonte para el gobierno de la diócesis de Mondoví. Fue elegido para el supremo oficio pastoral el 7 de enero de 1566 y mantuvo su nombre: Pío y su hábito dominicano. En su elección influyó mucho la voluntad de san Carlos Borromeo. Desde este momento se dedica con total decisión a poner en práctica, con el ejemplo de su misma vida, todas las consignas del Concilio de Trento para la reforma de la Iglesia y el bien de las almas¹⁸.

Análisis iconográfico

Tomando en cuenta la indumentaria que porta el personaje del lienzo, el cual consta de una capa pluvial bordada en oro, un camauro de color rojo, una cruz triple que es el elemento que sólo pueden llevarla los grandes jefes de la iglesia como los Papas.

¹⁸ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Asimismo en la parte posterior de la pintura se observa un ángel niño tenante que lleva una tiara papal la cual simboliza a tres coronas, las cuales tienen como significado el "rey de reyes". En la cabeza tiene una aureola, con lo cual el artista nos representa la santidad del personaje y con ello deducimos que no es cualquier Papa, sino que se trata de un jerarca de la iglesia que llegó a ser santo, al mismo tiempo, ser dominico; con todos esos datos nos queda claro de que el personaje representado en el lienzo es San Pío V. Ya que dentro de los dominicos tenemos varios Papas, pero no todos llegaron a ser santos.

Referencia bibliográfica

Antonio Ghislieri se empeña con esfuerzo en la defensa de la fe cristiana a nivel geográfico, especialmente cuando logra reunir las fuerzas de los estados cristianos en la expedición coronada con la victoria naval de Lepanto contra los otomanos el 7 de octubre de 1571. Habiendo atribuido la victoria a María, en su devoción del rosario, instituye para este día la fiesta con el título de Nuestra Señora de la Victoria, que en 1573 será ya denominada del Rosario.

Murió en Roma el 1 de mayo de 1572 y fue beatificado por Clemente X el 1 de mayo de 1672 y canonizado por Clemente XI el 22 de mayo de 1721. Su cuerpo se venera en la capilla del santísimo Sacramento de la basílica romana de Santa María la Mayor, como él mismo había pedido.

Su trabajo se centra en diversos campos: defender la fe contra la reforma protestante; reformar a fondo y gradualmente la Curia romana; la publicación del Catecismo Romano (1566); formación teológica de los clérigos en los seminarios, para los que, entre otras medidas, propone la introducción de la enseñanza en ellos de la Suma Teológica de santo Tomás de Aquino, al que -ampliando el título de «doctor» hasta entonces limitado- declara doctor de la Iglesia latina con el título de «Angélico» (1567); la reforma concreta del culto público de la Iglesia con la publicación del breviario (1568) y del misal (1570); promoviendo la unidad de la tradición dogmática entre las Iglesias latina y oriental ortodoxa dando el título de doctores, también en la celebración litúrgica, a cuatro de los mayores de cada tradición.

Lectura iconográfica

Después de investigar la vida y obra del Papa Pío V, y analizar la representación se puede deducir que la obra al ser restaurada ha perdido uno de sus atributos, puesto que en las fuentes bibliográficas se dice que uno de los elementos iconográficos del santo es el rosario, y en la obra la posición de la mano parece poseerlo, pero no se encuentra. Según la tradición popular cuenta que los Papas visten de Blanco por este santo, ya que él nunca se quitó el hábito de dominico.

3.2.2.12 Santo Tomás de Aquino

Ficha técnica

Lienzo # 6.2

Nombre de la obra:

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Tuvo siempre un comportamiento humilde y cordial, siendo maestro excelso de la sagrada doctrina y predicador iluminado de la verdad evangélica. Su obra demuestra la estrecha coherencia entre la razón humana y la divina revelación en tantos aspectos que su obra escrita ha tocado, todos llenos de ciencia humana y divina en hermosa síntesis. Fue devotísimo de Cristo Salvador, especialmente de la cruz y de la Eucaristía, que exaltó en sus composiciones litúrgicas y tuvo una ferviente devoción filial a la Madre de Dios, la Virgen María. Murió en la abadía de Fossanova el día 7 de marzo de 1274 cuando iba de camino al concilio de Lyon¹⁹.

Análisis iconográfico

En este retrato por su indumentaria y corpulencia podemos deducir que se trata de santo Tomás de Aquino. El sol en la mitad del pecho significa el brillo de su persona por su sabiduría, según Louis Réau este ícono lo comparte con el Papa Gregorio Magno, además de la leyenda de que un monje dominico de la ciudad de Brescia lo vio aparecer junto a san Agustín con el pecho adornado con un gran rubí que iluminaba la iglesia. En la cabeza se lleva un solideo de color negro símbolo de doctor de la iglesia. Dentro de su gesticularidad se puede señalar que mira al espectador fijamente, mientras sostiene en la mano izquierda un libro abierto que representa a la suma teológica. La mano derecha está levantada y el dedo índice sobresale de los demás dedos que se encuentran en una posición más relajada, esto tiene como referente a la enseñanza o indicando que su sabiduría

¹⁹ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

proviene de Dios, recordemos que en esas épocas la sabiduría era parte de los siete dones del Espíritu Santo.

Referente bibliográfico

Nace en el castillo de Roccasecca (Italia), hijo de los condes D'Aquino, el año de 1225. Recibió la primera educación religiosa y científica en la abadía de Montecassino para pasar después a la universidad de Nápoles. El contacto allí con fray Juan de San Giuliano fue causa de su vocación a la vida apostólica y, superando una feroz oposición de la familia, entra en la Orden de Predicadores a los diecinueve años (1244).

Pasó por los principales centros de estudios de la época: Colonia, donde fue discípulo de san Alberto (1248-1252); a los 32 años es maestro de la cátedra de teología en París; luego enseñaría en Roma y en Nápoles. Alternó la enseñanza con la predicación con eficaces intervenciones ante la curia pontificia a favor de los mendicantes y otros asuntos. Siempre se destacó por un gran candor de vida y una fiel observancia de la vida conventual.

La misión de la Orden, es decir, el ministerio multiforme de la Palabra de Dios en la pobreza voluntaria, en él se centró en una continua dedicación al trabajo teológico: investigar incansablemente la verdad, contemplarla con amor y entregarla a los demás en escritos y en la predicación directa. Por tanto empleó su capacidad totalmente al servicio de la verdad, ansioso de alcanzarla, recibéndola de dondequiera viniese y con urgencia de compartirla a los demás.

Fue canonizado el 18 de julio de 1323 por Juan XXII. S. Pío V el 11 de abril de 1567 lo declaró quinto doctor de la Iglesia latina. León XXIII el 4 de agosto de 1880 lo proclamó patrón de todas las universidades y escuelas católicas.

Lectura iconográfica

Según varios testimonios tanto orales como escritos se refieren a santo Tomás de Aquino como un hombre corpulento. Aunque son varios los elementos que lo caracterizan, la mayoría el autor no los ha representado tales como la paloma, pintarlo entre Aristóteles y Platón, pisando a Averroes, o bien sosteniendo una maqueta de la iglesia, un cáliz o un libro. El tratado que escribió santo Tomás de Aquino es uno de los más completos refinándonos en temas teológicos, ya que da una explicación detallada de algunos de los campos metafísicos de la vida católica. Para nuestro estudio este personaje es importante ya da un sustento teológico para todas las representaciones tanto pictóricas como escultóricas.

3.2.2.13 San Vicente Ferrer

Ficha técnica

Lienzo # 6.3

Nombre de la obra: San Vicente Ferrer

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustin Espinosa

Fuente literaria

Su acción apostólica se extendió desde Granada, entonces sarracena, por toda España, hasta Suiza, Holanda e Inglaterra dejando en todas partes una profunda impresión, renovando espiritualmente enteras regiones y llevando por todas partes la paz y la unidad. Murió en Vannes (Francia) el 5 de abril de 1419 y allí se venera su cuerpo. Fue canonizado por Calixto III el 29 de junio de 1455. La devoción a san Vicente a causa de su poder taumatúrgico es todavía vivísima en Europa y en América. En los sermones que daba solía anunciar la aproximación del juicio final. El Papa lo había comparado con el ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores²⁰.

Análisis iconográfico

En la pintura se representa un personaje lampiño que tiene tonsura, lleva puesto un hábito blanco con una esclavina negra y blanca, alusivo a los frailes dominicos. Ambas manos las lleva en el pecho. En la parte posterior del santo hay unas alas característica primordial de Vicente Ferrer. Su mirada es hacia arriba, en señal de suplica u oración. Junto a él está un ángel que lleva en sus manos una calavera símbolo de la vanidad y de la efímera temporalidad del hombre.

²⁰ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Referencia bibliográfica

Nace en Valencia en 1350 y con diecisiete años entra en la Orden viviendo con gran disciplina la vida regular dejando de ello un claro testimonio en su tratado titulado "Sobre la vida espiritual", con una perfecta teología del apostolado y de deseo ardiente de perfección. Primeramente se dedicó a la enseñanza de la filosofía y teología, materias de las que publicó algunos tratados.

Su pureza virginal, su carácter franco y jovial y su amor por la austeridad lo habían preparado para una gran misión apostólica, ya que entre los años 1380-1390, lo vio ocupado en numerosas misiones a él encomendadas por el cardenal legado Pedro de Luna y por el rey Juan I de Aragón. Ya en este periodo se dedicó a la predicación en los primeros tiempos al lado del Papa en Aviñón y luego en el sur de Francia y en el norte de Italia.

Lectura iconográfica

La asignación del nombre a este santo fue muy complicada porque el restaurador no cumplió con la tarea de respetar los iconos del retrato del fraile y por consiguiente no fue fácil su reconocimiento. Éste se logró gracias a las fotografías que contiene el texto del padre Esteban Arroyo. Con mucho detenimiento de uno de los asesores, el Dr. Ruiz Gomar, se pudo reconocer una de las alas que son su elemento primordial. Pero que en este caso una de ellas no aparece y la que si se ve parece no estar pegada al cuerpo. Otro componente que ayudó para determinar el reconocimiento fue su posición dentro del trasdós del arco toral, ya que es un personaje importante dentro de la orden dominica



3.2.2.14 Beato Mateo Carreri

Ficha técnica

Lienzo # 7.1

Nombre de la obra: Beato Mateo Carreri

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Tradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º cajón del mueble de madera



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

El beato Mateo trabajó con gran afán al servicio de los pobres y de la paz. Almas santas amigas acudieron a su consejo atraídas por el mismo amor a Cristo crucificado entre otras santas Ángela Merici, el beato Mateo Carreri y la beata Hosanna de Mantua²¹.

Análisis Iconográfico

En la obra se observara a un personaje de edad avanzada, lleva puesto una esclavina con capucha de color negro y una túnica blanca, este atuendo corresponde a los frailes dominicos. El fraile tiene en la cabeza la clásica tonsura de los frailes. En la parte superior de la obra está escrito el nombre del sacerdote. La calavera representa a la muerte, ya que invita a la meditación sobre las postrimerías. Recordemos que el beato Mateo Carreri se dedicó a trabajar con los pobres, por ello la reflexión sobre las vanidades de la vida.

Referencia bibliográfica

El Beato Mateo Carreri nació en Mantova, Italia, en 1420. A los veinte años, entró en la Orden de Santo Domingo. Fue un gran predicador, y el principal tema de sus sermones era la paz de Nuestro Señor. Murió en 1470.

²¹ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Lectura iconográfica

La obra sufrió un deterioro por la humedad y el tiempo, por lo cual ha perdido una parte del pigmento en la porción superior donde se encuentra el nombre y en el fragmento inferior derecho donde se halla el elemento iconográfico. La investigación literaria sobre este beato no fue muy prolija, pues lo que se menciona de él en diferentes textos es muy escueto.

3.2.2.15 Pedro de Rufia mártir

Ficha técnica

Lienzo # 3.3

Nombre de la obra: Pedro de Rufia mártir

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Ejerció su vida apostólica especialmente como inquisidor para la defensa de la vida cristiana, atacada por los valdenses y consumó su vida con el martirio por Cristo y por sus hermanos en la fe cuando fue asesinado en el claustro del convento de Susa el 2 de febrero de 1365. Su cuerpo fue sepultado allí mismo, pero en 1516 fue trasladado a la iglesia de Santo Domingo de Turin. Pío IX confirmó el culto, que desde el tiempo de su martirio se le tributaba, el 4 de diciembre de 1856²².

Análisis iconográfico

En la obra podemos observar a un fraile dominico que porta una esclavina blanca. Es un monje de mediana edad. El personaje tiene la mirada hacia arriba, el artista nos muestra con esta posición la vida de meditación y de aceptación al sacrificio que tenía el mártir. La mano derecha se extiende hacia adelante con la palma de la mano al frente.

Referente bibliográfico

Pedro nace en la noble familia Cambiani en el castillo de Ruffia (Piamonte) alrededor de 1320. En su primera juventud abraza la vida dominicana en el convento de Savigliano. De gran austeridad de vida, eminente por su ciencia y ejemplar en la abnegación de sí mismo, pasó gran parte de su vida en el convento de Turin.

²² Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Lectura iconográfica

La resolución de este lienzo se realizó de manera aleatoria, ya que los elementos iconográficos y el nombre se han perdido por las causas naturales del tiempo como son: los hongos, la humedad y el polvo. La valoración que realizan los padres respecto a la jerarquía hagiográfica dominica la plasman tanto en sus textos como en sus pinturas. La asignación del posible nombre fue por medio del estudio en las pinturas, ya que el artista crea un equilibrio entre la importancia religiosa del cura y el lugar que ocupa dentro del trasdós del arco.

3.2.2.16 Andrés Peshiera

Ficha técnica

Lienzo # 8

Nombre de la obra: Andrés Peshiera

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Haglográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 7º cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Recorrió a pie toda la región española, viviendo pobremente, pasando la noche con los pobres, siempre acostados sobre los sarmientos y conciliándose de este modo el cariño e todo por este celo de caridad apostólica que nacía el ejercicio heroico de la penitencia, humildad y obediencia. “Un religioso obediente decía con frecuencia es un religioso santo”²³

Análisis iconográfico

En la pintura se puede ver a un personaje vestido con una esclavina con capucha de color negro, éste lleva la acostumbrada tonsura de los frailes, con lo cual podemos deducir que es un fraile dominico. La mirada del fraile se pierde. El artista plasmó en el pecho del personaje algo que parece ser el dedo de otro religioso que se encontraba cerca de él.

Referente bibliográfico

Andrés Grega, nació en Peshiera (Italia) el año 1400 de piadosos padres, originarios de Lago de Garda. Recibió el hábito en Brescia dentro de la congregación lombarda en el momento de mayor esplendor de la disciplina regular promovida por el B. Antonio della Chiesa, llevando a cabo sus estudios en el convento de San Marcos de Florencia. Terminado el período de formación y ordenado presbítero se dedicó toda su vida a la predicación, especialmente en *Valtellina*, región abrupta y fría al norte de Italia, que santo Domingo evangelizó en los últimos años de su vida, prodigándose incansablemente en favor de aquella

²³ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

pobre gente durante cuarenta y cinco años de durísimo ministerio, que le valió el título de apóstol de *Fattellina*.

Murió el 19 de enero de 1485 en el convento de Morbengo (Sondrio), cuya fundación (1457) había promovido, y su cuerpo reposa en su iglesia parroquial.

Lectura iconográfica

La resolución de este lienzo se realizó de manera aleatoria, ya que los elementos iconográficos y el nombre se han perdido por las causas naturales del tiempo como son: los hongos, la humedad y el polvo. La valoración de los padres y la asignación del posible nombre por medio del estudio en las pinturas, ya que el artista crea un equilibrio entre la importancia religiosa del clérigo y el lugar que ocupa dentro del trasdós del arco.

3.2.2.17 Beato Juan de Colonia mártir

Ficha técnica

Lienzo # 9

Nombre de la obra: Beato Juan de Colonia mártir

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 5º de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Todos los frailes dominicos murieron por defender la verdad católica sobre la Eucaristía y el primado en la Iglesia del Romano Pontífice. Sus cuerpos fueron descuartizados. Su cuerpo se venera desde 1618 en la iglesia de los franciscanos en Bruselas. Clemente X lo beatificó solemnemente junto con sus compañeros el 24 de noviembre de 1675; Pío IX los canonizó el 29 de junio de 1867²⁴

Análisis iconográfico

El retrato es de un fraile dominico por la vestimenta que porta. La fisonomía del fraile es de un moribundo ya que fue ahorcado en la ciudad de Briel por los herejes. Murió por defender la sagrada eucaristía, por eso el pintor lo ha representado moribundo con el cáliz y la hostia consagrada en las manos.

Referente bibliográfico

Juan Heer, preclaro testigo de la verdad católica y de la caridad pastoral, nació en Alemania a principios del siglo XVI. Fue hijo del convento de Colonia y pidió insistentemente a sus superiores que lo dejaran ir - a Holanda a ayudar a los católicos que se encontraban bajo la dura persecución calvinista. Allí era párroco de la iglesia de Hornaer cuando, capturado por los herejes, sufrió el martirio siendo ahorcado en las afueras de la ciudad de Briel del Mosa, al sur de Holanda, hacia la medianoche entre el 8 y el 9 de julio de 1572, junto con otros 4 sacerdotes seculares, 14 religiosos (11 franciscanos, 2 premonstratenses y 1 agustino) procedentes en su mayor parte de la cercana villa de Gorichem (Gorkum).

²⁴ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Todos ellos murieron por defender la verdad católica sobre la Eucaristía y el primado en la Iglesia del Romano Pontífice. Sus cuerpos fueron descuartizados. Su cuerpo se venera desde 1618 en la iglesia de los franciscanos en Bruselas. Clemente X lo beatificó solemnemente junto con sus compañeros el 24 de noviembre de 1675; Pío IX los canonizó el 29 de junio de 1867.

Lectura iconográfica

Aunque la pintura no se encuentra en buenas condiciones, los elementos esenciales se ven claramente para poder elaborar el análisis de la obra. El artista representa visiblemente la historia del fraile en la pintura.

3.2.2.18 Beato Jordán de Sajonia

Ficha técnica

Lienzo # 10.1

Nombre de la obra: Beato Jordán de Sajonia

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Cuando estando en Estramburgo supo que el Papa había promulgado en Rieti la bula de canonización de santo Domingo el 3 de julio de 1234, escribe, lleno de incontenible entusiasmo, una carta a toda la Orden.

Aparte de su epistolario a las monjas del monasterio de Santa Inés de Bolonia y otros escritos doctrinales, sobre todo nos ha dejado la mejor biografía de santo Domingo en su obra sobre los Orígenes de la Orden, escrita entre 1233 - 1234.

Cuando volvía de visitar la provincia de Tierra Santa encontró la muerte en un naufragio el 13 de febrero de 1237. Su cuerpo fue recuperado del mar, fue enterrado en San Juan de Acri.

Visitó con asiduidad las provincias de la Orden; redactó sus segundas constituciones y en sus quince años de trabajo fue modelo de vida equilibrada, de gran previsión, de concisión, de exactitud y de piedad. Al beato Jordán se debe el canto de la Salve al final de Completas, uso que de la Orden se extendería a toda la Iglesia y es un indicio claro de su piedad mariana. Ha sintetizado el ideal dominicano, como él lo vivió, en estas cualidades: *vivir modestamente, estudiar y enseñar*²⁵.

Análisis iconográfico

En esta obra se encarna a un personaje de edad media, tiene la tonsura clásica de los frailes y lleva puesto un hábito blanco con una esclavina negra, con lo cual el artista nos marca la orden religiosa a la que pertenece, la vestimenta atañe a los frailes dominicos. El monje sostiene entre sus manos dos libros, sabemos por la fuente literaria que fue quien

²⁵ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

escribió la biografía de santo Domingo, además de los escritos doctrinales y las constituciones de la orden dominica.

Referente bibliográfico

Nacido a finales del s. XII por el año de 1176 en Burgberg (Westfalia) de la familia de los Iberstein, estudió teología y enseñó más tarde en la universidad de París.

Domingo le propuso recibir el diaconado y entró en la Orden, el 12 de febrero de 1220, miércoles de ceniza, en el convento de Santiago. Participa en el capítulo general de 1220 y en el de 1221 ya fue nombrado provincial de Lombardia.

Es elegido Maestro de la Orden al año siguiente. Ningún otro como él comparte con Domingo la gloria de la difusión y consolidación de la Orden. Fue muy activo y eficaz y se le atribuye la fundación de 204 conventos y la captación de un millar de vocaciones. Promovió eficazmente la canonización de santo Domingo y estuvo presente a la apertura de la tumba la noche entre el 23 - 24 de mayo del 1223 en Bolonia. Celebrado su culto por los frailes y los fieles fue confirmado por León XII el 10 de mayo de 1826. El capítulo general de 1955 lo declaró patrón de la obra de las vocaciones dominicanas²⁶.

Lectura iconográfica

Desgraciadamente este lienzo es uno de los más dañados de toda la obra del templo de santa Rosa. La pintura en parte superior parece estar cortada, o bien ser el añadido con el que el autor completa la secuencia pictórica del lateral del intradós, desafortunadamente no se encuentra la parte superior que termine el rostro del monje dominico. El lado izquierdo del lienzo se ha perdido gran parte de él. Aunque la pintura ha sido intervenida.

Se llegó a la conclusión de que podría ser Jordán de Sajonia por la biografía y la forma en la que se encuentra el personaje en el lienzo.

²⁶ Estos datos se tomaron de la fuente virtual [http://usuarios.lycos.es/DOMIN?COSJME\(3\).htm](http://usuarios.lycos.es/DOMIN?COSJME(3).htm)

3.2.2.19 San Antonino de Florencia

Ficha técnica

Lienzo # 10. 2

Nombre de la obra: San Antonino de Florencia

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º cajón del mueble de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Fue nombrado arzobispo de Florencia (1446) por Eugenio IV, reconociendo en él su sabiduría y prudencia por las que era llamado comúnmente: "Antonino el de los consejos". Durante su priorato en San Marcos, desde 1439, había empezado la redacción de sus principales obras; la famosa, primera en su género, *Suma de Teología Moral*, sumamente práctica y *Las crónicas*. Siendo Arzobispo de Florencia no cambió en nada su tenor de vida anterior²⁷.

Análisis iconográfico

En el retrato podemos ver a un fraile dominico por la esclavina negra y la túnica blanca. El personaje lleva en la cabeza un bonete negro con bordes en azul, este distintivo simboliza que era doctor en filosofía. El libro que sostiene con ambas manos simboliza la obra más famosa del beato la suma de teología moral. La mano izquierda nos da a entender una comunicación directa entre el espectador y la pintura.

Referente bibliográfico

Antonio Pierozzi (el diminutivo se le dio por su grácil físico) nace en Florencia (Italia) en 1389. Conquistado por la palabra austera del beato Juan Dominici, que promovía la reforma querida por el beato Raimundo de Capua, fue recibido en la Orden de Predicadores, para el futuro convento de Fiésolle, en 1405 a los dieciséis años en el convento de Santa María Novella de Florencia. Hizo el

²⁷ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

noviciado en Cortona y recibió su formación en el centro de la reforma, el convento de Fiésole, ya en construcción, siendo así el primer hijo de este convento. Ordenado presbítero en 1413 ya se distinguía por la austeridad de vida, prudencia y doctrina y por ello ocupó cargos de gobierno inmediatamente en Foligno, Cortona, Fiésole, Nápoles, Roma y Florencia.

En Roma fue auditor de la Rota y notable maestro de derecho canónico. Fue vicario general de la reforma italiana de 1437 a 1447. Con la munificencia de Cósimo de' Médici se edificó el convento de San Marcos en Florencia (1435) y, siendo Antonino su prior, (1436-1444) el beato Angélico decoró las diversas dependencias y allí se fundó la primera biblioteca abierta al público en Europa (1443). Participó en el concilio de Florencia (1445) y después fue nombrado arzobispo de Florencia (1446) por Eugenio IV, reconociendo en él su sabiduría y prudencia por las que era llamado comúnmente: "Antonino el de los consejos". Durante su priorato en San Marcos, desde 1439, había empezado la redacción de sus principales obras: la famosa, primera en su género, *Suma de Teología Moral*, sumamente práctica y *Las crónicas*.³⁸

Lectura iconográfica

El artista ha logrado una magnífica comunicación por medio de la pintura de san Antonino, el lenguaje de las manos es convincente ya que el personaje que lee con atención, al mismo tiempo que se comunica con los demás.

³⁸ El referente bibliográfico pudo localizarse en la siguiente fuente virtual http://ar.geocities.com/missa_tridentina/04-00_0.html

3.2.2.20 Beato Guidolangineo mártir

Ficha técnica

Lienzo # 11

Nombre de la obra: Beato Guidolangineo mártir

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Trasdós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Guillermo fue uno de los primeros frailes a los que fue encargado el oficio de inquisidor en la diócesis de Tolosa (Francia) “en favor de la fe cristiana y de la obediencia a la Iglesia romana”. Fue apresado dolosamente por los herejes en Aviñón junto con otros frailes de nuestra Orden: el presbítero Bernardo de Rochefort y el hermano García de Aure, junto con otros ocho compañeros de ambos cleros²⁹.

Análisis iconográfico

Por su vestimenta el personaje es un fraile dominico. Existen dos elementos con los cuales el autor nos muestra que el personaje es un mártir, el primer elemento lo tenemos en el nombre ya que al final de él hallamos una “Mr”, lo cual significa mártir, el segundo elemento es la espada en el cuello del personaje, con ello se muestra la forma en la cual lo mataron. La cruz en su mano nos muestra que fue asesinado por la fe.

Referente bibliográfico

Los compañeros de Guillermo, ilustres protomártires dominicos, fueron testigos de su fe, se entregaron al martirio “gozosos como hombres apostólicos” y cantando el *Te Deum*, (*Vidas de los frailes, Parte V c. I, 1*) la noche de la Ascensión del Señor, un 29 de mayo de 1242. Sus reliquias se perdieron en el s. XVI. Pío IX confirmó su culto el 6 de septiembre de 1866³⁰.

²⁹ El referente bibliográfico pudo localizarse en la siguiente fuente virtual http://ar.geocities.com/misa_tridentina04/oe/o.html

³⁰ Estos datos se tomaron de la fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>

Lectura iconográfica

Se ha realizado una búsqueda en diferentes fuentes para localizar el referente bibliográfico de la obra, pero se ha encontrado una gran diversidad de contingencias, ya que el nombre de Guido dentro de la comunidad dominica no corresponde a ningún mártir, sino a un pintor. El único mártir al cual podríamos nombrar sería Guillermo Arnaud, que fue uno de los primeros frailes encargados del oficio de inquisidor y fue asesinado por los herejes de Aviñón junto con otros ocho hermanos, los cuales se entregaron jubilosos al martirio. Existe otro problema en cuanto a la pintura, ya que en el templo de santo Domingo de la ciudad de Puebla se ha encontrado la misma representación, pero el nombre no corresponde éste es Diego Biterrense, por consiguiente no se puede aseverar nada con respecto a este lienzo.

3.3 Serie pictórica del intradós

3.3.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico

Esta obra se encontraba en el intradós del coro alto del templo de Santa Rosa. Hoy se halla desmontada y depositada en el museo de santa Rosa. Fue dividida en ocho lienzos, que a continuación se ordenan conforme a su ubicación espacial dentro del templo.

En la parte superior del templo, en el coro alto existe un arco toral que separa la bóveda de aristas del coro, con la bóveda de cañón de la nave. Estas pinturas se localizan en el intradós del arco toral. Algo importante que se debe mencionar es que este arco está compuesto por una piedra llamada clave, dato importante para la iconografía ya que en él, el pintor colocó a la santa más relevante santa Rosa de Lima.

Tocante a la manifestación pictórica podemos decir que son ocho lienzos, los cuales miden en su totalidad 1379 cm. x 65 cm., donde se manifiesta el santoral femenino dominico, es decir las santas, beatas y vírgenes más representativas de la orden dominica. Cuando se desmontó la obra se obtuvieron ocho lienzos a los cuales se les ha asignado un número dentro del espacio para poderlos ordenar, estudiar y analizar en su contexto general y particular. El lado norte consta de cinco lienzos que miden en su longitud 661cm. x 65 cm. y el lado sur consta de tres lienzos que miden en su totalidad 718 cm. x 65 cm. Dentro de los lienzos podemos encontrar desde uno o varios retratos de las monjas, además de los escudos dominicos. A continuación se realiza una descripción sobre el estado de la obra.

3.3.1.1 Lateral norte del intradós

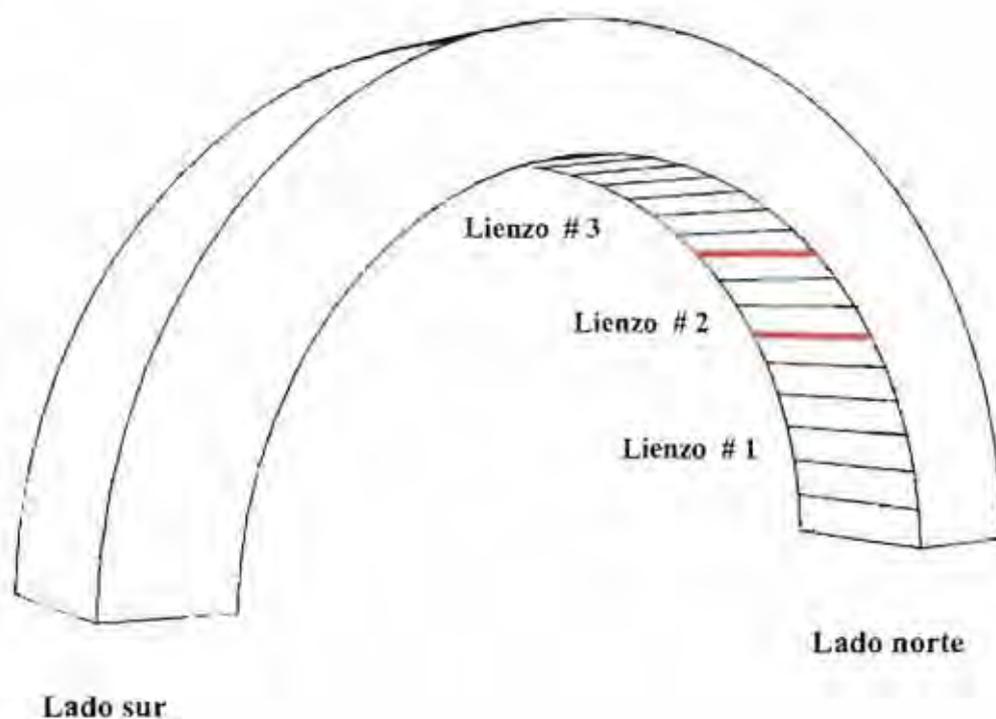
3.3.1.1.1 Descripción detallada de los lienzos

- a) El lienzo número uno es una serie de cuatro monjas y el escudo dominico, a cada una se le ha asignado un número para poder ser identificada, al igual que el escudo de la orden dominica, está en buen estado. Sus medidas son: 376 cm. x 70 cm.
- b) La pintura número dos es un solo lienzo, comparando la obra con otros lienzos del intradós y con las fotografías de algunos libros referentes al templo de santa Rosa de Lima, denota la falta de un pequeño lienzo de rosas que une esta pintura con la

serie, pero en general está en buen estado. Las medidas del lienzo son de 87 X 70 cm.

