



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE HISTORIA**

**El conjunto conventual del Señor de Singuilucan,  
Hidalgo, s. XVI-XVIII. Arte, iconografía y breves  
datos históricos.**

**T E S I S**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**Licenciada en Historia**

**P R E S E N T A:**

**Alba Maricela Salazar García**



**Asesora: Dra. Marcela Corvera Poiré**

**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*Al Señor de Singuilucan*, al pueblo de Singuilucan, a mi abuela Edith Castillo Mendoza y a mi abuelo Noé Salazar Chacón.

Mucho es sin duda lo que se aprende en el conocimiento  
desnudo de la contemplación  
más nada es comparado con todo lo que falta.

(...)

Quienes se hunden hasta el fondo  
en el conocimiento sin palabras del amor desnudo,  
descubren una carencia cada vez mayor,  
a medida que su conocimiento se renueva sin modo en  
la clara tiniebla,  
en la presencia de ausencia.

-Hadejwijch de Amberes, *El lenguaje del Deseo*.

## AGRADECIMIENTOS

Realizar esta tesis no fue sencillo, pero gracias al apoyo de todas las personas que creyeron en mí y en el trabajo que estaba realizando, es que pude desarrollar y concluir esta investigación, que no es más que un pequeño paso inicial para construir la historia del Templo y Exconvento del Señor de Singuilucan, Hidalgo.

En primer lugar, agradezco infinitamente a la Dra. Marcela Corvera Poiré, mi asesora de tesis y profesora de la materia Iconografía Bíblica I y II, que me apoyó en todo momento y nunca me abandonó, me proporcionó su tiempo e interés, y me hizo enamorarme y descubrir mi pasión por el arte sacro novohispano. Sin sus palabras de aliento, sus observaciones y el apoyo emocional que también me brindó, no hubiera podido terminar esta tesis.

Agradezco enormemente al párroco Gaudencio Domínguez Herrera por permitirme fotografiar el hermoso patrimonio artístico que se halla en la iglesia que está bajo su resguardo. Al sacristán Francisco Gonzáles, por ayudarme en el proceso de fotografiar los lienzos y grutescos, tanto de la iglesia como del exconvento, que cuida con devoción. Al pueblo de Singuilucan por recibirnos en toda esta aventura. También agradezco al Archivo General de la Nación (AGN), al Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles y Recursos Materiales, y al Archivo Histórico del Arzobispado de México, donde encontré documentos que ayudaron mucho para bosquejar y construir este trabajo.

También doy gracias a mis padres, Luis Gerardo Salazar Cabrera y María de Jesús Gema García Castillo, porque sin ellos no habría conocido el Templo y exconvento del Señor de Singuilucan ni haber tenido la motivación suficiente para escribir la tesis, por ayudarme a tiempo, estar ahí siempre en las buenas y en las malas, y brindarme su amor incondicional, aun cuando teníamos discusiones y había muchos problemas que les lastimaban emocionalmente, no hay palabras suficientes para agradecerles todo lo que han hecho por mí a lo largo de sus vidas. A Don Jesús Vargas Nájera por apoyarme durante toda la carrera y en la vida cotidiana en distintas situaciones, por creer en mí y darme alas para poder realizar cosas que antes no me atrevía a hacer. A mis amigas, Norma Odette Hernández Pérez y

Carolina Zárate González, porque creyeron en mí en todo momento, me apoyaron, animaron y nuestra amistad se ha fortalecido durante y después de la carrera; las amo y les doy gracias por todo, por salvar mi vida. También a Catalina Carballido García por estar ahí, ayudarme y presentarme una nueva oportunidad para transformar mi tristeza en fuerza creadora, y darme muchos motivos para seguir esforzándome y también ayudarme a salvarme. Y por supuesto, a mis amigos del servidor *El rincón del vicio*: José Juan Texocotitla Camargo, José Humberto Tenorio Molina, Raúl Vázquez de la Cruz y Eduardo Axel Díaz Pérez, por acompañarme y aconsejarme en todo momento.

También doy muchas gracias a todos mis amigos, amigas, y sobre todo a mi familia por escucharme con emoción cada vez que hablaba del tema, a mi tío Pedro Daniel García Castillo por ayudarme con ciertos datos sobre Singuilucan y la historia de mi abuelita materna, Edith Castillo Mendoza, quien nació en el pueblo de San Antonio Singuilucan, a quien dedico esta tesis y por quien quise realizar esta investigación en un inicio, para poder resignificar el lugar en el que vivió durante su infancia y donde sufrió mucho. Agradezco a mi abuelito paterno (que fue como mi segundo padre), Noé Salazar Chacón, quien fue un maravilloso pintor y maestro, y que también me apoyó en la investigación sobre el arte barroco; aún me haces falta y nada llenará el vacío que ha dejado tu ausencia ¡cómo desearía que siguieras conmigo y hubieras podido leer este trabajo que te emocionaba tanto como a mí!

Finalmente, también te doy las gracias a ti lector, porque este trabajo no existe hasta que tus manos no abren estas páginas y las conviertes en parte de tu realidad y mundo.

## ÍNDICE GENERAL

- I. Introducción
- II. Breve historia del inmueble desde su fundación hasta el día de hoy.
  - II.I Fundación a manos de franciscanos: templo de San Antonio de Padua, XVI.
  - II.II. Los agustinos reciben la jurisdicción: construcción del convento. La iglesia se dedica a San Agustín de Hipona.
  - II.III. Milagro de la renovación del Señor de Singuilucan, 1651; Milagroso crecimiento del Cristo: la cruz de los mineros de Pachuca, 1690 (Ambos se encuentran narrados en el mismo lienzo).
  - II. IV. Visita del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas, 1683.
  - II.V. Secularización, 1751.
  - II.VI. El Templo en la actualidad.
- III. Obras de Arte
  - III.I. Convento.
    - III.I.I. Pintura mural del refectorio y las celdas.
    - III.I.II. Los desposorios de la Virgen y San José.
    - III.I.III. Adoración de los pastores.
    - III.I.IV. Lienzo de la fundación de la Cofradía de la cinta de San Agustín, 1680.
    - III.I.V. Retablo ubicado en el antiguo refectorio.
  - III.II. Templo
    - III.II.I. Altar mayor.
    - III.II.II. Retablos de la nave del Evangelio y de la nave de la Epístola.
    - III.II.III. Lienzo del Rey David y del profeta Isaías.
    - III.II.IV. Serie de La Pasión de Cristo (se encuentra dividida entre el convento y el templo, se mostrará de forma cronológica según los Evangelios).
- IV. Conclusiones.

V. Apéndices.

Apéndice I. Fray Manuel de la Victoria solicita que se subasten los bienes de la comunidad de Singuilucan que rentaba las tierras del rancho de Xalaltepec (1737-1738) para cubrir sus adeudos.

Apéndice II. Padrón de Feligreses, 1768.

Apéndice III. Permiso para recolectar limosnas para el Señor de Singuilucan, 1794.

VI. Referencias bibliográficas y bibliografía.

## Introducción

San Antonio de Singuilucan, ubicado en Hidalgo, es un pueblo con el que estoy ligada emocionalmente ya que mi abuela materna, Edith Castillo Mendoza, nació allí. Gracias a ello, pude conocer el inmueble conventual de la época virreinal al que extrañamente se le ha dado poca importancia, pese a que arquitectónicamente es muy interesante y que cuenta con cerca de 30 obras de arte del período colonial, aunque existen más pero que, por diversas razones, no pude verlas.

Fue justamente mi interés por el arte religioso y la iconografía lo que me impulsó a investigar las obras pictóricas que resguarda el conjunto conventual, y aunque estas fueron el centro principal de la investigación y el análisis que realicé, también me preocupé tanto por recoger datos históricos y recabar toda la información que se conoce sobre el inmueble, como por transcribir tres documentos de la época virreinal, relacionados con el mismo, que se conservan en el Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico del Arzobispado de México y en la Colección de manuscritos mexicanos Katryn Stoner O'Connor ubicado en la Universidad de Texas en San Antonio.

El investigar sobre la historia del templo y exconvento del Señor de Singuilucan fue un trabajo arduo, ya que muy poco se ha dicho sobre la misma y sobre el arte que se halla en el su interior. Por si fuera poco, en el archivo parroquial no hay documentos suficientes para escribir una historia amplia, ya que los que databan del siglo XVI y buena parte del siglo XVII, fueron destruidos en un incendio provocado por la caída de un rayo en el año 1683<sup>1</sup>. La principal fuente que consultar y visitar, fue la propia iglesia, la cuál proporcionó su propia voz a través de sus lienzos y los milagros narrados en ella

A continuación, señalaré las fuentes que utilicé a lo largo de la investigación.

Detallando los documentos que se hallaron tanto en el AGN como en el Archivo Histórico del Arzobispado de México, estos proveen información variada sobre el pueblo y el convento,

---

<sup>1</sup> Rogelio Cortés Espinoza, (coord.), *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan*, (México, Hidalgo: Arquidiócesis de Tulancingo, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2011), <http://www.adabi.org.mx/publicaciones/267.pdf>, (Consultado el 19 de noviembre de 2019), p. 14.

como la donación de unas tierras que hizo el virrey Luis de Velasco a Texcoco, tierras que con el tiempo pasaron al convento de Singuilucan; las estancias y tierras que litigó el convento contra el Conde de Orizaba entre 1723 y 1729; el número y la edad de todos los habitantes del pueblo y sus estancias en 1768, o el permiso otorgado en 1794 para recoger limosnas para el Señor de Singuilucan. Por su parte, el que se halla resguardado en la Universidad de Texas es un expediente del siglo XVIII en el que el convento de Singuilucan demanda el remate de los bienes de la comunidad, en pública almoneda, para poder cobrar el arrendamiento de un Rancho llamado Xaltepec, acordado previamente con algunos naturales que no le habían pagado por varios meses.

Otras fuentes muy útiles, aunque ya de carácter secundario, fueron: la visita de Aguiar y Seixas ocurrida en 1683, que ayuda a bosquejar la relación entre los frailes agustinos y la población, y el *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan*, coordinado por Rogelio Cortés Espinoza, que proporciona datos sobre la existencia y fundación de cofradías, algunas piezas de arte que en la actualidad ya no se encuentran en la iglesia, y sobre algunos de los párrocos que se hicieron cargo de la misma después de su secularización.

En “El Arte de la Colonia”<sup>2</sup>, Margarita Orellana, informa quiénes se encargaron de la creación del retablo mayor de la iglesia y hace una breve descripción del patrimonio artístico que se conserva en el templo y en el exconvento. Por su parte, Xavier Moysen hace referencia a la semejanza de alguno de los lienzos que allí se resguardan, con otro de la mano de Sebastián López de Arteaga.

Por su parte el *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*<sup>3</sup>, de la Dirección General de Bienes Nacionales, contiene planos sobre el conjunto religioso y fotografías que permiten constatar el expolio que ha sufrido el templo. Los oficios que se encuentran en la Dirección General de Bienes Inmuebles proporcionan información sobre las restauraciones y modificaciones que fueron realizadas durante los años noventa a la iglesia y

---

<sup>2</sup> Margarita de Orellana, “El Arte de la Colonia” en *Artes de México, Ciudad Sahagún y sus alrededores*, no. 56/57 (1964).

<sup>3</sup> Dirección General de Bienes Nacionales, “Singuilucan” en Justino Fernández (comp.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, Vol. 2, (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1940).

a su patrimonio artístico, sin autorización del INAH, lo que ayuda a explicar en cierta medida el por qué las obras pictóricas están mal restauradas y dañadas.

Para trabajar en particular sobre las pinturas sobre lienzo recurrí a importantes repositorios de estampas europeas, pues conocer las fuentes que dieron origen a los lienzos de Singuilucan me permitió, entre otras cosas, hacer comparaciones, ver qué de novedoso hay en el arte novohispano, y reconocer qué pasajes fueron representados en un par de lienzos que hoy por hoy están terriblemente dañados.

Finalmente, como veremos, la principal fuente que describe los sucesos que rodean al Cristo milagroso que se venera en Singuilucan es un lienzo –que fue realizado en 1748 como copia de uno anterior–, que se encuentra bajo el coro de la iglesia del pueblo. Sus cartelas proporcionan algunos datos históricos, mientras que la pintura en sí otorga información visual sobre cómo fue anteriormente la iglesia, que se transformó con los años, y sobre cómo se vivía la fe con relación a una expresión religiosa popular, una procesión de penitentes que muestra las figuras de bulto de Cristo y de María que se sacaban en ella.

Todo esto me ayudó a reconstruir, en la medida de lo posible, parte de la historia del templo y del exconvento de Singuilucan y del pueblo mismo y abordar sus obras de arte.

Se trabajó todo lo anterior utilizando distintas metodologías. La metodología de la Antropología de los sentidos, la cual plantea considerar a los mismos como productores-productos (construcciones) culturales, sociales, geográficos e históricos<sup>4</sup>, es decir: Que cada cultura tiene formas distintas de crear y organizar su mundo a través de las percepciones sensoriales, las cuales contienen en sí significados, simbolismos y valores sociales-culturales que se transmiten a su vez a dicha sociedad, conformando un modelo sensorial que dirá a sus miembros cómo experimentar al mundo y al propio cuerpo<sup>5</sup>. De esta manera, pude entender

---

<sup>4</sup> Gerardo Rodríguez y Gisela Coronado Schwindt, “El Imperio de los sentidos: otros modos de conocer el mundo medieval” en Gerardo Fabián Rodríguez, Gisela Coronado Schwindt (comps.) *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media* (Universidad del Mar de Plata/ Grupo de investigación y estudios medievales, 2016), <https://www.academia.edu/30639131/Paisajes-sensoriales.-Sonidos-y-silencios-de-la-Edad-Media-Rodr%C3%ADguez-Coronado.pdf>, (Consultado el 04 de febrero de 2020); p. 3.

<sup>5</sup> Constance Classen, “Fundamentos de una antropología de los sentidos” en *Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS)*, vol. 49, núm. 3 (Septiembre/ 1997),

cómo se proyectan esos modelos a diferentes ámbitos de las sociedades (ordenar el mundo y los sentidos, es ordenar la sociedad), particularmente a la de San Antonio de Singuilucan, que pertenece a las sociedades occidentales donde hay una inclinación evidente por la visión (solemos darle prioridad a la vista: leer una imagen como un texto, etc.).<sup>6</sup>

Asimismo, se consideró que el cuerpo es un modo de socialización<sup>7</sup>: Así como el individuo tiene experiencias que dependen de su género y de la situación social en la que se encuentre, también se le imponen normas y prácticas dentro de un espacio-tiempo determinado dentro de una cultura<sup>8</sup>; forma parte de la expresión visible del yo que permite la comunicación y relacionarse con los demás<sup>9</sup>. Partiendo de esto, resulta claro que el barroco (la cultura barroca) en la Nueva España significó una nueva forma de entender el cuerpo, la utilización de los espacios sagrados y profanos, la materialidad (incluyendo la visualidad) de las imágenes religiosas y el uso de los sentidos corporales. Todo ello estaba vigilado por la inquisición, para cuidar que estuvieran las prácticas religiosas dentro del canon católico<sup>10</sup>.

También se aplicó el método iconográfico e iconológico, ya explicado por Erwin Panofsky, que consiste en la interpretación simbólica y su significación relacionadas con acontecimientos específicos en un espacio-tiempo determinado y con la experiencia práctica del individuo para reconocer objetos partiendo de su conocimiento, su sensibilidad y su familiarización con costumbres y tradiciones de la cultura en la que se encuentra inserto<sup>11</sup>. Esto permite, a su vez, reconocer los motivos, composiciones, temas, historias y conceptos artísticos, que entran en la esfera de la iconografía, que ayuda a interpretar y analizar las obras de arte, y que da paso a la iconología, que conforma una explicación gracias a la

---

<http://centrodepesquisa.acasatombada.com.br/omeka/files/original/8720394974a6715dc537e73062ae29f8.pdf>, (Consultado el 05 de febrero de 2019); p.1, 2.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 3, 4.

<sup>7</sup> Joanne Entwistle, “Capítulo 1. Dirigirse al cuerpo” en *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, trad. de Alicia Sánchez Mollet (Barcelona: Paidós Contextos, 2002), p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 16,19, 20.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 37, 38, 41.