- c) El lienzo número tres se estructura por tres santas dominicas, éste se encuentra en buen estado, ha sido restaurado. Como dato importante de esta obra, es que en ella se encuentra la pintura de santa Rosa de Lima. El autor coloca este retrato en la piedra clave del intradós del arco toral. Las medidas son 255 cm. x 67 cm.

Esquema # 2 para la ubicación norte del intradós



**NO HAY PAGINA 145 EN TESIS IMPRESA Y
TAMBIEN EN ARCHIVO DE PDF**

3.3.1.1.3 Ordenamiento por secciones pictográficas grupales



Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 3



Santa Rosa de Lima Foto:
Agustín Espinosa
Lienzo # 3.3



Santa Inés de Montepulciano
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 3.2



Santa Margarita Princesa
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 3.1



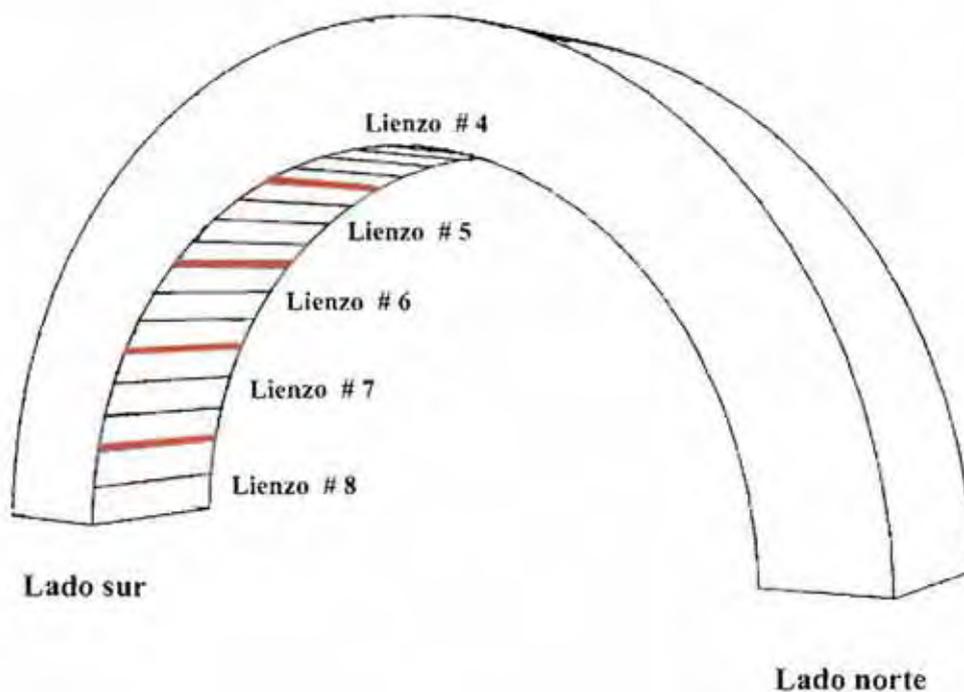
Santa Cecilia
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 2

3.3.1.2 Lateral sur del intradós

3.3.1.2.1 Descripción detallada de los lienzos

- a) El lienzo número cuatro se estructura por dos santas dominicas, el cual se encuentra en buen estado, pero en la parte inferior tenía una filacteria con el nombre de la monja, éste ha sido rasgado con lo cual se dificultó la lectura del nombre de la santa. Las medidas son 166 cm. x 70 cm.
- b) La obra número cinco es una serie de tres retratos de santas, en la parte superior tiene un corte en la parte superior izquierda sobre la pintura, la parte inferior se encuentra en mejor estado. Las medidas de esta pintura son 255cm. x 70 cm.
- c) El lienzo número seis podemos ver una monja, tiene una filacteria con el nombre de S. Juana princesa y virgen. Esta pintura se encuentra en mejores condiciones que las demás y sus medidas son 145 cm x 70 cm.
- d) La pintura número siete ha sido restaurada. La parte superior de la obra se completa con el lienzo número seis donde se puede ver parte de la cabeza de la beata, y la parte inferior se une al lienzo número ocho donde se encuentra el nombre de la santa en una filacteria. Las medidas del lienzo son: 60 cm. X 70 cm.
- e) La última obra de esta serie se ubica en la parte norte del templo, es la cruz flor deslizada emblema de los dominicos, en la parte superior del escudo está una filacteria con el nombre de la santa que pertenece al lienzo número dos. Esta obra mide 40 cm. x 70 cm.

Esquema # 1 para la ubicación sur del intradós



3.3.1.2.2 Pinturas del lateral sur

3.3.1.2.3 Ordenamiento por secciones pictográficas grupales



Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 4



Santa Catalina de Siena
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 4.1



Santa Margarita di Castello
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 4.2



Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 5



Santa Imelda
Foto: Agustín Espinosa
Lienzo # 5.1



Santa Estéfana Sorsine
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 5.2



Santa Magdalena
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 5.3



Santa Juana Princesa
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 6



Santa Hosanna
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 7



Escudo dominico
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 8

3.3.2 Análisis iconográfico de las pinturas del intradós del coro alto

3.3.2.1 Escudo Dominicco

Ficha técnica

Lienzo # 1.1

Nombre de la obra: Escudo dominico lado Sur

Autor: Posiblemente Joaquín Magón

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós del arco Toral

Temática: Religiosa

Tipología: Emblemática

Tipo de Objeto: Heráldica de la orden conventual dominica

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

En los escudos de la Orden y de sus instituciones aparece siempre la Cruz flordelisada como signo distintivo de la Familia Dominicana. Esta cruz está compuesta por cuatro brazos iguales terminados de flores de lis muy abiertas y divididas longitudinalmente con los colores blanco y negro¹.

Análisis iconográfico

Con la estructura del escudo podemos iniciar un rastreo por medio de la cruz que porta en el centro del emblema, ésta tiene una característica específica, todas las punta de la cruz terminan en forma de flor de lis, esto nos indica que es una cruz flordelisada, dicha cruz fue el simbolo de los caballeros que lucharon por la fe contra los moros en España. Cada brazo de la cruz porta dos colores el blanco y el negro, estos colores son los de la orden de los dominicos, escogidos por santo Domingo, puesto que él era hijo de un caballero de Calatrava.

Los colores negro y blanco representan la pureza y el seguimiento a Cristo. El escudo se divide al principio en cuatro, esta división la hace la cruz, iconográficamente podemos deducir que el número cuatro alude a los cuatro elementos, los cuatro ríos, los cuatro puntos cardinales. A su vez estos cuartos se dividen formando octavos, los cuales simbolizan el equilibrio cósmico, también puede significar los puntos cardinales más sus

¹ Dicha información se localizó en los textos de Louis Réau.

intermedios, alternando en ellos los colores blanco y negro de los cuales ya se mencionó el significado que les dio santo Domingo de Guzmán.

Referente bibliográfico

Este símbolo fue enarbolado por los cruzados de la Orden Militar y Religiosa de Calatrava. Sus cuatro flores de lis fueron antiguamente en rojo o azules. Siglos más tarde, Domingo de Guzmán, hijo de un Caballero de Calatrava, las hizo en blanco y negro como el hábito de la orden que había fundado.

La Cruz es símbolo familiar de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores, una de las más firmes columnas del catolicismo³.

Lectura iconográfica

El autor cierra esta secuencia de pinturas con el emblema dominico, pero éste dista del primero por ser más austero, en él no se encuentran las estrellas, símbolo como ya se mencionó de santo Domingo. Se encuentra enmarcado por un mazo de rosas de color rosa y blanco, referente de las monjas dominicas de santa Rosa.

³ Idem

3.3.2.2 Beata Columba de Rieti

Ficha técnica

Lienzo 1.2

Nombre de la obra: Beata Columba de Rieti

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós del arco toral

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Este lienzo se puede sustentar en el amor que tenía por sus semejantes, pero ante todo por las niñas, es por ello que después de una visita al santuario de la Madonna della Quercia (Viterbo) se trasladó a Perugia donde edificó un monasterio para educación de las niñas, llamado popularmente: *La casa de las palomas*, dedicado a santa Catalina de Siena.

Gracias a este hecho fue rodeada de un grupo de la orden seglar da origen a una comunidad de hermanas ya de vida regular. Se dedicó siempre con amor a los pobres, enfermos, moribundos e incluso a condenados a muerte siguiendo el ejemplo de santa Catalina³.

Análisis iconográfico

La pintura es el retrato de una monja dominica porque lleva el hábito que corresponde a esta orden. La túnica blanca simboliza la castidad de las monjas y el manto negro el ser esposas de Cristo. El niño que porta en las manos simboliza el futuro convento que se formaba para beneficio de la infancia, para que las niñas descendientes de españoles pudieran tener una casa segura y una vida llena de inocencia, de espontaneidad, limpidez y alegría. El hecho de que esta santa tenga más rosas a su alrededor que las demás, significa que ella es el emblema de que crezca la orden, de que existan más vocaciones, que en este caso se representan con rosas.

³ El referente bibliográfico se obtuvo de fuentes virtuales. <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>, 26 de marzo del 2006

Referente bibliográfico

Angiolilla (Angelita) Guadagnoli (nombre de pila) nace en Rieti (Italia) el 2 de febrero de 1467. Ya en su adolescencia, viviendo con fervor el misterio de la pasión del Señor, hacía ásperas penitencias. A los diecinueve años entra en la Orden seglar de la Penitencia de santo Domingo en su misma ciudad, imitando a Catalina de Siena. Fue considerada ángel tutelar y la pacificadora de la ciudad de Perugia, entonces dividida en irreconciliables facciones.

Su labor por la paz le dio el nombre popular de *Paloma (Columba) de la paz*. Antes de morir llamó a los magistrados para recordarles: Cuántos no aman a sus hermanos no son dignos del Padre de todos; el odio provoca la cólera divina y las lágrimas de los oprimidos son la condena de los poderosos. Murió a los treinta y cinco años, el 20 de mayo, día de la Ascensión del año 1501. Sus reliquias se conservan en el monasterio de dominicas en Perugia. El Papa Urbano VIII confirmó su culto el 25 de febrero de 1627.

Lectura iconográfica

Esta santa es importante dentro del discurso del convento por ser fundadora de un monasterio para niñas. La causa por la cual fue fundado el convento de santa Rosa de Lima, ya que fue para jóvenes poblanas de descendencia española. Tratando de buscar un lugar digno donde estar, claro, en caso de no tener una familia que respondiera por ellas, o bien, las señoritas de clase acomodada que quisieran participar de la vida religiosa.

En las fuentes secundarias se encontró una confusión con respecto al elemento iconográfico de la santa, ya que el icono de santa Columba es una paloma, pero en este caso el artista ha decidido colocar en sus brazos a un niño recién nacido. Por ser beata poco conocida, dentro de la investigación no aparecieron más representaciones pictóricas suyas.

3.3.2.3 Santa Margarita Ebner

Ficha técnica

Lienzo # 1.3

Nombre de la obra: Santa Margarita Virgen

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Margarita es una de las grandes místicas renanas que vivieron en el siglo XIV en los más de setenta monasterios alemanes de la Orden. Amiga de Juan Tauler, estuvo también en frecuente relación con hombres de buena voluntad de entonces llamados *Amigos de Dios*. Ella misma fue protagonista de una insigne experiencia mística cuyo testimonio autobiográfico aparece en *Las Revelaciones o Diarios* y la colección de elevaciones espirituales llamada *Padre nuestro*, que nos instruye en el amor divino⁴.

Análisis iconográfico

En la pintura se observa a una joven de tez muy blanca, esto se resalta por la nariz afilada la boca pequeña. Viste una túnica blanca al igual que la cofia y toca, además tiene un manto negro, característico de las monjas dominicas. Como signo característico en las manos de la santa se colocó un velo, el cual simboliza testimonio de pureza. La mirada de la joven se dirige hacia el cielo, en señal de actitud mística.

Alrededor del retrato el autor pintó una guirnalda de rosas de diversos tonos de color rosa, signo característico de las monjas de Santa Rosa y un escueto follaje verde, haciendo alusión a la esperanza en la fe. En la parte inferior de la pintura podemos ver una filacteria que tiene escrito el nombre de *S. Margarita V.*

⁴ El referente bibliográfico se obtuvo de fuentes virtuales. <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>
3 de diciembre del 2005.

Referente bibliográfico

Margarita Ebner nació en el año de 1291 en Donauworth, Baviera, fue educada en las virtudes y las artes dentro de la casa paterna. En el año de 1306 escogió la vida religiosa y entró a la orden de las hermanas de la orden de predicadores del Monasterio de Mendingen de la diócesis de Augsburgo, dedicado a la asunción de la Virgen.

En el año de 1311 se siente llamada a una exigencia mayor para cumplir la divina voluntad de su creador, tratando de copiar la vida del Padre Domingo. Robustecida por los dones del Espíritu Santo. Lleva una vida contemplativa, en el año de 1347 alcanzó la máxima unión con Cristo. Muere el 20 de junio de 1351. Su cuerpo se venera en el convento de las franciscanas en Modingen. Su culto fue ratificado por Juan Pablo II el 24 de febrero de 1979⁵.

Lectura iconográfica

Esta obra presentó dificultad en la realización de su análisis, porque el elemento iconográfico es ambiguo, puesto que no se nota claramente de qué se trata; después de una observación exhaustiva se llegó a la conclusión de que es velo, no obstante este elemento iconográfico no concuerda directamente con la hagiografía de la santa, a menos que el velo tuviera alguna figura o símbolo bordados, desafortunadamente, por el estado de la obra, esto es imperceptible.

⁵ El referente bibliográfico se obtuvo de fuentes virtuales. <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>, el 5 de diciembre del 2005.

3.3.2.4 Santa Lucía Narni

Ficha técnica

Lienzo # 1.4

Nombre de la obra: Santa Lucía Narni

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal

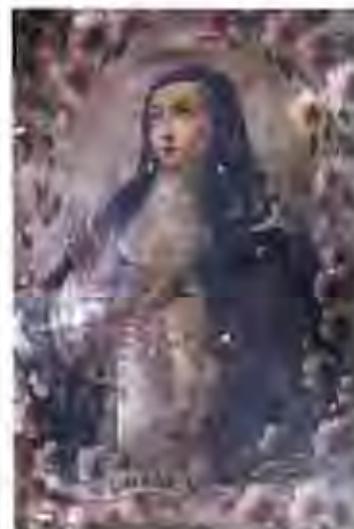


Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Nació en Narni en 1476 y murió en Ferrara en 1544. Desde los doce años, cuando empezaba a notar los efectos de su preadolescencia, se entregó al Señor con su voto de virginidad. En 1494 santa Lucía entró en la tercera orden dominica en Narni. Fue a Roma y después a Viterbo en donde el 24 de febrero de 1496 tuvo ya los estigmas, que el mismo Papa atestiguó y verificó. Etimológicamente el nombre de Lucía significa *resplandeciente, luminosa*. Viene de la lengua latina⁶.

Análisis iconográfico

En la pintura se aprecia a un personaje femenino que tiene las siguientes características, viste una túnica blanca, toca y cofia, con un manto negro, dicha indumentaria corresponde a las monjas dominicas, claro que no puede faltar el tradicional rosario, que es parte esencial de la vestimenta.

Como elemento característico de la beata presenta los siguientes iconos: en la mano derecha en medio de la palma una pequeña rosa de color rosa, en la mano izquierda en el dorso de la palma también tiene una pequeña rosa y en el pecho igualmente presenta una diminuta rosa, todos ellos son la forma, en la cual el pintor nos manifiesta la historia de dicha beata, ya que ella, presentó en vida los estigmas de Jesucristo. Los lirios blancos que sostiene en su mano representan su pureza de alma de la beata.

⁶ El referente bibliográfico se obtuvo de fuentes virtuales. <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>, el 15 de diciembre del 2005.

Esta pintura tiene alrededor una copiosa guirnalda de rosas de color rosa, estas son las flores que representan a las monjas dominicas del convento de santas Rosa de Lima, con follaje verde, que simboliza la esperanza en la fe de las monjas. En la parte inferior se encuentra la filacteria con el nombre de la beata el cual es: *S. Lucía. F.*

Referente bibliográfico

Su familia quería que se casara. Y así lo hizo para no llevarle la contra ni hacerles sufrir. Pero después de un breve período de vida matrimonial, se separó del marido. Éste se convertiría con el tiempo en hermano franciscano.

En 1494 entró en la tercera orden dominica en Nani. Fue a Roma y después a Viterbo en donde el 24 de febrero de 1496 tuvo ya los estigmas, que el mismo Papa Clemente VI atestiguó y verificó. Y no solamente él sino también médicos y teólogos. El duque de Ferrara, una vez que conoció la santidad de Lucía, le pidió que fuera su consejera y le construyó un monasterio, el de santa Catalina de Siena dedicado a la educación de la juventud. En los últimos años de su vida conoció el desprecio de las jóvenes y la humillación. Todo lo aceptó con la mayor sencillez y humildad el mundo⁷.

Lectura iconográfica

El artista quiso contrastar con las demás beatas ya que ésta presenta más flores con respecto a las otras; dentro de la iconografía esto se podría decir que cumple con los atributos correctos, pero muy singulares a la vez, ya que el pintor ha colocado en las manos de la santa flores donde se manifestaban los estigmas. Además de que estas flores son precisamente rosas, la flor característica de este convento, recordemos que está dedicado a santa Rosa de Lima, primera santa de América y su ícono esencial es la rosa.

⁷ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual: <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOS/Id11.htm>. El día 6 de diciembre del 2005.

3.3.2.5 Beata Estefanía V.

Ficha técnica

Lienzo 1.5

Nombre de la obra: Beata Estefanía V.

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 2 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Domínica llamada Estefanía Ferrete, del convento de Unterlinden, durante cincuenta años recitó diariamente ciento cincuenta Avemarías, arrodillándose otras tantas veces o poniéndose en venia o postración⁸.

Análisis iconográfico

La joven monja que porta un hábito blanco con manto negro nos muestra su origen dominica. El rosario es parte de la indumentaria de las monjas dominicas y éste significa una sucesión de unidades ensartadas que representan la repetición de oraciones, basadas en la vida de Cristo. También tiene tres medallas de oro que significan Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, puesto que el oro está reservado para lo divino y el número tres hace alusión a la Santísima Trinidad.

La mirada de la joven monja es totalmente contemplativa hacia la imagen que sostiene en sus manos, como detalle muy peculiar el crucifijo descansa en su hombro derecho y sostenido por la mano derecha. Dicho crucifijo significa dentro de la tradición cristiana la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo. La corona de espinas es otro atributo más que alude a la pasión de Cristo, pero también se refiere a la culminación espiritual.

⁸ Dicha información fue tomada de una relación de monjas dominicas dedicadas a la oración, ya que dentro del panteón femenino dominico no se ha encontrado su biografía.

Las rosas son el símbolo esencial de las monjas dominicas, ya que aluden a santa Rosa de Lima. Una de las vidas más emblemáticas dentro de la vida conventual dominica.

Referente bibliográfico

Por desgracia, los datos biográficos de la santa presentaron dificultades para su localización e identificación, ya que se encontró otra dominica con el nombre de santa Estéfana de Quinzani. Incluso los mismos padres dominicos confunden a las dos monjas, por ello, sólo se hace una breve referencia a estos datos. La confusión se da porque las festividades de sus nacimientos son el mismo mes (además de la similitud del nombre), santa Estéfana es del 3 de enero y santa Estefanía del 16⁹.

Lectura iconográfica

Dentro de las características físicas, los rasgos faciales denotan un sincretismo pictórico ya que la nariz y la boca son sumamente finas, se podrían caracterizar como rasgos europeos, pero los ojos marcan un ligero abultamiento (ojos glaucos), este detalle es característico de los pintores novohispanos.

Los elementos iconográficos que decidió utilizar el autor son para resaltar la vida espiritual de la beata, además de enmarcar la devoción de la monja por Cristo. Referente a la confusión entre Estefanía y Estéfana se disipa porque en el lienzo el artista ha plasmado el nombre de Estefanía, aunque la biografía va más acorde con la representación pictórica.

⁹ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual: <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOS/Id31.htm> El día 6 de diciembre del 2005

3.3.2.6 Beata Cecilia V.

Ficha técnica

Lienzo # 2

Nombre de la obra: Beata Cecilia V.

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

A finales del año 1223 o a comienzos de 1224, el Papa Honorio III la envió a Bolonia con otras tres hermanas para introducir el espíritu del santo Padre Domingo en el monasterio de Santa Inés, fundado por la beata Diana¹⁰.

Análisis iconográfico

La joven que aparece en la obra es una monja dominica por portar el hábito característico, el cual consta de una túnica blanca y un manto negro. Lleva un rosario de cuentas que se distingue de las demás religiosas porque lleva tres medallas, una de ellas puede ser el Sagrado Corazón de María o el número tres puede hacer referencia a las Santísima Trinidad, y con ello simbolizar la perfección, la complejidad y la complementariedad en el seno divino. Las otras dos gozan de policromía, pero es imposible saber qué tema tratan.

En ambas manos lleva un collar de cuarenta diminutas rosas que hacen alusión a las muchas jóvenes que ingresan al convento y son ilustradas por ella en el conocimiento de santo Domingo. La mirada hacia arriba representa el éxtasis de la beata. Las rosas alrededor son el elemento distintivo de las monjas dominicas de santa Rosa.

¹⁰ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual:
<http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>. El día 10 de diciembre del 2005.

Referente bibliográfico

Cecilia Cesaria, nacida en Roma a comienzos del siglo XIII, se trasladó en el año de 1221 de Santa María in Tempulo al monasterio de San Sixto, donde conoció a santo Domingo, de cuya fisonomía y espíritu dio un testimonio fidelísimo.

Murió en el año 1290. Parte de las reliquias se veneran en el monasterio de S. Inés de Bolonia también en el monasterio de los SS. Sixto y santo Domingo en Roma. El culto fue aprobado por León XIII el 24 de diciembre de 1891¹¹.

Lectura iconográfica

En esta obra podemos encontrar muchos tropiezos, por la escasa información sobre la beata, por lo cual los íconos son imposibles de dilucidar. La interpretación que se realizó sobre el collar de rosas es una aproximación, porque al no encontrar otras pinturas con el mismo atributo se puede suponer que es una invención del pintor.

¹¹ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual:
<http://psaarias.lycos.es/DOMINICOSIM/id31.htm>. El día 10 de diciembre del 2005.

3.3.2.7 Santa Margarita princesa

Ficha técnica

Lienzo # 3.1

Nombre de la obra: Santa Margarita princesa

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Gracias a sus continuas oraciones, la tradición popular menciona que recibía mensajes procedentes del cielo. Tenía una extrema vocación de servicio, y siempre fue su empeño que nadie reparase en ella, como si no fuera importante, como si apenas existiera. A pesar de su salud extremadamente frágil, ocultaba sus enfermedades para que no se le dispensara de ninguna de sus obligaciones. En vigilia no probaba ni agua ni pan, pasando la noche en oración¹².

Análisis iconográfico

En la obra tenemos a santa Margarita Princesa de Hungría, con el hábito de las dominicas ya que desde los tres años perteneció a dicha orden, este hábito consta de una túnica blanca y un manto de color negro, en el pecho tiene el acostumbrado rosario característico de las santas, vírgenes y beatas dominicas.

En la mano izquierda porta unas azucenas que hacen alusión a su virginidad y en la mano derecha se encuentra suspendido un sol, que quizá alude como se mencionó en la fuente literaria, a que la santa recibía constantemente mensajes del cielo, por sus oraciones.

Alrededor de la imagen tenemos unas rosas de color rosa, dichas flores son características del convento por haber tomado como patrona a santa Rosa de Lima, la cual se le ha reconocido por las rosas del mismo color. El follaje representa la esperanza. En la

¹² La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual:
<http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>, El día 10 de diciembre 2005.

parte inferior se encuentra una filacteria con el nombre de la santa y en la parte superior de ésta hay una corona, recordemos que la santa perteneció a la familia real y la tiara por su estructura es de una princesa.

Referente bibliográfico

Debido a que sus padres, los reyes de Hungría, la consagraron a Dios antes de su nacimiento y a los tres años y medio fue llevada a un monasterio de monjas dominicas. Santa Margarita desde muy niña renunció a los privilegios de la sangre real prefiriendo internarse en un convento. Su extrema devoción y su fe ciega en Dios lograron que fuera bendecida con los dones del milagro y la profecía.

A los diez años fue trasladada a otro convento de la misma orden, situado en una isla que hoy se conoce por el nombre de la santa. Pronunció los votos a los doce años. Era tan humilde que si creía haber ofendido a alguien, se arrojaba al suelo implorando su perdón. Sus principales devociones iban dirigidas a Jesús Crucificado y a la Virgen María.

Besaba continuamente un pequeño crucifijo de madera que llevaba consigo, repitiendo a menudo el nombre de Jesús para sentirse reconfortada. Solía caer en éxtasis durante las eucaristías, y lloraba con frecuencia sintiéndose inundada por el amor de Cristo. A los veintiocho años, desde una breve enfermedad, entregó su alma completamente para a Dios¹¹.

Lectura iconográfica

En el largo camino de la investigación se ha podido constatar que las diversas obras sobre las santas y las beatas del panteón femenino dominico no son copiosas, por lo cual en muchos de los casos es imposible realizar un seguimiento sobre la evolución pictórica.

Además, el nombre de la beata Margarita puede confundirse con un sin fin de santas y beatas dominicas, puesto que existen: Margarita de Saboya, Margarita de Città di Castello, Margarita de Escocia, Margarita María Alacoque, Margarita de Antioquia. Con todo este listado de nombres, sólo es posible hacer una afirmación cuando los atributos iconográficos concuerdan con los de la obra. En la pintura vemos, la corona y el hábito de monja dominica, lo cual nos sustenta que no se trata de Margarita de Escocia. La que podría confundirse es Margarita de Città, por ser una monja dominica, aunque ella no fue princesa.

¹¹ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM3d3L.htm>. El día 15 de diciembre 2005

3.3.2.8 Santa Inés de Montepulciano

Ficha técnica

Lienzo # 3.2

Nombre de la obra: Santa Ynes

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Su vida fue escrita por Raimundo de Capua, el cual recoge las siguientes apreciaciones del pueblo y la gente que conoció de cerca a santa Inés de Montepulciano.

Apreciando los vecinos de Montepulciano el bien espiritual que reportaba el monasterio de Proceno puertas afuera, ruegan, suplican y empujan a Inés para que funde otro en su ciudad pensando en la transformación espiritual de la juventud. Cuando oraba, solía sucederle que la cubriese una lluvia de maná celestial, como una capa de nieve, cuyos copos tenían forma de cruz¹⁴.

Con esta semblanza podemos vincular la fuente literaria con los elementos iconográficos que manifiesta el pintor en la obra. Además de que la presencia del cordero hace referencia a su nombre en latín.

Análisis iconográfico

En la obra podemos ver una joven que porta una túnica blanca al igual que la cofia y la toca, dicho color nos hace referencia a la pureza, castidad e inocencia de las monjas, además tiene un manto negro que es el símbolo de la dignidad de ser la esposa de Cristo.

Al observar de cerca la pintura se dejar ver que el manto de esta santa difiere de las demás monjas dominicas, porque el artista ha cumplido con la iconografía de la santa pues

¹⁴ Todos los atributos iconográficos hacen referencia a santa Inés.

ha pintado sobre el manto negro unas cruces blancas. Este detalle nos da a conocer que ella es la patrona de Montepulciano, y que en este caso se unifican los textos con la pintura¹⁵.

El rosario es parte de la indumentaria de las monjas dominicas y éste significa una sucesión de unidades ensartadas que representan la repetición de oraciones, basadas en la vida de Cristo. También tiene tres medallas de oro que significan Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, puesto que el oro está reservado para lo divino y el número tres hace alusión a la Santísima Trinidad.

En la mano derecha lleva una vara de azucenas, éstas tienen como referente la pureza de la santa. La vara está compuesta por dos flores abiertas y una en botón.

En la mano izquierda un cordero blanco, este elemento tiene diversos símbolos uno de ellos es la inocencia, perfecta pureza y castidad. En algunos libros de iconografía hacen referencia al cordero de la santa y éstos mencionan que se trata de la semejanza con su nombre ya que en francés es *Agnès*, en inglés *Agnes* que significa cordero, pero existen otros que lo traducen como casto. También lleva un libro cerrado debajo del cordero, esto suele significar dos entes, la materia virgen, o bien, la revelación divina en las sagradas escrituras. Pero al estar el libro y el cordero en una sola mano y el colocar el cordero sobre el libro, nos da un significado diferente, ya que el cordero tiene otras simbologías las cuales aluden a la pureza, el sacrificio de cumplir las sagradas escrituras, o bien las sagradas escrituras dan el fundamento a la vida de sacrificio.

Alrededor del retrato el autor pintó una guirnalda de rosas. Son de diversos tonos de color rosa, en la antigüedad dichas flores estuvieron vinculadas con el silencio y el amor a Cristo. Con foliaje verde representando la esperanza. En la parte inferior de la pintura podemos ver una filacteria que tiene escrito el nombre de *Sta. Ynes*. Por debajo del libro se nota una diminuta flor azul.

Referente bibliográfico

Santa Inés nació alrededor del año 1277¹⁶, hija de una familia toscana en Segni. Cuando tenía nueve años, consiguió el permiso familiar para vestir el hábito llamado escapulario de *saco* de las monjas del convento de Montepulciano, que recibían este nombre precisamente por el pobre estilo de su indumentaria.

¹⁵ La información sobre las cruces del manto se confirmó en el texto de Louis Réau, tomo 2, volumen 4, pp. 108.

¹⁶ Dicha fecha no es muy fidedigna ya que varía según cada autor de las hagiografías.

Seis años más tarde funda un monasterio junto con su maestra del convento, llamada Margarita, en el pueblo de Proceno, a más de cien kilómetros de Montepulciano. Mucha madurez debió ver en ella el obispo del lugar, cuando la nombra abadesa del convento a la edad de quince años.

Raimundo de Capua, fue el mayor difusor de la vida y obras de santa Inés, puesto que no sólo escribe los datos biográficos, sino muchos de los hechos sobrenaturales acaecidos en la vida de la santa, todos ellos fueron confirmados ante notario y firmados por testigos oculares fidedignos y testimoniados. Algunos de dichos testigos fueron las mismas monjas de su convento. Raimundo piensa que relatando prolijamente los hechos sobrenaturales, éxtasis, visiones y milagros, contribuye a resaltar su vida. Uno de esos hechos milagrosos el maná que solía cubrir el manto de Inés al salir de la oración, el que cobró en interior de la catedral cuando hizo su profesión religiosa, o la luz radiante que aún después de medio siglo de la muerte le ha deslumbrado en Montepulciano: no menos asombro causaba oírle exponer cómo nacían rosas donde Inés se arrodillaba y el momento glorioso en que la Virgen puso en sus brazos al niño Jesús (antes de devolverlo a su Madre, tuvo Inés el acierto de quitarle la cruz que llevaba al cuello y guardarla después como el más preciado tesoro)¹⁷.

Lectura iconográfica

Gracias a que las pinturas se encuentran desmontadas, hemos podido darnos cuenta de los elementos iconográficos con detalle, ya que si la pintura se encontrara en su sitio hubiera sido imposible percatarse de éstos. Por ejemplo, los distintivos encontrados en el manto, a simple vista no se perciben, puesto que son diminutas cruces blancas.

Los demás elementos, tales como las azucenas y el cordero hacen alusión al nombre de la santa y a la pureza, docilidad y ternura de la santa. Un elemento distintivo fueron las medallas, las cuales se encuentran en los demás retratos del intradós.

¹⁷ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual.
<http://usuarios.lycos.es/2006/NICOSJM-1d31.htm>. El día 15 de diciembre 2005

3.3.2.9 Santa Rosa de Lima

Ficha técnica

Lienzo # 3.3

Nombre de la obra: Santa Rosa de Lima

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Piedra clave del intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal

Fuente literaria

Las rosas como elemento esencial de santa Rosa de Lima

Cuando fue bautizada le dieron el nombre de Isabel, pero luego su mamá al ver que con el paso de los años su rostro se volvía sonrosado y hermoso como una rosa, empezó a llamarla con el nombre de Rosa. El Sr. Arzobispo al administrarle el sacramento de la confirmación le puso definitivamente ese nombre, con el cual es conocida ahora en todo el mundo.



Foto de Agustín Espinosa



Foto tomada del libro de Esteban Arroyo

“A los tres meses- dice su madre en el testimonio de beatificación - estándola meciendo una india criada en la cuna, teniendo cubierto el rostro, la dicha india se le descubrió por ver si había tomado sueño y lo vio tan hermoso, que llamó a unas niñas que estaban labrando para que la viesan.

Y haciendo todas admiración; esta testigo desde el aposento donde estaba la vio hacer extremos y sin decirles cosa alguna se fue derecha donde estaba la niña; y como la vio tan linda y hermosa y que le parecía que todo su rostro estaba hecha una rosa muy linda y en medio de ella veía las facciones de sus ojos, boca, nariz y orejas *como si hubiese puesto su cabecita en una rosa grande de un color muy encendido[...]* aquello fue en un repente sin pensar, y luego se desapareció aquella rosa, quedando el rostro muy hermoso y más lindo de lo que otras veces le había visto [...] quedó admirada de ver aquel prodigioso suceso; la tomó en las manos y empezó a hacer con ella mil alegrías y mostrar sumo gozo y contento diciendo con estas demostraciones: “Yo te prometo, hija y alma mía, que mientras

viviré, de mi boca no has de oír otro nombre sino Rosa [...] ¹⁸ (*proceso de beatificación, 254*)

Además de todas las explicaciones anteriores, Ella es la primera rosa que el continente americano ofrecía al Altísimo, el primer fruto de la Iglesia que, nacida en Oriente, y extendida hacia Europa, recién llegaba a un territorio que le había permanecido oculto, pero que ya encerraba una riquísima historia y cultura que hasta hoy asombra al mundo entero.

Análisis iconográfico

La escena de la santa con el niño está circundada por flores; algunas como las rosas son el distintivo de santa Rosa de Lima. Éstas dentro del contexto cristiano simbolizan la sangre de Cristo que es el alimento de la vida espiritual del cristiano. La rosa nació -se dice- de las gotas de la sangre derramada por Jesús en la cruz, o bien, éstas actúan como cáliz de la misma. Desde la época medieval las rosas cobran también una significación mariana. La Virgen es llamada desde esa época "Rosa sin Espinas"¹⁹.

En la época de los griegos las rosas estuvieron vinculadas con las fiestas dionisiacas y representaban el silencio. Antiguamente la rosa había sido el símbolo de la discreción y el sigilo, este elemento se localiza en los confesionarios de los templos católicos. También es el símbolo del amor y sus espinas representan los peligros y sufrimientos que el amor porta.

Con lo anteriormente expuesto podemos llegar a la conclusión de que las rosas tenían un significado connotativo para las monjas, dentro de su contexto histórico sabemos que varios de los significados mencionados tienen una estrecha relación con la vida conventual, como por ejemplo, la sangre de Cristo, para ellas era sagrada por ser la sangre de su esposo; también significa a la Virgen porque es la Madre y protectora de la humanidad. El silencio, aunque viene de la antigua Grecia, sabemos que dentro de la vida monástica el silencio era venerado como una virtud, porque éste lleva a la meditación y a la comunicación con Dios; y por último el amor, este elemento trascendental en la vida de las

¹⁸ Este dato que sustenta el nombre de la santa y por lo tanto las rosas que muestra el pintor en los lienzos del intradós, fue tomado del sitio virtual http://www.arzobispadodelima.org/starosa/biografia_humana2 son documentos del proceso de beatificación con número de folio 254

¹⁹ A la Virgen se le denomina como "rosa" en varios textos uno de ellos es el de Dante, en el capítulo referente al paraíso pp. 23. Otro texto donde se le denomina "Rosa Mística" es la *Letanía Laureana*, la cual sobernos que son alabanzas a la santísima Virgen

monjas lo podemos hallar fácilmente en las biografías de cualquiera de ellas, ya que todas sin excepción están profundamente enamoradas de Cristo.

Recordemos que existen una serie de flores alrededor de la santa una de ellas es el clavel, símbolo del amor humano que generalmente se emplea para aludir una boda. El crisantemo es la significación de la sencillez y el sosiego.

Asimismo, en el centro de la pintura tenemos a una monja que viste con el hábito de las dominicas que se conforma con una túnica blanca y un manto negro. recordemos que en la biografía y en el imaginario colectivo, se cuenta que "Dios le hizo saber a Santa Rosa que tenía que entrar al convento dominico por medio de una mariposa, misma que llevaba los colores blanco y negro".

Santa Rosa tiene en los brazos al niño Jesús desnudo, la santa nos menciona que en una de sus visiones, "la Santa le pide a la Virgen que le deje cargar al niño Jesús y la Virgen se lo da. es por ello que aparece de esta manera en la mayoría de las representaciones pictóricas y escultóricas con el niño en brazos. En la mano derecha porta un ramillete de rosas de color rosa que simbolizan la ternura y el amor puro de la santa hacia Jesucristo. El niño también lleva en su mano derecha una rosa de color rosa, significa el amor de él hacia ella, este detalle marca los desposorios místicos de la santa con Jesús. De ambos lados del personaje podemos ver dos querubines, con este detalle el autor le da un toque angelical a la escena. Ambos muestran ojos glaucos que es una característica primordial de la pintura colonial

Referente bibliográfico

Nació en el año de 1586 en Lima Perú y murió el 24 de agosto de 1617, a los 31 años de edad. El Papa Clemente IX la beatificó en el año de 1668 y la canonizó en 1673²⁰. Dentro del estudio hagiográfico podemos observar que es la primera santa americana. Fue bautizada con el nombre de Isabel, pero conforme creció su madre la llamaba Rosa, por lo sonrosado de sus mejillas y cuando fue confirmada por el Arzobispo Toribio, éste le cambió el nombre de Isabel por el de Rosa. La Santa perteneció a la orden Tercera de las dominicas. Ella tomó como modelo a Santa Catalina de Siena (también dominica). Por dicho santa llevó el ascetismo hasta el extremo de portar una corona de espinas sobre la frente y dormir sobre un lecho de vidrios molidos. Una segunda penitencia de Rosa de Lima fue la de los alimentos. Su ayuno era casi continuo. Y su abstinencia de carnes era perpetua. Comía lo mínimo necesario para no desfallecer de debilidad. Aún los días

²⁰ Los datos biográfico de la Santa se encontraron en la colección de libros de Louis Réau, tomo II, Vol. 5, p 154.

de mayores calores no tomaba bebidas refrescantes de ninguna clase, y aunque a veces la sed la atormentaba, le bastaba mirar el crucifijo y recordar la sed de Jesús en la cruz, para tener valor y seguir aguantando su sed, por amor a Dios.

Culto

Según la leyenda de Perú cuenta que las Flores giraban su cáliz hacia ella, que la elección del convento fue por indicación divina. Cuando se propuso la canonización al Papa, éste respondió que no creería en la santidad de una india, incluso si llovieran rosas. Apenas hubo pronunciado esas palabras, una lluvia de rosas cubrió el Vaticano y no cesó hasta que el pontífice decretó la canonización de la santa limeña, Protectora de Sudamérica, y sobre todo del Perú. También es patrona de las dominicas²¹.

Los Escritos de Rosa

Hacia 1923, el P. Getino, descubrió unos papeles de aspecto cabalístico, cuya extensión eran de dos medios pliegos, y que correspondían a los dibujos y escritos de la santa peruana. En efecto, los dibujos de Santa Rosa de Lima utilizaron un estilo, lenguaje y forma literaria de la tradición emblemática y renacentista y barroca. Como en los tratados emblemáticos del amor divino, Rosa relata sus experiencias místicas uniendo la palabra y la imagen. El nivel de las experiencias místicas descritas por Rosa corresponde en magnitud al milagroso intercambio de corazones que Jesús realizara con Santa Catalina de Siena o a las transverberaciones del corazón de Santa Teresa de Jesús. De estos dos pliegos, uno se refiere a las Mercedes o pruebas interiores de la santa, y el otro a la escala mística.

Primer pliego

En el primer pliego, Rosa ha recortado tres corazones, pegándolos en serie para mostrar gráficamente el inicio de la secuencia de comunicaciones o gracias místicas. Cuando el P. Getino da a conocer estos documentos, reparó en la similitud del lenguaje místico de Rosa con el de Santa Teresa de Jesús y de Juan de la Cruz. Gracias a las inspiraciones que se encuentran en este primer pliego, podemos decir que fueron escritas antes de la confesión General a la que fue sometida Rosa, encomendada a los frailes dominicos, pues así lo menciona en su escrito central.

La posible fecha del diseño de dichos gráficos sería el 23 de agosto de 1614, víspera de la fiesta del apóstol San Bartolomé. Rosa parece recibir las Mercedes hace cinco años (1609). Los dos años de padecimientos podrían llevarnos al tiempo de su profesión como terciaria secular (30/8/1607) y afirmar en todo caso que ella fue sometida a esta confesión general como requisito previo para la profesión para ser laica dominica.

Uno de los textos localizados al lado izquierdo revela que Rosa entregaba estos manuscritos a su confesor o guía espiritual para que él los revisara y corrigiera, algo que se acostumbraba en aquella época. Estos guías espirituales confirman la autenticidad y originalidad de los escritos, ya que en aquella época circulaban numerosos y falsos escritos de experiencia mística que podrían haber restado la originalidad a los escritos de Rosa.

²¹ Este dato fue tomado de la red, tratando de localizar el imaginario colectivo del pueblo de Lima.
<http://www.aciprensa.com/santos/rosa3.htm>

Segundo pliego

La escala espiritual dibujada por Rosa tenía el mismo sentido que la escala espiritual de San Juan Climaco, una obra que fray Luis de Granada publicó en 1562 y que Rosa leyó. Resulta a la vez extraño comprobar cómo el contexto de las mercedes divinas tienen su analogía con el cántico espiritualidad de San Juan de la Cruz, siendo sorprendente que el diseño gráfico de la novena merced muestre en dibujo lo que el mismo Juan de la Cruz declara en el verso de la canción segunda de *Llama de amor viva*. Sin embargo, las obras de San Juan comenzaron a publicarse incompletas en 1618; la primera redacción del cántico apareció en 1627 y la segunda en 1703, cuando la santa ya había fallecido, de manera que es imposible que los escritos de Rosa fueran una copia del gran místico.

También se puede ver la influencia de una tercera mano mucho más docta y conocedora de esta riqueza espiritual, en el mismo proceso inquisitorial por el cual pasó y de hecho asegura la mano correctora de sus confesores o padres espirituales. Habría que acotar que algunos autores ven en la décima merced el mejor ejemplo de la manipulación, pues está escrito en latín y la historia nos narra que Rosa era *betrada*²².

Lectura iconográfica

Cuando se analiza una pintura se toma en cuenta su ubicación dentro del contexto histórico que se encuentra. Por esto el orden que tiene la serie de pinturas sobre las santas dominicas tiene una vinculación directa con la arquitectura. Esta obra se encuentra ubicada en el intradós del arco toral del coro. Bien sabemos que algunos arcos poseen una piedra en el centro llamada *clave*, su función es la sostener el propio arco, puesto que las fuerzas de ambas partes del arco se concentran en ese punto y es precisamente allí donde se encuentra la imagen de Santa Rosa, lo cual nos indica que el pintor nos quiere mencionar que la santa es la piedra angular, central o clave de esta casa de la orden dominica.

²² *Ibidem*

3.3.2.10 Santa Catalina de Siena

Ficha técnica

Lienzo # 4.1

Nombre de la obra: Santa Catharina o Catalina de S.

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

El texto de la fuente literaria será necesario dividirlo para el mejor análisis, ya que el elemento iconográfico pertenece a varias monjas dominicas.

El crucifijo

En las diversas biografías de santa Catalina se menciona el amor vehemente por Cristo, por lo cual, el pintor trata de representar esa cercanía en el lienzo, la cual se sustenta con los textos siguientes.

En la noche anterior a su profesión en la orden, después de pasar por una severa prueba en la cual el demonio se le apareció como un caballero muy guapo y elegante y le ofreció un traje de seda con joyas brillantes, Catalina se tiró sobre el crucifijo y gritó: "¡Mi único, mi amado esposo, tú sabes que jamás he deseado a nadie más que a ti. Ven en mi ayuda, mi amado Salvador!". (Sitio virtual)

La corona de espinas

En una visión, El Señor le presentó dos coronas, una de oro y la otra de espinas, invitándola a escoger la que más le gustará. Ella respondió: "Yo deseo, oh Señor, vivir aquí siempre conformada a tu pasión y a tu dolor, encontrando en el dolor y el sufrimiento mi respuesta y deleite." Entonces, con decisión tomó la corona de espinas y la presionó con fuerza sobre su cabeza.

Análisis iconográfico

En el lienzo podemos observar que el personaje es una monja dominica puesto que el hábito que porta es de la orden de los dominicos. La corona de espinas es el elemento distintivo de santa Catalina de Siena, ya que ella en el momento en que Cristo le ofreció dos coronas una de oro y una de espinas, la santa optó por la segunda (la cual porta en este lienzo). Iconográficamente la corona simboliza la relación con el orden superior, además de

rematar la cabeza que es la parte más noble del cuerpo y la cúspide de la verticalidad humana. El ser coronada con espinas da una significación muy específica, puesto que refiere a la pasión de Cristo, es la culminación de la salvación. El crucifijo es uno de los elementos más ricos en cuanto a su significación, es la representación del sacrificio de Cristo, en ella se encierra el cielo y la tierra, se entremezcla espacio y tiempo, es el cosmos unido al centro original. La reconciliación del creador es su creación.

Referente bibliográfico

Historia

Es una santa dominica del siglo XIV cuya biografía la realizó su confesor Raimundo de Capua, y resumida por Tommaso Caffarini, dichas biografías se pueden hallar con el nombre de Leyenda mayor y leyenda menor. Nació en Siena en el año de 1347, era la vigésimo quinta hija de un tintorero que se llamaba Jacobo Benincasa. A los siete años hizo votos de virginidad. Fue recibida en la tercera orden de santo Domingo a los dieciséis años, a pesar de la oposición familiar, vistió el hábito negro de las hermanas de la penitencia.

En el convento llevó una vida ascética que arruinó su frágil salud. Durante cincuenta días sólo se alimentó de hostias. Curó leprosos y cancerosos. Como el olor fétido de las supuraciones de una cancerosa le producían náuseas, se obligó a chupar la pus que drenaba de la llaga. Para compensar ese valor sobrehumano, Cristo le mostró la herida de su costado, al igual que una madre presenta el pecho a su recién nacido, y le permitió posar los labios en él.

Santa Catalina de Siena profesaba una devoción particular por santa Inés de Montepulciano. Ésta fue la razón por la cual muchos de los pasajes de su vida son similares a los de la santa antes mencionada. Los desposorios de santa Catalina con Jesucristo, se llevaron a cabo de la siguiente manera. Un día jueves después de que Catalina había orado todo el día con extraordinaria fe, Nuestro Señor se le apareció y le dijo: Ya que por amor a mí has renunciado a todos los gozos terrenales y deseas gozarte sólo en mí, he resuelto solemnemente celebrar mi desposorio contigo y tomarte como mi esposa en la fe. Mientras el Señor hablaba, aparecieron muchos ángeles, su Santísima Madre, San Juan, San Pablo y Sto. Domingo (ella era de su orden). Y mientras el Rey David tocaba una dulce música en su arpa, nuestra amorosa Madre tomó la mano de Catalina y la puso en la mano de su Hijo. Entonces Jesús, puso un anillo de oro en el dedo de Catalina, y dijo: Yo, tu creador y Salvador, te acepto como esposa y te concedo una fe firme que nunca fallara. Nada temas. Te he puesto el escudo de la fe y prevalecerás sobre todos tus enemigos.²³

Lectura iconográfica

Para poder llevar a cabo una investigación completa y confiable con respecto de la santa que tenemos en la manifestación pictórica es necesario mencionar que se le llama de diversas maneras.

²³ La información se tomó del sitio web: <http://www.aciprensa.com/santasinosa3.htm>

Además de estos nombres sabemos la existencia de otras santas llamadas Catharinas que también fueron tomadas por la Iglesia Católica como vidas ejemplares y que su historia se encuentra en diferentes fuentes como son: la leyenda dorada donde se encuentra la historia de Santa Catharina de Alejandria donde su elemento distintivo es la rueda, por lo cual no puede ser la santa que se representa en el lienzo del intradós de las pinturas del coro alto del templo de santa Rosa. Otra santa mencionada con el mismo nombre es santa Catalina de Génova y su elemento iconográfico es un corazón atravesado que generalmente lo porta en la mano; también se conoce a santa Catalina de Suecia, la cual se invoca contra los abortos; por último tenemos a santa Catalina de Ricci, esta santa pertenece también a las dominicas, pero la temporalidad es la que las difiere ya que Catalina de Siena es del siglo XIV y la otra es del siglo XVI, ya que su iconografía es la misma.

3.3.2.11 Beata Margarita Città di Castello

Ficha técnica

Lienzo # 4.2

Nombre de la obra: Santa Margarita di Castello

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Después de soportar pruebas y humillaciones de todo género con gran serenidad un día se dirigió a la orden seglar de santo Domingo que la acogió. Tuvo una tierna devoción a la santa Familia, estando profundamente unida a Dios. Se dice que después de su muerte se encontró en su corazón estampada la imagen de la Sagrada Familia. Guió con su consejo a muchas personas que acudieron en gran número a ella.

Se propuso a sí misma un exigente programa de oraciones y penitencia en el que vivió hasta su muerte a los treinta y tres años el 13 de abril de 1320. Su cuerpo se venera en la iglesia de Santo Domingo de Città di Castello. Clemente X concedió celebrar su misa y oficio el 6 de abril de 1675²⁴.

Análisis iconográfico

En la pintura se observa a una joven de fisonomía delicada, que viste una túnica blanca al igual que la cofia y la toca, además tiene un manto negro que cubre su cabeza. Toda esta iconografía corresponde a las monjas dominicas. El rosario es el elemento de la oración y a la predicación.

La mirada de la joven se dirige hacia el cielo, dicha mirada corresponde a las pinturas de visión, es decir, el pintor quiso manifestar parte de la historia de la beata, donde seguramente después de orar entraba en éxtasis y en este momento veía a la Sagrada Familia. Ambas manos abren la túnica para dejar ver el corazón en llamas, elemento que

²⁴La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual:
<http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>. El día 3 de enero 2006.

simboliza el amor ardiente por Cristo. Alrededor del retrato el autor pintó una guirnalda de rosas de diversos tonos de color rosa y un escueto follaje verde. Recordemos que el convento está dedicado a santa Rosa de Lima. En la parte inferior de la pintura podemos ver una filacteria rota que tiene escrito un nombre, el cual no se puede distinguir.

Referente bibliográfico

Margarita nació cerca de Città di Castello el año 1287. Nació ciega ylisiada. Sus padres la llevaron a la vecina Città di Castello a la tumba de un franciscano, muerto hacía poco tiempo en concepto de santidad. Desilusionados porque no se realizó milagro alguno, abandonaron a la hija y unas mujeres del lugar, movidas a compasión, la recogieron y se alternaron en darle hospitalidad. Incluso fue echada de un monasterio porque el fervor de su vida desdecía de la disipación de muchas²⁵.

Lectura iconográfica

Este lienzo fue motivo de un largo estudio y análisis, ya que el nombre de la monja fue alterado por el restaurador y no se encuentra completo. Por consiguiente, nos llevó a conclusiones erróneas. Después de buscar todos los nombres de santas que iniciaran con la letra *E*, ya que parece ser esa la letra inicial del nombre, desgraciadamente sólo se encontró el nombre de *Emilia Bichieri*, pero la iconografía no correspondía porque ella se representa con un ángel dándole la comunión.

Debido a ello esta manifestación tiene dos hipótesis: la primera se basa en que puede ser que el autor trató de representar a *Santa Catalina* con sus dos iconografías, es decir con la corona de espinas y su crucifijo, y con el corazón inflamado, ya que de las monjas dominiticas es la única que porta este elemento iconográfico. Con esta idea no se está muy de acuerdo ya que pintar en un mismo lugar a la misma santa no es usual.

La segunda hipótesis es que el restaurador alteró totalmente el ícono cambiando el corazón con la impresión de Jesús, José y María por el corazón inflamado, en este caso la religiosa representada sería *Margarita de Castello*. Esta idea surgió por las pinturas que se encuentran en la portería del convento de santa Rosa. En la parte superior de la puerta está una representación una pintura de visión cuando la monja ve a la sagrada familia y ésta

²⁵ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual.

<http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/d31.htm> El día 3 de enero del 2006.

queda impresa en el corazón de ella. La hipótesis cobra importancia, cuando se lee la biografía de santa Margarita.

A continuación se muestra una estampa dominica donde se representa a santa Catalina de Siena con ambas iconografías, la cual sustenta la primera hipótesis. Con la segunda fotografía se muestra el estado del lienzo en donde el nombre no corresponde a ninguno de los dos, ni a Catalina, ni a Margarita.



Foto: fuente virtual



Foto de Agustín Espinosa

3.3.2.12 Santa Imelda

Ficha técnica

Lienzo # 5.1

Nombre de la obra: Santa Imelda

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Según escriben antiguas "memorias" muere después de recibir milagrosamente la eucaristía. En el martirologio del convento se escribió: "A cuatro días de los idus de mayo... murió sor Imelda de los Lambertini, que en vida fue dada de comulgar ante muchos con una forma recibida por el sacerdote mandada para ella desde el cielo", donde una segunda mano añade: "y al instante entregó su espíritu"²⁶.

Análisis iconográfico

En la pintura se alcanza a ver un personaje femenino que tiene la mirada centrada en la hostia, denota el éxtasis de la monja en oración. Como viste una túnica blanca, toca y cofia, conjuntamente con el manto negro con esclavina, toda esta indumentaria nos representa a una religiosa dominica, y para completar el ajuar porta su tradicional rosario a la mitad del pecho. En la mitad del pecho tiene ambas manos.

El elemento primordial de esta beata es la hostia que se encuentra en la parte superior izquierda de la obra, recordemos que la fuente literaria fundamenta la pintura, y ésta nos menciona que la beata murió después de haber comulgado.

Los querubines simbolizan según Dionisio Aeropagita la sabiduría y en la cultura babilónica eran los guardianes de los tesoros, teniendo esta simbología podemos concluir

²⁶ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual:

<http://usuarios.lvcos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>. El día 8 de enero del 2006.

que el artista los colocó como guardianes de la hostia o, por el hecho de ser siete y estar alrededor de ésta, quizá hizo una referencia a la perfección, a un cielo o a la realización completa²⁷.

Esta pintura tiene alrededor una guirnalda de rosas de color rosa, con lo cual se distinguen las religiosas dominicas del convento de santa Rosa de Lima, el follaje verde representa la esperanza en la fe. En la parte inferior se encuentra la filacteria con el nombre de la beata el cual es: *S. Imelda, V.*, sobre de ella resalta una rama del rosal sin rosas y sin follaje, el autor bellamente con estos elementos representa la muerte de la monja. Además en la parte inferior de la filacteria se puede distinguir un letrero con las letras *INRI*, como ya se sabe estas iniciales, que fueron escritas por órdenes del emperador romano cuando crucificaron a Jesucristo y citando al evangelista Juan con respecto a este pasaje bíblico nos dice:

Pilato mandó a escribir un letrero y ponerlo sobre la cruz. Tenía escrito: *Jesús de Nazaret, Rey de los judíos*. Muchos judíos leyeron este letrero, pues el lugar donde Jesús fue crucificado estaba cerca de la ciudad, y el letrero estaba escrito en tres idiomas: en hebreo, en latín y en griego²⁸.

El artista presenta un cuadro rico en iconografía, puesto que al colocar la hostia en la parte superior y en la parte inferior el letrero de *INRI*, se deduce la resurrección y el triunfo de Cristo sobre la muerte.

Referente bibliográfico

Imelda, llamada en su época como María Magdalena dei Lambertini. Nació de padres nobles en Bolonia, en los primeros años del s. XIV, ya desde muy niña fue recibida en el monasterio de la Orden de Predicadores en Val di Pietra, cerca de Bolonia, como *hermana monja* y allí murió siendo muy jovencita, el 12 de mayo 1333.

En el martirologio del convento se escribió: Su cuerpo fue trasladado del primitivo sepulcro. En Val di Pietra al nuevo monasterio de Santa María Magdalena dentro de la ciudad de Bolonia, donde se trasladaron las monjas por mandato de san Pío V en 1566. Allí permaneció hasta la supresión del monasterio por las leyes napoleónicas, momento en el que fue trasladado a la iglesia de San Segismundo, donde todavía se halla expuesto a la veneración de los fieles.

Su culto público fue aprobado por León XII el 20 de diciembre de 1826. Por voluntad de san Pío X Imelda es la celestial patrona y modelo de los niños que por vez primera participan sacramentalmente de la Eucaristía²⁹.

²⁷ Federico Revilla. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1999. P. 406.

²⁸ Juan 19, 19-21.

²⁹ Idem.

Lectura iconográfica

Con las manos en el pecho de la religiosa el artista, tal vez nos puede revelar el amor o la emoción que siente la monja en el momento de que se revela ante ella la hostia consagrada. Con respecto a los querubines que rodean a la hostia, es pertinente aclarar que hoy en día se conoce la iconografía de Atanasio Kitcher, en donde se plantean las siete jerarquías angélicas, pero en el texto de Federico Revilla señala varias simbologías del número siete³⁰.

Tratando de enlazar el discurso iconográfico del artista, con respecto al letreiro de (NR) con la hostia consagrada y la religiosa dominica, se deduce que lo más grande después de la muerte de Cristo fue la resurrección y la simbología que representa dicho milagro es la consagración del pan y el vino; el pan es la carne y el vino la sangre de Cristo resucitado. Estos hechos constituyen la base de la religión católica.

³⁰ Para poder corroborar dicha información es necesario revisar el texto de Revilla, Francisco. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999. En el se menciona que en el pasado el siete era un número cíclico, ya que sólo se conocían siete planetas, siete notas musicales, siete días de la semana, siete virtudes y siete pecados capitales

3.3.2.13 Beata Estéfana Sonsine

Ficha técnica

Lienzo 5.1

Nombre de la obra: Beata Estéfana

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

La vida espiritual de la beata Estéfana fue dominada por la contemplación y la pasión por Cristo. Su vida es una genuina tradición dominicana que indica el camino para realizar la conformación espiritual con Cristo. Desde niña hizo voto de virginidad y llevada por este deseo de perfección entró en la orden seglar de las dominicas a los quince años. Se estableció en Soncine (Cremona) donde fundó y dirigió un floreciente monasterio de religiosas dominicas dedicadas a la educación de las jóvenes. Este fervor de la beata Estefanía se manifestó con fenómenos extraordinarios: éxtasis, llagas, dolores agudísimos³¹.

Análisis iconográfico

En la pintura se observa a una joven de fisonomía delicada, que viste una túnica blanca al igual que la cofia y la toca, un rosario; a diferencia con las otras obras, este retrato no porta las tres medallitas pendientes del rosario. Como signo particular en la pintura se representó un crucifijo. El cual descuelga la mano derecha y abraza a la beata, la cual recarga su cabeza en el hombro de Cristo.

La mirada de la joven se dirige hacia el crucifijo. En las manos no lleva nada, sólo la mano izquierda la coloca en el pecho. La mano derecha se pierde entre el follaje y las flores. Alrededor del retrato el autor pintó una guía de rosas de diversos tonos de color rosa y un escueto follaje verde. En la parte inferior de la pintura podemos ver una filacteria que tiene escrito el nombre de *Estéfana Sonsine*.

³¹ La información sobre los datos de esta santa fueron encontrados en el sitio virtual de los dominicos, la cita bibliográfica se encuentra en el apartado de bibliografía consultada.

Referente bibliográfico

Nació el 7 de septiembre de 1457 en Orzinuovi cerca de Brescia (Italia). Hija de campesinos se dedicó con sus padres al cultivo de los campos.

Este fervor de la beata Estefanía se manifestó con fenómenos extraordinarios: éxtasis, lagas, dolores agudísimos. Durante cuarenta años tuvo una gran aridez de espíritu, soportando con fortaleza dudas y tentaciones y la sensación de privación del amor divino y de la devoción. Trabajó con gran afán al servicio de los pobres y de la paz. Almas santas acudieron a su consejo atraídas por el mismo amor a Cristo crucificado: santa Ángela Merici, el beato Mateo Carreri y la beata Rosanna de Mantua.

Murió en Soncino y sus reliquias, salvo su cabeza, se veneran desde 1748 en la iglesia de S. Liborio en Colomo (Parma). Su culto inmemorial fue confirmado por Benedicto XIV el día 14 de diciembre de 1740¹².