<sup>10</sup> Lilia Bayardo, “El cuerpo y los sentidos en la época de la ilustración novohispana” en *Relatos e historias de México*, no. 131 (27 de junio de 2019), <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-cuerpo-y-los-sentidos-en-la-epoca-de-la-ilustracion-novohispana>, (Consultado el 10 de febrero de 2020).

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, “Capítulo 1. Introducción e iconología: introducción al estudio del arte” en *Estudios sobre iconología*, trad. de Bernardo Fernández (Madrid, Alianza Editorial, 1998), pp. 46, 47.

investigación que se realiza para poder contextualizar a las obras y sus autores, descifrando elementos que no son de conocimiento general y que necesitan de un estudio profundo<sup>12</sup>.

Si bien la tesis a presentar es un trabajo de carácter monográfico, resulta novedosa, pues la consulta de documentos sobre Singuilucan que localicé en diversos repositorios me permitió rescatar y presentar nueva información a aquellos investigadores, profesionales y gente común, interesados en la historia del templo y exconvento de Singuilucan en particular; en los conventos existentes en el Estado de Hidalgo en general, así como en las obras que se resguardan en el primero, tanto las anónimas como aquellas elaboradas por el pintor y dorador novohispano Francisco Martínez, obras que me propuse describir iconográficamente y mostrar junto a las fuentes grabadas que les dieron origen, y leer a la luz de la espiritualidad de quienes las mandaron hacer.

De esta manera me fue posible ampliar la historia del conjunto religioso y del patrimonio artístico que alberga, y contribuir, aunque modestamente, al conocimiento de la historia regional del estado de Hidalgo, la historia novohispana, y del arte virreinal.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 48-51, 55, 58, 60.

## **Breve historia del inmueble, desde su fundación hasta el día de hoy.**

### **II.I Fundación a manos de franciscanos: templo de San Antonio de Padua, XVI.**

La Iglesia del Señor de Singuilucan, ubicada en el municipio de Singuilucan, Hidalgo, se levanta en el centro de dicho pueblo. Su gran estructura es visible desde la carretera, al igual que el exconvento adjunto.

Inicialmente, los misioneros franciscanos provenientes de Zempoala levantaron en el siglo XVI, como visita<sup>13</sup>, una pequeña capilla de indios ubicada en el centro del pueblo<sup>14</sup> bajo el patrocinio de San Antonio de Padua, nombre por el que curiosamente aún conocen los pobladores hoy en día el conjunto conventual. Dicha capilla duró bajo su jurisdicción un corto periodo, puesto que los agustinos, que habían llegado al Virreinato de la Nueva España en 1533, y habían iniciado sus misiones en Hidalgo alrededor de 1536, repartiéndose con la Orden de San Francisco de Asís las tareas espirituales<sup>15</sup> arribaron en 1540<sup>16</sup> a Singuilucan donde establecieron un convento y una nueva iglesia- pues la primera resultó ser demasiado pequeña para el gran número de fieles- esta vez bajo el patrocinio de San Agustín de Hipona, de manera que oficialmente comenzó a llamarse Convento de Nuestro Padre San Agustín de

---

<sup>13</sup> Se nombraba de tal forma a los pueblos que dependían de un pueblo principal, que era denominado cabecera de doctrina. Ayudaron a conformar las estructuras sociales, religiosas y económicas de los pueblos, además de conformar unidades políticas, de las cuales se obtenía información sobre las regiones. María Teresa Álvarez Icaza Longoria, *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789* (Ciudad Universitaria: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 2015), p.13.

<sup>14</sup> La plaza central era respetada en el trazado de las ciudades, siendo construidos a su alrededor cabildos. Los templos podían ser construidos alrededor u ocupar parte de la plaza central. Robert Ricard, *La Conquista espiritual de México, ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, segunda edición, trad. de Ángel María Garibay K. (México, Fondo de Cultura Económica, 2017), p. 86.

<sup>15</sup> Víctor Manuel Ballesteros García, *Los conventos del Estado de Hidalgo: expresiones religiosas del arte y la cultura del siglo XVI* (Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000), p.21; Rocío Ruíz de la Barrera, *Hidalgo. Historia breve* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), p. 74.

<sup>16</sup> Si bien Peter Gerhard menciona que se alzó como doctrina agustina alrededor de 1572, siendo visitado anteriormente desde Epazoyucan y Cempoala. *Vid.* Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, traducción de Stella Mastrangelo, mapas de Reginald Piggott, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía, 1986), Ver entrada “Tulancingo”, páginas 346-347.

Singuilucan<sup>17</sup>; siendo en 1581, el fraile Juan de la Anunciación, el primer prior de dicha orden en el pueblo.<sup>18</sup>

Se desconoce si la pequeña iglesia fue destruida para poder cimentar la nueva o si se le dio un uso distinto, y en qué fecha ocurrió esto. Sin embargo, en el lienzo sobre El milagro del Señor de Singuilucan, hacia 1651, puede verse que la anterior era la ya mencionada capilla de indios.

El siguiente mapa de la zona resulta relevante en el estudio e investigación sobre el trazado de la época, las redes de comunicación y las redes misioneras que se establecieron entre distintas zonas y pueblos.

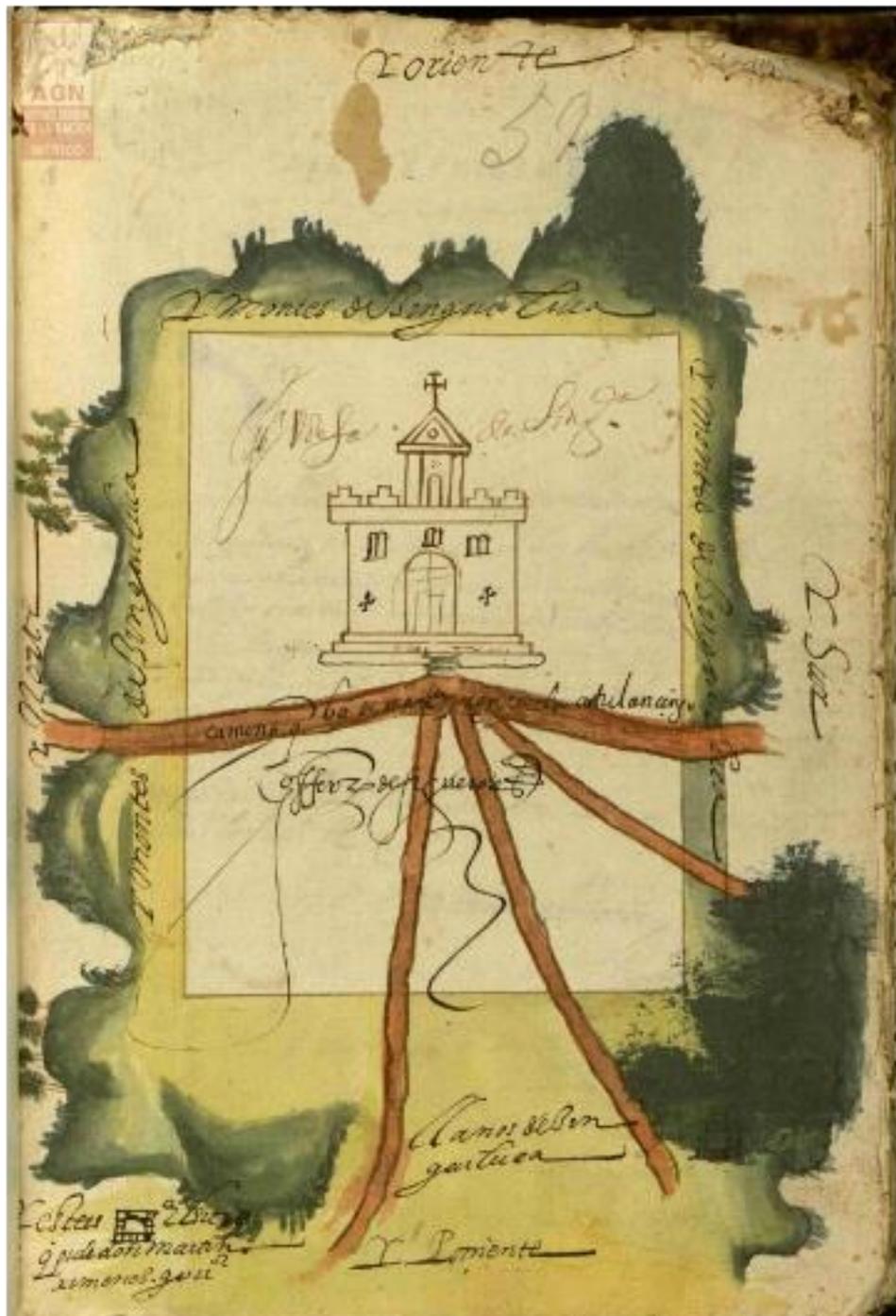
Singuilucan estaba conectado, a través de distintos caminos, con Epazoyucan al oeste y Tulancingo al noroeste, ambos siendo grandes centros religiosos con determinada población indígena, recursos e importancia, tanto geográfica como jerárquicas<sup>19</sup>, razones que sirvieron para la fundación de conventos, doctrinas, iglesias y visitas; esto puede notarse en Singuilucan, que, gracias al empeño de los religiosos y naturales, se construyó el convento y la iglesia.

---

<sup>17</sup> Rogelio Cortés Espinoza, (coord.), *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan* (México, Hidalgo: Arquidiócesis de Tulancingo, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2011), <http://www.adabi.org.mx/publicaciones/267.pdf>, (Consultado el 19 de noviembre de 2019); p.17.

<sup>18</sup> Alipo Ruiz Zavala, *Historia de la Provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México*, tomo II (México: Porrúa, 1984), p.7.

<sup>19</sup> Rocío Ruíz de la Barrera, Hidalgo. *Historia breve*, p. 77.



I. Mapa de Singuiluca del año 1591, tomado de *Mapas indígenas novohispanos bajo resguardo del Archivo General de la Nación*, Biblioteca Digital Mexicana, [http://bdmx.mx/documento/galeria/mapas-indigenas-novohispanos-agn/co\\_imagen25/fo\\_04](http://bdmx.mx/documento/galeria/mapas-indigenas-novohispanos-agn/co_imagen25/fo_04), (Consultado el 25 de marzo de 2021).

Inscripciones del mapa:

[Direcciones] Oriente. Montes de Singuiluca, Sur. Montes de Singuiluca. Norte. Montes de Singuiluca. Poniente. Llanos de Singuiluca.

[Dentro de la ilustración de los caminos] Camino que va de Mexico y (...) a Tulancingo.

Firma de Lorenzo de Figueroa, ilustrador del mapa.

[Margen izquierdo inferior] Y este es el que pide Don Martin Ximenes governador.

[A los lados de la iglesia] Iglesia (...) de Singuiluca.

## II.II. Los agustinos reciben la jurisdicción.

Cada orden religiosa tenía sus propios santos, lo mismo que devociones y advocaciones marianas propias, las cuales usaban como una forma de predicación, pero que además formaban parte de su identidad y las distinguía de otras familias religiosas<sup>20</sup>. En este caso, aún se conservan lienzos que retratan a San Nicolás de Bari luciendo hábito agustino, a San Agustín con su corazón abrasándose por el Divino Amor y a Santa Mónica y su hijo junto a la Virgen del Cíngulo; también existe una imagen de bulto de San Nicolás Tolentino, una mención a la existencia de una imagen de bulto ya perdida de San Agustín y la más importante de las devociones que nos concierne aquí: El Señor de Singuilucan, un Cristo milagroso propio de la región. Todas estas obras de arte sacro serán tratadas en distintas secciones de este trabajo.

A partir del s. XVII, Singuilucan quedó dentro del territorio de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México. Es probable que durante toda su existencia sólo hubiera de 3 a 5 frailes sirviendo en el convento, aun si la construcción tiene 14 celdas que fueron utilizadas para hospedar a otros religiosos que de cuando en cuando llegaran al pueblo<sup>21</sup>. También data de este siglo la fachada de la iglesia: en el cuerpo superior puede observarse un Cristo de bulto tallado en piedra, está resguardado entre dos columnas dóricas que se unen en un frontón de medio punto y a lado de cada una de ellas pueden verse un ojo de buey octagonal<sup>22</sup>; en el cuerpo inferior pueden observarse cuatro columnas dóricas y dos nichos vacíos con ménsula<sup>23</sup>. El atrio es muy amplio y en el centro se halla una cruz de piedra.

Las cofradías, al igual que lo ya señalado respecto a las órdenes religiosas, también ayudaron a conformar nuevas identidades, comunidades y unidades entre los pobladores, según su calidad u oficio, alrededor de un santo patrono o tal o cual devoción: proporcionaban

---

<sup>20</sup> Antonio Rubial García, “La era manierista” en *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, (México: Fondo de Cultura Económica/UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 2010), pp.190, 191.

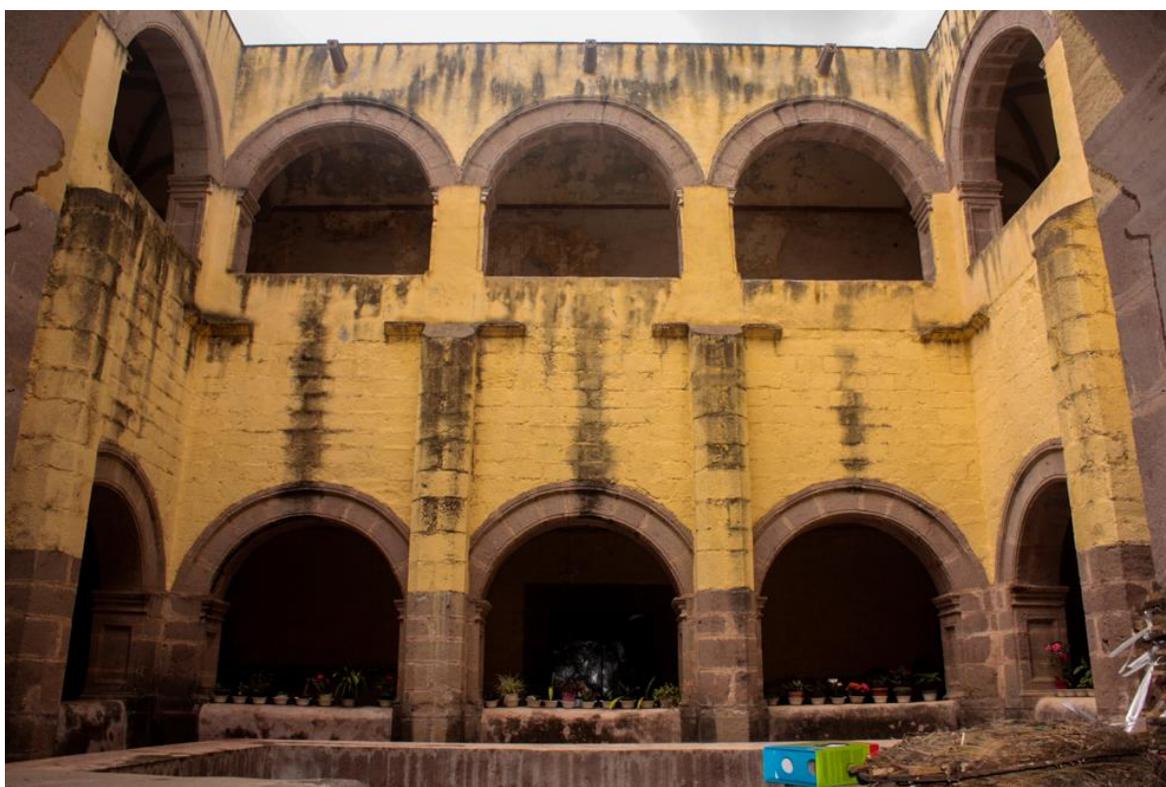
<sup>21</sup> Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, (Ciudad Universitaria: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1989), p. 36; Instituto Hidalguense de la Cultura, *Monografía del Estado de Hidalgo*, vol. 2, (México: Gobierno del Estado de Hidalgo/ Secretaría de Desarrollo Social, Instituto Hidalguense de la Cultura, 1993), p.4.

<sup>22</sup> Dirección General de Bienes Nacionales, “Singuilucan”, p.187.

<sup>23</sup> *Ibid*, p.187.

servicios a los miembros como el financiamiento de sepulturas y hacia la población general proporcionaban el cuidado de enfermos, préstamos, entre otros<sup>24</sup>.

Los frailes agustinos fundaron en 1688 la Cofradía de la Santa Cinta de San Agustín y Santa Mónica por orden del entonces prior Fray Gabriel Calderón<sup>25</sup>. También existió en el convento la Cofradía del Santísimo Sacramento del pueblo de Singuilucan y Epazoyucan (fundada en 1685)<sup>26</sup>, con el fin de reforzar y aumentar la devoción y veneración existente hacia la Eucaristía.



II. Interior del exconvento de San Agustín, actualmente conocido como exconvento del Señor de Singuilucan.

---

<sup>24</sup> Héctor Martínez Domínguez, “Las cofradías en la Nueva España”, *Primer Anuario*, Universidad Veracruzana, Centro de Estudios Históricos, Facultad de Humanidades (Jalapa, 1977), <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7975>, (Consultado el 15 de mayo de 2021); pp. 46, 47, 50.

<sup>25</sup> Se tratará este asunto en el apartado correspondiente de este trabajo.

<sup>26</sup> También fue bastante común en la Nueva España encontrar cofradías del Santísimo Sacramento, teniendo un altar en específico muchas de las veces. Rogelio Cortés Espinoza, (coord.), *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan*, pp. 16, 26, 35; María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, El Colegio de Michoacán/ El Colegio Mexiquense, México, 2001, p. 110.

El exterior del exconvento conserva su antigua portería formada por tres arcos asentados sobre pilares de base rectangular, Hay dos ventanillas arriba de los arcos y arriba de éstas hay una cornisa que señala el inicio del segundo piso. Antes podían verse tres ventanas que pertenecían a las celdas alta, pero que ahora están selladas. A la derecha de la portería se encuentra una entrada que lleva al antiguo refectorio, la cual no existía originalmente, decorada con un arco que descansa sobre bases rectangulares decoradas con rosetas; arriba de ésta, puede verse una ventana mayor que da al segundo piso del convento.<sup>27</sup>

En su interior hay un aljibe en el centro del mismo. Los arcos de medio punto cuentan con bases rectangulares y contrafuertes; asimismo, en cada esquina de las crujías de la planta inferior y superior pueden observarse pequeñas bóvedas de cañón con una flor en medio de la unión de lo que posiblemente es lacería. En la parte superior se encuentran catorce celdas, tres habitaciones y una galería; las primeras cuentan con pintura mural en el exterior e interior de las mismas y las ventanas están tapiadas con madera, por lo que se encuentran en penumbra.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Dirección General de Bienes Nacionales, “Singuilucan” en Justino Fernández (comps.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, Vol.2, p.188.

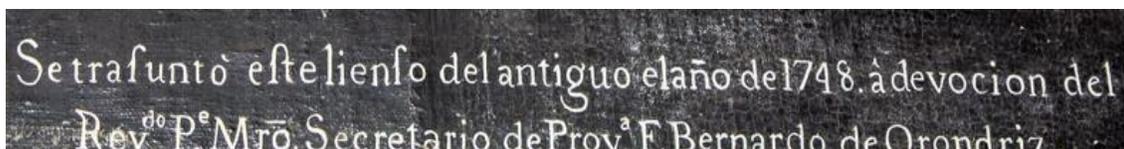
<sup>28</sup> *Ibid.*, p.188.

## II.III. Milagro de la renovación del Señor de Singuilucan (1651) y Milagroso crecimiento del Cristo: la cruz de los mineros de Pachuca (1690).



III. Procesión de Jueves Santo y la Renovación milagrosa del Señor de Singuilucan, copia de un lienzo de finales del s. XVII, 1748.

Si al entrar por las puertas de madera de la iglesia, miramos hacia la derecha, observaremos debajo del coro un gran cuadro datado en 1748, que recuerda una procesión que tuvo lugar en 1651, en el pueblo de San Agustín de Singuilucan y que fue elaborado a partir de uno anterior, realizado, según consta en la inscripción que aparece en el lado derecho, después de 1690, cuando se quiso dejar constancia de un suceso tomado como milagroso, no sólo por los frailes y el pueblo, sino también por el mismo Santo Oficio y el arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas.



Se trafuntò este lienzo del antiguo el año de 1748. á devocion del  
Rev. P. Mro. Secretario de Prov.ª F. Bernardo de Orondriz

Cabe mencionar que en el lienzo puede observarse el conjunto conventual, en el que resaltan su bella espadaña, su portería y el atrio.

En primer plano figura una procesión conformada por hombres y mujeres, mayoritariamente indígenas, que con pies descalzos y cansados pisan firmemente el agreste terreno, avanzando a través del pueblo; observando de izquierda a derecha, hay un grupo de mujeres, la mayoría encapuchadas y con cirios, que visten prendas grises, sencillas y tristes, siguiendo a cuatro mujeres que llevan en andas a la Virgen de la Soledad y otras más caminan detrás con expresión afligida lo mismo que aquellas que están alrededor de un palio en el que se resguarda la figura de Cristo Crucificado. Resaltan a la vista las figuras de los hombres encapuchados, con las espaldas desnudas y reclinados hacia enfrente, que llevan flagelos en las manos y cuya sangre corre por su piel y mancha sus prendas claras. También podemos observar los capirotos blanquecinos y las túnicas pulcras de los penitentes. Todos ellos llevan largos cirios encendidos y uno porta un estandarte. Sobre la túnica blanca llevan un sambenito escarlata que simula sangre, confundiendo a primera vista a quien contempla la escena.

Se trata de una procesión realizada en Jueves Santo, donde se comparte a través de la experiencia en la propia carne, la devoción por la Pasión de Cristo<sup>29</sup>, de un testimonio de enorme fe en una demostración de religiosidad popular<sup>30</sup>. La mortificación del cuerpo y los sentidos manifestada durante Semana Santa conmemora de forma pública el sufrimiento del Cristo-hombre y llama la atención de quienes la observan, pasmados y horrorizados, llorando y sintiendo un dolor que se instala en el pecho, justo en el corazón.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Manuel Galiano Marín, “La procesión penitencial. Alimento de la Religiosidad popular” en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, (España: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2017), p. 26.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>31</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, “Las procesiones de «sangre» en Sevilla y Nueva España. A propósito de una pintura mural en la Iglesia Conventual De Huexotzingo”, ponencia recogida en *Primeras Jornadas de Andalucía y América (Vol.: 2)*, (La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía, 1981), <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/18119>, (Consultado el 11 de noviembre de 2019); pp. 315, 318.

La frase “Cuanto más sufre el hombre por fuera, tanto más florece por dentro”<sup>32</sup> describe el fin que buscaban: el colocar sobre uno mismo un acto de sufrimiento voluntario, tenía la intención fundamental de purificarse, perfeccionar el alma, imitar la mortificación que sufrió Jesús y acercarse más a Él<sup>33</sup>. Si el cuerpo el lugar donde habita el alma, es el medio por el cual se llega a la unión extática-pasional y mística, tiene sentido que sea también el templo de lo divino, donde se intente sentir todo el amor y todos los sufrimientos del Hijo, como cuando el corazón de San Agustín se inflamó por el amor divino, herido por su ardoroso fuego y las saetas que atravesaban sus entrañas, y sus ojos entre lágrimas miraban la intensa luz que se hallaba en el cielo<sup>34</sup>; es el cuerpo de Jesús el lugar en el que se aprende el tormento del dolor ligado a la salvación<sup>35</sup>, como lo ha mencionado Javier Moscoso: “se invoca un nuevo pacto basado en la experiencia (directa) del dolor de Cristo”<sup>36</sup>. No hay nada que pueda ser más glorioso, dolorosísimo y bello que la Pasión de Cristo.<sup>37</sup>

Los disciplinantes, los penitentes y toda persona que participara de una procesión sabían que por amor debían imitar y acompañar a Cristo y a la Virgen en su dolor; también sabían que causar malestar al cuerpo era una forma de mostrar arrepentimiento y de pedir disculpas por sus ofensas a Dios, satisfaciéndole al sentir la culpa de su corazón de forma física.<sup>38</sup>

La figura de Cristo, que debía de hallarse bajo el palio que le resguardaba del ardoroso sol y que aparece sostenida por una mujer, un hombre y un fraile agustino llamado Miguel Flores, plasma su sufrimiento, conmueve y llama a la penitencia. ¿Acaso no lo trasmite así la expresión de la madre, llevada en andas por las mujeres, que ve a su hijo en la cruz,

---

<sup>32</sup> Adolphe Tanquerey, “Capítulo III Perfección de la vida cristiana, Art. III Práctica de la mortificación” en *Compendio de Teología Ascética y Mística*, traducido por Daniel García Hughes (Madrid: DESCLE & CIA, 1930), p. 507.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 499-503.

<sup>34</sup> Agustín de Hipona, *Soliloquios, y manual del Gran Padre San Agustín. Nuevamente traducidos del latín al castellano*, trad. de Fr. Eugenio de Zeballos, Tomo II, (Madrid: Impreso en la Oficina de Pedro Marín, 1777), p. 477.

<sup>35</sup> El cuerpo de Jesús (y el de los mártires y los santos) es glorificado y coloca nuevas pautas de la medición de los padecimientos, pues los dolores relacionados con los valores morales ahora se relacionan con los dolores del cuerpo y mide el dolor que puede sentir uno al compararlo con los dolores de otro; es decir, una medición del dolor sobrehumano y el dolor humano. Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, (España: Editorial Taurus, 2012); pp. 44, 48, 49.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>37</sup> Existe una unión entre la estética, la contemplación y la manera de producir y expresar el dolor. *Ibid.*, p. 35.

<sup>38</sup> María Concepción Lugo Olguín, “Los sacramentos: un armamento para santificar el cuerpo y sanar el alma” en Antonio Rubial García, Doris Bieñko de Peralta (coords.) *Cuerpo y religión en el México barroco*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011); p.48. 49.

mientras lleva entre sus brazos su mortaja? La imagen de bulto es recibida por fray Miguel, quien está a punto de envolverla en una tela blanca, lo cual recuerda el *Descendimiento de la cruz*, cuando el cuerpo inerte y herido de Jesús fue bajado y envuelto en la síndone de lino, antes de ser depositado dentro del sepulcro, si bien, la imagen del Señor de Singuilucan, que comenzó a sudar copiosamente, fue depositada dentro de la iglesia ante los ojos atónitos de todos los testigos del milagro, tal y como lo señala la cartela que se halla de lado inferior izquierdo del cuadro:

Siendo Prior el Padre frai Miguel Flores, que fue el año de 1651. Jueves Santo, saliendo la procesion como es costumbre, y bolbiendo para la Iglesia la Imagen del Santo Christo que iba en ultimo passo se desclabo de la Cruz por estar tan mal tratado, y biejo, y empeso a sudar copiosamente, a que bajó dicho Padre Prior para limpiarle, y biendo que proseguía sudando lo llebaron á la Iglesia donde otro día reconocieron todos estar Renobado milagrosamente, por que antes lo veían renegrido y mui maltratado.

Más de treinta años después de ocurrido el milagro, Don Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo de México<sup>39</sup>, quien visitó en 1683 el pueblo de San Antonio de Singuilucan, como consta detalladamente en su *Libro de visitas*, mandó guardar lo relativo al caso milagroso en el Archivo del Convento principal de San Agustín de México “para la devoción de los Hijos de este Pueblo de Tzinguilocan”.

En algún momento posterior a 1748 en que se pintó el lienzo que existe en la actualidad, se le añadieron las cartelas que hacen referencia no sólo al milagro ya mencionado, sino a uno más:

Siendo Prior de este Conv<sup>to</sup>., el R. P<sup>e</sup>. Cura Ministro F. Fran<sup>co</sup>. Bueno el año 1711 a 17 de julio se observo, y testimonio por el B<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. Bernardo d Morales Toledo, Juez eclesiastico de Tulanzinco el cresimiento maravilloso de este S<sup>t</sup>. Crucificado, tres quartas de clabo a clabo delas manos, y una bara dela Sagrada Caveza a los pies, juntamente con la cruz, como consta del instrum<sup>to</sup>. Archibado en dho. Conv<sup>to</sup>. de Tzinguilocan.

El milagro ocurrió, como veremos a continuación, cuando hubo un intento por cambiarle la cruz al Señor de Singuilucan. En 1700 se inundó la Mina del Jacal (actualmente conocida

---

<sup>39</sup> Fue arzobispo de México desde 1682 hasta 1698. Berenise Bravo Rubio, Marco Pérez Iturbe, “Tiempos y espacios religiosos novohispanos: la visita pastoral de Francisco Aguiar y Seijas (1683-1684)” en Alicia Mayer, Ernesto de la Torre Villa (ed.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, (México UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2004); p. 70.

como la Mina de San Nicolás) en el mineral de Pachuca<sup>40</sup>, lugar al que muchos lugareños del pueblo iban a laborar. Se dice que los mineros le rogaron que aminorara el agua de las minas en las que trabajaban y que como les fuera concedida su súplica, en agradecimiento, le fabricaron una cruz con incrustaciones de concha nácar y hueso que representan los instrumentos de la Pasión, intercalados con motivos vegetales, y cuyos bordes tienen una fina ornamentación de marquetería<sup>41</sup>. Se dice que fue llevada a Singuilucan, y que cuando se quiso colocar sobre ésta al Cristo, la mano derecha era más grande; que se volvió a medir y que esta vez la mano izquierda se había alargado. Se volvió a intentar colocarlo dos veces más, pero la mano derecha se acortó. Ante tal milagro, se entendió que el Señor no quería que su cruz fuera cambiada y se depositó en el convento<sup>42</sup>; actualmente se haya en el antiguo refectorio.

---

<sup>40</sup> Teodomiro Manzano Campanero, *Anales del Estado de Hidalgo. Primera parte (608 a 1868)*, estudio introductorio de Juan Manuel Menes Llaguno, primera edición en un solo volumen, (Pachuca: Gobierno del Estado de Hidalgo, 2010); p.22

<sup>41</sup> Hoy en día, se observa en la cruz que faltan varias piezas de concha nácar, se tiene noticia de que han sido robadas a lo largo del tiempo.

<sup>42</sup> Dirección General de Bienes Nacionales, “Singuilucan” en Justino Fernández (comps.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, Vol.2, p.187.



IV. Cruz de los mineros de Pachuca, Antiguo refectorio del Ex Convento de San Agustín de Singuilucan, s. XVIII.



V. Cruz de los mineros de Pachuca, Antiguo refectorio del Ex Convento de San Agustín de Singuilucan. S. XVIII.



VI. Detalles de las incrustaciones de concha nácar y hueso con decoraciones vegetales e instrumentos de la Pasión. El que se muestra aquí corresponde al flagelo con el que se azotó a Cristo.

La devoción al Señor de Singuilucan se da gracias a la figura de bulto de Cristo crucificado. De acuerdo a postulaciones metodológicas de la historia del arte, es la figura que nos concierne una imagen-objeto, mediadora entre lo divino y lo mundano (la humanidad), usada en las liturgias y devociones<sup>43</sup>. Puede decirse que es una manera de relacionar el mundo sagrado con el profano, con la misma comunidad cristiana (en este caso con la de San Antonio de Singuilucan), y el individuo consigo mismo, a partir de la materialidad misma de aquello que se nombra objeto sagrado.

Antonio Rubial ha señalado que a partir de transacciones (como colocar velas, reverenciar una imagen o dar limosnas) que demuestran dependencia, los milagros de los santos (y en este caso del Señor de Singuilucan como una advocación particular y local de Cristo) se hacen presentes y se potencian ante los ojos de los fieles, en situaciones concretas o en sus propios cuerpos cuando están enfermos<sup>44</sup>.