Lectura iconográfica

La obra es muy peculiar porque pertenece a la clasificación de la crónica sagrada, que se caracteriza porque Cristo abraza a la monja y esta escena nos refiere al éxtasis que padecieron algunas monjas. Dicho éxtasis consistía en determinados gestos, o situaciones de cercanía con la Virgen, el Niño Jesús, o bien Jesucristo, como sucede con dicha obra, donde Cristo deja su cruz para llevar a su costado a la monja.

Varios historiadores del arte, como la Dra. Rosario Farga Mullor, han estudiado muy de cerca, este tipo de representaciones que expresan temas referentes a la pintura de visión, o situaciones místicas. La Dra. Farga menciona que falta estudiar aún más sobre el lenguaje corporal de los santos con respecto a sus visiones, para poder realizar con más acierto los análisis pictóricos.

¹² La biografía de la beata Estefanía fue localizada en la red, ya que fuentes primarias no se han localizado

3.3.2.14 Santa Magdalena Panatieri V

Ficha técnica

Lienzo # 5.3

Nombre de la obra: Santa Magdalena

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa.

Fuente literaria

Magdalena Panatieri al igual que las demás monjas que guían espiritualmente a la orden dominica, buscan el amor a Cristo, y como la mayoría de ellas profesan una gran pasión por su religión, por su fe y su entrega en la totalidad. Ellas viven lo que creen y es por eso que son representadas con los elementos que las caracterizan, como es el caso de Magdalena que cree en lo siguiente “Dios nos reviste con su compasión sin límites, por eso es necesario enterrar nuestro pasado en el corazón de Cristo. La certeza de su perdón es lo más inaudito, lo más inverosímil de las realidades del Evangelio. Ella es la libertad³³”.

Análisis iconográfico

Es un retrato de una monja dominica, por estar vestida con el hábito que consta de una túnica blanca y un manto negro. Las azucenas que lleva en la mano son el símbolo de su virginidad. La cadena siempre simboliza esclavitud, pero como en este caso está rota, es decir no encadena a nada, sino simplemente es un pedazo de cadena, el simbolismo que encierra es el de la libertad, todo lo contrario a una cadena cerrada. Otros significados son el de unión, superación de una situación de servilismo.

Referente bibliográfico

Nació en el año 1433 en Trino, Italia. Desde joven le surgió la necesidad de protección de los niños y niñas que se encontraban abandonados a su suerte. Su mayor éxito no fue por su palabra vibrante, ni por sus muchas predicaciones, sino por su labor de maestra. Una maestra, no solamente de conocimientos científicos o

³³ Dicha fuente se encontró en un sitio virtual, puesto que la beata

literarios, sino del espíritu. Ella captó en seguida que su existencia debía estar regida por Jesús. Fue una monja en el siglo XV. Hizo profecías hasta que murió en el año 1503¹⁴.

Lectura iconográfica

El artista manifiesta de una manera muy sugerente la libertad que representa esta santa para la orden, puesto que ella vela por la libertad basada en la certeza del Evangelio y el perdón de Jesucristo. Es muy raro encontrar determinadas palabras o simbologías detrás de una pintura sobre todo siendo un convento donde las monjas deben obediencia absoluta a todos. Claro está que el Evangelio es el que va a proporcionar esa libertad de espíritu en la vida de la religiosa.

¹⁴ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/ed31.htm>, el día 10 de febrero del 2006.

3.3.2.15 Santa Juana Princesa Valois

Ficha técnica

Lienzo # 6

Nombre de la obra: Santa Juana Princesa V.

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: 6º Cajón de la estantería de madera



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Esta biografía pertenece al panteón dominico femenino y fue la única beata que perteneció a una familia real, ya que las otras beatas no pertenecen a la nobleza. Juana es hija del rey Alfonso V de Portugal y nació en 1452. Vivió en la corte y rechazó diversas propuestas de matrimonio. Durante ausencias del padre llegó a ser regente del reino. Su piedad se centró especialmente en la devoción a la pasión de Cristo, en la meditación; en la vida austera y la misericordia con los necesitados. Superada la oposición familiar se retiró al monasterio dominicano de Aveiro el 4 de agosto de 1472¹⁵.

Análisis iconográfico

La joven que se representa en la pintura es una monja dominica. El pintor quiso resaltar en la cabeza de la joven la aureola de la santidad. Los ojos de la joven se dirigen hacia lo alto, esto simboliza el éxtasis de la santidad. En la mano derecha porta una cruz que significa dentro de la tradición cristiana la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo. La mano izquierda la abre hacia el espectador en señal de dar. Junto a su mano se pueden ver tres coronas, recordemos que estas son el símbolo de que la beata pertenecía a la familia real de Portugal. La simbología de dos coronas nos sugiere el autor que era la heredera a dos reinos.

¹⁵ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual: <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>. El día 10 de febrero del 2006.

Alrededor del retrato el autor pintó una guirnalda de rosas de diversos tonos de color rosa, esto simboliza a las religiosas del convento de santa Rosa de Lima y un escueto follaje verde que representa la esperanza en la fe. En la parte inferior de la pintura podemos ver una filacteria que tiene escrito el nombre de *S. Juana, Prinsa V.*

Referente bibliográfico

Juana vivió dieciocho años humilde y penitente ofreciendo su vida por la conversión de los pecadores y especialmente preocupada en ayudar a liberar a los cristianos cautivos en el norte de África. Murió el 12 de mayo de 1490. Su cuerpo se venera en Aveiro. Inocencio XII confirmó su culto el 31 de diciembre de 1692⁶⁰.

Lectura iconográfica

La obra que se manifiesta en este lienzo constituye un dilema, ya que las fuentes secundarias dominicas nos muestran una historia de la beata Juana de Portugal, santa dominica, pero en los textos de Louis Réau, nos dice que el elemento iconográfico de las dos coronas pertenece a la santa Juana de Francia, por lo cual esta investigación se avoca a que es más probable que se trate de Juana de Francia, ya que los iconos corresponden a su reglamentación iconográfica.

⁶⁰ En los textos de Louis Réau, se localizó otra biografía con respecto a una santa llamada Juana de Valois, o bien Juana de Francia, nacida en 1464 en Nogent le Roi, era hija de Luis XI de Francia. Raquítica y deforme. A los doce años, en 1475, se casó con el duque Luis de Orleáns, que se convirtió en rey con el nombre de Luis XII. Éste la repudió en el año de 1498 a causa de su excesiva fealdad para casarse con la viuda de su predecesor, Ana de Bretaña. Entonces la santa se retiró en Bourges, donde en 1500 fundó la orden de la Anunciata. Es patrona de Bourges donde murió en 1505. Su tumba fue destruida en 1562 por los hugonotes. Fue beatificada en 1742 y canonizada en 1959.

3.3.2.16 Beata Hosanna de Mantua

Ficha técnica

Lienzo # 6

Nombre de la obra: Beata Ossana de Mantua

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Hagiográfica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Fotos de Agustín Espinosa
Lienzos 7, 6 y 8 (fragmentos)

Fuente literaria

Desde su juventud, habiéndose rehusado al matrimonio, vistió el hábito de las Hermanas de la Penitencia de Santo Domingo, cultivando en grado sumo las virtudes cristianas, en especial la humildad. Rigió el ducado de Mantua en 1478 en ausencia del duque Federico de Gonzaga. Alegre y caritativa se unió con admirable sabiduría a la contemplación de los misterios divinos con las ocupaciones del gobierno y la práctica de las buenas obras, como lo atestiguan sus numerosas cartas¹⁷.

Análisis iconográfico

Después de unir los tres lienzos y ver completa la obra, se manifiesta que la religiosa es dominica por el hábito que porta; estructurado por una túnica blanca y un manto negro. La monja es representada como de mediana edad, puesto que el artista no podía mostrar a una persona joven, ya que ésta ocupó cargos oficiales.

En la mano derecha lleva una pluma, que es un elemento que hace referencia a los cargos importantes que tuvo dentro y fuera del convento, la mano izquierda se abre hacia el espectador en posición de dar. Alrededor una guirnalda de rosas de color rosa, con un

¹⁷ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual:
<http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>. El día 13 de febrero del 2006.

menudo follaje verde, ya se sabe que esta característica es propia de las monjas dominicas. En la parte inferior se encuentra la filacteria con el nombre de la beata *S. Ossana, V.*

Referente bibliográfico

Hosanna de Andreasi nació en el año 1449 en Mantua (Italia). sus padres eran allegados a la familia Gonzaga, que gobernaba el ducado de Mantua en el siglo XV. Pudo valerse de la prudente dirección espiritual del celeberrimo teólogo Francisco de Silvestri (llamado el Ferrarense) que fue después Maestro de la Orden y escribió la biografía de ella.

Alegre y caritativa se unió con admirable sabiduría a la contemplación de los misterios divinos con las ocupaciones del gobierno y la práctica de las buenas obras, como lo atestiguan sus numerosas cartas¹⁸.

Llena de gracias místicas murió el 18 de junio de 1505 y su cuerpo se venera en la catedral de Mantua. A los diez años de su muerte León X permitió su culto en la diócesis de Mantua en 1515, e Inocencio XII lo confirmó universalmente el 27 de noviembre de 1694¹⁹.

Lectura iconográfica

En general la obra del intradós se encuentra dividida en varios lienzos que conforman todo el panteón femenino, desgraciadamente este lienzo tiene cortes tanto en la parte superior, como inferior, por lo cual fue necesario restablecer las partes que la componen en su totalidad.

Además de poseer cortes, también la ortografía que el pintor escribe, no corresponde, ya que escribe el nombre sin "H" y por consiguiente dicho nombre escrito de esa manera no es posible localizar la biografía de la beata. Las fuentes dominicas que se localizaron, mostraron dos beatas con el nombre de Hosanna, una es de Mantúa y la otra de Kotor, ambas pertenecieron al convento dominico, pero su estrato social difiere, para corresponder totalmente al icono expuesto.

¹⁸ Ibidem

¹⁹ La referencia bibliográfica fue tomada de una fuente virtual.

<http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/d33.htm> El día 23 de febrero del 2006.

3.3.2.17 Escudo Dominicco del Intradós

Ficha técnica

Lienzo # 8

Nombre de la obra: Escudo lado Norte

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación en el templo: Intradós

Temática: Religiosa

Tipología: Emblemática

Tipo de Objeto: Heráldica de la orden conventual dominica

Restauración: Ha sido intervenida

Ubicación actual: Nivel 4 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Domingo de Guzmán, hijo de un Caballero de Calatrava, tomó dicho emblema y lo hizo en blanco y negro como el hábito de la orden que había fundado. En los escudos de la Orden y de sus instituciones aparece siempre la Cruz de Calatrava como signo distintivo de la Familia Dominicana. Esta cruz está compuesta por cuatro brazos iguales terminados de lis muy abiertas y divididas longitudinalmente con los colores blanco y negro⁴⁰.

Análisis iconográfico

El escudo tiene una cruz en el centro, como característica específica todas las puntas de la cruz terminan en forma de flor de lis, esto nos indica que es una cruz flordelisada, dicha cruz fue el símbolo de los caballeros que lucharon por la fe contra los moros en el sur de España. Cada brazo de la cruz porta dos colores el blanco y el negro, estos colores son los de la orden de los dominicos, escogidos por santo Domingo. Éstos representan la pureza y el seguimiento a Cristo. El escudo se divide al principio en cuatro, esta división la hace la cruz, iconográficamente podemos deducir que el número cuatro alude a la creación, los cuatro elementos, los cuatro ríos, los cuatro puntos cardinales. A su vez estos cuartos se dividen formando octavos, loca cuales simbolizan el equilibrio cósmico, también puede significar los puntos cardinales más sus intermedios, alternando en ellos los colores blanco y negro de los cuales ya se mencionó el significado que les dio santo Domingo de Guzmán.

⁴⁰ La información se localizó en los textos de Revilla y Réau.

Referente bibliográfico

Este símbolo fue enarbolado hace más de mil años por los cruzados de la Orden Militar y Religiosa de Calatrava. Sus cuatro flores de lis fueron antiguamente en rojo o gules. Siglos más tarde, Domingo de Guzmán, hijo de un Caballero de Calatrava, las hizo en blanco y negro como el hábito de la orden que había fundado. La Cruz es símbolo familiar de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores, una de las más firmes columnas del catolicismo⁴¹.

Lectura iconográfica

El autor inicia esta guía de retratos dominicos con el escudo en el lado norte, dando a entender que el origen de esta secuencia de beatas y santas de la orden dominica y cierra esta galería de retratos hagiográficos con otro escudo en el lado sur. El emblema del lado norte es más sencillo y el del lado sur es más estructurado por las estrellas que contiene en cada cuarto del escudo.

Afrodador del escudo se ven las clásicas rosas, símbolo del convento de santa Rosa de Lima. Recordemos que se fundó primero el convento femenino y más tarde el masculino. Pero no podemos olvidar que el fundador de la orden fue santo Domingo de Guzmán y su icono es la estrella, por ello la tenemos dentro del escudo.

⁴¹ Idem.

3.4 Serie pictórica del muro norte

3.4.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico

La pintura en estudio corresponde al muro norte del coro alto de santa Rosa y una pequeña parte del muro norte de la nave del templo. La secuencia temática se relaciona con el muro sur. Por lo cual, es necesario tener en cuenta ambos muros para la lectura iconográfica. Ambos muros tratan sobre la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo.

3.4.1.1 Descripción detallada de los lienzos

A mediados del siglo XVIII se pintó el coro alto de santa Rosa. El muro norte del coro alto fue cubierto en su totalidad por los lienzos. En el año 2000 cuando se realizó el desmontaje para su restauración, se descubrió que en éste había varias cavidades de diversas formas, las cuales podrían haber sido utilizadas como nichos para imágenes o reliquias.

Esta obra consta de tres lienzos, los cuales se localizan de la siguiente manera: dos en la parte superior, uno de cada lado del vano cuadrangular que se encuentra en la parte superior del muro, y el otro en la parte inferior que abarca todo el espacio. En el fragmento inferior de la pared, se encuentra la puerta de acceso al coro que baja al sotocoro.

A continuación se describirá un orden conforme a su ubicación espacial dentro del templo y otro conforme al discurso bíblico.

Para el estudio de los lienzos se les ha asignado un número dentro del espacio arquitectónico-pictórico, con el objeto de dar un orden y poder analizarlos en su contexto general y particular. Este ordenamiento no va acorde con el discurso bíblico, y se realiza como se mueven las agujas del reloj, es decir, de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

Referente a la manifestación artística del muro norte del coro podemos decir que está dividida en tres lienzos diferentes, pero fuera del coro en el muro norte de la nave del templo existe un lienzo complementario que pertenece al discurso pictórico del coro y que el artista, como era costumbre en su época también utilizó.

En la parte superior del muro del coro alto tenemos dos pinturas una de cada lado del vano. Estos se amoldan al espacio arquitectónico y por consiguiente tienen forma irregular. En la parte superior se adaptan a la curvatura de la bóveda y en la parte inferior a la cuadratura del vano. El lienzo complementario tiene las mismas características de las dos

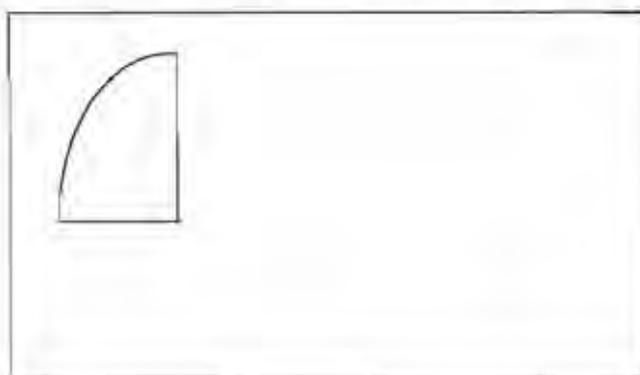
pinturas que están a los lados del vano en el coro alto. Adelante detallaremos las formas y medidas que conforman este muro:

- a) El lienzo complementario tiene forma irregular y tiene las siguientes medidas: 320 cm. de alto x 186 cm. de ancho. En este lienzo inicia el discurso de la pasión de Cristo, con el pasaje de la oración en el huerto de los olivos.
- b) El primer lienzo del muro norte del coro alto del lado izquierdo tiene las siguientes medidas 313 cm. de alto x 271 cm. de ancho El tema trata sobre *la presentación de Cristo ante el sumo sacerdote Anás*.
- c) El segundo lienzo del lado derecho mide: 312 cm. de alto x 271 cm. de ancho. El tema trata sobre *toman preso a Cristo y lo consuelan los ángeles*. En la parte superior del lienzo está representada otra escena de la Biblia *La negación de Pedro*, cuando una sirvienta lo relaciona con Cristo, antes de cantar el gallo.
- d) El lienzo inferior del muro norte es un rectángulo que miden 245 cm. de alto por 690 cm. de ancho, se manifiestan una secuencia de cuatro pasajes bíblicos sobre la pasión de Nuestro Señor. *La presentación ante el rey Herodes; el Cristo de la columna; la aprehensión de Jesucristo y Jesús ante Caifás*.

Es necesario aclarar que los esquemas van acorde a la disposición del pintor, pero en el acomodo de las pinturas para el análisis iconográfico fue necesario ordenarlos conforme al discurso bíblico. Ya que el acomodo usual de colocar las escenas de arriba abajo y de izquierda a derecha no se cumple.

Pintura complementaria en el muro norte de la nave

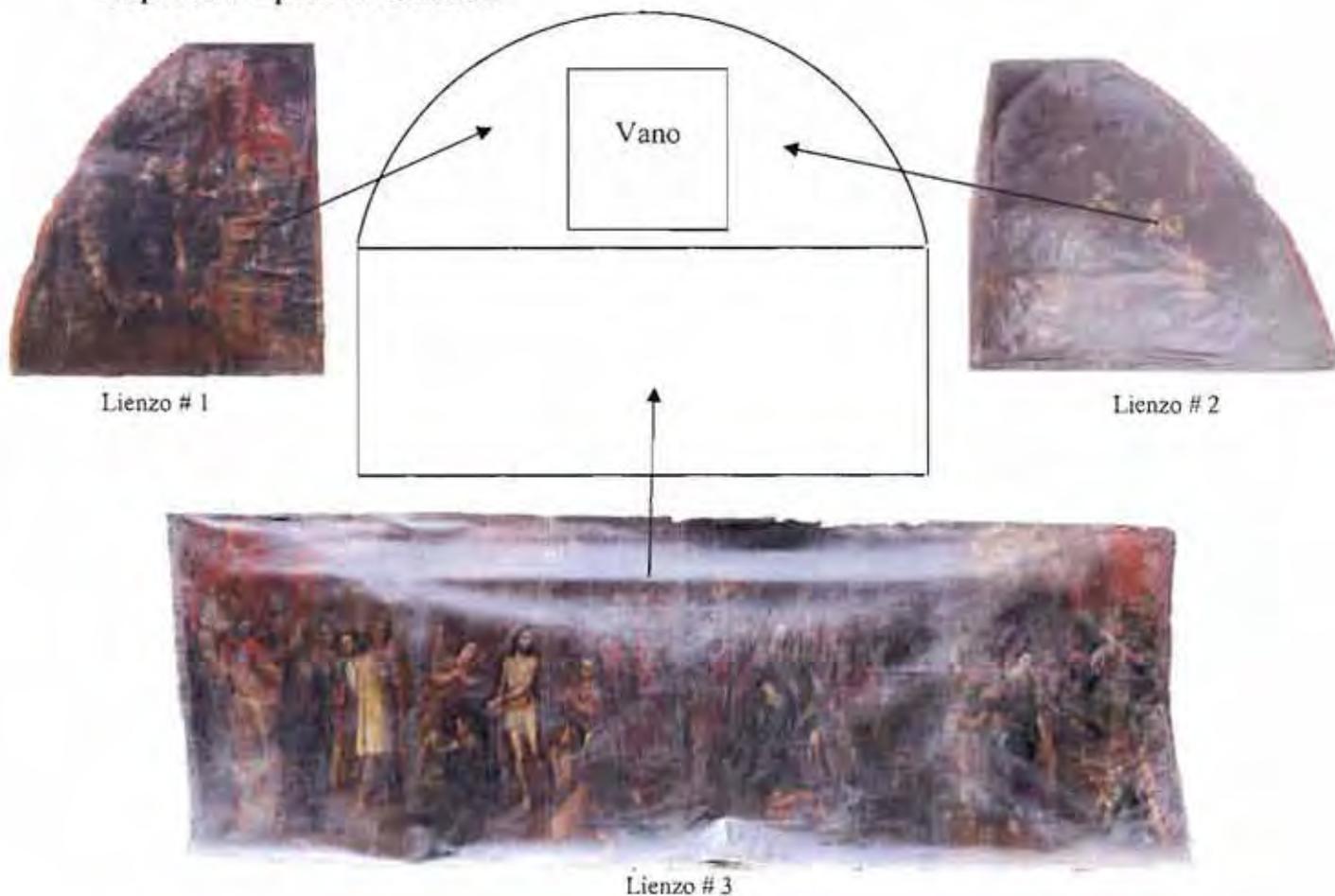
Esquema # 1 para su ubicación en muro norte de la nave



Lienzo # 1a

3.4.1.2 Pinturas del muro norte del coro alto del templo

Esquema # 1 para la ubicación



Temas superiores del muro norte



Presentación ante Anás
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 1



Cristo encadenado y la Negación de Pedro
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 2

Temas inferiores del muro norte



Presentación ante el rey Herodes
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.1



Cristo de la Columna
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo 3.2

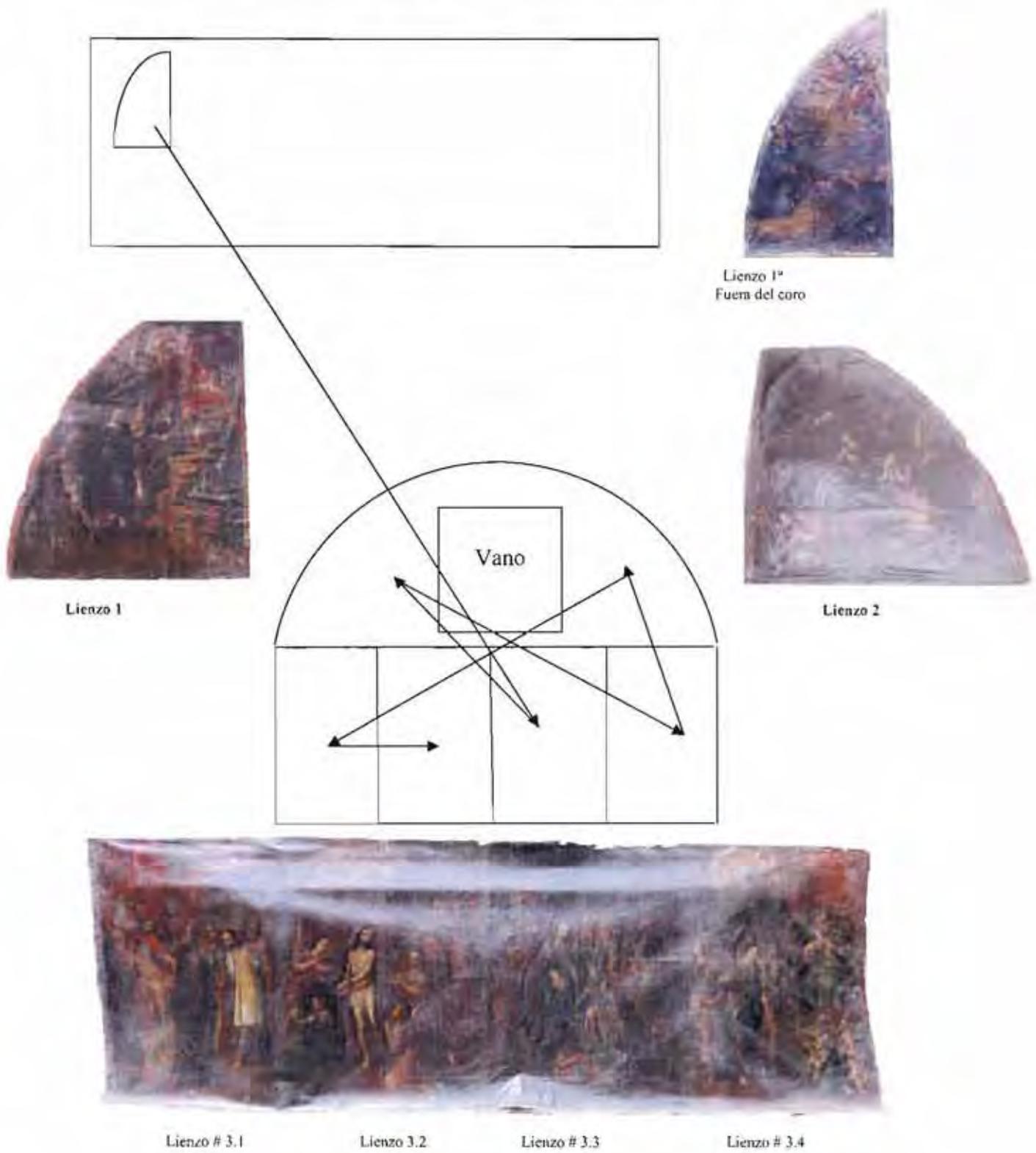


Aprehensión de Jesucristo
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.3



Presentación ante Caifás
Foto de Agustín Espinosa
Lienzo # 3.4

El pintor ha colocado los primeros temas de las pinturas en forma desordenada como se muestra en el siguiente diagrama, las dos restantes no cumplen este diseño:



3.4.2 Análisis iconográfico de las pinturas del muro norte de la nave y del coro alto (El orden del análisis va acorde al tema evangélico)

En este conjunto de lienzos que conforman el muro norte se representan varios pasajes de la *Pasión de Cristo*. Todos ellos se sustentan en el Nuevo Testamento.

3.4.2.1 Oración en el huerto de los olivos

Ficha técnica

Lienzo # 1a

Nombre de la obra: Oración en el huerto de los olivos

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Oración en el huerto.

Y llegan a una finca, por nombre Getsemaní, y dice a sus discípulos: - Sentaos aquí mientras rezo.- Y se llevó con él a Pedro, a Santiago y a Juan, y empezó a sentirse horrorizado y abatido; y les dijo: -Mi alma está llena de una tristeza mortal. Quedaos aquí y velad-. Y adelantándose un poco, se postro en tierra, y rezaba para que, si era posible, pasara lejos de él aquella hora; decía: Abbá (Padre), todo te es posible. Aparta lejos de mí este cáliz; pero no lo que quiero yo, sino lo que quieres tú. Y fue y los encontró durmiendo; y dice a Pedro: -Simón, ¿duermes? ¿No has podido velar una hora? Velad y rezad, para que no entréis en tentación; que el espíritu dispuesto, pero la carne débil-. Y cuando volvió a apartarse, rezó diciendo la misma oración. Y cuando volvió los encontró durmiendo, pues tenían los ojos pesados; y no sabían qué responderle. Y la tercera vez va y les dice: -¿Estáis todavía durmiendo y descansando? Ya está. Llego la hora; mirad, el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de los pecadores. Levantaos, vamos. Mirad, ha llegado el que me entrega-. (Marcos 14, 32-42)

Análisis iconográfico

En el lienzo se ven diversos personajes, para poder realizar el estudio se dividirá la obra en dos, en el plano celeste y en el plano terrestre. En el primero aparecen dos seres que los envuelve un rompimiento de gloria. Uno de ellos solo está formado por un par de alas y su rostro. Recordemos que los querubines son los seres angélicos próximos a la divinidad, ya que pertenecen a la primera triada descrita por Arcopagita. El otro es un joven alado, en la cabeza lleva un yelmo con plumas; viste una túnica roja matizada en rosa y una coraza azul con ribete dorado y decorado con estrellas del mismo color. Usa sandalias de guerrero. En la mano derecha lleva un copa y en la izquierda una cruz de madera. Todos los atributos mencionados corresponden a San Miguel arcángel. Recordemos que por ser arcángel es uno de los siete mensajeros del Padre Eterno. Éste se le aparece a Cristo y le presenta el cáliz que significa el sacrificio eucarístico. Y la cruz que es el símbolo del martirio.

En el plano terrestre está un hombre de mediana edad, con el rostro afagido. Se encuentra de rodillas con las manos entrelazadas y la mirada se dirigen hacia el ángulo superior derecho donde está el ser alado. Viste una túnica y manto azul. Es Jesucristo que ora en el huerto de los olivos

Delante de él están tres hombres, todos duermen profundamente; el primero de ellos está tendido en la parte de atrás, es muy joven como característica principal es imberbe y tiene el pelo largo, viste una túnica verde y manto rojo, por ser tan joven y tomando de referencia a las Sagradas Escrituras, es Juan; el que sigue es un hombre de mediana edad, no se le ve el rostro completo, porque descansa su cabeza sobre su propio brazo, viste una túnica roja y tomando en cuenta a los evangelios es Santiago. El último de ellos es un hombre de avanzada edad, tiene el cabello y la barba totalmente blanco y sus vestiduras son azules. Haciendo alusión a los textos bíblicos, el hombre de mayor edad que acompañó a Jesús a orar fue san Pedro.

Referente bibliográfico

Oración en el huerto.

Entonces llega Jesús con ellos a una finca llamada Getsemani, y dice a los discípulos: -Sentaos aquí mientras voy allí a rezar- Y llevándose a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, empezó a ponerse triste y a sentirse abatido. Entonces les dice: -Mi alma está llena de una tristeza mortal. Quedaos aquí y velad conmigo- Y

adelantándose un poco cayó sobre su rostro, rezando y diciendo: -Padre mío, si es posible, pase lejos de mí este cáliz; sólo que, no como yo quiero, sino como tú-. Y se acercó a los discípulos, pero los encontró durmiendo; y dice a Pedro: -Así que, ¿no habéis podido velar una hora conmigo? Velad y rezad, para que no entréis en tentación: que el espíritu está dispuesto, pero la carne débil-. Cuando volvió a apartarse por segunda vez, rezó diciendo: -Padre mío, si no es posible que pase este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad-. Y cuando volvió los encontró durmiendo, pues tenían los ojos cargados. Y dejándolos, apartándose de nuevo, rezó por tercera vez, repitiendo la misma oración. Entonces se acerca a los discípulos y les dice: -¿Estáis todavía durmiendo y descansando? Mirad, ha llegado la hora, y el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de pecadores. Levantaos, vamos: mirad, ha llegado el que me entrega-. (Mateo 26, 36-46)

Oración en el huerto.