El Señor de Singuilucan es un objeto-imagen bastante impresionante: la piel que se pega a los huesos de sus brazos, de sus pies y a sus costillas, remarca su figura demacrada, que contrasta con la expresión de resignación dolorosa, pero extrañamente tranquila, de su rostro bañado por la sangre que escurre de su cabeza coronada. Su largo cabello (humano) rizado cae por su espalda. ¿Cómo podría uno ignorar sus heridas, la violencia brutal ejercida en aquel cuerpo sangrante? Siendo un objeto sacro que se sacaba del templo durante las procesiones de Semana Santa, éste bien podría estar manufacturado de pasta de caña, ya que es un material ligero que permite su transporte con facilidad<sup>45</sup> en distintos ámbitos. Podría suponerse lo mismo de la Virgen de la Soledad que transportan las mujeres indígenas del lienzo.

---

<sup>43</sup> Rodrigo Hipólito, Fabiana Pedroni, , “El lugar sagrado de la imagen medieval: <<imagen-objeto>> y site specificity” ponencia presentada en *XIV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales*, (Buenos Aires: SAEMED/CONICET,2014), [https://www.academia.edu/9728997/El\\_lugar\\_sagrado\\_de\\_la\\_imagen\\_medieval\\_imagen-objeto\\_y\\_site\\_specificity](https://www.academia.edu/9728997/El_lugar_sagrado_de_la_imagen_medieval_imagen-objeto_y_site_specificity), (Consultado el 25 de noviembre de 2019).

<sup>44</sup> Antonio Rubial García, “Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España” en Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, segunda edición, (México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Centro de Estudios de Historia de México, 1997); p. 52.

<sup>45</sup>Pablo F Amador Marrero, “2.4 Imagen ligera, imagen procesional” en *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII*, Tomo I, tesis presentada para obtener el grado doctoral, Programa de doctorado: Traducción, Comunicación y Cultura, (España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012), <http://hdl.handle.net/10553/16872>, (Consultado el 17 de julio de 2020); p. 81,86.

Con relación a la devoción por el primero, importa agregar que Fray José Infante escribió y le dedicó la *Novena de la Milagrosa Imagen del Santo Christo, que se venera en el religiosísimo convento de N.P.S Agustín del Pueblo de Zinhuilocan*, en el año 1743.<sup>46</sup>

Interesa hacer notar que en la Nueva España existieron múltiples renovaciones milagrosas, y aunque el hecho fue recurrente, al mismo tiempo cada caso fue único e irreplicable, como sucedió con el Cristo de Totolapan (Morelos) o con el Cristo de Ixmiquilpan (Hidalgo), los cuales también presentaron sudoraciones y cambios en sus dimensiones, antes de ser trasladados a la capital.<sup>47</sup>



La figura del Señor de Singuilucan en la actualidad.

---

<sup>46</sup> Mina Ramírez Montes, *Catálogos de Documentos de Arte 24. Colección Manuel Toussaint*, Segunda parte, (Ciudad Universitaria: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999); p.73; Beristáin de Souza, José Mariano, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, vol. V, tercera edición, (Amecameca: Ediciones Fuente Cultural, 1883), p. 372.

<sup>47</sup> Antonio Rubial García, “La era manierista” en *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, pp.188, 189.



VII. *El Señor de Singuilucan*, fotografía, ca. 1925, Acervo Colección Estado de Hidalgo–Fototeca Nacional, reformateado digital, Mediateca, INAH, [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia:2696243](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia:2696243), (Consultado el 15 de abril de 2019).

## II. IV. Visita del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas, 1683.

Cabe mencionar también que en la visita del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas al pueblo de Singuilucan el 21 de diciembre de 1683<sup>48</sup>, donde fue recibido por Fray Francisco Bueno, prior que fue del convento, consignó no sólo el número de feligreses (a saber 347 entre mulatos, mestizos, españoles y negros) sino también las cofradías que entonces existían, el número de haciendas y ranchos (12 en total), así como la lengua indígena que se hablaba (náhuatl). Interesa señalar que entonces se remarcó la existencia de un cementerio conjunto a la iglesia donde el arzobispo y los fieles cantaron responsos<sup>49</sup> y que como se había dicho anteriormente respecto a las celdas del convento, estas fueron usadas para dar hospedaje a Aguiar y Seixas y sus acompañantes. En Singuilucan impartió sacramentos, dio pláticas, rezó, examinó que los feligreses supieran las oraciones, revisó otros asuntos referentes a los bienes y paramentos de la iglesia, y notó que debía repararse la peculiar pila bautismal cuadrangular, para después partir rumbo a Tulancingo.

La visita de Aguiar y Seixas nos ayuda a pensar en la relación entre los religiosos y los feligreses, en que los primeros tuvieron que aprender las lenguas de los indígenas para poder comunicarse con ellos y enseñarles la doctrina cristiana, en que estos participaron en la construcción y decoración del convento como puede observarse en el techo del antiguo refectorio y sus grutescos; en los diferentes servicios que los frailes proporcionaban a la comunidad. A pesar de los problemas que existieron, como algunos por tierras o quejas sobre la falta de pagos, podríamos decir que los agustinos mantuvieron relaciones cordiales con el pueblo la mayor parte del tiempo.

Hay que hacer notar, como dato de gran relevancia que, durante la visita de Aguiar y Seixas al pueblo, se hizo un acta haciendo constar que el archivo del convento había sufrido un incendio debido a un rayo y que se había perdido una parte de este.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Francisco Aguiar y Seixas (1683), “Visita a Tampico, Tasco-Toluca (...) del Arzobispado de Francisco Aguiar y Seijas”, Paleografía y transcripción de Berenise Bravo Rubio y Marco Antonio Pérez Iturbide, Archivo Histórico del Arzobispado de México, Caja-Libro 19, Libro de visita, pp. 116-121.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>50</sup> Rogelio Cortés Espinoza (coord.), *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan*, p.14.

Y que casi cincuenta años después de dicha visita, hacia 1730 se fundó la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio (para abogar por las mismas)<sup>51</sup> que tenía como patrono a Jesús Nazareno<sup>52</sup>, y aceptaba a hombres y mujeres de cualquier condición socioeconómica.

Por otra parte sabemos gracias a dos documentos que localizamos en el Archivo General de la Nación de México, que durante los últimos 25 años que los agustinos administraron el conjunto conventual, se vieron involucrados en dos pleitos legales. El primero fue un litigio, iniciado en 1723 y que se asentaría en 1740, el cual entabló el convento contra el Conde del Valle de Orizaba, a quien le habían arrendado unas tierras dentro del rancho de Xalaltepec, pues después de cierto tiempo éste aseguró que le pertenecían y dejó de pagarles la renta.<sup>53</sup>

El segundo fue una petición legal por parte de Fray Manuel de la Victoria<sup>54</sup>, realizada en 1737-1738, para que se subastaran los bienes de la comunidad de Singuilucan, ya que el convento no había recibido el pago por el arrendamiento de tierras en el rancho La Minilla, por parte de ciertos vecinos. Al final, la justicia ordenó que se subastaran solamente los bienes de quienes las habían rentado.<sup>55</sup> Y si bien estos temas son tangenciales, importan para ver que la orden se había ido haciendo con propiedades.

---

<sup>51</sup> La fundación de una cofradía de las Ánimas fue común en la mayoría de los conventos agustinos. Ricard Robert, *La Conquista espiritual de México*, p.259.

<sup>52</sup> Rogelio Cortés Espinoza (coord.), *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan*, p. 16.

<sup>53</sup> Conforme se desarrolla el procedimiento judicial y las consecuentes investigaciones, resulta que las tierras no pertenecían ni a uno ni al otro, sino a Doña Leonor Romero, quien las había heredado de su difunto marido, quien a su vez las heredó de sus antepasados. Archivo General de la Nación (AGN), 1723-1740, “Tulancingo... litigio que siguieron los religiosos del convento de San Agustín de Singuilucan, contra el Conde del Valle de Orizaba, vizconde de San Miguel, por tierras”, Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Real Audiencia, Tierras (110), Contenedor 0987, Volumen 2358, Expediente 5.

<sup>54</sup>La transcripción de dicho documento se encuentra en este trabajo, en la sección de apéndices. Es el primero.

<sup>55</sup> Manuel de Victoria, 4 de marzo de 1738, “Petición para que se trabe ejecución en todos los bienes de la comunidad de Singuilucan y se rematen en pública almoneda ya que sus naturales no pagan al convento del pueblo lo que deben, cada un año, por el arrendamiento del Rancho Xaltepec o la minilla.”, Colección Kathryn Stoner O’Connor/ STR Collection, University of Texas at San Antonio, ítem 3306, <https://digital.utsa.edu/digital/collection/p15125coll6/id/21467>. No resulta del todo claro si las tierras, tanto de este pleito como del litigio contra el Conde del Valle de Orizaba, son las mismas.

## II.V. Secularización.

En 1750, durante la prelación de Manuel Rubio y Salinas ocurrió la secularización del Arzobispado de México. La misma inició en Actopan<sup>56</sup>, cuya administración pasó de manos del clero regular a las del clero secular, debido a varios decretos reales que obligaban a las órdenes religiosas a ceder sus enclaves para dárselos a los curas (sin que esto necesariamente implique que tuvieran que salir de sus territorios), como una forma de ampliar la autoridad civil y de la Corona, minando las bases económicas, sociales y políticas de los regulares<sup>57</sup>, sin romper la unidad de la Iglesia. Justo al año siguiente, en 1751, se aplicó el programa en Singuilucan<sup>58</sup>, pero fue hasta 1760 que se terminó el proceso de secularización de la doctrina, que como en todos los casos perdió este nombre frente al de curato.

De este periodo encontramos un padrón de feligreses<sup>59</sup>, que data de 1768 y el cual fue remitido por el capellán Juan de Dios de Castro Toribio a Andrés Martínez Campanillo, que nos permitió observar datos interesantes, entre ellos, algunos oficios que las personas del pueblo realizaban, como el de panadero o gamucero; que algunos individuos tenían nombres que actualmente han caído en desuso, tales como Atenógenes, Matiana, Antioquio o Adocta; que más de una joven había huido del pueblo; que un vecino se encontraba por entonces en un presidio, o que en el pueblo vivían un tullido y una muda; y que entre los indígenas vivían algunos mestizos y algunos españoles.

Otro documento que data de 1794<sup>60</sup> solicita al cura de Singuilucan que acuda personalmente o que envíe un apoderado a la Secretaría de Cámara y Gobierno del Arzobispado, para recibir la aprobación de las cuentas de las limosnas recogidas entre los

---

<sup>56</sup>María Teresa Álvarez Icaza Longoria, *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*, p. 9.

<sup>57</sup> Recibían limosnas, rentas, herencias, donaciones, y todo ese efectivo era retirado del medio comercial común, lo que lo debilitaba la economía. En lo político, sólo obedecían al Papa y no a la Corona, por lo que esta no quería una centralización política-económica del papado; además de que tenían autonomía respecto a la organización política de las regiones (lo que muchas veces provocaba disputas dentro de las mismas órdenes). En lo social, los regulares al conocer las lenguas de los naturales de cada región, podían establecer comunicación directa con los caciques y gente de poder o líderes de opinión del pueblo, muchas veces les convocaban a oponer resistencia a las medidas reales. *Ibid.*, pp. 31, 35, 36, 42, 46.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>59</sup> Se encuentra paleografiado y transcrito en la sección de Apéndice de este trabajo, el número II.

<sup>60</sup> Corresponde al apéndice tercero, que se encuentra en la sección correspondiente de esta tesis.

indígenas para el culto del Señor de los milagros del 19 de noviembre de 1790 al 12 de mayo de 1792, al tiempo que se le solicitan las cuentas de este último día en adelante, lo cual nos permite ver que recibía ingresos por este otro concepto.

## II. VI. El Templo en la actualidad.

Durante la década de 1970 se realizaron distintas remodelaciones al Templo del Señor de Singuilucan, así como intentos de restauración de los bienes artísticos que ahí se resguardan.<sup>61 62 63</sup>

Respecto a los lienzos, si bien, quienes intentaron “restaurarlos” lo hicieron de buena fe, no contaban con los materiales adecuados ni eran restauradores profesionales, por lo que aún puede notarse la mala calidad de todas las intervenciones en las obras pictóricas<sup>64</sup>; igualmente algunos cuadros tienen gotas y escurrimientos de pintura blanca, ya que cuando se pintaron los muros de la iglesia, no se cubrieron los lienzos para protegerlos.

En el INAH no se encuentra registrado el conjunto conventual y tampoco se encuentra bajo su resguardo, sino que se halla en manos de particulares. No ha llamado la atención de alguna otra institución dedicada a la conservación para que el patrimonio no se desgaste y desaparezca eventualmente. Sólo el Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C (ADABI), apoyando a asociaciones civiles, ha restaurado, catalogado, organizado y encuadernado los documentos del archivo parroquial.

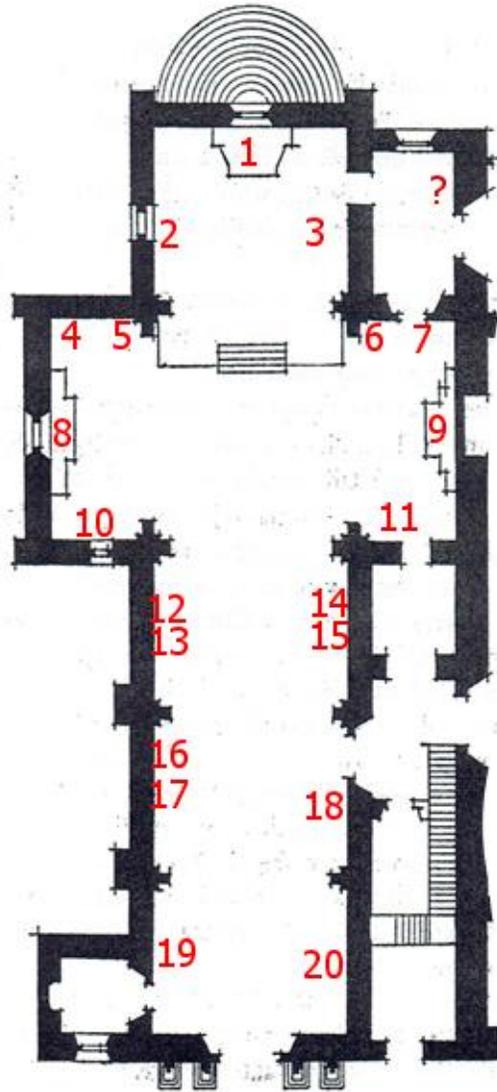
---

<sup>61</sup> Al lado de la entrada se encuentran lápidas que pertenecieron a la familia Espejuel, y que alguna vez estuvieron en el cementerio adjunto a la iglesia; éste se trasladó a Los Saucos, zona que se encuentra relativamente cerca del Templo y exconvento.

<sup>62</sup> También se niveló el atrio, ya que tenía un desnivel entre este y la plaza pública de más de siete metros, además de que se pavimentó. *Vid.* Secretaría del Patrimonio Nacional, Oficialía Mayor, (21 de enero de 1975), *Remodelación de la Plaza Pública y petición para la remodelación del atrio, la iglesia y convento*, por Dip. Lic. Oscar Bravo Santos, México D.F. Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles.

<sup>63</sup> Se cambió la reja de entrada del templo a la entrada lateral sur, donde se encuentran unas altas gradas, *Vid.* Secretaría del Patrimonio Nacional. Dirección General de Bienes Inmuebles. Departamento del Dominio Público. Oficina de Templos y Anexidades, (1 de febrero de 1973), *Relativo al Templo Católico de Singuilucan, Hgo.*, México, D.F, núm. 5041-311, expediente 5002. Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles.

<sup>64</sup> Presidencia Municipal, (9 de agosto de 1972), *Asunto: Solicitamos Ayuda, por el presidente municipal constitucional de Singuilucan José Garrido Rodríguez*, Singuilucan, Hidalgo, núm. De oficio 789/72. Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles.