Y cuando salió se encaminó, según costumbre, hacia el monte de los Olivos, y lo siguieron también los discípulos. Y al llegar a aquel sitio les dijo: -Rezad, para no entrar en tentación-. Y él se despegó de ellos, apartándose como a un tiro de piedra, y rezaba de rodillas, - diciendo: -Padre, si quieres, aparta lejos de mí este cáliz. Sólo que no se haga mi voluntad, sino la tuya-. (Lucas 22, 39-46)

Oración de Jesús.

Jesús dijo esto, Y, levantando sus ojos al cielo, dijo: Padre, ha llegado la hora: glorifica a tu Hijo para que el Hijo te glorifique a ti; para que, pues le diste autoridad sobre toda carne, dé vida eterna a todos los que te has dado; y la vida eterna es ésta: conocerte a ti, el único verdadero Dios, y al que enviaste, Jesucristo. Yo te glorifiqué sobre la tierra, llevando a cabo la obra que me has dado para hacer; y ahora glorifícame tú, Padre, junto a ti, con el esplendor que tenía junto a ti antes que el mundo existiera. (Juan 17, 1-26)

Lectura iconográfica

En el lienzo vemos representadas un pasaje el Evangelio de Marcos. Es pertinente hacer notar que no todos los evangelistas mencionan los mismos detalles de la vida de Cristo y, por lo tanto, no todos son una fuente directa para el estudio de nuestra obra. Por ejemplo Juan se centra en la oración de Cristo y deja de lado la descripción de la escena, por ello no es conveniente marcar a este texto como la fuente literaria de la pintura.

Por el contrario, Marcos la describe muy bien, porque detalla cada elemento que parece en la obra. Por ejemplo, mencionan a Juan, Pedro y Santiago, los tres están en la pintura. También habla del cáliz, mismo que se representa en las manos del arcángel san Miguel. También cuenta de los sentimientos de Jesús con la siguiente frase "empezó a sentirse horrorizado y abatido; y les dijo: Mi alma está llena de una tristeza mortal." (Mateo, 33-34). Otro de los datos que dice es que los discípulos se durmieron y Jesús los reclama. Y fue y los encontró durmiendo; y dice a Pedro, Simón, ¿duermes? ¿No has

podido velar una hora?”, con ello se ve claramente la preocupación del artista en plasmar lo que decían los evangelios.

Tomando los textos de Réau, se ve que el pintor compuso tres escenas pictóricas en una. La primera versa sobre la oración de Jesús, otra es la confortación que tiene Cristo por un ángel y la tercera en que se menciona cuando Jesús despierta a sus discípulos dormidos. La forma en que trabaja el artista la escena es conforme al canon de su época, ya que esta escena es representada por varios pintores casi de la misma manera. En lo que es innovador es en la representación del arcángel san Gabriel — el que muestra la cruz y el cáliz, en la mayoría muestran uno u otro, pero no los dos.

3.4.2.2 Aprehensión de Cristo

Ficha técnica

Lienzo # 3.3

Nombre de la obra: Aprehensión de Cristo

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente Literaria

Prendimiento de Jesús.

Se fue directamente donde Jesús y le dijo: -Buenas noches, Maestro-. Y le dio un beso. Jesús le dijo: -Amigo, haz lo que vienes a hacer-. Entonces se acercaron a Jesús y lo arrestaron. (Mateo 26, 49-50)

Jesús estaba aún hablando cuando se presentó Judas, uno de los Doce; lo acompañaba un buen grupo de gente con espadas y palos, enviados por los jefes de los sacerdotes, los maestros de la Ley y los jefes judíos. El traidor les había dado esta señal: -Al que yo dé un beso, ése es; deténganlo y llévenlo bien custodiado-. Apenas llegó Judas, se acercó a Jesús diciendo: ¡Maestro, Maestro! y lo besó. (Marcos 14, 43-44)

Uno de los que estaban con Jesús sacó la espada e hirió al sirviente del sumo sacerdote, cortándole una oreja. (Mateo 26, 51)

Ellos entonces lo tomaron y se lo llevaron arrestado. En ese momento uno de los que estaban con Jesús sacó la espada e hirió al servidor del Sumo Sacerdote cortándole una oreja. (Marcos 14, 46-47)

Jesús, que sabía todo lo que le iba a suceder, se adelantó y les dijo: -¿A quién buscan? Contestaron: -A Jesús el Nazareno-. Jesús dijo: -Yo soy-. Y Judas, que lo entregaba, estaba allí con ellos. Cuando Jesús les dijo: -Yo soy-, retrocedieron y cayeron al suelo. Les preguntó de nuevo: -¿A quién buscan?- Dijeron: -A Jesús el Nazareno-. Jesús les respondió: -Ya les he dicho que soy yo. Si me buscan a mí, dejen que éstos se vayan-. Así se cumplía lo que Jesús había dicho: -No he perdido a ninguno de los que tú me diste-. Simón Pedro tenía una espada, la sacó e hirió a Malco, siervo del sumo sacerdote, cortándole la oreja derecha. Jesús dijo a Pedro: -Coloca la espada en su lugar. ¿Acaso no voy a beber la copa que el Padre me ha dado?- Entonces los soldados, con el comandante y los guardias de los judíos, prendieron a Jesús, lo ataron y lo llevaron primero a casa de Anás. (Juan 18,4-13)

Análisis iconográfico

En la pintura podemos observar en primer plano a dos hombres, uno está postrado en el suelo y otro parece dar un golpe con una espada. El primero viste una túnica roja. Levanta la mano para cubrirse el rostro, el cual está lleno de turbación. El otro se reclina y apoyándose con la mano izquierda, levanta la derecha en señal de atacar al hombre que se encuentra tirado en el suelo. Éste es un hombre con las siguientes características: tiene poco pelo, y el que le queda es blanco.

En el segundo plano tenemos a varios personajes, pero para detallarlos comenzaremos de izquierda a derecha. El primero es un hombre de edad madura, barbado, se envuelve en un manto rojo muy exuberante, éste toma por la espalda con la mano derecha al siguiente hombre y con la mano izquierda lo detiene, puede ser Judas. El hombre que se encuentra en el centro del lienzo tiene un semblante apacible, es un individuo de mediana edad, que abre sus brazos hacia la escena que está delante de él en el primer plano. Viste una túnica blanca y manto azul se trata de Cristo. La descripción pictórica nos muestra el momento en que Cristo es entregado a sus verdugos por Judas.

Los siguientes dos personajes visten de manera similar, ambos tiene casco de metal en la cabeza y en las manos llevan sogas. La actitud del primero es de coraje y alza las manos con el fin de sujetar al personaje central. Viste una túnica roja con pectoral de metal. El último sujeto viste de manera similar, pero los colores cambian, la túnica es verde y en la cintura lleva ceñida una espada. En sus manos lleva una soga. Son los soldados que aprendieron a Jesús en el huerto de Getsemani.

Referente bíblico

Estaba todavía hablando, cuando llegó Judas, uno de los Doce. Iba acompañado de una chusma armada con espadas y garrotos, enviada por los jefes de los sacerdotes y por las autoridades judías. El traidor les había dado esta señal: -Al que yo dé un beso, ése es; arréstelo (Mateo 26, 47-48)

Entonces Jesús le dijo: -Vuelve la espada a su sitio, pues quien usa la espada, perecerá por la espada. ¿No sabes que podría invocar a mi Padre y él, al momento, me mandaría más de doce ejércitos de ángeles? Pero así habla de suceder, y tienen que cumplirse las Escrituras- (Mateo 26, 52-54)

Lectura iconográfica

En este lienzo fue necesario hacer un recorrido lector por los cuatro evangelios, ya que no todos aportan lo mismo. Era preciso encontrar el texto donde se mencionara quién había cortado la oreja del enviado de los sumos sacerdotes. Lucas no lo menciona; Mateo y Marcos mencionan *que alguien cercano* a Cristo le corta la oreja, pero no escriben el nombre del personaje. Pero Juan, es rico en su forma descriptiva, y gracias a ello fue posible dar con el nombre de Pedro.

3.4.2.3 Cristo ante el sumo sacerdote Anás

Ficha técnica

Lienzo # 1

Nombre de la obra: Cristo ante el sumo S. Anás

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Jesús permanecía de pie, delante de Anás, pálido, desfigurado, silencioso, con la cabeza baja. Los verdugos sostenían los cabos de las cuerdas con las que tenía atadas las manos. Anás, viejo, flaco y seco, de barba rala, henchido de insolencia y orgullo, se sentó con una sonrisa irónica, fingiendo no saber por qué estaba Jesús allí y extrañándose de que Jesús fuese el prisionero que le había sido anunciado. Le dijo: -Pero ¿cómo?, ¿no eres tú Jesús de Nazaret? ¿Y qué haces aquí?, ¿dónde están tus discípulos y tus numerosos seguidores? ¿Dónde está tu reino? Me temo que las cosas no han ido como tú esperabas. Creo que las autoridades han descubierto que no has comido el cordero pascual, del modo adecuado, en el Templo y donde debías hacerlo. ¿Es que quieres crear una nueva doctrina? ¿Quién te ha dado permiso para predicar? ¿Dónde has estudiado? Habla, ¿cuál es tu doctrina? ¿Callas? ¡Habla te ordeno!¹

Análisis iconográfico

La pintura muestra a un grupo de cinco personajes, el primero de ellos lleva en la mano derecha una cuerda con la que ata el cuello del segundo personaje y da la sensación de que lo jala. Su indumentaria del primero consta de un casco, lleva una túnica que ciñe con un cinturón y éste al mismo tiempo sujeta una espada, sólo se puede concluir que es un soldado, igual que el otro que se encuentra detrás. Son soldados que llevan al preso delante de la autoridad. El siguiente, lleva una túnica larga hasta los tobillos, está descalzo, tiene las

¹ Esta información no se pudo localizar en la Biblia por consiguiente se consultó un sitio virtual para tener los datos necesarios con respecto a la pintura. Dicha información se encontró en la siguiente dirección: <http://www.conoze.com/doc.php?doc=5809>, aunque en el texto de Louis Réau, nos menciona que esta información se localiza en los Evangelios Sinópticos que hablan de la comparecencia de Cristo ante Anás

manos atadas por la espalda, se puede deducir que es Cristo a quien llevan ante las autoridades religiosas.

Todos están frente a un sujeto de edad avanzada, el cual está sentado en una especie de trono, por estas características se puede pensar en un sacerdote o un personaje que tiene poder. Este personaje porta una barba blanca, lleva puesto un turbante en la cabeza, tiene una túnica dorada y una capa azul con ribete de amtho, por ser anciano y ser el sumo sacerdote en esta época se puede deducir que es Anás, aunque sabemos que en esta época habían dos sumos sacerdotes, pero por la representación de un señor de avanzada edad se puede decir que es Anás y no Caifás, ya que él era el yerno. Detrás de la escena hay otro sujeto con farga barba blanca, está envuelto en una túnica de los pies a la cabeza, uno de los sacerdotes que se encontraba en el Sanedrín.

Referente bibliográfico

A medianoche Jesús fue llevado al palacio de Anás y conducido a una gran sala. En la parte opuesta de la misma estaba sentado Anás, rodeado de veintiocho consejeros. Su silla estaba sobre una tarima a la que se subía por unos escalones. Jesús, rodeado aun de una parte de los soldados que lo habían arrestado, fue arrastrado por los esbirros hasta el primero de los escalones. El resto de la sala estaba abarrotada de soldados, de población, de criados de Anás y de falsos testigos que después de han acudir a casa de Caifás. Anás esperaba con gozo e impaciencia la llegada del Salvador. Estaba lleno de odio y sentía una alegría cruel porque Jesús hubiera caído por fin en sus manos. Era presidente de un Tribunal encargado de vigilar la pureza de la doctrina y de acusar delante del Sumo Sacerdote a quienes enfrentaban contra ella.

Entonces Jesús levantó la cabeza, miró a Anás y dijo: He hablado ya en público innumerables veces delante de todo el mundo; he predicado siempre en el Templo, en las sinagogas donde se reúnen todos los judíos; jamás he dicho nada en secreto, todo el mundo ha podido oír mis palabras. ¿Por qué me preguntas a mí? Preguntá a los que han venido a escucharme; mira a tu alrededor; están aquí, ellos saben lo que he dicho. - A estas palabras de Jesús el rostro de Anás se contrajo de rabia y furor. Un infame esbirro que estaba cerca de Jesús lo advirtió, y el muy miserable dio, con su mano cubierta con un guante de hierro, una bofetada en el rostro del Señor, diciendo: ¿Así respondes al pontífice? Jesús, a consecuencia de la violencia del golpe, cayó de lado sobre los escalones y la sangre le corrió por el rostro. La sala se llenó de insultos y risotadas y amargas palabras resonaron en ella. Los esbirros pusieron a Jesús en pie de malos modos; Nuestro Señor prosiguió luego con voz calmada: - Si he hablado mal, dime en qué; pero si he hablado bien, ¿por qué me pegas? -

Exasperado Anás por la serenidad de Jesús mandó a todos los que estaban presentes que prestaran testimonio de lo que le habían oído decir. Entonces estalló un mar de confusas clamores y de groseras imprecaciones. Ha dicho que era rey, que Dios era su Padre, que los fariseos eran una generación adúltera; subleva al pueblo; cura en sábado; se deja llamar Hijo de Dios y Elivado por Dios; no observa los ayunos; come con los impuros, los paganos, con publicanos y pecadores; se

junta con las mujeres de mala vida; engaña al pueblo con palabras de doble sentido; etc., etc. Todas estas acusaciones eran vociferadas a la vez; algunos de los acusadores lo insultaban y le dirigían gestos amenazantes y groseros, y los guardias le pegaban y le injuriaban también mientras le decían: Habla. ¿Por qué no contestas a sus acusaciones? Anás y sus consejeros añadían burlas a estos ultrajes y le decían: ¿Esta es tu doctrina? Contéstanos gran soberano, hombre enviado por Dios, danos una muestra de tu poder. Después Anás añadió: ¿Quién eres tú? Tan sólo el hijo de un oscuro carpintero. A continuación, pidió material de escritura y en una gran hoja escribió una serie de grandes letras, cada una significando una acusación: contra Nuestro Señor. Después enrolló la hoja y la metió dentro de una calabacita vacía que tapó con cuidado y ató a una caña. Se la presentó a Jesús, diciéndole con ironía: Toma, éste es el cetro de tu reino; aquí constan todos tus títulos, tus dignidades y todos tus derechos. Llévase los al Sumo Sacerdote para que reconozca tu misión y te trate según tu dignidad. Que te atee las manos a este rey y lo lleve ante el Sumo Sacerdote. Maniataron de nuevo a Jesús, sujetando también con ellas el simulacro de cetro que contenía las acusaciones de Anás, y lo condujeron a casa de Caifás, en medio de las burlas, de las injurias y de los malos tratos de la multitud¹.

Lectura iconográfica

Este lienzo causó una gran confusión ya que las representaciones son muy ambíguas a lo largo de las representaciones de la historia de Cristo. Cuando se inició la búsqueda de información se localizaron textos opuestos, ya que unos mencionaban que Anás era el que había roto sus vestiduras y otros que había sido su yerno Caifás. También causó confusión el golpe que le dieron a Cristo con el guante de metal, puesto que no se sabe a ciencia cierta si fue con Anás o con Caifás. El mismo Louis Réau menciona que en las representaciones artísticas también sucede lo mismo que en los textos.

¹ En últimas fechas se localizaron textos antiguos de teología donde se narra este pasaje y seguramente dichos textos pertenecían a la biblioteca de Miguel Jerónimo Zendejas. F.F.D. *Lecciones de historia sagrada* México: Progreso, 1966. P. 126

3.4.2.4 Cristo ante Caifás

Ficha técnica

Lienzo # 3.4

Nombre de la obra: Cristo ante Caifás

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Cristo ante Caifás

Jesús dijo a la gente: -A lo mejor buscan un ladrón y por eso salieron a detenerme con espadas y palos. ¿Por qué no me detuvieron cuando día tras día estaba entre ustedes enseñando en el Templo? Pero tienen que cumplirse las Escrituras-. Y todos los que estaban con Jesús lo abandonaron y huyeron. Un joven seguía a Jesús envuelto sólo en una sábana, y lo tomaron; pero él, soltando la sábana, huyó desnudo. Llevaron a Jesús ante el Sumo Sacerdote, y todos se reunieron allí; estaban los jefes de los sacerdotes, las autoridades judías y los maestros de la Ley. Pedro lo había seguido de lejos hasta el patio interior del Sumo Sacerdote, y se sentó con los policías del Templo, calentándose al fuego. Los jefes de los sacerdotes y todo el Consejo Supremo buscaban algún testimonio que permitiera condenar a muerte a Jesús, pero no lo encontraban. Varios se presentaron con falsas acusaciones contra él, pero no estaban de acuerdo en lo que decían. Algunos lanzaron esta falsa acusación: -Nosotros le hemos oído decir: Yo destruiré este Templo hecho por la mano del hombre, y en tres días construiré otro no hecho por hombres-. Pero tampoco con estos testimonios estaban de acuerdo. Entonces el Sumo Sacerdote se levantó; pasó adelante y preguntó a Jesús: -¿No tienes nada que responder? ¿Qué es este asunto de que te acusan?- Pero él guardaba silencio y no contestaba. De nuevo el Sumo Sacerdote le preguntó: -¿Eres tú el Mesías, el Hijo de Dios Bendito?-. Jesús respondió: «Yo soy, y un día verán al Hijo del Hombre sentado a la derecha de Dios poderoso y viniendo en medio de las nubes del cielo». El Sumo Sacerdote rasgó sus vestiduras horrorizado y dijo: -¿Para qué queremos ya testigos? Ustedes acaban de oír sus palabras blasfemas. ¿Qué les parece?- Y estuvieron de acuerdo en que merecía la pena de muerte. Después algunos empezaron a escupirle. Le cubrieron la cara y le golpeaban antes de

preguntarle: -¡fíazte el profeta!- Y los policías del Templo lo abofeteaban.
(Mateo 26, 55-65)

Análisis iconográfico

En la pintura podemos observar un grupo de ocho individuos. En el primer plano están dos seres de corta edad, tienen alas. El primer ser del lado derecho está de rodillas, viste una túnica azul, sus manos están entrelazadas a la altura de la barbilla del rostro. El siguiente está de pie, tiene un vestido rosa. Son unos ángeles que lloran al ver a Cristo atado y humillado por los soldados de los sacerdotes judíos.

En el segundo plano están tres personajes el primero del lado izquierdo viste de la misma manera que el tercero. Ambos llevan una túnica pequeña ceñida por una coraza de metal. El primero lleva en la mano derecha un guante de metal y en la cabeza un casco con diversos adornos en plateados y dorados. Con la mano izquierda jala una cadena. Es un soldado de los sacerdotes.

El siguiente personaje cabizbajo y pálido, lleva las manos atadas por la espalda. Viste una túnica azul, en el cuello tiene una soga que sostiene el personaje que se encuentra en el lado izquierdo. Es Cristo cuando es presentado ante Caifás.

El tercero tiene la misma indumentaria que el primero, sólo que jala al segundo ante la presencia de los personajes que tienen delante en la parte superior de la escena, ya que estos están sobre una tarima y dan una sensación de superioridad. Es otro soldado.

En el tercer plano vemos a dos sujetos que visten muy diferente a los otros que se encuentran en los primeros planos. El primero está sentado en una silla de respaldo alto, decorada con rocallas. Viste una rica indumentaria, la cual se conforma por: una túnica verde bordada en oro y debajo otra rosa con encajes blancos. En la cabeza tiene su toca judía. Ambas manos desagarran la opulenta vestimenta, se puede decir que es Caifás. Junto a él hay otro sujeto que se envuelve en un manto oscuro y sus manos parecen dar una señal de lo que trata de comunicar al que está sentado, otro sacerdote.

Referente bibliográfico

Los soldados que aprendieron a Jesús lo llevaron primero a casa de Anás, el cual mandó que lo condujeran a Caifás, que era pontífice ese año. Los escribas, los príncipes de los sacerdotes y los ancianos, que formaban

parte del consejo o Sanedrín, estaban ya reunidos en casa de Caifás, esperando a Jesús.

Se presentaron luego varios testigos asegurando cosas falsas contra Él; pero como se contradecían, se levantó Caifás, que quería condenarlo a muerte, y le dijo: "Dinos si eres el hijo de Dios" Jesús respondió: "Si lo soy."

Entonces Caifás con indignación hipócrita, exclamó "¿qué necesidad tenemos ya de testigos? ¡ha blasfemado! "¿Qué os parece? –Todos gritaron "¡Reo de muerte!"

Después de este interrogatorio, fue entregado el Señor a los criados de Caifás, quienes lo trataron ignominiosamente, haciendo burla de Él toda día noche. En cuanto amaneció, lo llevaron ante el gobernador Poncio Pilatos, para que lo mandase a crucificar³

Lectura iconográfica

Cuando se realizó el estudio de Anás, causó confusión el que algunas lecturas decían que Anás y otras que Caifás era el que había roto sus vestiduras después de que Cristo confirmara que él era el hijo de Dios. Esta acción pertenece a una tradición judía, pues cada vez que alguien cometía una herejía, la pena, el desasosiego por la falta de respeto merecía ser castigada y a la vez marcar a la persona que la decía y por ello se rompían los ropajes en significado de indignación y repudio.

³ ídem p. 127

3.4.2.5 Cristo consolado por los ángeles y la Negación de Pedro

Ficha técnica

Lienzo # 2

Nombre de la obra: Cristo consolado por los ángeles y la Negación de Pedro

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Si ha sido intervenido

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espinosa

Fuente literaria

Cristo encarcelado y la negación de Pedro

Jesús estaba encerrado en un pequeño calabozo de bóveda, del cual se conserva todavía una parte, bajo la sala de juicios de Caifás. Dos de los cuatro esbirros se quedaron con él, pero pronto fueron relevados por otros. Le habían atado de nuevo las manos.

Pedro, entretanto, estaba sentado fuera en el patio; y una criada se acercó a él y le dijo: -También tú estabas con Jesús el Galileo-. Pero él lo negó delante de todos: -No sé qué dices-. Cuando salió al portal, le vio otra criada y dijo a los que estaban allí: -Éste estaba con Jesús el Nazareno-. Y de nuevo lo negó con juramento: -¡Yo no conozco a ese hombre!-. Poco después se acercaron los que estaban allí y dijeron a Pedro: ¡Ciertamente, tú también eres de ellos, pues además tu misma habla te descubre!-. Entonces él se puso a echar imprecaciones y a jurar: ¡Yo no conozco a ese hombre! Inmediatamente cantó un gallo. Y Pedro se acordó de aquello que le había dicho Jesús: Antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces. Y, saliendo fuera, lloró amargamente. (Mateo 26, 69-75)

Análisis iconográfico

El lienzo se encuentra dividido en dos escenas, en la parte inferior tenemos a un personaje con las manos atadas por detrás de la espalda. Viste una túnica de color azul, se trata de Jesucristo; a su alrededor vemos cuatro ángeles en diversas posiciones uno hincado

con las manos juntas y en el pecho, uno reza por Jesús; otro besa los pies de Cristo. El que sigue está de pie enfrente de Jesús, y llora al ver a Cristo encadenado.

En la parte superior se ven tres personajes, dos hombres y una mujer. El que está en primer plano se encuentra sentado junto al fuego. Es de edad avanzada, ya casi no tiene pelo y el poco que le resta es blanco. Está vestido con una túnica azul y un manto café en las rodillas. Parece estar conversando con el personaje femenino por sus ademanes. Esta escena es una manifestación casi exacta de los pasajes de la Biblia, donde una mujer acusa a Pedro y éste niega ser discípulo de Cristo.

La mujer parada enfrente a este personaje está vestida con una blusa, una falda y un delantal y representa a la sirvienta que acusa a Pedro. Detrás de ellos podemos ver a un personaje que lleva una túnica roja corta y armadura con casco, es un soldado romano.

Referente bibliográfico

Jesús estaba encerrado en un pequeño calabozo, del cual se conserva todavía una parte, bajo la sala de juicios de Caifás. Le habían atado de nuevo las manos. Cuando el Salvador entró en prisión, pidió a su Padre celestial que aceptara todos los ultrajes, insultos y golpes que había sufrido y que tenía aún que sufrir como un sacrificio expiatorio por sus verdugos y por todos los hombres que en sus padecimientos se dejaran llevar de la impaciencia o de la cólera. Los enemigos de Nuestro Señor no le dieron ni un solo instante de reposo. Lo ataron a un pilar en medio del calabozo y no le permitieron que se apoyara en él, de modo que apenas podía tenerse sobre sus pies.

Pedro, lleno de angustia y dolor, y sintiendo más penetrante el frío de la mañana, se acercó tímidamente a la lumbre del atrio, donde mucha gente estaba calentándose. Intentó ocultar su pena ante ellos, pero no podía irse de allí y dejar a su amado Maestro.

Pero entre los que alardeaban de su mal trato hacia Jesús y contaban sus gestas, su silencio y su tristeza lo hacían sospechoso. La portera se acercó al fuego escuchando las conversaciones y entonces, mirando a Pedro abiertamente, le dijo: -Tú estabas también con Jesús el Galileo - Pedro, asustado, temiendo ser maltratado por aquellos hombres groseros, respondió: -Mujer, yo no lo conozco; no sé por qué dices eso.- Entonces se levantó y queriendo apartarse de aquella compañía, se dirigió hacia el patio: en ese momento el gallo cantaba en la ciudad. No recuerdo haberlo oído, pero me parece que así fue. Cuando Pedro se iba, otra criada lo miró y dijo a los que estaban cerca: -Este estaba también con Jesús de Nazaret-, y los que habían junto a sí la dijeron también: -Es cierto. ¿No eres tú uno de sus discípulos?- Pedro, cada vez más alarmado, replicó de nuevo, y dijo: Yo no era su discípulo: no conozco a ese hombre.¹

¹ Respecto al sustento bibliográfico algunos pasajes se encuentran en las Sagradas Escrituras y en textos dedicados a la enseñanza de la historia sagrada. O bien en la red <http://www.conozco.com/doc.php?doc=5814>

Lectura iconográfica

Los temas de la pintura en algunos casos son representados juntos, aunque existen obras con cada tema por separado. Como se mencionó, es importante recordar que esta composición se repite, aunque no fielmente, en una obra del mismo autor titulada *Jesucristo encadenado*, ubicada en la capilla norte del templo de san José en Puebla. Lo que varía en este lienzo es que aparecen en la parte superior derecha María y Juan, los cuales se representan a través de un vano circular con barrotes.

3.4.2.6 Cristo ante el rey Herodes

Ficha técnica

Lienzo # 3.1

Nombre de la obra: Cristo ante el rey Herodes

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto de Agustín Espínosa

Fuente literaria

En cuanto estuvieron en presencia de Herodes empezaron a vociferar sin orden las acusaciones, pero Herodes miró a Jesús con curiosidad. Sin embargo, cuando lo vio tan desfigurado, lleno de golpes, con el cabello en desorden, la cara ensangrentada y la túnica manchada, aquel príncipe voluptuoso y afeminado sintió una mezcla de asco y compasión, pronunció el nombre de Dios, volvió la cara con repugnancia y dijo a los sacerdotes: -Lléváoslo y lavado; ¿cómo podéis traer a mi presencia un hombre tan sucio y tan lleno de heridas?- Los esbirros llevaron a Jesús al patio, cogieron agua en un cubo y lo limpiaron sin dejar de maltratarlo. Herodes reprendió a los sacerdotes por su crueldad, queriendo imitar la conducta de Pilatos, y les dijo: -Ya se ve que ha caído entre las manos de los carniceros; comenzáis las inmoluciones antes del tiempo.- Los sacerdotes repetían con empeño sus quejas y sus acusaciones.⁵

Análisis iconográfico

En el lienzo tenemos ver una habitación donde se observan siete personajes. En el primer plano tenemos dos ancianos con larga barba blanca, el primero lleva en la cabeza un turbante y viste una túnica verde larga hasta el suelo y se cubre con un manto café, como característica importante de este sujeto es que lleva anteojos, símbolo de la sabiduría. Es un sumo sacerdote que pertenece al sanedrín. El otro viste de manera igual, pero no tiene turbante, también es sacerdote judío.

En segundo plano está un personaje vestido con una túnica morada y una sobrepelliz blanca, va descalzo. En el cuello lleva una soga, lleva las manos atadas a la espalda con

⁵ F.T.D. *Lecciones de historia sagrada*. México: Progreso, 1966, P. 127 y 128; también en el sitio virtual <http://www.conoze.com/doc.php?doc=5816>

cadena detrás de él hay dos sujetos que lo amagan, es Cristo después de ser capturado y presentado ante la máxima autoridad judía.

Uno usa una túnica corta con pectorales de fierro y sandalias de cuero, en la cabeza porta un casco de metal y en la mano derecha una lanza y en la izquierda la soga. El otro ayuda al primero a someter al preso encadenado, son los soldados que llevan preso a Jesús.

En el tercer plano está sentado un sujeto en una silla alta, está parece ubicarse sobre una tarima cubierta por una alfombra. Un hombre maduro viste con una túnica dorada y un manto rojo, en la cabeza porta una corona. Las manos muestran un lenguaje, la máxima autoridad en la época de Jesús fue el rey Herodes, en las sagradas escrituras se menciona que Cristo fue llevado ante él.

Detrás de él está un joven que viste de la misma manera que el anteriormente descrito, lleva un casco de metal en la cabeza y en el pecho una armadura y en su mano izquierda una lanza, otro soldado romano.

Referente bibliográfico

Cuando volvieron a traer a Jesús ante él, Herodes, fingiendo compasión, mandó que le dieran al prisionero un vaso de vino para reparar sus fuerzas, pero Jesús negó con la cabeza y no quiso beber. Herodes habló con énfasis y largamente; repitió a Jesús todo lo que sabía de él, le hizo muchas preguntas y le pidió que obrara un prodigio. Jesús no respondía una palabra y se mantenía ante él con los ojos bajos, lo que irritó y desconcertó a Herodes. Sin embargo, no quiso exteriorizarlo y prosiguió con sus preguntas. Primero manifestó sorpresa y quiso ser persuasivo. «¿Cómo es posible que te traigan ante mí como a un criminal? He oído hablar mucho de ti. Sabes que me has ofendido en Tirza, cuando has libertado, sin mi permiso, a los presos que yo tenía allí. Pero seguro que lo hiciste con buena intención. Ahora que el gobernador romano te envía a mí para juzgarte, ¿qué tienes que responder a las cosas de que se te acusa?»(SIC)⁶

Lectura iconográfica

La manifestación es muy clara puesto que los personajes fueron fáciles de distinguir, ya que el artista colocó de manera muy visible los atributos de cada personaje, de tal manera que los evangelios y la pintura se adaptan muy bien. No todos los evangelistas hablan de este pasaje, como es el caso de Mateo y Marcos. Lucas sí lo menciona: "Herodes con sus guardias lo trató con desprecio. Le puso por burla un manto blanco y lo envió de vuelta con Pilato. Y ese mismo día, Herodes y Pilato, de enemigos que eran, se quedaron amigos." (Lucas 23, 7-18)

⁶ Idem.