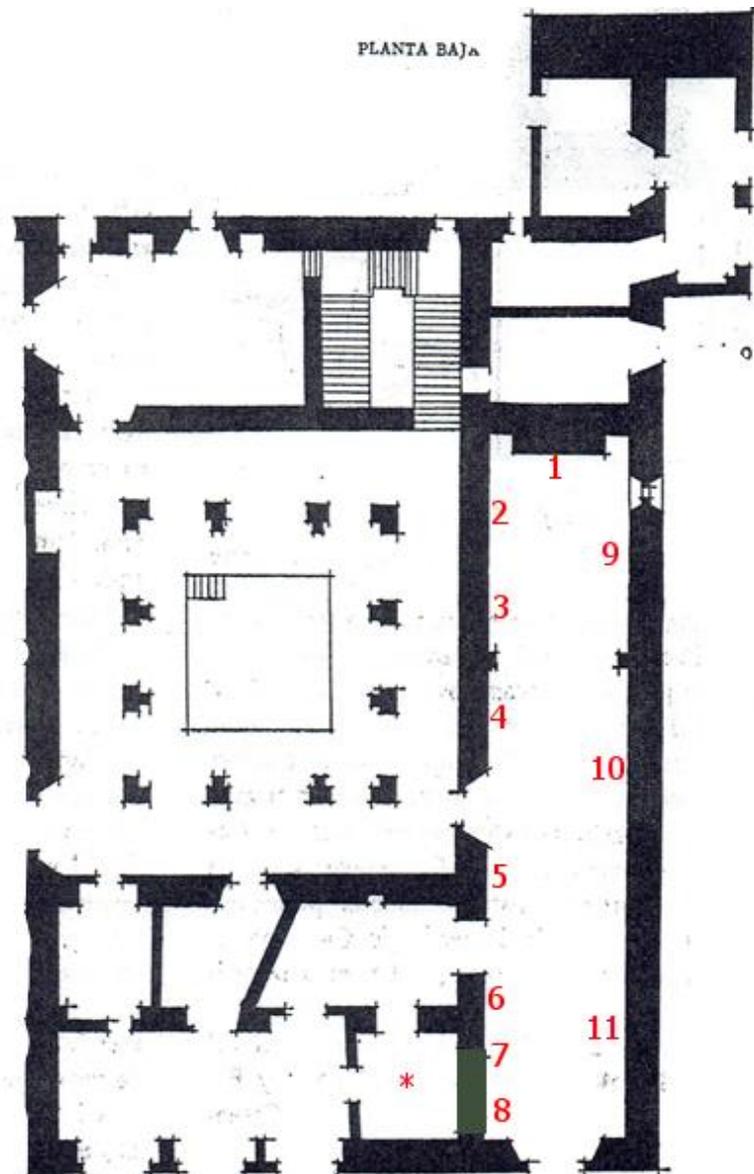


- 1) Retablo mayor.
  - 2) *La coronación de espinas.*
  - 3) *Jesús cargando la cruz camino al Calvario.*
  - 4) *Lavatorio de pies.*
  - 5) *La Última Cena.*
  - 6) *El descendimiento de la Cruz.*
  - 7) *La Sepultura de Cristo.*
  - 8) Retablo de la nave del Evangelio.
  - 9) Retablo de la nave de la Epístola.
  - 10) *Cristo ante Pilatos.*
  - 11) *Jesús ante Caifás.*
  - 12) *Oración en el huerto.*
  - 13) *Ecce Homo.*
  - 14) *La Crucifixión de Cristo.*
  - 15) *El levantamiento de la Cruz.*
  - 16) *Cristo ante Herodes.*
  - 17) *Cristo ante Pilatos (II)*
  - 18) *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar su cruz.*
  - 19) *El rey David y el profeta Isaías.*
  - 20) *Procesión del jueves santo y milagro de renovación del Señor de Singuilucan.*
- ?) *Lienzo desconocido (no pudo accederse a la sacristía)*

VIII. Plano del Templo del Señor de Singuilucan. Plano tomado de: Dirección General de Bienes Nacionales, "Singuilucan" en Justino Fernández (comp.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, Vol.2 p.184.

- 1) Retablo
- 2) Los desposorios de la Virgen y San José
- 3) Lienzo de la Cofradía de la Cinta.
- 4) La Flagelación de Cristo.
- 5) Jesús es llevado ante Caifás.
- 6) Barrabás es preferido a Jesús.
- 7) Cruz de los mineros.
- 8) Jesús y la mujer cananea.
- 9) La adoración de los pastores.
- 10) Los eventos de la mañana ante el Sanedrín.
- 11) Jesús encadenado con cuatro ángeles.

\* Capilla de la Virgen de Guadalupe  
(no vista)



IX. Planta inferior del exconvento. Plano tomado de: Dirección General de Bienes Nacionales, "Singuilucan" en Justino Fernández (comp.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, Vol.2, p.185.

### III. Obras de arte.

#### III. I Convento.

##### III.I.I. Pintura mural del refectorio.



X. Grutesco del antiguo refectorio.

Las paredes y el techo del antiguo refectorio del exconvento están decorados con diseños intrincados y coloridos. A primera vista parecería que se trata de una escena de cacería, en la que un ciervo hace frente a un perro hostil; bajo ambos animales, una serpiente se desliza con las fauces abiertas sobre una rama o tronco que termina en una vid cargada de uvas. Una figura humana desnuda toca una trompeta tras el perro. La decoración vegetal es interesante y da la sensación de un ambiente silvestre, caótico. Tanto del lado izquierdo como del derecho, hay tarjas: en el del lado izquierdo figura un corazón atravesado por flechas y en el lado derecho un querubín de rostro regordete. Entre estas dos figuras, claramente cristianas, las demás, pese a que podrían provocar confusión, también pueden leerse en un contexto cristiano.

Esta decoración llamada *Grutesco*, de origen romano e italiano, se propagó rápidamente hacia España- y otros países europeos- gracias a la imprenta y las artes decorativas flamencas, y fue muy utilizado durante la Contrarreforma para transmitir un sentimiento religioso (o

meramente decorativo cuando contenía elementos de la mitología grecorromana)<sup>65</sup>. Está conformada por elementos vegetales, animales, seres antropomorfos y seres monstruosos; además en la Nueva España se sumaron en ocasiones a la mezcla de figuras provenientes de libros y estampas europeas, figuras de origen prehispánico como algunas flores o seres asociados a sus dioses<sup>66</sup>. Las escenas, aparentemente de carácter profano y lúdico, pueden prestarse a una multiplicidad de lecturas<sup>67</sup> considerando desde el significado de los animales en el cristianismo y su relación con una *psicomaquia*<sup>68</sup>, hasta la interrelación de las escenas con los objetos que se encuentran dentro de la estancia donde se hallan y con el uso que en el pasado tuvo.

A continuación, analizaremos y haremos distintas posibles lecturas del grutesco ya mencionado: la escena de un posible combate entre el bien y el mal.

### **“Mis enemigos me rodearon como una jauría de perros” (Salmos 22:16)**

¿El ciervo hace frente al perro enfurecido o huye de él?

Dentro de la iconografía cristiana, el ciervo representa sea a Cristo que se manifiesta en tal forma ante los hombres para guiarlos, la lucha contra la maldad, al mártir, a los seguidores de Jesucristo y al alma fiel que desea acercarse a Dios y apaciguar su sed mediante la eucaristía, como el ciervo que se acerca al río<sup>69</sup>. Pero el tema que aquí nos compete es el de la persecución del ciervo.

---

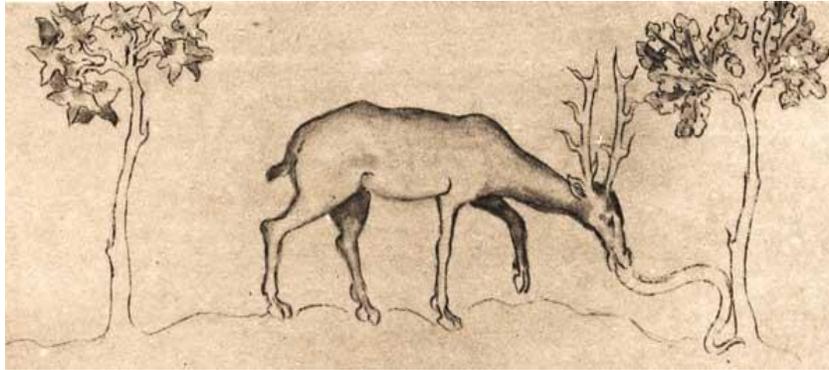
<sup>65</sup> Patrizia Granziera, “El grutesco en el arte novohispano: imágenes profanas en los muros conventuales”, en *Colonial Latin American Review*, 26:2 (2017), <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10609164.2017.1312879>, (Consultado el 17 de enero de 2020), pp. 158, 159.

<sup>66</sup> *Ibid*, pp. 154, 161.

<sup>67</sup> Albert Ferrer Ots, “La ornamentación clásica en la creación artística: el grutesco en España”, en *Argos*, vol. 31, n°60-61 (2014), <http://ve.scielo.org/pdf/ag/v31n60-61/art03.pdf>, (Consultado el 27 de enero de 2020); pp. 44, 45.

<sup>68</sup> Representa una alegoría de la lucha entre las virtudes humanas y los vicios. Fue común durante la Edad Media. *Vid.* Gonzalo Balderas Vega, *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*, (México: Universidad Iberoamericana/ Plaza y Valdés, 2008); p. 473-475.

<sup>69</sup> L. Charbonneau-Lassay, “Capítulo treinta. El Ciervo” en José J. de Olañeta (editor), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez, Volumen I, segunda edición (Barcelona: Sophia Perennis, 1997); p. 243, 248, 251, 254, 255.



XI. Maestro de la Reina Mary, "Detail of a bas-de-page scene of a stag killing and eating a serpent" (Detalle de escena de un ciervo asesinando y comiendo a una serpiente), *The Queen Mary Psalter*, Londres, ca. 1310 a 1320, British Library, Royal MS 2 B. vii, Folio 116r, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=52424>

Como se acaba de mencionar, el ciervo suele representar al alma mientras el perro, en este contexto específico, pareciera hacer referencia al pecado, la ira, la envidia<sup>70</sup>, las tentaciones que trae consigo la vida y conllevan la muerte y la ruina<sup>71</sup>. El ciervo que es perseguido y huye, simboliza al alma que es asediada por los pecados<sup>72</sup> y las vanidades, en su carrera por alejarse de estos. Sin embargo, la curiosa posición del ciervo en este fragmento del grutesco puede tener otra interpretación, y es que el alma se enfrenta a los pecados del mundo: el ciervo ya no huye de ellos, encabritado, levanta las patas delanteras y salta hacia el perro, que le espera en una posición de ataque. Esta en el mundo sin mezclarse en él, se burla de los vicios para mantener la pureza espiritual.

Es de notar la serpiente que se desliza entre las patas del perro, tratando de huir del ciervo porque este animal odia a las serpientes. Existen muchas escenas en las que aparece un ciervo comiendo serpientes, aplastándolas con sus pezuñas o ahogándolas, puesto que simboliza a Cristo aplastando la potencia infernal y exterminándola. ¿Será acaso que la serpiente está huyendo del cérvido en la pintura que nos ocupa? Por su posición descendente, la serpiente (en este caso, áspid) en el grutesco podría representar el Mal. Si lo relacionamos con la figura humana desnuda que sostiene un instrumento de viento, pareciera que el reptil avanza hacia

---

<sup>70</sup> Teodoro Úzquiza Ruíz, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Volumen 2, Colección Temas de nuestra Fe (España Sembrar/Lulu, 2012); p.218.

<sup>71</sup> Si tenemos en cuenta que el perro está relacionado con la muerte en varias culturas, así como con seres fatídicos. Udo Becker, *Enciclopedia de símbolos*, trad. de José Antonio Rojas, (España: Ediciones Robinbook, 2009), p.333.

<sup>72</sup> Charbonneau-Lassay, "Capítulo treinta. El ciervo", p. 255.

el hombre con el hocico abierto, como si fuera a atacarle. Generalmente se representa al áspid atacando a los hombres vestidos y huyendo si se encuentra con alguno desnudo<sup>73</sup>, pero hay una variante poco común en la que el hombre desnudo es atacado por la serpiente.<sup>74</sup>

Podríamos interpretar la escena del grotesco de la siguiente manera.



XII. Grabado de Pieter Van der Borcht, "Second Property of the Serpent" (Segunda propiedad de la serpiente), en *Sancti Patris Nostri Epiphani, Episcopi Constantiae Cypri, ad Physiologum. Eiusdem in die festo Palmarum sermo*. Comentado por Consalus Ponce de León, Impreso por Christopher Plantin, Amberes, 1588; en *Project Sancti Epiphani Ad Physiologum*, University of Victoria, <http://spcoll.library.uvic.ca/Digit/physiologum/animal/snake2.htm>, (Consultado el 17 de febrero de 2020).

El áspid huye del ciervo y se dirige hacia el hombre -que sostiene un instrumento de viento- con las fauces abiertas, demostrando su intención de hacerle daño; el ciervo que

---

<sup>73</sup> Tomado de la nota número 9 del artículo de Pilar Docampo Álvarez, Javier Martínez Osende y José Antonio Villas Vidal, "La versión C del Fisiólogo latino. El Codex Bongarsianus 318 de Berna", Introducción de Docampo Pilar, Dibujos de Martínez Osende Javier, trad. y comentarios de Villar Vidal José Antonio, en *Revista de Literatura Medieval*, (2000), Repositorio digital Universidad de Murcia, <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35752/1/51801-220801-1-PB.pdf>, (Consultado el 17 de febrero de 2020), p. 46.

<sup>74</sup> Para hacer más comprensible lo dicho, incluimos un grabado en el que un áspid huye del hombre que le ataca, y se dirige en cambio hacia otro que está desnudo; éste la mira y corre empavorecido de ella. Según Epifanio, el hombre vestido representa al humano revestido del espíritu y gracia de Dios, mientras que la desnudez se relaciona con Adán cuando se dio cuenta de que estaba desnudo porque había pecado. *Vid.* David Badke, "Commentary on The second property of the serpent" en *Project Sancti Epiphani Ad Physiologum*, University of Victoria, (2004), <http://spcoll.library.uvic.ca/Digit/physiologum/animal/snake2.htm>, (Consultado el 17 de febrero de 2020).

representa al mismo tiempo, la lucha contra el Mal y el alma del fiel cristiano hace frente al fiero perro, en señal de combatirlo y salir victorioso. Después de su victoria, pisará la cabeza de la serpiente con sus pezuñas, rescatando de esa manera al hombre, cuya desnudez indica que ha pecado, pero que aún puede salvarse.

La figura humana desnuda podría no estar relacionada del todo con la escena de cacería-combate entre el ciervo y el perro, sino ser un *putto*<sup>75</sup>, un niño con alas o querubín que toca un instrumento de viento. Aquí tenemos una interacción interesante entre la vista y el oído: la música y las imágenes. Quizá con el sonido de su instrumento esté anunciando el gran combate entre el ciervo y el perro, la huida del áspid entre las patas del can; al parecer su música enfatiza la lucha, para que quien observe la escena dirija su mirada a la acción que está ocurriendo.

Esta escena también nos remite a un tema común durante los siglos XV y XVI: la caza divina, en la que la persecución del ciervo simboliza el deseo del alma de unirse a Dios.<sup>76</sup>

En el grutesco también podemos observar una vid cargada de uvas, frutas con evidente simbolismo cristiano que se encuentra con frecuencia en las pinturas murales de conventos y monasterios novohispanos<sup>77</sup>. Las uvas y la vid hacen referencia al pasaje bíblico del *Evangelio según San Juan* 15: 1-8, que dice:

Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el labrador. Todo pámpano que en mí no lleva fruto, lo quitará; y todo aquel que lleva fruto, lo limpiaré, para que lleve más fruto. Ya vosotros estáis limpios por la palabra que os he hablado. Permaneced en mí, y yo en vosotros. Como el pámpano no puede llevar fruto por sí mismo, si no permanece en la vid, así tampoco vosotros, si no permanecéis en mí. Yo soy la vid, vosotros los pámpanos; el que permanece en mí, y yo en él, éste lleva mucho fruto; porque separados de mí nada podéis hacer. El que en mí no permanece, será echado fuera como pámpano, y

---

<sup>75</sup> También llamados *Spiritelli*, *erotes* o cupidos, se remontan a la Roma y la Antigua Grecia. Se le atribuye a Donatello el haberlos introducido dentro del arte del *Quattrocento* y a partir de entonces se volvieron una figura popular del arte renacentista italiano; representan seres infantiles y angelicales materializados para ser vistos por los hombres, a quienes les transmiten emociones relacionadas con la escena en la que se hayan (relacionadas con el amor o el miedo), son una especie de mensajeros ante los humanos de los seres celestiales que se presentan ante su mirada, que por lo demás remarcan el estatus de los personaje divinos; algunas representaciones los muestran participando en actividades como danzar y tocar música, incluso llorando en las tumbas. Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, (Estados Unidos University of North Carolina: Press Books, 2001); p. 45, 60, 61.