3.4.2.7 Cristo atado a la columna

Ficha técnica

Lienzo # 3.2

Nombre de la obra: Cristo atado a la columna

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervenir

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

María estaba impaciente porque la puerta fuera abierta, pues sentía que sólo ella la separaba de su Hijo, quien al segundo canto del gallo había sido conducido a un calabozo que estaba debajo de la casa.

Juan la condujo delante de donde Nuestro Señor estaba encerrado. María oyó los suspiros de su Hijo y las injurias de los que lo rodeaban. Las santas mujeres no podían permanecer allí mucho tiempo sin ser vistas. Magdalena mostraba una desesperación demasiado evidente y muy violenta; en cambio, la Virgen por la gracia de Dios Todopoderoso, en lo más profundo de su dolor, conservaba la calma y la dignidad exterior. Entonces, fue reconocida y tuvo que oír estas crueles palabras: -¿No es ésta la Madre del Galileo? Su Hijo va a ser crucificado, pero no antes de la fiesta. A no ser que en efecto sea uno de los más grandes criminales.⁷

Análisis iconográfico

En el primer plano tenemos a dos sujetos, estos se encuentran hincados. El del lado derecho tiene sus manos a la altura del pecho y lleva un paño. Viste una túnica de color azul y tiene alas en la espalda, este representa un ángel. El otro del lado izquierdo tiene sus manos igual a la altura del pecho sin nada. Viste una túnica rosa con un manto azul y sandalias romanas. También tiene alas en la parte posterior del cuerpo, los únicos ángeles que llevan sandalias son los arcángeles.

En el segundo plano están tres personajes, el primero se encuentra del lado derecho; tiene los brazos entrelazados en el pecho; porta una túnica roja con manto dorado. Entre este sujeto y el otro está una columna de marmol que tiene armellas, de ellas cuelga una

⁷ <http://www.cónoze.com/doc.php?doc=5814>

soga que ata las manos de uno de los personajes; el cual está casi desnudo, ya que lo único que tiene es un simple trozo de tela amarrado a la cintura. El rostro es desencajado, con la mirada fija y llena de tristeza mira al espectador. Es la representación del *Cristo de la Columna*.

En el tercer plano, están tres personajes. Un hombre y dos mujeres. El hombre viste con una túnica verde y un manto rojo. Sus mano derecha señala la escena del segundo plano. Él voltea a ver a las dos mujeres se trata de Juan Evangelista.

La que se encuentra delante tiene una túnica roja y un manto azul. Sus manos se entrelaza con fuerza a la altura del pecho, es la santísima Virgen María. Detrás de ella una mujer con vestiduras largas no se distingue muy bien, pero lleva el pelo suelto sobre los hombros es María Magdalena.

En la parte superior del lienzo encontramos dos seres conformados por cabeza y alas, estos seres son dos querubines⁸.

Referente bibliográfico

Quando Pilatos dio orden de que azotasen a Jesús, los soldados lo llevaron al lugar de las flagelación, lo despojaron de sus ropas, y atándolo a una columna, lo azotaron cruelmente, hasta dejar todo su cuerpo hecho una llaga⁹.

Lectura iconográfica

En el lienzo se observa una forma peculiar de representar al *Cristo de la columna*, ya que en la mayoría de las representación se encuentra sólo y atado a una columna. Esta manifestación es muy recurrente en la escultura novohispana ya que podemos encontrar un gran número de estas piezas en cualquier templo poblano. En este caso se puede ver en la parte superior a su madre acompañada de Juan y de María Magdalena.

⁸ Recordemos que dentro del estudio que hizo Acrepagita se menciona a las tres triadas angélicas y en la triada superior se localizan los querubines.

⁹ F.T.D *Lecciones de historia sagrada* México Progreso, 1966. P. 129

3.5 Serie Pictórica del Muro Sur

3.5.1 Ubicación dentro del espacio arquitectónico

Estos lienzos pertenecen al templo de santa Rosa de Lima, habitualmente se encontraban en el muro sur del coro; hoy en día los lienzos se hallan resguardados en gavetas y estanterías del museo de santa Rosa. La secuencia de la pintura de este muro guarda una relación temática con el muro norte del mismo coro. Esta obra consta de un lienzo que después de haber sido desmontado se dividió en varias partes.

3.5.1.1 Descripción detallada de los lienzos

Es obligatorio hacer un recorrido mental por el espacio donde se encuentran dichas pinturas. El coro se conforma de tres muros, uno de ellos tiene un retablo colonial del siglo XVII, y los otros dos se ubican uno al norte y otro al sur. Tomando en cuenta el discurso pictórico en este caso el pintor no sólo ocupó los muros del coro sino que también el muro norte y sur de la nave, con lo cual es necesario considerar que tenemos un lienzo complementario.

Podemos mencionar que la conformación de los muros es diversa, porque en ellos encontramos vanos de entrada y de iluminación. Por ejemplo, en la parte inferior del muro sur se encontraba la puerta de acceso al coro por el lado del convento, la cual, hoy en día está obstruida. En el muro norte en la parte superior central tenemos un ventanal de forma cuadrangular.

Para el estudio de los lienzos se les ha asignado un número hasta el momento arbitrario respecto al discurso, simplemente con el objeto de dar un orden al momento del análisis. Después de asignar dicho número y seguir la secuencia de éste, nos hemos dado cuenta de que no hay orden en las pinturas.

El lienzo superior de ambas pinturas de los muros norte y sur se amolda al espacio arquitectónico y por consiguiente tiene forma irregular, ya que éste se ajusta a la curvatura de la bóveda. De la pintura podemos decir que es una sola, y cuando la desmontaron se dividió en tres lienzos. Los temas que contiene la pintura son tres: en el centro *El calvario*; del lado derecho tenemos *Cristo despojada de sus vestiduras* y del lado izquierdo *Cristo crucificado*.

En la parte inferior del muro, en el lienzo del lado derecho se puede observar que tiene forma irregular porque en él se encuentra el vano de entrada, con respecto a

los temas podemos decir que se encuentran *El desvelamiento de la cruz, la Piedad y el entierro de Nuestro Señor*. Y por último del lado izquierdo se tiene un lienzo con forma de cuadrado perfecto, en él encontramos los siguientes temas: *La coronación de espinas, Ecce Homo y Cristo con la cruz acostado se encuentra a su Madre*.

El final del discurso como ya se mencionó está fuera de los muros del coro, pero la pintura es alusiva al tema, ya que después de haber mencionado todos los pasajes de la pasión de Cristo el único que falta es la resurrección, y este tema lo tenemos en el muro sur de la nave.

Para poder proseguir con el análisis de las pinturas es necesario dar las siguientes características:

- A) El lienzo complementario tiene forma irregular y tiene las siguientes medidas: 320 cm. de largo X 186 cm. de ancho. En este lienzo termina el discurso de la pasión de Cristo, con el pasaje de la Resurrección de Cristo.
- B) El primer lienzo en la parte superior tiene las siguientes medidas 687 cm. de largo X 282 cm. de ancho.
- C) Los lienzos inferiores del muro sur son dos cuadrados,
 - a. El cuadrado del lado derecho es una figura irregular, ya que en ese espacio se encuentra el vano de entrada para el convento. Y como consecuencia tiene las siguientes medidas: el lienzo mide 345 cm. de largo, de ancho 291 cm. y en la parte inferior encontramos tres medidas, de izquierda a derecha, la primera mide 16 cm. la cual va al lado derecho del vano, la segunda 27 cm. en la parte superior del vano y la última 30 cm. en la parte inferior del vano.
 - b. El cuadrado del lado izquierdo tiene las siguientes medidas: 343 cm. X 351 cm.

Es necesario aclarar que los esquemas van acorde a la disposición del pintor, pero en el acomodo de las pinturas para el análisis iconográfico, fue necesario ordenarlos conforme al discurso bíblico. Ya que el acomodo usual de colocar las escenas de arriba abajo y de izquierda a derecha no se cumple. Consultando a mi asesor, sugiere que el acomodo de los temas se realizó de forma compleja.

3.5.1.2 Pinturas del muro sur

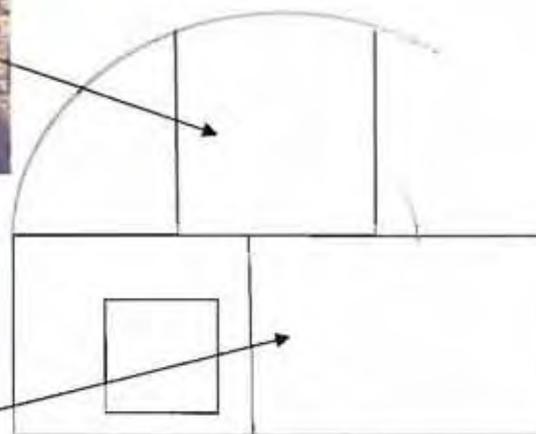


Lienzo # 1
Foto de Agustín Espinosa

Esquema # 1 para la ubicación de las pinturas del muro sur



Lienzo # 1.1



Esquema 1

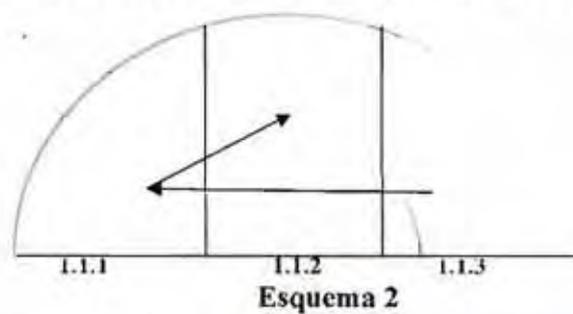
Lienzo # 1.2

Esquema # 2 ubicación de acuerdo a la pintura y su estudio conforme a las manecillas del reloj

1. Parte superior del Muro Sur



Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.1

a) Secciones temáticas de la parte superior del lienzo del Muro Sur (lectura)¹

Crucifixión



El Calvario



Cristo despojado de sus vestiduras

¹ El artista no ha colocado el tema de acuerdo a un orden específico, por lo cual ha sido necesario marcar el orden de la lectura bíblica por medio de flechas

Lienzo # 1.1.1

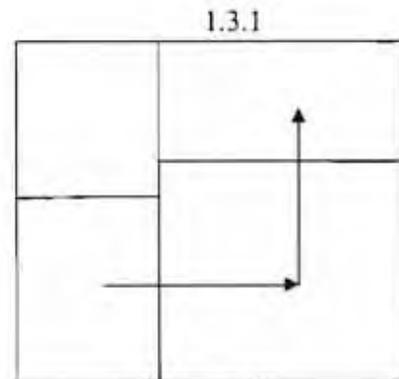
Lienzo # 1.1.2

Lienzo # 1.1.3

Esquema # 3 ubicación acorde a la pintura conforme a las manecillas del reloj (lectura)



Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.3



Esquema 4

c) Secciones de la parte inferior del Muro Sur



Cristo se encuentra con su madre
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.3.1



Ecce Homo
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.3.2



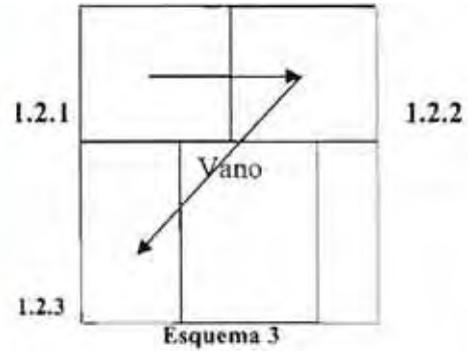
La coronación de espinas
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.3.3

Esquema # 4 ubicación acorde a la pintura conforme a las manecillas del reloj

b) Secciones temáticas de la parte inferior derecha del Muro Sur (lectura)



Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.2



Descendimiento del cuerpo de Cristo
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.2.1



Lamentación sobre Cristo muerto
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.2.2



El santo entierro
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo # 1.2.3

Pintura complementaria del coro alto en el muro sur de la nave

Esquema # 5 para su ubicación en el muro sur de la nave



**La ascensión
Foto del texto de Esteba Arroyo
Lienzo #2**

3.5.2 Análisis iconográfico de las pinturas del muro sur de la nave y del coro alto de acuerdo a la temática bíblica

3.5.2.1 La coronación de espinas

Ficha técnica

Lienzo # 1.3.3

Nombre de la obra: La coronación de espinas

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro sur

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto del texto de Esteba Arroyo

Fuente literaria

En este conjunto de lienzos que conforman los muros norte y sur se representan varios pasajes de la *Pasión de Cristo*. Todos ellos se sustentan en el Nuevo Testamento.

Entonces Pilato tomó a Jesús y ordenó que fuera azotado. Los soldados hicieron una corona con espinas y se la pusieron en la cabeza, le echaron sobre los hombros una capa de color rojo púrpura y, acercándose a él, le decían: ¡Viva el rey de los judíos! Y le golpeaban en la cara. (Juan 19, 1-3)

Análisis iconográfico

En la pintura se pueden ver a varios sujetos en diferentes planos. En el primer plano está un ser alado de rodillas, viste una túnica de color naranja y un paño azul; la cabellera es lanuda y ambas manos las junta a la altura del pecho, se trata de un ángel que apesadumbrado ora por Jesucristo. Su mirada se dirige al personaje que se encuentra sentado. Jesús lleva un manto rojo, que le cubre de la cintura para abajo. Tiene las manos atadas. Su mirada se dirige hacia el suelo. Sobre su cabeza un hombre vestido con armadura española coloca una corona de espinas. Este es el pasaje de la pasión donde le ponen una corona de espinas a Cristo.

A los lados de la escena hay dos seres, ambos están de pie y tienen alas. El del lado izquierdo se lleva las manos para enjugarse las lágrimas y el otro únicamente une

las palmas de sus manos en señal de orar. Al igual que el personaje alado anterior se trata de unos ángeles que acompañan a Jesucristo en la pasión.

Referente bibliográfico

Sólo en tres pasajes bíblicos se localizó el tema de la coronación de espinas:

Jesús comparece ante Pilato

Los soldados romanos llevaron a Jesús al patio del palacio y reunieron a toda la tropa en torno a él. Le quitaron sus vestidos y le pusieron una capa de soldado de color rojo. Después le colocaron en la cabeza una corona que habían trenzado con espinos y en la mano derecha le pusieron una caña. Doblaban la rodilla ante Jesús y se burlaban de él, diciendo: «¡Viva el rey de los judíos!» Le escupían en la cara, y con la caña le golpeaban en la cabeza. Cuando terminaron de burlarse de él, le quitaron la capa de soldado, le pusieron de nuevo sus ropas y lo llevaron a crucificar. (Marcos 15.1)

La coronación de espinas

Los soldados lo llevan al pretorio, que es el patio interior, y llaman a todos sus compañeros. Lo vistieron con una capa roja y le colocaron en la cabeza una corona que trenzaron con espinas. Después comenzaron a saludarlo: «¡Viva el rey de los judíos!» Y le golpeaban en la cabeza con una caña. Le escupían y se arrodillaban ante él para rendirle homenaje. Después de haberse burlado de él, le sacaron la capa roja y le pusieron de nuevo sus ropas. (Mateo 27. 16-20)

Lectura iconográfica

En la pintura se puede ver un pasaje de la pasión de Cristo llamado *La Coronación de Espinas*. Los cuatro evangelistas hablan acerca de este pasaje, aunque algunos de manera muy escueta. Por ejemplo, san Mateo menciona en un versículo “[...] le colocaron en la cabeza una corona que trenzaron con espinas.”, Marcos hace referencia al pasaje mencionando “Después le colocaron en la cabeza una corona que habían trenzado con espinos y en la mano derecha le pusieron una caña.” Con el evangelista Lucas nos menciona el pasaje de la Coronación de Espinas y por último el evangelista Juan describe el pasaje de la misma manera en que el pintor representó la escena

5.2.2 Ecce Homo

Ficha técnica

Lienzo # 1.3.2

Nombre de la obra: Ecce Homo

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervenir

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto del texto de Esteba Arroyo



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

Señalándolo con el dedo, Pilatos exclamó: ¡Ecce Homo! (He aquí el Hombre.) Los sacerdotes y sus adeptos, gritaron llenos de furia: ¡Mátalo! ¡Crucifícalo! ¿Todavía no os basta? -dijo Pilatos-. El castigo que ha recibido le habrá quitado las ganas de ser rey. Pero ellos, furiosos, seguían gritando y cada vez más gente se añadía a la exigencia: ¡Mátalo! ¡Crucifícalo! Pilatos mandó tocar otra vez la trompeta y pidiendo silencio dijo: Entonces, tomadlo y crucificadlo vosotros, pues yo no hallo en Él ninguna culpa. Volvió a salir Pilato y les dijo: Mirad, os lo traigo fuera para que sepáis que no encuentro ningún delito en él. Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Dices Pilato: Aquí tenéis al hombre. Cuando lo vieron los sumos sacerdotes y los guardias, gritaron: ¡Crucifícalo, crucifícalo!» Les dice Pilato: Tomadlo vosotros y crucificadle, porque yo no encuentro en él ningún delito. Los judíos le replicaron: Nosotros tenemos una Ley y según esa Ley debe morir, porque se tiene por Hijo de Dios. (Juan 19, 4-7).

Análisis iconográfico

Dentro de la pintura existen dos planos, el terrestre y el de la pasión de Cristo. En el primer plano tenemos un grupo de siete personas. En primer lugar aparece una mujer con la cabeza togada y los brazos extendidos hacia arriba, justo donde aparece la escena del segundo plano. Junto a ella está otro personaje vestido con ropajes de la época de la colonia también abre los brazos hacia arriba. Estos personajes podrían ser el señor Ildefonso Raboso de la Plaza y su esposa, ya que ellos apoyaron a la orden de las monjas dominicas en su fundación y en la compra del predio.

En la parte derecha del cuadro están tres personajes, dos de ellos cargan una cruz. El tercer sujeto es un indígena que monta un caballo blanco y viste con un manto café y una toca prehispánica.

En el segundo plano están cuatro personajes, el primero de ellos es un hombre de edad avanzada, el cual viste con una túnica de color marrón y un manto azul; en la cabeza lleva un turbante blanco. Éste coloca sobre los hombros del segundo personaje un manto de color rojo, el hombre se encuentra semidesnudo, pues solo cuenta con un paño blanco en la cintura para tapar los genitales; como característica particular tiene las manos atadas por delante. En la parte superior del cuadro están dos seres alados, suspendidos en el aire. El primero viste una túnica azul y las palmas de sus manos se juntan a la altura de la boca. El otro lleva porta una toga de color naranja, se tapa la cara con ambas manos.

Referente bibliográfico

Sólo en tres pasajes bíblicos se localizó el tema del *Ecce Homo*:

Jesús ante Pilato

Muy temprano, los jefes de los sacerdotes, los ancianos y los maestros de la Ley (es decir, todo el Consejo o Sanedrín) celebraron consejo. Después de atar a Jesús con cadenas, lo llevaron y lo entregaron a Pilato. Pilato le preguntó: «¿Eres tú el rey de los judíos?» Jesús respondió: «Así es, como tú lo dices» (Mateo 27, 1-2)

Jesús ante Pilato

Pilato reunió a los jefes de los sacerdotes a los jefes de los judíos y al pueblo. Les dijo: "ustedes me presentaron a este hombre acusándolo de agitador. Lo interrogué personalmente delante de ustedes, pero no lo hallé culpable de ninguno de los crímenes de que lo acusan. Ahora tampoco Herodes lo juzgó culpable puesto que me lo mandó de vuelta. Como ustedes ven, en todo lo que hizo no hay un ningún crimen que amerite la muerte, así que después de castigarlo lo dejaré libre." Pero ellos se pusieron a gritar todos juntos: "Mátalo a él y deja libre a Barrabás". Este Barrabás había sido encarcelado por asesinato en un disturbio sucedido en Jerusalén. Pilato, que quería dejar libre a Jesús, les dirigió de nuevo la palabra. Pero ellos le gritaban: crucifícalo, crucifícalo." Por tercera vez les dijo: "pero ¿qué mal ha hecho este hombre? No encontré nada en su asunto que mereciera la muerte. Por eso no haré más que castigarlo y lo soltaré" Pero ellos insistían con grandes gritos pidiendo que fuera crucificado, y el clamor iba en aumento. Entonces Pilato pronunció la sentencia que ellos reclamaban. Luego soltó al que estaba preso por agitador y asesino, según ellos mismos exigían, y dejó que tratarán a Jesús como quisieran. (Lucas 23, 13-25)

Lectura iconográfica

En este lienzo se puede percibir la escena de *Ecce Homo*, la cual se representa con la figura de Cristo envuelto en un manto rojo. Las manos las lleva atadas y en la cabeza tiene una corona de espinas, con la que fue burlado por los soldados romanos. La presencia de personajes vestidos a la usanza colonial, se puede presuponer que sean donantes o personas que ayudaron al convento de santa Rosa.

3.5.2.3 Jesús encuentra a su madre

Ficha técnica

Lienco # 1.3.1

Nombre de la obra: Jesús encuentra a su madre

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto del libro de Esteban Arroyo

Fuente literaria

En el camino se encontró con su Santísima Madre, y es de suponer cuánto debieron sufrir ambos en este encuentro tan doloroso².

Análisis iconográfico

En la pintura vemos dos planos. En el primero tenemos a cuatro personajes. Describiéndolos de izquierda a derecha, el primer personaje es un hombre barbado de edad media, viste una túnica de color naranja que le llega hasta las rodillas. En la cabeza porta un casco y en el torso un pectoral, ambos son de metal. En los pies lleva unas sandalias de guerrero, todo esto deduce que es un soldado.

El segundo personaje también es barbado de edad media, él carga una cruz de madera y viste una túnica y manto azul, es Cristo camino al Gólgota o cerro de las calaveras. Enfrente de él hay dos mujeres la primera de ellas lleva la cabeza descubierta y su cabello cae en los hombros. Viste una túnica azul y un manto café, recordemos los pasajes y vemos que por el modo de llevar el cabello puede ser Maria Magdalena, además de que los colores de la vestimenta concuerdan con los de ésta mujer.

La mujer que lleva la cabeza togada y viste una túnica rosa con manto azul y en la mano izquierda lleva un pañuelo con el cual se enjuga las lágrimas. Es la santísima Virgen María.

² F.T.D. *Lecciones de historia sagrada*. México: Progreso, 1966. P. 132

En el segundo plano están tres hombres, dos de ellos se encuentran en la parte posterior del hombre que carga la cruz. El primero de ellos lleva la cabeza descubierta y lleva sus manos hacia el tronco, es Simón de Cirene o el Cireneo como en algunos pasajes de la biblia lo enuncian. El otro hombre casi no se puede percibir completamente, pero lo poco que se puede ver es que lleva en la cabeza un casco de metal y sandalias de guerrero, por la indumentaria es un soldado. El último hombre está detrás de las mujeres y viste una túnica verde y un manto rojo. Las manos se entrelazan a la altura del pecho y su mirada se dirige a la mujer que viste la túnica roja y manto azul. El único hombre que acompañó a las mujeres fue san Juan.

Referente bibliográfico

En las Sagradas Escrituras no se encontró el pasaje representado en la pintura.

Lectura iconográfica

En esta secuencia de la pasión de Cristo, donde él se encuentra con su Madre camino al Gólgota; sólo lo mencionan los textos especializados de catecismo donde se describe de manera muy concisa la escena.

3.5.2.4 Cristo es despojado de sus ropas

Ficha técnica

Lienzo # 1.1.3

Nombre de la obra: Cristo despojado de sus ropas

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto: Esteban Arroyo

Fuente literaria

El Camino de la Cruz

Le dieron a beber vino mezclado con hiel. Jesús lo probó, pero no lo quiso beber. Allí lo crucificaron y después se repartieron entre ellos la ropa de Jesús, echándola a suertes. (Mateo 27, 34-35)

Análisis iconográfico

La pintura está compuesta por tres planos. En el primero podemos ver varios objetos y un personaje alado. El primero de los objetos es una corona de espinas, un madero y una cesta con varias herramientas y clavos; todos estos elementos son pasionarios, es decir son los objetos con los que crucificaron a Cristo. El ser alado se encuentra de rodillas y se cubre el rostro con un paño, viste túnica rosa, es un ángel.

En el segundo plano está un hombre de mediana edad, vestido con una camisuela café, pantalón azul y unas botas largas café, como características principal del personaje ofrece algo de beber al hombre que está a su lado, es uno de los soldados que dio de beber vino con hiel a Cristo. El varón que sigue aparece semidesnudo, con los brazos abiertos, es Jesucristo. El individuo que despoja de sus ropas a Nuestro Señor es otro soldado. De rodillas junto a él está otro ser angélico que observa la escena y enjuga las lágrimas con un paño blanco.

En el tercer plano de manera muy tenue se ven tres figuras, la primera de ellas es una mujer vestida de color verde y un manto café, como seña principal tiene una larga cabellera que le cae sobre los hombros, es María Magdalena. Junto a ella está otra mujer

cubierta por un manto azul, se trata de la santísima Virgen María. El último personaje parece tomar del brazo a la mujer y viste un manto rojo, es san Juan.

Referente bibliográfico

La Crucifixión

Después de ofrecerte vino mezclado con mirra, que él no quiso tomar, lo crucificaron y se repartieron sus ropas, sorteándolas entre ellos. (Marcos 15, 23-24)

La Crucifixión

Y cuando llegaron al sitio llamado «Calaveras», lo crucificaron allí, a él y a los malhechores, uno a la derecha y otro a la izquierda. (Mientras tanto Jesús decía: «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen».) Después los soldados se repartieron sus ropas echándolas a suerte. (Lucas 23, 34)

Jesús es crucificado

Cuando los soldados pusieron en la cruz a Jesús se repartieron su ropa en cuatro partes iguales, una por cada soldado. En cuanto a la túnica de Jesús, que era sin costura, de una sola pieza, decidieron: "no la rompamos, más bien echémosla a la suerte, a ver quién será." Así se cumplió una profecía que dice: se repartieron mi ropa y sortearon mi túnica. Así fue como actuaron los soldados. (Juan 19, 23-24)

Lectura iconográfica

En el lienzo el autor nos manifiesta uno de los pasajes bíblicos de la pasión de Cristo. En donde las escrituras de los Santos Evangelios se ven plasmadas en el lienzo. Algunos detalles de los textos evangélicos son tomados por el artista como se ve en la frase de san Mateo "y le dieron de beber vino con hiel". O con san Marcos donde él menciona "que le dieron de beber vino con mirra". Aunque ninguno menciona que le despojaron de sus ropas, los cuatro sí escriben que después de ser crucificado se repartieron sus ropas a la suerte.

3.5.2.5 Crucifixión de Cristo o Cristo es clavado en la cruz

Ficha técnica

Lienzo # 1.1.1

Nombre de la obra: Crucifixión de Cristo

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto: Esteban Arroyo

Fuente literaria

La crucifixión

Al llegar al lugar llamado de la Calavera, lo crucificaron allí, y con él a los malhechores, uno a su derecha y el otro a su izquierda. (Mientras tanto Jesús decía: «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen».) (Lucas 23, 33-34)

Análisis iconográfico

En el lienzo se plasmó una escena en varios planos, en el primero, a la derecha hay dos angelillos; visten túnicas rosas ambos; uno de ellos se encuentra postrado sobre sus rodillas, al mismo tiempo se enjuga las lágrimas con un pañuelo blanco. Mientras otro ángel parece hablar con el primero y está sentado en el suelo señalando la escena de la crucifixión; estos son parte del grupo de ángeles que acompañó a Cristo a la hora de ser crucificado.

En el segundo plano tenemos a un hombre que viste una camisola azul, con pantaloncillos rojos y largas botas cafés. Tiene un mazo en sus manos y está sentado sobre el madero vertical, es uno de los soldados romanos que crucificaron a Cristo. Junto a él del lado derecho está un grupo de ángeles totalmente consternados.

Sobre el madero Jesús está recostado, semidesnudo, pues únicamente posee un paño en atado a la cintura. Tiene los brazos abiertos en cruz. Su mano derecha ha sido clavada al madero horizontal. Las rodillas están maltrechas y los tobillos son atados por una cuerda. Su rostro es desencajado por el dolor y pálido, tiene la mirada fija en las alturas.

El soldado del lado izquierdo está vestido de color rojo, medias blancas, pantaloncillos cafés y chapines. Sin expresión en el rostro, el hombre clava en el madero la palma de la mano de Cristo sentenciado a muerte.

En el tercer plano están tres personas, una de ellas sobre sale de las otras dos. La Virgen viste con una túnica rosa y un manto azul que la cubre desde la cabeza, su rostro es sereno, pero muy demacrado y lleva sus manos entrelazadas a la altura de la cintura. Detrás de ella está María Magdalena con el pelo suelto hasta los hombros, tiene las manos entrelazadas a la altura del pecho y viste una túnica azul con un manto café. Contiguo a ellas san Juan que viste una túnica verde con un manto rojo se cubre la cara con ambas manos en señal de dolor.

Referente bibliográfico

El camino de la cruz

Allí lo crucificaron y después se repartieron entre ellos la ropa de Jesús, echándola a suertes. Luego se sentaron a vigilarlo. Encima de su cabeza habían puesto un letrero con el motivo de su condena, en el que se leía: Este es Jesús, el rey de los judíos. También crucificaron con él a dos ladrones, uno a su derecha y el otro a su izquierda. (Mateo 27, 35-38)

La crucifixión

Eran como las nueve de la mañana cuando lo crucificaron. Pusieron una inscripción con el motivo de su condena, que decía: El rey de los judíos. (Marcos 15, 23-26)

Jesús es crucificado

Después de clavar a Jesús en la cruz, los soldados tomaron sus vestidos y los dividieron en cuatro partes, una para cada uno de ellos. (Juan 19, 23-24)

Lectura iconográfica

El artista ha mostrado ha detalle la escena de la crucifixión, se menciona esto porque se ve claramente en los detalles más insignificantes el cuidado de inducir al espectador en el mundo de los cuatro evangelistas, aunque este lienzo recoge fragmentos de sólo tres de ellos. Todos mencionan el acto de que los soldados le crucifican, pero en el que el autor se aboca más es en Lucas, ya que él menciona que Cristo pide por los hombres que lo martirizan, y en el lienzo puede verse que el autor trató de marcar el rostro de Cristo con la súplica hacia el padre Eterno. En algunos pasajes de los evangelios se mencionan que en este momento es cuando los soldados colocan el letrero de INRI, el cual no ha pintado nuestro artista.