<sup>76</sup> Lenice Rivera, “Virgo potens: alabanzas marianas y zoología fantástica en la sillería de la Colegiata de Guadalupe” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe. Arte y Liturgia. La sillería de la Colegiata*, vol. II, (D.F: El Colegio de Michoacán A.C/ Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006); p. 507.

<sup>77</sup> Patricia Grazniera, “El grutesco en el arte novohispano: imágenes profanas en los muros conventuales”, p.166.

se secará (...) Si permanecéis en mí, y mis palabras permanecen en vosotros, pedid todo lo que queráis, y os será hecho. En esto es glorificado mi Padre, en que llevéis mucho fruto, y seáis así mis discípulos.

La uva es, pues, un símbolo de comunión entre los seguidores y la Iglesia, simboliza el vino de la Eucaristía y la sangre en la Pasión de Cristo<sup>78</sup>. El *grutesco* es bastante parecido al del convento de San Miguel Huejotzingo en Puebla<sup>79</sup>.

Regresando a las tarjas descritas en un inicio, en concreto a aquella en la que puede observarse un corazón atravesado por tres flechas. Representa la Orden de San Agustín. En las *Confesiones* de este santo, hay una referencia al corazón asaeteado:

“Tú habías asaeteado nuestro corazón con tu caridad y llevábamos tus palabras clavadas en nuestras entrañas.”<sup>80</sup>



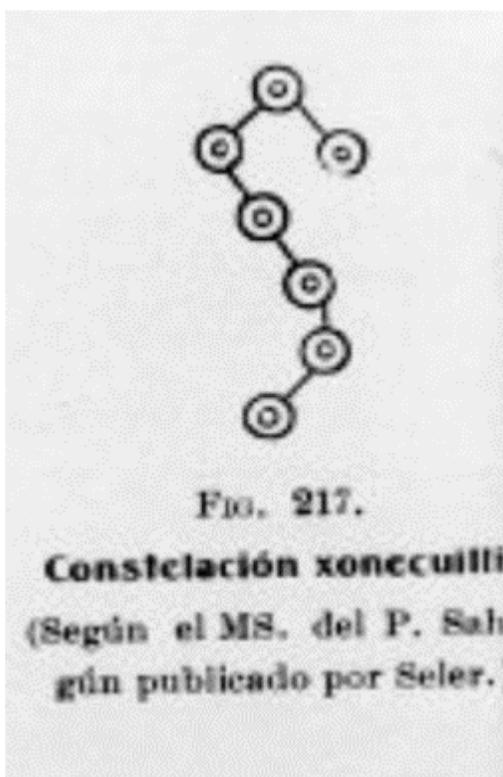
XIII. El corazón asaeteado por el Divino amor, escudo de la Orden de San Agustín.

<sup>78</sup> Olaya Sanfuentes Echeverría, “Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo” en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, núm. 24, (Universidad Nacional de Colombia: 2013), <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/12606/Las%20frutas%20en%20la%20pintura%20colonial%20de%20Chile%20M%C3%A1s%20que%20decoraci%C3%B3n.%20simbolismo.pdf?sequence=1>, (Consultado el 18 de febrero de 2020).

<sup>79</sup> Si los comparamos, tienen detalles similares, como la vid, las uvas y la forma de las flores. El *grutesco* de esta iglesia puede apreciarse en la fotografía siete del artículo de Patricia Grazniera, “El grutesco en el arte novohispano: imágenes profanas en los muros conventuales”, p.162.

<sup>80</sup> San Agustín de Hipona, “Libro Noveno. Capítulo II. Renuncia a la cátedra de retórica” en *Confesiones*, trad. Ángel Custodio Vega Rodríguez, revisada por José Rodríguez Díez, Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid, 2013), en San Agustín Augustinus Hipponensis, [http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/conf\\_09\\_libro.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/conf_09_libro.htm), (Consultado el 19 de febrero de 2020).

Existe la posibilidad de que la decoración geométrica del techo de lo que alguna vez fue el refectorio sea lacería, pero también es inevitable hacer una aproximación interpretativa de la tradición náhuatl, en la que podría verse, por ejemplo, el *Xonecuilli*<sup>81</sup>, que representa el descenso de los seres y dioses astrales a la tierra y sobre los hombres.<sup>82</sup>



XIV. Lámina que muestra la cabeza de Xiuhcōatl y la constelación Xonecuilli”, ca. 1935, Colección Prehispánico, Fototeca Nacional, INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A271396> (Consultado el 24 de mayo de 2020).

<sup>81</sup> Representación de la constelación Osa Menor, que era asociada con los solsticios y equinoccios, el dualismo (luz-oscuridad, cielo/sol-inframundo, vida-muerte), y que era el dios Tecaztliuica, debido a que su forma “torcida” era tomada como el pie cojo del dios. Zelia Nuttall, *The Fundamental Principles Of Old and New World Civilizations. A Comparative Research Based on a Study of the Ancient Mexican Religious, Sociological, and Calendrical Systems*. Archaeological and Ethnological Papers Of The Peabody Museum Harvard University, Vol. II., (Cambridge: 1901), <https://www.gutenberg.org/files/32066/32066-h/32066-h.html>, (consultado el 24 de mayo de 2020).

<sup>82</sup> Elena Mazzetto, “La comida ritual en las fiestas de las veintenas mexicas: un acercamiento a su tipología y simbolismo” en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (Universidad de Paris: 23 de diciembre de 2013), <https://doi.org/10.4000/alhim.4461>, (Consultado el 01 de octubre de 2021).

### III.I.II. Los desposorios de la Virgen y San José.

“Feliz eres en tu vejez, pues Dios te ha designado como digno de recibir a María”

(Evangelio del Pseudo-Mateo).



XV. Los desposorios de la Virgen y San José, s. XVIII.

Esta obra, que se halla en el antiguo refectorio, nos muestra *Los desposorios de la Virgen y San José*. Observamos a San José sosteniendo una vara florida, en la que se posará la paloma

blanca que sobrevuela por encima de la cabeza del santo. Estos elementos y el tema de los desposorios provienen de diferentes apócrifos: *El Evangelio del Pseudo-Mateo*, *El Protoevangelio de Santiago*, *El Evangelio de la Natividad de María* y *El Evangelio armenio de la Infancia de Jesús*<sup>83</sup>. En la parte superior, podemos ver un rompimiento de gloria: tres angelitos arrojan flores sobre la pareja y en medio de la luz dorada puede verse escrito en hebreo el nombre de YWVEH. Cuatro ángeles alrededor de las figuras principales sostienen instrumentos de cuerdas, preparados para tocar música para celebrar aquel gozoso acontecimiento.

Zacarías, el sumo sacerdote, sostiene una mano de José (aquella en la que trae un anillo, cuya posición indica que se lo colocará a María) y una de la Virgen, en un acto de unión. Es de resaltar que Zacarías parece mirar fijamente al espectador, involucrándolo de esta forma en la escena pictórica y volviéndolo partícipe.

Hay que señalar que el lienzo del exconvento es una copia casi idéntica de la pintura de *Los desposorios de la Virgen* firmada por el pintor andaluz Sebastián López de Arteaga, sin embargo, Xavier Moysén, considera que aunque los dos cuadros efectivamente podrían haber salido de la mano del mismo artista, ninguno de los dos lienzos (ni el que se encuentra en Singuilucan ni el que está en el MUNAL) fue pintado por López de Arteaga<sup>84</sup>.

Mirando ambos cuadros, lo más notorio sería que mientras que el de Singuilucan está muy maltratado, el del MUNAL está en perfecto estado, además en el primero hay un menor número de querubines, y los rasgos faciales y la forma de los rostros son menos delicados y cuidados. Pero más allá de ello, no hay diferencias notorias.

---

<sup>83</sup> Aunque en este apócrifo, el sumo sacerdote otorga doce tablillas con los nombres de doce vírgenes, las cuales serán dadas por esposas a doce hombres solteros al azar. José tomó la tablilla que contenía el nombre de María, y de ésta salió una paloma blanca que se posó en la cabeza del hombre. Edmundo González Blanco, “El Evangelio Armenio de la Infancia. Lo que advino, con motivo de la Santa Virgen María, en la casa de su padre” en *Evangelios Apócrifos* (Madrid: Editorial Maxtor, 2015); p.155.

<sup>84</sup>Xavier Moysén, “Sebastián López de Arteaga (1610-1652)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 15, núm. 59, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988); p.33.



XVI. Sebastián López de Arteaga, “Los desposorios de la Virgen”, óleo sobre tela, s. XVII, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, <http://munal.emuseum.com/objects/360/los-desposorios-de-la-virgen>,



XVII. Detalle del cuadro. En la parte superior hay un texto entre las nubes, que puede inferirse que es el nombre de Ywveh supuestamente escrito en hebreo.

### III.I.III. Adoración de los pastores.

La gloria del Señor los envolvió en su luz, y se llenaron de temor (Lucas 2:9 )



Ubicado al lado derecho del altar del antiguo refectorio, este lienzo terriblemente repintado nos muestra *La adoración de los pastores*, en él observamos al centro de la composición al niño Jesús, el cual está más iluminado que el resto de los personajes del cuadro, destacando su importancia. Detrás del niño se encuentra la virgen María, y a la izquierda de ésta figura un buey que observa al niño. A este animal hace referencia el *Evangelio del Pseudo-Mateo* con las siguientes palabras: “María [...] entró en un establo y depositó al niño en el pesebre,

y el buey y el asno lo adoraron”<sup>85</sup>, por ello se ha vuelto parte del repertorio iconográfico de las pinturas que retratan el nacimiento de Jesús, incluso está presente en los Nacimientos (llamados también belenes) tradicionales que se colocan cada diciembre. También observamos de ese lado de la composición a San José inclinándose para ver al niño y a dos ángeles. Del lado derecho de la Virgen se encuentran los pastores. Un rompimiento de gloria en la parte superior contrasta con la oscuridad de la noche: tres angelitos miran la escena, felices, mientras uno de ellos sostiene una cartela con la inscripción: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis* (“Gloria a Dios en el cielo y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad”), la cual está citada directamente del Evangelio de San Lucas 2:14.

Los grabados flamencos del siglo XVI tuvieron gran influencia, circulación y popularidad en el mundo hispano e hispanoamericano hasta entrado el siglo XVIII. Muchos de estos eran copias de pinturas y obras italianas, las cuáles eran vendidas a través de comerciantes de arte de distintos países europeos; otros artistas de Países Bajos viajaban hacia Roma para observar los lienzos personalmente y regresaban a su lugar de origen llevando con ellos distintos modelos y estilos italianos que se reflejaron en las estampas flamencas<sup>86</sup>. Las obras pictóricas realizadas en el virreinato novohispano copiaron estas obras, sin embargo, los artistas las adaptaron a su contexto sociocultural y les dieron un toque único.<sup>87</sup>

Nuestro pintor novohispano anónimo utilizó como modelo un grabado de Cornelis Cort, grabador neerlandés del siglo XVI que difundió las composiciones de distintos pintores italianos<sup>88</sup> y que tuvo gran influencia en el ámbito hispanoamericano.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Joseph Carter, “Evangelio del Pseudo-Mateo”, capítulo XIV, en *Evangelios apócrifos*, sexta edición, (Barcelona: Editorial Sirio S.A, 2005); p. 51.

<sup>86</sup> Agustina Rodríguez Romero, “Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII” en *Travesías de la imagen, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*, (CABA CAIA-Enduntref, 2012), p. 35-37.

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 31, 32.

<sup>88</sup> Isabel Fraile Martín, “El uso del grabado entre los pintores de la catedral de Puebla (México)” en *Revista Quiroga*, no. 2 (julio-diciembre, 2012), <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4874839.pdf>, (Consultado el 05 de agosto de 2020); p.44.

<sup>89</sup> Tomado de la cita no.6 de Isabel Fraile Martín, *ibid*, p.50.



XVIII. Cornelis Cort, *The adoration of the shepherds*, basado en el grabado de Marco Pino, 1568, The British Museum, [www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_U-5-1552](http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-5-1552), (Consultado el 23 de mayo de 2020).

Existen muchas diferencias entre grabado y lienzo: el número de personas en el cuadro se reduce a las principales, en este no figuran ni el cordero que se encuentra muy cerca del niño

en el grabado, ni el burro que está más abajo y más atrás que el buey; carece de un paisaje o fondo que pueda dar una idea al espectador de dónde ocurre la escena y tampoco aparece en él construcción alguna. Finalmente, los ángeles del grabado carecen de la cartela con la inscripción ya mencionada, lo cual puede indicar que se combinaron dos grabados distintos o que se trata de una libertad creativa (modificación) que hizo el pintor, dándole un toque único.

Hay que hacer en énfasis que el cuadro fue burdamente “restaurado”, lo cual puede notarse en el rostro de la Virgen y en el del niño Jesús, que no responden al estilo original del pintor anónimo.

### III.IV. Lienzo de la fundación de la Cofradía de la cinta de San Agustín, 1688.



Como quedó dicho en la introducción, y como tal lo señala la inscripción de una pintura que se halla en el comedor del exconvento, en el año 1688 los frailes agustinos fundaron una cofradía en Singuilucan:

“Se fundó esta cofradía de la Sinta de Nuestro Padre San Agustín en este Conbento de Tzinouilocan. Año 1688 a solicitud de Nuestro Padre Presentado Fray Gabriel Calderón, Prior que fue de esta cassa.”<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Modernizando la grafía, indica: “Se fundó está cofradía de la Cinta de Nuestro Padre San Agustín de este convento de Singuilucan. Año 1688 a solicitud de Nuestro Padre Presentado Fray Gabriel Calderón, prior que fue de esta casa”.

La obra muestra en el lado izquierdo a San Agustín de Hipona, reconocible por su mitra obispal y su báculo, y del lado derecho a Santa Mónica, su madre, quien viste el hábito negro agustino. Los dos están hincados y cuentan con nimbos dorados alrededor de la cabeza. Entre ambos, pero en un plano más elevado, se encuentra la virgen María, en su advocación de Nuestra Señora de la Consolación, sosteniendo en su brazo derecho al niño Jesús; está sentada en un trono entre las nubes y rodeada de seis querubines en un rompimiento de gloria<sup>91</sup>. Las figuras divinas les están entregando cintas negras: la Virgen a Santa Mónica y el niño Jesús a San Agustín. La composición atrae fuertemente la mirada hacia las cintas y el acto de entregarlas y recibirlas.

Estas cintas hacen referencia a la historia de la Cofradía de la Cinta de San Agustín y Santa Mónica, fundada en Bolonia en el siglo XV, que llevaría a fundar, con el tiempo, otra en el pueblo de San Antonio Singuilucan. Según el libro *Correa de San Agustín, que a su madre Santa Mónica dió María Santissima(...)* de Manuel de Quevedo<sup>92</sup> y el *Libro de la Archicofradia de la Cinta de S. Agustín, y santa Mónica (...)* de Juan González de Criptana<sup>93</sup>, la cinta era la misma que había utilizado la virgen María durante su vida, la cual otorgó a Santa Mónica, cuando le rezó y suplicó que le enseñara qué había usado cuando su Hijo había muerto, pues quería emularla en su viudez y usar ese hábito por el resto de su vida; la Virgen se le presentó y le mostró su ropaje para que ella la imitara: es así como utilizó la túnica negra con una cinta de cuero<sup>94</sup>.

Santa Mónica ciñó a su hijo, San Agustín, después de que éste se convirtiera al cristianismo. Fue él quien, sobre su túnica blanca que imitaba la pureza virginal de María, colocó una pequeña capa negra hecha por su madre, y utilizó la correa otorgada a Santa Mónica por la virgen María. A partir de ello, hay relatos de sucesos milagrosos, que tienen que ver con la

---

<sup>91</sup> Un rompimiento de gloria es una manera de representar la presencia del plano divino en el terrestre-mundano. Diego Antonio Rejón de Silva lo ha definido como: “un grupo de nubes, ráfagas, ángeles y serafines”. Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes: para instruccion de los aficionados, y uso de los profesores*, (Segovia: imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788); p. 185.