3.5.2.6 Muerte de Cristo en la cruz

Ficha técnica

Lienzo # 1.1.2

Nombre de la obra: Muerte de Cristo en la cruz

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervención

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

Últimas palabras de Jesús

Cerca de la cruz de Jesús estaba su madre, con María, la hermana de su madre, esposa de Cleofás, y María de Magdala. Jesús, al ver a la Madre y junto a ella al discípulo que más quería, dijo a la Madre: Mujer, ahí tienes a tu hijo». Después dijo al discípulo: -Ahí tienes a tu madre-. Y desde aquel momento el discípulo se la llevó a su casa. Después de esto, sabiendo Jesús que todo estaba cumplido, dijo: -Tengo sed-, y con esto también se cumplió la Escritura. Había allí un jarro lleno de vino agrio. Pusieron en una caña una esponja empapada en aquella bebida y la acercaron a sus labios. Jesús probó el vino y dijo: -Todo está cumplido-. Después inclinó la cabeza y entregó el espíritu. Así pues, los judíos, como era [la] Preparación, para que los cuerpos no quedaran en la cruz durante el sábado, pues aquel día de descanso era gran [fiesta], rogaron a Pilato que les rompieran las piernas y los quitaran. Así es que los soldados fueron y rompieron las piernas del primero, y del otro que había sido crucificado con él. Pero al llegar a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le traspasó el costado con una lanza, y en seguida salió sangre y agua. Y el que lo ha visto [lo] testifica (y su testimonio es verídico; y él sabe que dice verdad, para que también vosotros creáis.) Pues esto sucedió para que se cumpliera la Escritura: *Ni un hueso suyo será quebrantado*; y también otra Escritura dice: *Verán al que traspusaron*. (Juan 19, 23-30)

Análisis iconográfico

La pintura cuenta con un solo plano, en él se pueden ver cuatro personajes. Se va a analizar la obra de derecha a izquierda. La Virgen María viste con túnica rosa y manto azul, sus manos se entrelazan a la altura del pecho. Junto a ella se encuentra María Magdalena, la cual está hincada, y porta una túnica azul y manto café. Su mirada se dirige hacia arriba y sus manos abrazan el madero.

En el centro de la obra resalta la figura de Cristo crucificado, el cual ya está muerto, puesto que su cabeza se halla ladeada y la musculatura se presenta relajada. Tiene una herida en el costado y al final del madero reposa una calavera.

El último personaje está de pie ante la cruz es san Juan Evangelista, el cual viste una túnica verde y un manto rojo. Su mirada se eleva hacia el hombre crucificado y sus manos están entrelazadas a la altura del vientre.

Referente bibliográfico

Después de la muerte de Jesús

Desde la hora sexta hubo oscuridad en todo el país hasta la hora nona. Pero Jesús, después de gritar nuevamente con gran voz, exhaló el espíritu. En ese mismo instante la cortina del Santuario se rasgó de arriba abajo, en dos partes. La tierra tembló, las rocas se partieron, los sepulcros se abrieron y resucitaron varias personas santas que habían llegado ya al descanso. Estas salieron de sus sepulturas después de la resurrección de Jesús, fueron a la Ciudad Santa y se aparecieron a mucha gente. También estaban allí, observándolo todo, algunas mujeres que desde Galilea habían seguido a Jesús para servirlo. Entre ellas estaban María Magdalena, María, madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo. (Mateo 27, 51-56)

La muerte de Jesús

Al llegar la hora sexta hubo oscuridad en todo el país hasta la hora nona. Pero Jesús, después de dar una gran voz, expiró; y la cortina del santuario se rasgó en dos, de arriba abajo. Y el centurión que estaba presente, frente a él, al ver que había expirado así, dijo: Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios. Había unas mujeres que miraban de lejos, entre ellas María Magdalena, María, madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé.⁴¹ Cuando Jesús estaba en Galilea, ellas lo seguían y lo servían. Con ellas estaban también otras más que habían sabido con Jesús a Jerusalén. (Marcos 15, 40-41)

La muerte de Jesús

Ya era hacia la hora sexta cuando hubo oscuridad en todo el país hasta la hora nona, al eclipsarse el sol. Y la cortina del santuario se rasgó por medio. Dando una gran voz dijo Jesús: -Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu. Y al decir esto, expiró. El centurión, al ver lo sucedido, glorificó a Dios, diciendo: -Realmente este hombre era un justo-. Y todo el gentío reunido allí para aquel espectáculo, después de ver lo que había sucedido, se volvían golpeándose el pecho. Estaban a distancia los conocidos de Jesús, especialmente las mujeres que lo habían acompañado desde Galilea, y todo esto lo presenciaron ellas. (Lucas 23, 49)

Lectura iconográfica

En la imagen podemos ver como se cumplen algunos detalles de las sagradas escrituras; como sucede en la escena donde se menciona quienes estuvieron delante de Cristo a la hora de su muerte. Por ejemplo, san Marcos escribe "entre ellas María Magdalena, María, madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé", san Mateo "Entre

ellas estaban María Magdalena, María, madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo". Respecto al evangelio de san Lucas, él no menciona ningún nombre como se muestra en la siguiente cita: estaban a distancia los conocidos de Jesús, especialmente las mujeres que lo habían acompañado desde Galilea, y todo esto lo presenciaron ellas. Y Juan el discípulo más querido de Jesús y el único que lo acompañó hasta su muerte y por consiguiente es un poco más explícito: "Cerca de la cruz de Jesús estaba su madre, con María, la hermana de su madre, esposa de Cleofás, y María de Magdala. Jesús, al ver a la Madre y junto a ella al discípulo que más quería.". En la pintura únicamente aparecen la Virgen María, María Magdalena y Juan, los cuales son mencionados en tres de los pasajes bíblicos. Dentro de las composiciones pictóricas se ha encontrado que algunos historiadores del arte lo nombran como *el calvario*.

En el pasaje de san Juan se testimonia que a Cristo no le rompieron las piernas, ya que cuando llegaron los soldados a romperlas Jesús ya había muerto y con ello dice Juan se cumplieron las escrituras: "*Ni un hueso suyo será quebrantado*; y también otra Escritura dice: *Verán al que traspusaron*". En el evangelio de san Lucas se nos cuenta que: "*Al llegar la hora sexta hubo oscuridad en todo el país hasta la hora nona*", como se puede ver en el lienzo se plasma la oscuridad de la que habla san Lucas. Él también menciona a las personas que estuvieron en la crucifixión, sólo que hay más personas de las que pintó el artista.

3.5.2.7 Descendimiento de la cruz

Ficha técnica

Lienzo # 1.2.1

Nombre de la obra: Descendimiento de la Cruz

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervenir

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto del libro de Esteban Arroyo

Fuente literaria

Sepultura de Jesús

Después de esto, José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, aunque disimulado por el miedo a los judíos, rogó a Pilato le [dejara] retirar el cuerpo de Jesús. Pilato [lo] concedió. Así que llegó y quitó el cuerpo de Jesús. También llegó Nicodemo (el que de primero había ido a él de noche) llevando un compuesto de mirra y aloe, unas cien libras. Conque cogieron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en lienzos con los perfumes, según [la] costumbre [que] tienen los judíos de sepultar. (Juan 19, 38-42)

Análisis iconográfico

Tomando en cuenta las sagradas escrituras sabemos que los hombres que estuvieron en el momento del descendimiento del cuerpo de Cristo en el Gólgota fueron José de Arimatea, Nicodemo, san Juan, además de las mujeres María y María Magdalena. Para poder analizar la pintura iniciaremos por la parte superior, en ella tenemos a dos hombres que están encima de la cruz para poder desclavar y bajar el cuerpo de un hombre crucificado. El primero de ellos ya es un hombre maduro, como una característica particular tiene barba, y viste con un turbante blanco en la cabeza y una túnica roja. Éste podría ser Nicodemo El siguiente hombre es más joven y descuelga por medio de cuerdas a un hombre crucificado. Puede ser un sirviente de José de Arimatea.

En la parte inferior del cuadro iniciando por la izquierda, está a una mujer vestida con una túnica rosa y un manto azul. Su rostro denota tristeza y ve fijamente al

hombre que bajan de la cruz. Sus manos están entrelazadas a la altura del pecho. En los evangelios de san Juan, san Lucas y san Marcos no se menciona la presencia de la Virgen María a la hora del descendimiento del cuerpo de Cristo en la cruz. Lo mismo sucede con la mujer que está junto a María, ella es una mujer que viste una túnica azul y tiene como característica principal el cabello largo hasta los hombros, por este hecho se deduce que puede ser María Magdalena, ya que el ícono de ella es el pelo suelto.

El hombre de edad avanzada que ayuda a cargar al hombre crucificado, viste ricos ropajes de la época: una camisola roja con brocados en oro y sandalias. Después de leer las sagradas escrituras y por la descripción del personaje en su atuendo sería José de Arimatea, ya que san Marcos menciona que es un hombre rico y su indumentaria lo denota. Delante de él hay otro hombre que también carga el cadáver, este viste una túnica verde y un manto rojo, por los colores de su vestimenta debe ser san Juan.

En el centro de la pintura está un hombre, que sobresale de todos los demás, ya que el artista lo llena de luz. Este hombre fue crucificado y lo bajan de la cruz, se encuentra semidesnudo y el cuerpo está totalmente inerte. Tomando en cuenta los santos evangelios y comparando la escena de la pintura se trata del descendimiento de Jesucristo. Como un elemento determinante se puede ver al final de la cruz un cráneo humano. Este signo no se menciona en las sagradas escrituras, pero en varias pinturas siempre se menciona que Cristo fue crucificado sobre la tumba de Adán, lo cual significa que Cristo venció el pecado y abrió para siempre las puertas del cielo.

El último personaje que se representa dentro del cuadro es un ser con alas que está hincado sobre una de sus rodilla, eleva sus manos entrelazadas por arriba de la cabeza. Viste una túnica rosa. Este ángel es uno más de los muchos seres angélicos que acompañan a Cristo durante su pasión.

Referente bibliográfico

Sepultan a Jesús

Siendo ya tarde, llegó un hombre rico de Arimatea, llamado José, que también se había hecho discípulo de Jesús. Se presentó a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús, y el gobernador ordenó que se lo entregaran. (Mateo 27, 57-58)

Jesús es sepultado

Había caído la tarde. Como era el día de la Preparación, es decir, la víspera del sábado, intervino José de Arimatea. Ese miembro respetable del Consejo supremo era de los que esperaban el Reino de Dios, y fue directamente donde Pilato para pedirle el cuerpo de Jesús. Pilato se extrañó de que Jesús hubiera muerto tan pronto y llamó al centurión para saber si realmente era así. Después de escuchar al centurión, Pilato entregó a José el cuerpo de Jesús. (Marcos 15. 42-45)

Jesús es sepultado

Intervino entonces un hombre bueno y justo llamado José, que era miembro del Consejo Supremo, pero que no había estado de acuerdo con los planes ni actos de los otros. Era de Arimatea, una ciudad de Judea, y esperaba el Reino de Dios. Se presentó, pues, ante Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. (Lucas 23. 50-52)

Le abrió el costado y salió sangre y agua

Después de esto, José de Arimatea se presentó a Pilato. Era discípulo de Jesús, pero no lo decía por miedo a los judíos. Pidió a Pilato la autorización para retirar el cuerpo de Jesús y Pilato se la concedió. Fue y retiró el cuerpo. También fue Nicodemo, el que había ido de noche a ver a Jesús, llevando unas cien libras de mirra perfumada y áloe. (Juan 19, 38-39)

Lectura iconográfica

En el momento de conjugar la pintura y los evangelios fue necesario hacer una investigación más a fondo sobre los personajes representados, como ese el caso, de José de Arimatea³. Se convirtió en tutor del Cristo, después de la temprana muerte de san José, el esposo de María. Era miembro del Sanedrín, el tribunal supremo de los judíos, y decurión del Imperio Romano, una especie de ministro. "Un hombre rico" según san Mateo; un hombre ilustre según san Marcos; "[...] era un hombre bueno y justo" según san Lucas; "[...] que era discípulo de Jesús" según san Mateo, "pero clandestino por miedo a las autoridades judías", según San Juan. Con respecto a Nicodemo, sabemos de él porque aparece en el evangelio de san Juan. Donde se menciona:

También llegó Nicodemo (el que de primero había ido a él de noche) llevando un compuesto de mirra y áloe, unas cien libras. Conque cogieron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en lienzos con los perfumes, según [la] costumbre [que] tienen los judíos de sepultar

Con esta cita podemos comprobar la presencia de Nicodemo, en otros textos católicos se menciona que él fue discípulo de Cristo.

³ José de Arimatea se menciona en diversos textos como, la Biblia, los Evangelios Apócrifos y los Góísticos, donde se describe que José de Arimatea pertenece al Sanedrín y que era amigo de Pilatos

3.5.2.8 Lamentación sobre Cristo muerto

Ficha técnica

Lienzo # 1.2.2

Nombre de la obra: Lamentación sobre Cristo muerto

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervenir

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto del libro de Esteban Arroyo

Fuente literaria

Este pasaje pictórico no tiene fuente literaria directa, ya que la escena pertenece al credo popular, o bien tradiciones dentro de las historias del catecismo. Es necesario aclarar que en las representaciones pictóricas encontramos dos formas de representar este pasaje; el primero es donde Cristo yace en los brazos de María su madre y esta escena es llamada *La piedad*, pero cuando en la escena intervienen más personajes como es el caso entonces se le da el nombre de *Las lamentaciones*. Al no contar con una cita directa es necesario por lo menos dar a conocer en qué momento se da este pasaje.

Sepultan a Jesús

José tomó entonces el cuerpo de Jesús, lo envolvió en una sábana limpia y lo colocó en el sepulcro nuevo que se había hecho excavar en la roca. Después hizo rodar una gran piedra sobre la entrada del sepulcro y se fue. Mientras tanto, María Magdalena y la otra María estaban allí, sentadas frente al sepulcro. (Mateo 27, 59- 61)

Análisis iconográfico

En la obra se representan seis personajes y una cruz. Siguiendo los escritos del catecismo, podemos ver que es un hecho de la pasión, específicamente cuando Cristo es bajado de la cruz. En este momento participaron varios personajes importantes.

Retomando la descripción de la obra, en primera instancia está san Juan apoyado en una rodilla y lleva sus manos entrelazadas a la altura del pecho. Como seña particular viste con una túnica verde y un manto rojo.

Delante de él está María que viste con una túnica roja y un manto azul que porta desde la cabeza. Ella sostiene en su regazo a un hombre muerto que es su hijo, detiene con su mano derecha la cabeza y el pecho, el resto del cuerpo descansa sobre el suelo. Su brazo izquierdo se extiende al mismo tiempo que su mano se abre.

El rostro de Cristo se ve tranquilo, tiene los ojos cerrados y una herida en el costado. Las manos y los pies tienen las llagas causadas por los clavos, además se puede observar un cierto rigor mortis

Su mano derecha la toma María Magdalena que lleva el cabello suelto. Ella viste una túnica azul y un manto café. Al lado de la mujer están dos ángeles, uno de ellos, el primero viste una túnica blanca y con sus manos señala la escena, el otro viste una almilla naranja con un faldón azul y sandalias.

Referente bibliográfico

Sepultura de Jesús

Enterrado por el centurión otorgó el cadáver a José. Compró un sudario, lo puso en un sepulcro que había sido excavado en la peña, e hizo rodar una piedra contra la entrada del sepulcro. María la Magdalena y María la de José observaban dónde quedaba puesto. (Marcos 15, 42-47)

Sepultura de Jesús

Y después de descolgarte lo amortajó con un sudario y lo puso en un sepulcro excavado en piedra, en el que nadie había sido puesto todavía. Era día de [la] «Preparación», y empezaba el sábado. Las mujeres que [lo] habían seguido, que habían llegado con él desde Galilea, vieron el sepulcro y cómo había quedado colocado su cuerpo. A la vuelta prepararon perfumes y ungüentos, y durante el sábado guardaron reposo conforme al precepto. (Lucas 23, 50-56)

Sepultura de Jesús

Después de esto, José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, aunque disimulado por el miedo a los judíos, rogó a Pilato le [dejara] retirar el cuerpo de Jesús. Pilato [lo] concedió. Así que llegó y quitó el cuerpo de Jesús. También llegó Nicodemo (el que de primero había ido a él de noche) llevando un compuesto de mirra y áloe, unas cien libras. Conque cogieron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en lienzos con los perfumes, según [la] costumbre [que] tienen los judíos de sepultar. En el sitio donde fue crucificado había un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo en el que todavía no había sido puesto nadie. Así es que, debido a la «Preparación» de los judíos, pusieron allí a Jesús, porque el sepulcro estaba cerca. (Juan 19, 38-42)

Lectura iconográfica

Según los textos de Louis Réau, se menciona que este pasaje fue creado en el siglo XII, es una escena que se intercala entre *la deposición de Cristo* y el *Santo Entierro*. En el texto de Réau dice: que este pasaje se pudo haber inspirado por dos

razones a saber; por los místicos, o bien, por las lamentaciones fúnebres de oriente, las cuales perduran hasta hoy.

En la diversidad de cuadros donde se presenta el tema de las lamentaciones, la lectura de rostros y de acciones cambia totalmente el sentido. Esta variación se debe a la temporalidad y la espacialidad, ya que dependiendo el lugar y la época, el artista va a manifestar cosas diversas sobre un mismo tema, como es el caso en cuestión. En muchos de los cuadros neohispanos la descripción plástica de María tiene una evolución profunda, ya que su manifestación emocional cambia y esto da un nuevo discurso a la obra. En obras anteriores se puede observar el lamento desgarrador de María por su hijo muerto, en otros menos antiguos, el rostro de María denota reproche contra el padre Eterno por el sacrificio de su hijo. En este lienzo que pertenece al siglo XVIII, de la época de la colonia. El rostro de María es el de una madre que llora a su hijo muerto, la expresión corporal nos da una lectura de resignación sobre la realidad. En la mayoría de los catecismos nos mencionan el dolor de María, la aflicción y la resignación de ver a su hijo escarnecido por la salvación del mundo.

Con respecto a la lectura de María Magdalena cambia su posición dentro del cuadro, porque en la mayoría de las representaciones la colocan a los pies de Cristo haciendo una analogía con el momento en el que ella unge los pies de Cristo en la casa de Simón. En cambio en este lienzo a ella se le coloca tomando la mano de Jesús, en una acción como si fuera a besarla. En otros lienzos el beso a la mano de Cristo lo realiza su Madre. Podría ser que el artista quiso representar el amor de María Magdalena con un acercamiento más íntimo.

La representación de san Juan es muy emotiva ya que se encuentra al lado de Jesús arrodillado y su tez manifiesta un dolor profundo. El cual contrasta con el dolor contenido en las mujeres. En este lienzo el artista cambia los roles que se habían mantenido. Porque el dolor desgarrado lo plasma en el hombre y el dolor reprimido de María y Magdalena. Lo que podemos observar es un estudio del autor con respecto al dolor que hoy en día se llamaría shock, ya que el rostro de ambas no muestra señas de un dolor desgarrador como se manifiesta en san Juan.

3.5.2.9 Santo Entierro

Ficha técnica

Lienzo # 1.2.3

Nombre de la obra: Santo Entierro

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro norte

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervenir

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto: Agustín Espinosa

Fuente literaria

Sepultan a Jesús

Y lo colocó en el sepulcro nuevo que se había hecho excavar en la roca. Después hizo rodar una gran piedra sobre la entrada del sepulcro y se fue. Mientras tanto, María Magdalena y la otra María estaban allí, sentadas frente al sepulcro. (Mateo 27, 60-61)

Análisis iconográfico

En el lienzo el artista plasmó una escena donde podemos ver a ocho personajes. Los cuales parece que van a enterrar a un hombre. En el primer plano hay un hombre que mira detenidamente al espectador. Éste viste con una túnica azul y un manto verde, podría ser un sirviente, porque no cumple con ninguno de los elementos iconográficos que se adapte según los textos bíblicos.

Enfrente de él hay otro hombre que ayuda a cargar al hombre muerto, pero éste tiene una larga barba como característica principal y viste ricos ropajes. Su atuendo es de color rojo. Por el atuendo se puede suponer que es José de Arimatea ya que es un hombre rico, como lo mencionan las Sagradas Escrituras.

Atrás de él hay otro hombre que porta un turbante blanco en la cabeza. No se puede ver su indumentaria, pero sostiene la parte de la sábana donde se ubica la cabeza del hombre muerto, por el turbante tendría que ser Nicodemo. Junto a él, está una mujer, la cual llora y se enjuga las lágrimas con un pañuelo blanco. Tiene la cabeza togada por un manto azul y viste una túnica rosa. Es la santísima Virgen María. A su lado está un

hombre que lleva una túnica verde y un manto rojo. Éste mira fijamente el camino. Por las vestiduras es san Juan evangelista.

Referente bibliográfico

Sepultura de Jesús

En el sitio donde fue crucificado había un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo en el que todavía no había sido puesto nadie. Así es que, debido a la «Preparación» de los judíos, pusieron allí a Jesús, porque el sepulcro estaba cerca. (Juan 19, 41-42)

Sepultura de Jesús

Llegado ya el atardecer, como era [la] «preparación», (que es la víspera del sábado), José de Arimatea, miembro ilustre del sanedrín, que también esperaba el reino de Dios, fue audazmente a Pilato y pidió el cuerpo de Jesús. Pilato se admiró de que ya hubiera muerto; llamó al centurión y le preguntó si ya había muerto; enterado por el centurión otorgó el cadáver a José. Compró un sudario, lo puso en un sepulcro que había sido excavado en la peña, e hizo rodar una piedra contra la entrada del sepulcro. María la Magdalena y María la de José observaban dónde quedaba puesto. (Marcos 15, 42-47)

Sepultura de Jesús

Y después de descolgarlo lo amortajó con un sudario y lo puso en un sepulcro excavado en piedra, en el que nadie había sido puesto todavía. Era día de [la] «Preparación», y empezaba el sábado. Las mujeres que [lo] habían seguido, que habían llegado con él desde Galilea, vieron el sepulcro y cómo había quedado colocado su cuerpo. A la vuelta prepararon perfumes y ungüentos, y durante el sábado guardaron reposo conforme al precepto. (Lucas 23, 50-56)

Lectura iconográfica

Tomando en cuenta varios textos podemos afirmar que José de Arimatea fue un personaje importante dentro de la sociedad judía puesto que él le pide a Pilatos el cuerpo de Cristo y éste le concede descolgar y enterrar a Jesús. No se sabe, si fue por la premura de las fiestas o por proteger el cuerpo de Cristo.

En la mayoría de los evangelios se escribe que José amortajó el cuerpo de Jesús y lo enterró. No se menciona ningún dato más sobre este pasaje, aunque la mayoría de las representaciones pictóricas tienden a detallar este episodio de la vida de Cristo. Como es el caso, puesto que en este lienzo sólo se observa que varios hombres cargan el cuerpo y María que acompaña a este grupo de hombres. Pero en los evangelios no se menciona nada a cerca del traslado de Cristo a su sepultura. O como menciona Réau: "en la evolución iconográfica del tema pueden diferenciarse cuatro fases principales: 1. La Unción del cadáver. 2. El enterramiento por los discípulos. 3. Cristo muerto llevado

al sepulcro. 4. El enterramiento Angélico.” Con esta cita podemos ver que la imaginación de los artistas es abundante y con ello el tema de las Sagradas Escrituras puede variar.

Con respecto a la escena donde vemos a varios personajes sólo se puede fundamentar en san Juan puesto que es el único que menciona a Nicodemo, su madre, Magdalena, José de Arimatea o él mismo ya que fue el único, de todos los discípulos, que acompañó a Cristo en el descendimiento y en el santo entierro

3.5.2.10 La Ascensión

Ficha técnica

Lienzo # 2

Nombre de la obra: La Ascensión

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Época: siglo XVIII

Escuela: Barroca Poblana

Técnica: Óleo sobre tela

Material: Lino

Ubicación: Muro sur

Temática: Religiosa

Tipología: Cristológica

Tipo de Objeto: Lienzo de devoción

Restauración: Sin intervenir

Ubicación actual: Nivel 3 de la estantería de metal



Foto Agustín Espinosa

Fuente literaria

La ascensión

Los sacó afuera hasta cerca de Betania; y alzando sus manos los bendijo. Y se dio el caso de que, mientras los bendecía, se separó de ellos y era llevado al cielo. Y ellos, después de adorarlo, se volvieron a Jerusalén con gran alegría, y estaban continuamente en el templo bendiciendo a Dios. (Lucas 24, 50-53)

Análisis iconográfico

El lienzo sólo está compuesto por un solo plano, en él se ven a varios personajes. La figura central de la pintura es un varón que está suspendido en el aire. Éste tiene su mirada hacia los cielos y su semblante está lleno de paz.

El personaje central está semidesnudo, puesto que sólo lleva un paño blanco en la cintura, con el cual tapa sus genitales, sobre los hombros lleva un gran manto rojo con ribetes dorados que le llega hasta los pies. En la mano derecha tiene un estandarte y tiene tanto en las manos como en los pies unas llagas.

Al estar suspendido y por las características que presenta se adecua de manera pertinente a la resurrección de Cristo. Además de cotejar las heridas de sus manos y sus pies. Los seres que lo acompañan son tres querubines, con la manifestación dispuesta por el Concilio de Trento, ya que sólo están constituidos por alas y rostro. Respecto a su jerarquía los querubines y serafines son los que pueden estar cerca de Dios. Según la simbología numérica el número tres significa movimiento vertical.

Referente bibliográfico

La Ascensión

Ascendió al cielo y se sentó a la derecha de Dios. En aquel tiempo se apareció Jesús a los Once, y les dijo: -Id al mundo entero y proclamad el Evangelio a toda la creación. El que crea y se bautice, se salvará; el que se resista a creer, será condenado. A los que crean, les acompañarán estos signos: echarán demonios en mi nombre, hablarán lenguas nuevas, cogerán serpientes en sus manos, y si beben un veneno mortal no les hará daño. Impondrán las manos a los enfermos y quedarán sanos. - El Señor Jesús, después de hablarles, Ascendió al cielo y se sentó a la derecha de Dios. Ellos fueron y proclamaron el Evangelio por todas partes, y el Señor actuaba con ellos y confirmaba la Palabra con los signos que los acompañaban. (Marcos 16, 15-29)

Lectura iconográfica

Detallando los rasgos anatómicos en el cuerpo de Cristo se puede observar el escorzo en el cuello, la musculatura en el resto del cuerpo. Su rostro está ligeramente levantado; la frente es muy amplia, los ojos son pequeños, la nariz grande y afilada, los labios casi no se nota por el bigote y la barba porque ambos son poblados. El rostro es dulce y sus movimientos delicados. Tanto en los brazos como en las piernas se marca el tono muscular y las articulaciones.

La obra se llena de movimiento por el manto rojo que lleva, ya que el artista ha sellado su estilo con la forma de marcar los pliegues, lo cual da una sensación de que en la obra corre el aire.

Conclusiones

General

A lo largo de esta investigación hemos abarcado varios temas: la historia del convento, la historia de la pintura respecto a sus diferentes intervenciones, la autoría de la obra y su análisis iconográfico, todo esto con el fin de dar un acercamiento al discurso pictórico del coro alto del templo de santa Rosa.

Durante el siglo XVIII las ideas ilustradas de libertad e igualdad del periodo borbónico, viajaban por el territorio europeo y sus colonias. Esto provocó un periodo de constantes luchas entre el clero secular, el clero regular y la corona, tratando de controlar la economía, la política y la sociedad de la Nueva España. Nuestro convento nace en éste siglo, el cual, a pesar de lo que se pueda imaginar por ser un sitio para mujeres aisladas de la problemática social. Su historia, personajes y obra son un reflejo de este periodo tan convulso.

Un hecho relevante respecto a la historia del convento, es la dedicación de éste a santa Rosa de Lima, ya que representaba un signo de poder dentro de todos los ámbitos del contexto colonial, puesto que era la primera santa americana. Además, al ser dominica, aumentaba la representatividad, importancia y auge de esta orden regular respecto al clero secular.

En la ciudad de Puebla ya existía para ese entonces el convento de santa Inés de Montepulsiano, y al fundarse este beaterio (por el padre dominico Bernardo de Andía) se consolidaba la posición de la orden dentro de la ciudad, ya que estaba enfocado a proteger principalmente a las jóvenes criollas y mestizas, lo que aunaba los lazos entre la orden y las clases más pudientes. Estas religiosas pertenecieron a la Tercera Orden de santo Domingo.

No obstante, para desgracia de los dominicos, cuando el beaterio se transforma en convento, el Papa Clemente XI ordena, quede bajo la dirección del clero secular, hecho que se formaliza el 12 de julio de 1740. Tres años después, el Arzobispo de Puebla don Pantaleón Álvarez Abreu, toma posesión del convento, hecho que lo benefició mucho, ya que el arzobispo procuró “hermosear el convento, tanto el coro alto como la cocina”¹. Cita importante pues nuestro objeto de estudio es el coro alto.

¹ Francisco de la Maza, *Obras escogidas...op.cit.* p. 517.

Lo significativo de este proceso histórico es la mezcla de tres instancias eclesiásticas y la modificación del discurso pictórico a lo largo del tiempo. En primer término los dominicos como fundadores del convento de santa Rosa, más tarde el clero secular que hereda dicho convento y su estrecha relación con la comunidad jesuita que explicaremos posteriormente.

Como bien se sabe la historia de la vida cotidiana de las monjas no es ajena a las exigencias de una sociedad que se rige por determinados lineamientos legales, los cuales se plasman en documentos ordinarios referentes a la administración de un convento como son: testamentos de monjas, donaciones de imágenes, poderes otorgados a personas civiles para que realizaran ventas o arrendamientos de casas, instauración de capellanías y dotes.

Como ejemplo, de estos documentos podemos citar los siguientes: “la donación de una imagen a la capilla de nuestra Señora del Refugio, natural del pueblo de Meca Meca, Juan Manuel Carvajal mestizo natural del pueblo al convento de santa Rosa”² (*sic*); otro documento que se localizó fue “la venta de una casa que pertenecía a la reverenda madre Mariana de san Ignacio, por cobro de herencia”³ (*sic*).

Una vez concluido el contexto histórico nos adentraremos a los avatares que han sufrido las pinturas del coro de santa Rosa. En el año de 1999 Puebla experimentó un temblor que dejó muy mal arquitectónicamente a los templos coloniales, dentro de éstos se encontraba el de santa Rosa y la bóveda del coro se fracturó, este hecho provocó que los lienzos se dañaran aun más, a causa de este hecho el clero y el gobierno de esa época se vieron en la necesidad de proponer una solución al problema del templo.

La Universidad Iberoamericana fue parte de los convenios de restauración, al igual que la Secretaría de cultura, representada en ese entonces por el Sr. Pedro Ángel Palou García en el año 2000 (ver anexo 1).