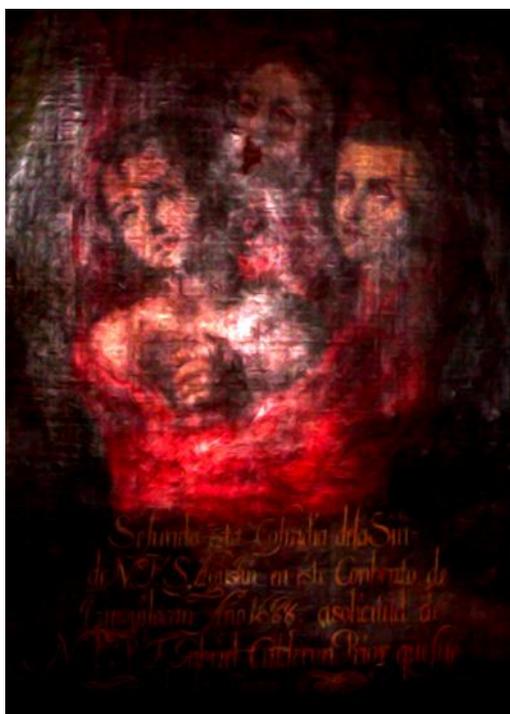
<sup>92</sup> Manuel de Quevedo, *Correa de San Agustín, que a su madre Santa Mónica dió María Santissima: refiérese el origen de la Archicofradía de la Correa, sus indulgencias y privilegios*, (Madrid: por los herederos de Antonio Gonçalez de Reyes, 1727).

<sup>93</sup> Juan González de Criptana, *Libro de la Archicofradia de la Cinta de S. Agustín, y santa Mónica, y de las Indulgencias y privilegios que gozan los Cofrades della, y de su fundación y Bula*, (Valladolid: impreso por Luys Sánchez, 1604).

<sup>94</sup> Manuel de Quevedo, *Correa de San Agustín, que a su madre Santa Mónica dió María Santissima(...)*; p.7.

sanación de enfermedades y malformaciones corporales. En los lienzos de esta cofradía al parecer por extensión, el niño Jesús da la cinta a San Agustín de Hipona, pues en ninguna fuente se indica que haya una segunda cinta.

La fundación de la Archicofradía de la cinta de San Agustín y Santa Mónica, llamada en un inicio los *Cinturados de San Agustín y Santa Mónica*, tuvo lugar al parecer, en la iglesia de Santiago de Boloña en 1446, cuando San Nicolás Tolentino fue canonizado (utilizaba la cinta, motivo que hizo que se volviera popular su uso entre los agustinos)<sup>95</sup>; si bien el *Libro de la Cinta de San Agustín* fue publicado en Roma hasta 1575, cuando la cofradía recibió la confirmación de Clemente VIII.<sup>96</sup>



XIX. Detalle de las santas ánimas del purgatorio.

Volviendo a la pintura, bajo el trono divino de la virgen, observamos a tres ánimas envueltas por las llamas, asomándose con miradas suplicantes y tristes. Hay una asociación importante y fundamental de las ánimas y la cinta de Santa Mónica y San Agustín: salvarlas del purgatorio.

---

<sup>95</sup> *Ibid*, p.12.

<sup>96</sup> Juan González de Criptana, *Libro de la Archicofradía de la Cinta de S. Agustín, y santa Mónica (...)*, p. 18.

Según Raquel Torres, el purgatorio es el espacio espiritual al que arribaban las almas de que han cometido pecados menores o no cumplieron alguna penitencia en vida<sup>97</sup>; los vivos pueden ayudar a acortar su estancia en aquel lugar o liberarlas mediante la oración, el ofrecimiento del dolor propio, la celebración de misas o la participación en alguna actividad religiosa. El fuego en el que habitan las ánimas no es el mismo que el del infierno, pues el primero sirve para purificar y el segundo para castigar<sup>98</sup>.

La Cofradía de la Cinta de San Agustín concedía indulgencias: sus miembros participaban en las ceremonias para que se acortara el tiempo en que las almas debían permanecer en el Purgatorio. Asimismo, la misma cinta era considerada un objeto al que se atribuían propiedades especiales, y entre ellas destaca el ser usada para la liberación de las almas; San Agustín, Santa Mónica y Nuestra Señora de la Consolación eran intermediarios a quienes se les pedía interceder por aquellos que aún no podían llegar al Cielo.

Para fundar una cofradía de la Cinta en algún templo agustino, era necesario contar con una imagen de Nuestra Señora de la Consolación entregando la cinta a Santa Mónica, tener un libro de estatutos, y por su parte, los cofrades deberían pagar una cuota para entrar en ella; cualquier hombre o mujer podía formar parte de la cofradía y gozar de los privilegios e indultos espirituales. Los que sólo portaban la correa (perteneciendo a una cuarta orden, seglar) y no el hábito agustino, gozaban únicamente de los indultos.

Importa agregar que, además de la Cofradía de la Cinta de San Agustín y Santa Mónica, existieron en el templo de Singuilucan otras cofradías: una cofradía de disciplinantes llamada Cofradía de Ánimas y Jesús Nazareno, una cofradía sacramental nombrada Cofradía del Santísimo Sacramento y una cofradía mariana dedicada a Nuestra Señora del Rosario. Las más comunes en la Nueva España, que existían en cada pueblo, eran las dedicadas a las

---

<sup>97</sup> El purgatorio fue reconocido y canonizado por la Iglesia durante el Concilio de Lyon en 1274, convirtiéndose así en un espacio dentro de la “geografía del más allá”, su existencia dio consuelo a los fieles, hizo hincapié en el individuo como su juez y responsable de sus acciones, y permitió ampliar el control de la Iglesia sobre el más allá al implementar las indulgencias. *Vid.* Raquel Torres Jiménez, “El castigo del pecado: excomunión, purgatorio, infierno” en Esther López Ojeda (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión /XXII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 1 al 5 de agosto de 2011* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012); p. 278-280.

<sup>98</sup> Gisela Von Wobeser, “Capítulo 5. El Purgatorio” en *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España*, (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas/ Estampa Artes Gráficas, 2015); p.152.

ánimas y al Santísimo Sacramento y tenían muchas de las veces un altar asignado, como sucedió en Singuilucan, donde el Santísimo Sacramento era reverenciado en el altar mayor mientras que la Cofradía de ánimas tenía asignados dos altares, según anotara el bachiller Juan Francisco Antonio Domínguez en 1760. El mismo documento asegura que existían altares distintos en los que se llevaba a cabo misas para la virgen del Rosario, la virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de la Luz y la Divina Pastora; por lo que en ellos debieron existir imágenes de estas.

Existió otrora una imagen de bulto de San Agustín de Hipona, que se llevaba al altar mayor el día de su fiesta, junto a la figura de la Virgen de la Soledad, esta última ahora se encuentra resguardada detrás de una vitrina en el retablo de la nave del lado del Evangelio.

### III.I.V Retablo ubicado en el antiguo refectorio.



XX. Vista general del retablo del antiguo refectorio. Posiblemente en el centro del mismo existió un lienzo que ahora está perdido.

En el antiguo refectorio del exconvento podemos observar un retablo bastante particular que pertenece al tipo de retablo que Manuel González Galván llamó *fragmentario*, pues, aunque tiene una aparente simetría y unidad<sup>99</sup>, su programa iconográfico no tiene realmente una interrelación. Siguiendo la terminología de González Galván, podemos suponer que el núcleo a partir del cual se distribuyeron a su alrededor los demás componentes<sup>100</sup> fue o una escultura, o bien, un lienzo que se encontraba en el centro del retablo y que ahora ha desaparecido.

---

<sup>99</sup> Manuel González Galván, “Vigencia y existencia circunstancial de los retablos” en *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: antología personal* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006); p.251.

<sup>100</sup> Estos retablos se construyeron entre el siglo XIX y el XX, y en ellos se reubicaron elementos de otros más antiguos. *Ibid*, p.251.

El retablo es de estilo barroco, termina en medio punto y cuenta con dos cuerpos (superior e inferior). Cuenta con cuatro columnas salomónicas helicoidales<sup>101</sup> y pueden observarse dos pilastras en el primer cuerpo, cuyas ménsulas decoran el medio punto. En las puertas color escarlata y en el banco podemos ver rocallas<sup>102</sup> doradas que le dan un aire elegante y fastuoso.

De los seis óleos que el mismo incluye, cuatro corresponden a la historia del milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe, mientras los otros dos representan a San Agustín de Hipona y a San Nicolás de Bari; santos entre los cuales sí hay unidad. A continuación, hablaremos con detenimiento de las obras de arte ya mencionadas.

Comenzaremos con los lienzos sobre la Virgen de Guadalupe que hacen referencia a sus apariciones, pero primero ha de notarse que las escenas están en desorden, ya que si las observamos de izquierda a derecha tendremos la cuarta aparición, la segunda aparición, la primera aparición y la tercera aparición. Todas ellas toman como modelo los grabados que realizó Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1705) para la obra *Felicidad de México*, escrita por Luis Becerra Tanco (1603-1672), la cual se imprimió en 1685; gozó de mucha popularidad entre el público devoto, tanto que quedó en la memoria colectiva la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe, y que además, dotó a los novohispanos de una identidad cultural.<sup>103</sup>

En la Primera aparición observamos a Juan Diego, tocándose el pecho con la mano derecha en señal de respeto, mirando a la Virgen, quien está delante de él, con las manos en posición de rezo. También resalta el hecho de que hay dos ángeles, uno a cada lado de Juan Diego, además de que se encuentra otro detrás de él. Esta composición toma como modelo un grabado de Matías de Arteaga, de 1685, en el que un conjunto de ángeles y querubines

---

<sup>101</sup> El término hace referencia a una tradición histórico-religiosa, según la cual las columnas de bronce del Templo de Salomón, llamadas Jaquín y Boaz, tenían forma helicoidal (hélice) o *torza* (ondulante). Este elemento arquitectónico empleado muy particularmente durante el barroco (réplica del Templo Celestial) se halla en diversas construcciones religiosas en México. Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, (Ciudad Universitaria: UNAM, 2003), p.54; Manuel González Galván, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: antología personal*, p.123, 192, 212.

<sup>102</sup> Diseño ornamental que busca imitar los contornos de rocas, conchas y distintos motivos naturales, se popularizó en el siglo XVIII. Vid. “Rocalla” en Tesoros del patrimonio cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1187595.html>, (Consultado el 25 de febrero de 2023).

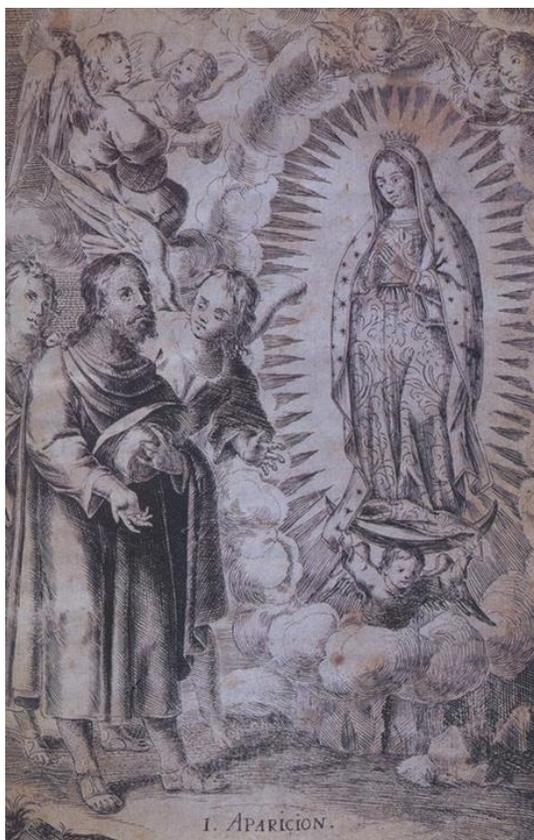
<sup>103</sup> Martha Reta, “Felicidad de México: lo maravilloso cristiano en la leyenda guadalupana” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe. Arte y Liturgia. La sillería de la Colegiata*, vol. II; p. 381, 384, 390-392.

rodean la aparición mariana, seres que no son mencionados en el *Nican Mopohua*, pero que podrían hacer referencia a su título como *Reina de los ángeles*.

Aunque también podría tratarse de una interpretación de la siguiente parte que está en el ya mencionado libro que narra sobre sus apariciones:

Y vino a acercarse al cerrito/ donde se llama *Tepeyácac*,/ ya relucía el alba en la tierra./ Allí escuchó: cantaban sobre el cerrito,/ era como el canto de variadas aves preciosas./ Al interrumpir sus voces,/ como que el cerro les respondía./ Muy suaves, placenteros,/ sus cantos aventajaban a los del pájaro cascabel,/ del *tzinitzcan* y otras aves preciosas que cantan.<sup>104</sup>

Es decir, las voces que se escuchaban en el cerro eran las voces de un coro angelical que acompañaba a la Virgen de Guadalupe.



XXI. I. Matías de Arteaga, "I. Aparición", grabado para el libro *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco, 1685; PESSCA, <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/770A/view>, (Consultado el 31 de marzo de 2020).

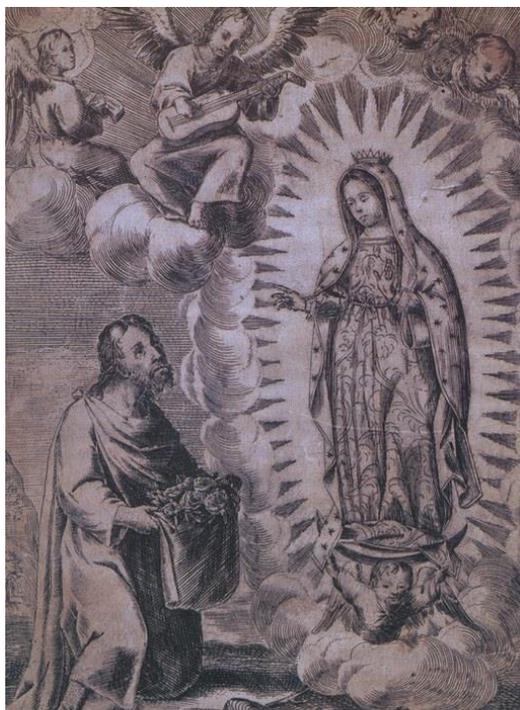
En la segunda aparición de la Virgen a Juan Diego ésta le ordena ir hacia la cumbre del cerro de Tepeyac, donde encontrará

<sup>104</sup> Miguel León Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano*, (México: Fondo de Cultura Económica/ El Colegio Nacional, 2014); p. 95.

rosas de Castilla, las cuales deberá cortar y llevar ante ella. El lienzo que habla de esta segunda aparición se observa del lado superior izquierdo, junto a la escultura.

La Tercera aparición, tanto en el grabado como en la pintura, muestran a Juan Diego, haciendo una reverencia respetuosa y llevando en su tilma las rosas que la Virgen le ordenó cortar y llevar ante Zumárraga como una señal de que es realmente la madre de Dios, las cuáles le está mostrando. El lienzo omite el coro angelical que aparece en el grabado, sin embargo, aparece un pequeño rompimiento de gloria donde podemos observar a algunos ángeles alrededor de la figura de San Miguel Arcángel, reconocible no sólo por la posición en la que se encuentra sino también por la armadura que porta. Por lo que el pintor se tomó una libertad artística.





XXII. Matías de Arteaga, “III. Aparición”, grabado para el libro *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco, 1685; PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/772A/view>, (consultado el 23 de mayo de 2020).