El primer equipo de trabajo estuvo encabezado por el restaurador Javier A. Padilla. Iniciaron con la restauración del inmueble y desmontaron los lienzos de la bóveda, arco y muros. El trabajo de restauración en el templo no fue viable ya que los daños de la bóveda

² Escribano Lucas Revilla, Notaría # 5, caja #19. 28 de Junio de 1748 (foja 53v-54)

³ Idem. 24 de Julio de 1749 (Foja 125-131)

del coro hasta la fecha no se han resuelto, como el problema de la humedad que sigue afectando gran parte. Este grupo no concluyó con la restauración por problemas internos.

En un segundo momento de la preservación de este patrimonio arquitectónico y pictórico se presentó un proyecto en el año 2004. Era un equipo de restauradores encabezado por la Dra. Teresa Toca, Mtra. Lygia Ballinas, Mtra. Lizbeth Celaya y Mtra. Alejandra González. Al inicio del proyecto se realizó un dictamen sobre lo que se había realizado en la restauración anterior y mencionaron lo siguiente:

Se bajaron todas las pinturas del coro, incluyendo las laterales, las del retablo y dos pinturas de la iglesia, realizaron algunas historias clínicas, incompletas y con dos numeraciones, además de que no existe un dictamen de cómo se encontraron las pinturas y no existe un croquis. Se rentelaron algunas piezas por el método holandés. Existen piezas en diferentes procesos y otras sin ningún proceso de limpieza, velado, rentelado, reintegrado. [...] no existe bitácora de trabajo, ni orden en el hacer.⁴

Gracias a esta valoración nos podemos dar cuenta de que el trato a nuestro patrimonio pictórico no fue el más viable, esta negligencia nos hace suponer que dicho grupo tampoco puso interés en las piezas que intervinieron pues las alteraciones encontradas durante el análisis iconográfico dañaron el discurso.

El segundo grupo además de presentarnos el estado en que tomaron las pinturas también efectuaron una evaluación de las instalaciones, donde se describe lo siguiente:

La coordinación Nacional de Restauración del INAH visitó las instalaciones y destacaron todos los problemas anteriores, además de la existencia de hongos en algunas obras debido a (la) humedad, temperatura y cubiertas de plástico burbuja. Hubo también preocupación por las pinturas que se encontraban en sono-tubos, y con las piezas ya re-enteladas en plano y sin estar alineadas en cuanto a la urdimbre y trama.

Con lo anterior nos podemos dar cuenta de que el primer trabajo de restauración fue muy deficiente. El segundo grupo de restauradores lo único que realizó fue un registro y análisis de las pinturas, además de acondicionar las instalaciones del museo para resguardar la obra.

Un tercer grupo de restauradores quiso trabajar con las pinturas del coro alto de santa Rosa, como ya se mencionó la obra se encontraba instalada en el museo. Por lo cual

⁴ Esta descripción se tomó del proyecto de restauración 2004 encabezado por la Dra. Teresa Toca

fue necesario realizar un catálogo de lienzos con ayuda de las fotografías tomadas por el INAH a manos del restaurador Agustín Espinosa.

Posteriormente se realizó la clasificación de las pinturas, la cual se logró gracias al texto de fray Esteban Arroyo, *Las monjas Dominicanas en la Cultura Novohispana*, en él se reproducen las fotografías del templo y el convento, con esta información se identificaron y seleccionaron las pinturas según su ubicación espacial. Conjuntamente se analizó su estado de conservación y medidas. Algunas pinturas del retablo y partes de éste se encontraron en bolsas de anoxia, y por ello no se pudo realizar su estudio.

El acomodo de los lienzos en el museo de santa Rosa quedó de la siguiente manera: los lienzos de pequeño formato se encuentran en una cajonera de madera y la obra de gran formato se localiza en una estantería de metal con cinco niveles. Dichos muebles fueron confeccionados por el segundo grupo de restauración. También, sellaron las ventanas y se fumigaron el lugar para erradicar los diferentes insectos que se alimentan de los materiales que conforma la obra.

Uno de los problemas más serios a los que se enfrentó esta investigación fue el mal trabajo de restauración, ya que por negligencia o por incompetencia de no consultar a historiadores del arte se modificó el discurso iconográfico y por ello el tiempo de investigación se alargó y se complicó a causa de la eliminación de elementos iconográficos o alteración de nombres.

Como ejemplo, podemos citar el caso donde el restaurador cambió la iconografía de Margarita de Citta, pues su elemento iconográfico es un corazón y en él está impresa la sagrada familia, el restaurador lo cambió por un corazón con llamas, con lo cual la santa se convirtió en santa Catalina de Siena, pero dicha santa, con sus atributos de la corona de espinas y un crucifijo ya está representada en el intradós, ella se encuentra cerca de santa Rosa de Lima, por consiguiente sería poco usual que el artista colocara dos veces en el mismo lugar a una santa. Después de varios meses de búsqueda se pudo resolver gracias a las pinturas que existen en la portería del mismo convento, en donde aparece Margarita de Citta con su iconografía completa, es decir, con la Sagrada Familia impresa en el corazón. Desgraciadamente no fue el único lienzo dañado.

Una de las valoraciones del primer grupo que cobró importancia dentro del estudio fue la apreciación que hizo el Arq. Alberto González Pozo, el cual menciona respecto al coro alto lo siguiente:

El coro alto también tuvo sus peculiaridades: la ampliación realizada, a mediados del siglo XVIII se hizo construyendo sobre impostas una réplica del arco escarzano con el que concluye el primer tramo de la bóveda del sotocoro. Un corto tramo de la bóveda de cañón conecta con ambos arcos. Por otro lado, las pinturas al óleo en la bóveda del coro alto, al avanzar sobre la bóveda del segundo tramo de la nave, parece interrumpirse sin razón aparente.

Lo que ocurre es que allí está faltando la reja del coro alto, posiblemente rematada por un abanico de herrería o un tímpano pintado.⁵

La cita anterior es de suma importancia porque nos da a conocer que el coro en el siglo XVIII sufrió una ampliación y al unirla con la biografía de Payno se complementan y dan sustento a una de las hipótesis de este trabajo, la cual versa en que el arzobispo Pantaleón Álvarez Abreu repuso el coro y dicho trabajo se le encargó a Miguel Jerónimo Zendejas, con lo cual se diría que estuvo encargado de bajar la obra y de volverla a colocar. En este momento es cuando se modifica el discurso de dominico a jesuita.

Por lo tanto, esta idea aunada a otras sustenta la hipótesis sobre la autoría de las pinturas del coro alto de santa Rosa. En este sentido, ya se sabe que los historiadores del arte difieren, ya que unos otorgan dicha autoría a Joaquín Magón y otros a Miguel Jerónimo Zendejas. El trabajo de archivo no arrojó ningún dato que contribuyera a la resolución de esta problemática, puesto que no se localizó el contrato de obra. Pero después de leer su biografía y analizar las pinturas firmadas en otros templos por el autor, se han llegado a varias conclusiones.

Como ya se mencionó Magón era dueño de un taller y cuando le encargaron la obra de santa Rosa Zendejas era su oficial, por lo tanto la participación de Miguel Jerónimo Zendejas en la elaboración de la pintura es evidente. Aunque la historiografía tradicional le asigna la autoría legal a Magón, el estilo de Zendejas se impone en los lienzos del templo de santa Rosa. Pues después de hacer un breve análisis comparativo⁶ entre varias obras de

⁵ Esta información se tomó directamente del proyecto de restauración del año 2000.

⁶ Este análisis comparativo se realizó a lo largo de la investigación, no se menciona dentro de la tesis por no estar vinculado con el objeto de estudio que es la iconografía, pero la observación de las pinturas firmadas en los diferentes templos de Puebla, Atlixco, Huetzingo, Cholula, Tlaxcala y Acatzingo, dieron pauta al reconocimiento del estilo de Zendejas. Con este estudio se pueden corroborar las características de los rasgos

Miguel Jerónimo llegamos a la conclusión de que éste pintó la bóveda, los muros y tal vez modificó el discurso de la hagiografía dominica. Otra característica que confirma esta aseveración es la caligrafía ya que en sus firmas la “Z” es inconfundible y esta la podemos observar en el lienzo noveno de la bóveda.

La modificación del discurso del coro y la aparición de jesuitas en un templo dominico, cobra un sentido especial dentro de la historia, ya que en los demás templos dominicos no es fácil encontrar a santos jesuitas, pero en este caso sí, porque hay varias razones: la primera recordemos que el cardenal Cienfuegos era jesuita y que ayudó a que el beaterio se transformara en convento. La segunda es que el obispo Pantaleón Álvarez haya ordenado pintar a los jesuitas, se sabe que él era muy apegado a ellos. La tercera es que el pintor Miguel Jerónimo de Zendejas⁷ al estar muy apegado y adoctrinado intelectualmente por los jesuitas, haya influido en el discurso pictórico de la bóveda estudiada, ya que no estaba en manos de los dominicos.

Retomando la biografía de Zendejas, Payno lo describe como una persona sumamente humana y sensible con sus contemporáneos.

[...] era extremadamente amable y complaciente. Su desinterés lo llevaba hasta un extremo increíble. Generalmente todos los artistas de su época trabajaban (cobraban) muy barato, pero Zendejas llevaba esto al extremo, y no había pobre que ocurriera para que le pintara un santo que no saliera satisfecho, se refiere que por 20 reales pintó a una mujer anciana un cuadro de la Virgen de los Dolores”. (pp. 201-202)

Todo esto nos lleva a la afirmación de que la ideología del pintor era sumamente humanista, consciente de las necesidades e injusticias de su pueblo⁸. Sin embargo, existe otro dato no muy importante, pero que se puede anexar a la posible afirmación de que Zendejas pintó la bóveda y los muros del coro alto de santa Rosa. En el coro del templo

femeninos, en el rostro podemos ver la unión de la ceja con la nariz en un solo trazo dando un aspecto afilado y a la vez creando volumen. Otra característica es la barbilla de los niños, mujeres y seres angélicos, la cual es regordeta y sobresale del rostro. En las manos se denota la falta de articulación. En los personajes masculinos el autor pone más énfasis ya que se manifiesta más diversidad en los rostros.

⁷ La relación que existe entre la familia Zendejas y los jesuitas ya se explicó dentro de la tesis, pero es importante mencionar que esta relación marcó al pintor de tal manera que los discursos pictóricos se ven afectados por la educación ilustrada que le dieron los mismos.

⁸Recapitulando estas ideas surge un nuevo sentir con respecto al estudio de la historia del arte y provoca seguir indagando en el próximo grado sobre la pintura pre-independentista en la Nueva España, o bien rastrear las ideas ilustradas en los lienzos coloniales.

existe una banca donde supuestamente se registra la autoría de la obra⁹. Este dato se considera confiable, ya que Zendejas en la obra de Acatzingo firmó de manera similar a la banca, puesto que utiliza *Miguel Geron “de” Zendejas*. Además de su característica “Z”.

Tratando de dar certeza a esta hipótesis se buscó en el Archivo de Notarias el contrato de obra, pero no se halló ningún documento. Respecto a nuestro pintor Miguel Jerónimo Zendejas se localizaron tres valuaciones sobre pinturas donde se le reconoce como *Maestro pintor*¹⁰, pero no se halló ningún dato referente a santa Rosa.

En la ciudad de la Puebla de los Ángeles a diez de febrero de mil setecientos sesenta y ocho, ante mí el escribano y testigos, Don Miguel Jerónimo Zendejas y maestro pintor y Pablo Palacio tallador procedieron a valuar los cuadros y marcos. Valuaron once lienzos grandes con marcos dorados, de tres baras a siete”. (Foja 21v-24)

Los datos que aporta el documento son: el trabajo del pintor en la ciudad de Puebla, el reconocimiento de la sociedad poblana como maestro y valuador de obra. El ser valuador nos demuestra que fue importante, ya que dar una tasación de obra quiere decir que el mismo gremio de pintores lo avalaba.

Centrándonos en el discurso grupal de la bóveda podemos ver que se trata de todos aquellos que fueron el inicio de algo dentro de la historia eclesiástica, se podría decir que son los primeros en diferentes hechos históricos del Antiguo y Nuevo Testamento, al igual que la vida cristiana. Pues si hacemos una lectura en forma de “Z”, se lee de la siguiente manera: el discurso inicia con Dios Padre, el principio de los tiempos y la creación de todas las cosas, seguido de Adán y Eva nuestros primeros padres, según el discurso religioso; después pasamos con tres patriarcas del Antiguo Testamento, Noé que fue al primero a quien Dios ayudó para que no muriera ahogado por las aguas del diluvio; Moisés recibió las Tablas de la Ley; y Aarón que fue el primero en asumir el cargo de sacerdote; el siguiente lienzo se representa al poder dentro de la iglesia, el rey David como el primer rey oficial de Israel; Pedro el primer Papa de la iglesia católica; Pablo el primer apóstol de los gentiles; y por último el lienzo donde se representa a Josué que es el primero en recibir ayuda de Dios

⁹ Donde se escribe lo siguiente: “Estas bancas y la bóveda pinto Miguel Geron.mo de Zendejas el año de 1758 con limosna del ilustrísimo Sr. Dr. Don Miguel Anselmo de Abreu obispo de Sisamo”.

¹⁰ Escribano José Saldaña, Notaría # 3, caja # 138. 14 de enero de 1768 (foja 21-22v)

a través de los astros en una guerra y el fin de los tiempos con san Juan Evangelista, pues él escribió el Apocalipsis.

En los otros lienzos de la bóveda se representa a los coros angélicos, los siete arcángeles alabando a la santísima Trinidad que corona a la Virgen María. Estos lienzos se complementan con otros temas referentes a la vida de la Virgen. En el lienzo del lado izquierdo santa Ana, madre de la Virgen y el inicio de la redención de la humanidad; san Juan Bautista, el primero en dar a conocer a Cristo como hijo de Dios; san Mateo, el primero en escribir la genealogía de Jesús; san Francisco Xavier, el primero en dar a conocer la palabra de Jesucristo en el continente asiático y en el lienzo derecho san José, esposo de la Virgen; san Joaquín, padre de la Virgen; san Lucas, el primero en pintar a la Virgen María; san Ignacio de Loyola, el primero en fundar la contrarreforma. Todo esto se ejemplifica en un recorrido de principio y fin en la religión cristiana.

Haciendo una pausa importante en el lienzo de Josué y san Juan Evangelista, pareja poco usual donde se mezcla el Antiguo y el Nuevo Testamento que revelan un discurso sobre la guerra y el apocalipsis de la humanidad. Tal parece que el autor nos narra una premonición de la próxima guerra de independencia, otro tema que se une a este discurso es el muro sur del coro, todos pueden pensar que únicamente se trata de la *pasión de Cristo*, con la representación del *Ecce Homo* y los dolientes vestidos a la tradición colonial, pero lo más revelador en esta pintura es un hombre con rasgos e indumentaria indígena, pero lo que más llama la atención es que está montado en un caballo blanco como si fuera un emperador, queriendo recalcar la posición de superioridad sobre los otros personajes que se encuentran en un plano inferior. Elisa Vargas Lugo en su texto *estudios de pintura colonial hispanoamericana* ya había mencionado que este artista tiene la costumbre de pintar dentro de sus cuadros indígenas. Por consiguiente los lienzos de los muros son de la mano de Miguel Jerónimo Zendejas, ya que el discurso lo delata.

Respecto a la pintura del arco toral se constituye una serie hagiográfica dominica que deja una enseñanza de vida para las monjas, que tratan de imitar la vida de aquellos que se les planteaba como paradigma de vida. Si conjuntamos la vida de cada una de las santas y santos podemos intuir un abanico de virtudes que las monjas deberían alcanzar por ser las esposas de Cristo. Además de que dichas virtudes estaban abaladas por los escritos de los grandes teólogos como san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino.

Éste arco fue lo primero que se pintó, ya que se une fielmente a la historiografía del convento y más adelante la bóveda y los muros, al igual que el retablo. Tomando en cuenta estos detalles de temporalidad puede pensarse que el discurso se haya transformado de didáctico religioso a ilustrado. Pues uniendo los diferentes elementos en el coro obtenemos palabras verdaderamente significativas para el momento histórico como lo son: inicio, libertad, igualdad, guerra, apocalipsis o fin de la humanidad.

Para finalizar nuestra interpretación podemos mencionar que Puebla en el siglo XVIII se determina por el tiempo y el espacio, al igual que la Nueva España y Europa, pues sufrían los cambios ideológicos de su época. Esta forma de vida emerge en las manifestaciones plásticas y un claro ejemplo de esto son las pinturas de Zendejas, pues él se compromete con la problemática social que le afecta directamente y se rebela contra su época. Es por ello que la obra cobra importancia por ser un objeto que manifiesta parte de la interioridad sensible del ser del artista, pues en él se refleja su contexto.

Sabemos que en la colonia el poder utilizaba al arte como un elemento esencial para su discurso de sometimiento. Pero nuestra obra de estudio se encuentra temporalmente en un periodo de decadencia colonial, por lo cual muestra rasgos importantes para la historia y la filosofía de la sociedad poblana del último tercio del siglo XVIII. Hay que tener en cuenta que los años son 1758-1815 una época de mucha turbulencia ideológica, social, económica, religiosa y política. Hay que puntualizar que la temporalidad de Europa no es la de América. Ya que la efervescencia ideológica no provoca las mismas acciones. América responde de una manera más pausada que en Europa.

El acercamiento del historiador del arte a una obra del pasado tendría que apoyarse en algunas ramas de la filosofía y de la historia, ya que éstas muestran un camino más claro para su estudio y entendimiento.

En una investigación posterior se estudiaría la personalidad del obispo Pantaleón Álvarez Abreu, su sobrino Miguel Anselmo Abreu y a Miguel Jerónimo Zendejas para determinar quién fue el autor intelectual de la composición de la bóveda del coro alto. Ya que deja un grato sabor de boca al realizar la interpretación de estos textos pictóricos. Además de profundizar sobre las ideas ilustradas de los jesuitas dentro de las pinturas coloniales.

Para concluir este trabajo de investigación, el cual ha sido verdaderamente apasionante al estudiar las problemáticas que se presentaron a lo largo de tres años de trabajo donde se consolidó una idea sobre el autor y la obra pictórica. Se busca que esta investigación sirva para solicitar a las autoridades correspondientes en el tema de restauración regrese este patrimonio a su lugar de origen, pues es el único coro de la ciudad de Puebla que está pintado en su totalidad.

Dicho estudio también servirá para la colocación de los lienzos en el sitio que les corresponde dentro del templo, ya que al inicio de cada análisis se proporciona una ficha técnica con la imagen del lienzo para facilitar el trabajo del restaurador. En la ficha se mencionan varios datos importantes como: la ubicación actual en la estantería y dentro del templo, además de las medidas y el estado de la obra, si ésta ha sido o no intervenida.

Uno de los beneficios de esta investigación fue el acercamiento a uno de los más interesantes y novedosos programas decorativos de un convento femenino. Pues el tener entre las manos los lienzos del siglo XVIII fue una suerte, por tanto, no es lo mismo estudiarlos en los muros o en las bóvedas que a unos centímetros. El sentimiento que se tuvo fue ambivalente el primero de júbilo, pero también de tristeza por el estado en el que se encuentran las pinturas.

Se agradece la recomendación de la asesora de tesis la Dra. María del Rosario Farga Mullor, ya que ella conoce la inclinación que existe por el estudio de la iconografía y la historia del periodo colonial. Además, del interés por seguir estudiando las órdenes, tanto franciscanas, dominicas y jesuitas.

Referencias

Archivos

Archivo del convento femenino de santa Rosa

- Las religiosas no permitieron el acceso, además de mencionar que sólo cuentan con documentos del año de 1870 a la fecha.

Archivo de Notarías

- Notaria No. 1
 - Escribano Juan de Chávez
 - Caja 10, Años de 1750 a 1757
 - No se encontraron documentos del convento de santa Rosa.
 - Escribano Pedro Ibáñez Cavellos
 - Caja 19, Años: 1741 a 1755
 - No se encontraron documentos sobre el convento de santa Rosa
- Notaria No. 2
 - Escribano Agustín González de santa Cruz
 - Caja 71, Años: 1738 a 1742
- Notaria No. 3
 - Escribano Nicolás López Gallegos
 - Caja 139, Años: 1678, 1679, 1680
 - Se encontró un documento sobre la familia Raboso de la Plaza del 8 de febrero de 1678.
 - Se encontró un documento sobre la compra-venta de solares para el convento en el año de 1680.
 - Escribanos Manuel del Castillo
 - Caja 200, Años: 1746 a 1747
 - Caja 201, Años 1750
 - Caja 202, Años: 1752
 - Se encontró un testamento a nombre de Juana Michaela de Raboso de la Plaza, el 20 de noviembre de 1752. Se sabe que los dominicos le quitaron el patronato del convento de santa Rosa en el año de 1722.

- Caja 203, Años: 1753 a 1755
- Varios años de documentación no se encuentran. Las encargadas han mencionado “son documentos imposibles de ver por tener hongos y otros han desaparecido en años anteriores porque fueron quemados”.
- Caja 204, Año 1756
- Se encontró un avalúo de obras, incompleto, pero en él se encuentra un listado de 50 pinturas con el nombre de cada cuadro. Cobra importancia porque existe un lienzo titulado san Palafox.
- Notaría No. 4
 - Escribano Francisco Antonio de Scander
 - Caja 277
- Notaría No. 5
 - Escribano Lucas de Revilla y Juan Fausto Montes
 - Caja 19, Años 1745, 1747, 1748, 1749.
 - Se encontró un documento del 11 de julio de 1748, sobre la donación de una imagen al convento de santa Rosa por el Sr. Juan Manuel Carvajal. (Foja 53v-54)
 - Juan Montes de Oca
 - Cajas 20, Años 1751
- Notaría No. 6
 - Escribano José Antonio de Saldaña
 - Caja 80.

Fuentes Primarias

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. México: Porrúa no. 15, 2005.
- González Viveros, Alejandra. *Las pinturas en la bóveda del coro alto de la iglesia de santa Rosa de Lima. La relación entre sus deterioros y el edificio*. (tesis). Puebla: Universidad Iberoamericana. 2003
- Payno, Manuel. *Bosquejos biográficos 1810, compilación de Boris Rosen Jélomer*. México: CONACULTA, 2005.

- Olivares Iriarte, Bernardo. *Álbum artístico. Edición y estudio de Efraín Castro Morales*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1987
- Villa Sánchez, fray Juan. *Puebla sagrada y profana, informa dado a su muy ilustre ayuntamiento el año 1746*. Primera edición fue publicada por Francisco Xavier de la Peña en el año de 1835. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
- Proyectos de Restauración
 - Padilla, Javier. *Proyecto de restauración de las pinturas del coro de la iglesia de santa Rosa de Lima*. Puebla: Universidad Iberoamericana. 2000.
 - Toca, Teresa. *Proyecto de restauración de las pinturas del coro de la iglesia de santa Rosa de Lima. Puebla. México*. Puebla: Universidad Iberoamericana. 30 de abril 2004.
 - Toca, Teresa. *Reporte técnico de conservación, pinturas de la iglesia de santa Rosa de Lima*. Puebla: Universidad Iberoamericana. Abril 2004.
 - Castro Barrera, María del Carmen. *Proyecto para la conservación, restauración y recolocación de las pinturas al óleo de la bóveda ubicada en el coro alto del templo de santa Rosa de Lima*. Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 5 de septiembre del 2004.

Fuentes Bibliográficas Secundarias

- Alba Pastor, María. *Las formaciones religiosas en la América colonial*, México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 2000.
- Arroyo, Esteban y sor María de Cristo. *Monasterio de santa Rosa de Lima*, México: Turmex, 1992.
- Bello, José Luís. *Pinturas poblanas del siglo XVII-XIX*. México: Talleres gráficos de la nación, 1943. pp. 122.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura en la Nueva España*, México: UNAM, 1983.
- Ciancas, María Esther. *El arte en las iglesias de Cholula*, México: Secretaría de Educación Pública, 1974.

- Gómez, Rafael. *Arquitectura y Feudalismo en México. Los comienzos del arte Novohispano en el siglo XV.*, México: UNAM, 1989.
- Cordero y Torres, Enrique. *Diccionario biográfico de Puebla, Tomo II.* Puebla: Centro de estudios historiográficos de Puebla, 1972.
- Couto, José Bernardo. *Dialogo sobre la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Ching, Francis D.K. *Diccionario Visual de Arquitectura*, España: Gustavo Gili Ediciones, 2000.
- Chanfón Olmos, Carlos. *Historia de la Arquitectura y el urbanismo mexicanos.* Volumen 11. El periodo virreinal. Tomo I. El encuentro de dos universos culturales. México: UNAM, Facultad de Arquitectura, División de Estudios de Posgrado, 1997.
- De la Maza, Francisco. *Obras escogidas.* México: UNAM, 1992.
- _____ . *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla.* Puebla: Gobierno del Edo. 1992.
- Díaz, Marco. “Arquitectura religiosa y civil”, *Antigua Villa de Carrión*, México: INAH, SEP, 1987.
- *El libro de Enoc.* México: Lectorum, 2006.
- *Evangelios Apócrifos.* México: Porrúa, Sepan cuantos No. 602. 1991.
- Farga Mullor, María del Rosario. *Entre el Cuerpo y el Alma, Imagineria de los siglos XVII y XVIII*, Puebla: Universidad Iberoamericana, 2002.
- Fernández Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, Tomo II.* Puebla: Labor, 1931.
- Fernández, Justino. *Arte Mexicano.* México: Porrúa, 1968.
- Fernández Martha, y Louis Noelle. *Estudios sobre arte*, México: UNAM, IIE, 1998.
- García Sáiz, María Concepción, y Juana Gutierrez Haces. *Tradición estilo o escuela de la pintura iberoamericana en los siglos XVI – XVIII*, México: UNAM, IIE, 2004.
- Gómez Martínez Javier. *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana.* México: Universidad Iberoamericana, 1997.
- González Galván, Manuel y Manríquez Jorge Alberto. *Retablo Barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México: UNAM, 1974.
- Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1974.

- Hellendoorn, Fabienne. *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, México: UNAM, 1980.
- Kubler, Jorge. *La arquitectura novo- hispana del siglo XVI*, México: Biblioteca de Cooperación Universitaria, 1975.
- Lodi, Enzo. *Los santos del calendario romano*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1992.
- López de Villaseñor, Pedro. *Carta vieja de la nobilísima ciudad de Puebla*, México: UNAM, IIE, 1961.
- Loreto, Rosalva. *El convento de santa Rosa*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1997.
- Manso, José. *Apuntes biográficos*. Puebla: SC, 1988
- Mardones, José María. *La vida del símbolo, la dimensión simbólica de la religión*, Santander: Sal Térrea. 1998.
- Medina, Miguel Ángel. *Los dominicos en América*. Madrid: Colecciones Mapfre 1492. 1992.
- Monterrosa, Mariano. *Curso de Iconología*. Puebla: BUAP. 1989.
- Morales Pérez, Velia. *el arte de la pintura, serie e imágenes de la pinacoteca del museo universitario*. Puebla: BUAP. 2003.
- Mújica Pinilla, Ramón, del catálogo "Santa Rosa de Lima y su tiempo", Perú, Edición Banco de Crédito del Perú. Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación. Set. -Oct. 1995.
- Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética, Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1999.
- Proceso de beatificación, folio 254.
- Pares, Nuria. *Vidas de santos*, España: Grijalbo, 1966.
- Payá Pinilla, Rafael. *Los santos cómo obtener sus favores*, México: Planeta, 1997.
- Pérez de Salazar, Francisco. *Historia de la Pintura en Puebla*, México: Perpal, 1990.
- Pérez de Salazar, Xavier. *Monografías de arte sacro*, México: Bancomer, 1978.
- Reau, Loui. *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 1, Volumen 1, 1996.

- _____ . *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 1, Volumen 2, 1996.
- _____ . *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 3, 1998.
- _____ . *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 4, 1998.
- _____ . *Iconografía del Arte Cristiano, iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Serval, Tomo 2, Volumen 5, 1998.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Rivera, J, Ávila, A. *Manual de técnicas Artísticas*, España: Graficincio, 1997.
- Ruiz Gomar, Rogelio. *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*. México: Universidad Autónoma de México, 1987.
- Sánchez Lora, José Luis. *Mujeres conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Santos Morales, Sor María de Cristo y fray Esteban Arroyo. *Las monjas Dominicanas en la Cultura Novohispana*, Puebla: UPAEP, 1987.
- Sirvent, Gladis M. y Gonzáles Aragón, Jorge. *Identidad y mestizaje*, México: UAM, 1996.
- Sosa, Francisco. *Biografía de mexicanos distinguidos*, México: Porrúa, 1985.
- Téllez Guerrero, Francisco, y María Esther López Chanes. *Puebla sagrada y profana, informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746 (facsimil)*, Puebla: BUAP, 1997.
- Toussaint, Antonio. *El plateresco en la Nueva Españ*, México: Editorial Innovación, 1979.
- Toussaint, Manuel. *La catedral y las iglesias de Puebla*, México: Editorial Porrúa, 1954.
- Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México: UNAM, 1990.
- Vargas, Lugo Elisa. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: UNAM, 1992.
- Vidal, César. *Los evangelios gnósticos*. Madrid: Edaf, 2005.

- Villa Sánchez, Fray Juan. *Puebla sagrada y profana*, México: BUAP, 1997.
- Ware, Dora y Beatty, Betty. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura. Con los términos más comunes empleados en la construcción*, México: Gustavo Gili Ediciones, 1990.

Fuentes Virtuales

- <http://usuarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id31.htm>, 6 de febrero del 2006, 21:34
- http://ar.geocities.com/misa_tridentina04/oc/o.html, 29 de diciembre del 2005, a las 21:05 PM.
- <http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FartistDetailSpanish%2Easp&myVars=artistId%3D75>
- <http://www.sitographics.com/enciclog/Heraldic/cruces/source/54.html>, se consultó el 27 de diciembre a las 10:15 a.m. el servidor fue google.
- http://www.urosario.edu.co/FASE4/web_visitantes/simbolos.htm, se consultó el 27 de diciembre a las 10:15 a.m. del 2005, el servidor fue google.
- Cfr. A. FRIES, Die unter dem Namen des Albertus Magnus überlieferten mariologischen Schriften (Münster 1954).
- <http://www.op.org/international/espanol/Historia/rosario.htm>, 29 de diciembre del 2005, a las 11:45 am.
- Autor: P. Felipe Santos | Fuente: Catholic.net
<http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=13601>

- Cruz Amenábar, Isabel. Intimidad y Publicidad durante el barroco: El lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano 1650-1800. Chile: De la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996.

<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/005f.pdf>