Un poco más abajo, encontramos el lienzo que nos relata el milagro de la tilma de Juan Diego: en un inicio muestra las rosas que cortó a fray Juan de Zumárraga, quien cuando caen al suelo, ve impresa la imagen de la Virgen y la venera, arrodillándose frente a ella. Los demás clérigos se encuentran en un segundo plano, siendo testigos también de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe, arrodillados y admirando la imagen.<sup>105</sup>

Nuestro pintor anónimo cambió un poco los elementos del grabado que le dio origen: Zumárraga sostiene parte de la tilma, además de que podemos observar cómo están cayendo las rosas. Uno de los sacerdotes está arrodillado al lado de Juan Diego, y hay un hombre de más en la escena. Es de notar las buenas proporciones de cada personaje, además de que el espacio en el que se hallan es más humilde que el que se refleja en el grabado de Matías de Arteaga.

---

<sup>105</sup> Miguel León Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano*; p.151.



XXIII. Matías de Arteaga, “III. Aparición”, grabado para el libro *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco, 1685; PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/773A/view>, (consultado el 23 de mayo de 2020).



Del lado derecho encontramos un lienzo de San Agustín de Hipona, el patrono y fundador de la orden de los agustinos entre dos doradas columnas salomónicas. Nótese que el báculo que sostiene el angelito está “incompleto”, puesto que el lienzo era más grande que el marco en el que se colocó, de manera que se ocultaron detalles cuando fue doblado para amoldarlo a este último.

San Agustín sostiene un corazón en llamas mientras su mirada se pierde en algún punto superior. Este acto puede simbolizar la entrega de su corazón a Dios, inflamado por el fuego de su Amor Divino.

(...) y los ejemplos de tus siervos, que de negros habías vuelto resplandecientes y de muertos vivos, recogidos en el seno de nuestro pensamiento, abrasaban y consumían nuestra grave inercia, para que no volviésemos atrás, y encendiánnos fuertemente para que el viento de la contradicción de las lenguas dolosas no nos apagase, antes nos inflamase más ardientemente<sup>106</sup>.



---

<sup>106</sup> San Agustín de Hipona, “Libro Noveno. Capítulo II. Renuncia a la cátedra de retórica” en *Confesiones*, trad. Ángel Custodio Vega Rodríguez.

A su lado derecho, en una mesa cubierta con un mantel rojo satinado, están depositados una mitra y una estola que simbolizan su posición como obispo de la ciudad de Hipona, en África. Alrededor de su cabeza hay un nimbo dorado casi imperceptible. Detrás de él- en un plano superior, que mezcla un interior con un exterior- podemos observar un rompimiento de gloria con nubes blancas y una vista parcial del cielo. Tal vez la luz que cae sobre San Agustín simbolice una unión mística con Dios o el recibimiento de la Gloria de Dios.

Esta obra está basada en un grabado de Anthony van der Does, el cual carece de un paisaje de fondo, este es de color blanco y resaltan tanto la imagen del santo y los objetos que están detrás de él, como al ángel que sostiene el báculo. El pintor hizo un cambio sutil en cuanto a la apariencia de San Agustín, pues en el lienzo el cabello del santo muestra la tonsura, su rostro se ve menos envejecido y el crucifijo que lleva en el cuello está por encima de la muceta que cubre sus hombros. Su mirada en el lienzo nos recuerda las representaciones de los místicos en el momento en el que están teniendo una visión<sup>107</sup>.

La luz divina está representada de una manera menos llamativa, pero ilumina directamente al corazón inflamado por el fuego del amor. Así, nuestro pintor compuso el rompimiento de gloria para enfatizar uno de los momentos más importantes de la vida de San Agustín.

---

<sup>107</sup> Después de todo, San Agustín en sus *Confesiones*, describe sus experiencias místicas, que parten del sentir, la fe, la razón y de la autoridad divina, volviéndolas herramientas para llegar al conocimiento de Dios. Julio César Calebrese, Ethel Junco, “Texto y visión mística en San Agustín y Santa Hildegarda” en *Revista Espiritu*, año 67, no. 155 (2018), <https://www.revistaespiritu.org/texto-y-vision-mistica-en-san-agustin-y-en-santa-hildegarda/>. (Consultado el 02 de julio de 2020), p. 179, 182.



XXIV. Anthony van der Does, Heilige Augustinus met brandend hart (San Agustín con el corazón en llamas), basado en Abraham van Diepenbeeck, grabado, ca. 1619-1680, Amberes, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.105934>, (Consultado el 02 de julio de 2020).

En el lienzo de lado izquierdo, igualmente enmarcado entre columnas salomónicas, podemos observar a San Nicolás de Bari o de Myra, reconocible por la representación iconográfica del milagro de los tres niños; según las fuentes un posadero asesinó a tres niños o estudiantes, los desmembró y guardó en un barril con sal para conservarlos y servirlos después como comida, más, sin embargo, San Nicolás entró a la posada, y advertido del suceso, fue hacia el barril y revivió a los infantes<sup>108</sup>. En la mesa que está en un segundo plano, puede observarse una mitra episcopal misma que junto con su vestimenta (sotana o hábito talar, roquete y esclavina) y el báculo que sostiene, nos recuerda que el santo fue obispo de Myra.

<sup>108</sup> Marta Poza Yagüe, “San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, no. 6 (2011), p. 83,84; <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-nicolas-de-myra-o-de-bari>, (Consultado el 07 de junio de 2020).



Al igual que en el cuadro de San Agustín, en un plano secundario, detrás de San Nicolás, un rompimiento de gloria, que vuelve a combinar el exterior con el interior y un nimbo alrededor de la cabeza del santo.

En la parte superior del retablo podemos observar una escultura policromada de San Nicolás Tolentino, la cual es reconocible por el hábito estrellado que viste, mismo que hace referencia según la hagiografía del santo a una estrella que surcaba el cielo desde la aldea de San Angelo, donde nació Nicolás, hasta Tolentino y que se detenía en la iglesia donde el santo daba misa, “queriendo Dios con esta visión declarar, que este santo era como una estrella muy resplandeciente en su iglesia”<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Pedro de Ribadeneyra, “La vida de San Nicolás de Tolentino, frayle de la orden de san Agustín” en *Flos Sanctorum, libro de las vidas de los santos*, Parte I, (Madrid: impreso por Luis Sánchez, 1616), p.638.



Por la posición de las manos de la escultura y la mirada que se dirige a una de ellas, podemos suponer que en la derecha portaba una azucena blanca (símbolo de pureza) o un crucifijo, y en la izquierda una bandeja con una tortolita en referencia a aquella que bendijo y revivió después de que le fue servida como comida; panes (dada la costumbre del santo de bendecir panes y darlos a los pobres)<sup>110</sup> o un libro, como referencia visual a su labor de predicación del Evangelio.

Es de hacer notar que la figura carece de pies, y que como el resto de las obras estuvo ubicada en alguna otra parte del exconvento antes de ser puesta en el retablo construido tardíamente en el antiguo refectorio.

---

<sup>110</sup> Alban Butler, “Septiembre 9. San Nicolás Tolentino” en *Vida de los Santos*, Tomo III, trad. y adaptación de Wifredo Guinea, (México Collier International- John W. Clute, S. A., 1965); p.535, 536.

## II.II Templo

### II.II.I Retablo mayor



El enorme y bello retablo dorado en medio punto, estilo estípite y decorado con rocallas, atrae la vista de los visitantes al templo dedicado al Señor de Singuilucan, quien se encuentra en el centro del mismo, protegido por un cristal. Cuenta con tres calles: en la izquierda, observando de arriba hacia abajo, se encuentran imágenes de bulto de San Juan Nepomuceno

y de la Virgen del Carmen<sup>111</sup>, mientras en el lado derecho, de arriba hacia abajo, se encuentran imágenes de Santo Domingo de Guzmán<sup>112</sup> y de San Antonio de Padua con el niño Jesús en sus brazos<sup>113</sup>; todas estas son muy posteriores al retablo<sup>114</sup>, no sabemos cuándo se perdieron las que tuvo originalmente.



XXV. Detalle del retablo mayor. El Señor de Singuilucan se halla en medio de las figuras de bulto de la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua.

La imagen de bulto ubicada en la parte superior, entre Santo Domingo y San Juan Nepomuceno, corresponde, al parecer, a San Nicolás Tolentino. Por encima de este santo, en el remate, se encuentra una escultura de Dios Padre, sentado, con el *globus cruciger*<sup>115</sup> en la

<sup>111</sup> Vestida con el hábito carmelita, porta en la mano derecha el escapulario que entregó a San Simón Stock y a la Orden Carmelita como un don espiritual, que, a su vez, era un símbolo de unión con la virgen María. Con su brazo izquierdo carga al niño Jesús, que le toca el manto, en un acto de ternura filial. Particularmente, la escultura representa la devoción de la Virgen del Santo Escapulario. Ismael Martínez Carretero, “La advocación del Carmen. Origen e iconografía” en *Advocaciones Marianas de Gloria*, SIMPOSIUM (XX edición), (San Lorenzo del Escorial, 2012), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4064164>. (Consultado el 20 de marzo de 2021), p. 774-775, 784, 786-787.

<sup>112</sup> Porta en su mano izquierda un libro que hace referencia a las Sagradas Escrituras o que refleja un atributo intelectual y su dedicación al estudio. En su mano derecha porta, presumiblemente, el estandarte con el emblema de la Orden de los Dominicos. Diana Lucía Gómez Chacón, “Santo Domingo de Guzmán” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, no. 10 (2013), <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-09.%20Santo%20Domingo%20de%20Guzmán.pdf>, (Consultado el 19 de marzo de 2021); p.92.

<sup>113</sup> Alude a un relato místico consignado en sus hagiografías, según éste se le apareció el Niño Jesús sobre un libro que estaba leyendo, tras lo cual San Antonio lo acunó en sus brazos, todo lo cual fue visto por una persona que le había dado hospedaje al santo. Pedro de Ribadeneyra, “San Antonio de Padua” en *Flos Sanctorum, libro de las vidas de los santos*, TOMO II, (Madrid: Impreso por Joachin Ibarra, 1761), p. 228-229.

<sup>114</sup> El programa iconográfico actual interesa, ya que en las imágenes de bulto se encuentran representados los dominicos, una orden hermana de los franciscanos, el clero secular y la Orden del Carmen con la Virgen del Carmen, que es la figura más desvinculada con la historia del templo.

<sup>115</sup> Representa un globo terráqueo rematado con una cruz, lo que significa el dominio y autoridad de Dios sobre el mundo entero. También fue un símbolo utilizado por los emperadores, reyes y papas, por lo que podría interpretarse también que Dios es el rey del mundo. Luz María Mohar Betancourt, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, en Proyecto Tetlacuilolli, (2012),

mano izquierda y bendiciendo con derecha; la misma se encuentra deteriorada al punto de que el marco que rodeaba la figura se desprendió y está colgando.

Faltan varios medallones en la estructura, así como otras dos imágenes de bulto que estuvieron alguna vez colocadas en el retablo mayor, debido probablemente al deterioro o al expolio de arte sacro. Sólo se conservan cinco medallones con personajes que aún no han sido reconocidos. Además, el retablo actualmente está atravesado por cables horizontales para impedir que llegara a colapsar hacia el frente.



Este retablo fue construido y dorado entre 1774 y 1777, por el maestro dorador y entallador Joseph Joaquín de Vera Vetancurt, quien recibió de don Bassilio Albarado, gobernador de los naturales de Singuilucan, ochocientos pesos “de... la comunidad a su cargo para ayuda de hacer el colateral mayor”; asimismo se le encargó por la cantidad de cincuenta

---

[https://www.tetlacuilolli.org.mx/compGlificos.php?id\\_zona=1234219533&act=sig&ord\\_comp\\_glifico=CII\\_1\\_1\\_B\\_04](https://www.tetlacuilolli.org.mx/compGlificos.php?id_zona=1234219533&act=sig&ord_comp_glifico=CII_1_1_B_04), (Consultado el 26 de junio de 2021).

y un pesos con cuatro reales, en 1777, una escultura de tamaño natural de la Virgen de los Dolores que se colocaría en el retablo mayor<sup>116</sup>. No se tiene información sobre quién fue Joseph Joaquín de Vera Vetancurt, pero sí sobre los trabajos que realizó: en 1766 construyó el famoso órgano del coro del Santuario del Señor de Mapethé<sup>117</sup>, en 1776 construyó y doró un retablo de la Iglesia de Apan y en 1777 realizó el retablo mayor de Singuilucan, como ya ha sido mencionado<sup>118</sup>.



---

<sup>116</sup> Toda esta información se tomó de Margarita de Orellana, “El Arte de la Colonia” en *Artes de México*, Ciudad Sahagún y sus alrededores, no. 56/57 (1964), p. 26; en el mismo se menciona que está consignada en el libro de cuentas de Don Basilio Alvarado, que se encontraba en el AGN, Ramo de tierras, vol. 1573; sin embargo, en la actualidad, no se encuentra en la localización otorgada, sino que se trata de un documento distinto relacionado con un litigio sobre tierras en Singuilucan. La escultura de la Virgen de los Dolores no se encuentra en el retablo.

<sup>117</sup> Víctor Manuel Ballesteros García, *Arcanos Hidalguenses: en memoria de Víctor Manuel Ballesteros García*, Rivas Paniagua Enrique, Luvián Torres Evaristo (edits.), (Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2005); p. 72.

<sup>118</sup> Daniel Guzmán Vargas, “Batalla de ecos: los órganos” en Evaristo Luvián Torres; Enrique Rivas Paniagua; Daniel Guzmán Vargas (coords.), *Mapethé: Santuario de prodigios*, (Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2004), p. 66.

### II.II.II Retablo de la nave del Evangelio.



El retablo de la nave del Evangelio<sup>119</sup> consta de tres calles, dos cuerpos, es de medio punto, con remate anástilo y también tiene columnas salomónicas helicoidales. Contiene tres pinturas al óleo, tres nichos y un dosel en forma de cruz con cristal, donde se encuentra una pequeña cruz de madera. Dos de las figuras de bulto son más reciente y están colocadas entre columnas; se trata de la figura de San José y la que representa el Inmaculado Corazón de María. En medio de éstas dos figuras, está una más grande, la de la Virgen de la Soledad, dentro de una vitrina, siendo posiblemente ésta la que se encuentra retratada en el cuadro de

---

<sup>119</sup> Se ubica, mirando de frente al altar, a su lado izquierdo. En la nave izquierda, como su nombre lo indica, se leía el Evangelio durante la misa. “Nave del Evangelio”, *Tesoros del patrimonio cultural de España*, Ministerio de Cultura y Deporte, Gob. de España, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1002009>, (Consultado el 05 de abril de 2020).

la *Procesión del Jueves Santo y el Milagro del Señor de Singuilucan*. Detrás de la vidriera la vemos llevando entre sus manos un pañuelo blanco.



De izquierda a derecha, mirando los óleos, tenemos a San Rafael Arcángel. En su mano derecha lleva un pescado, lo que nos refiere al libro de Tobías, especialmente a la parte en la que el arcángel, disfrazado como un hombre llamado Azarías, aconseja al joven Tobías pescar un pez, cocinar su hígado para asustar al demonio Asmodeo y casarse con Sara, así como conservar la hiel del pescado para untarla en los ojos de su padre, Tobit, y devolverle la vista; por lo que también se le considera como patrón de los médicos, dándole el título del *Príncipe de los médicos* y el título de *Medicina de Dios*.<sup>120</sup> Sobre sus hombros cae una pequeña capa, mientras que en la mano izquierda lleva un bastón, que simboliza su papel como guía y protector de los viajeros y peregrinos<sup>121</sup>; de la misma manera se considera el guía y el guardian del fiel en los caminos del alma<sup>122</sup>. Sobre una de sus alas cae un manto rojo.

El siguiente lienzo muestra la *Coronación de la Virgen María por la Santísima Trinidad*, el cual nos muestra a las Tres personas con la apariencia de Cristo, siendo esta representación

---

<sup>120</sup> Anónimo, *Novena al glorioso príncipe y sagrado Arcángel San Rafael, médico y medicina de los dolientes, guía y defensa de los caminantes, abogado y protector de los pretendientes, consuelo y alivio de los afligidos* (Puebla de los Ángeles: Oficina de los Herederos de la viuda de Miguel Ortega, 1776); p. 10.

<sup>121</sup> Juan Miguel González Gómez, “La escultura de Juan Abascal Fuentes en Huelva e Hispanoamérica” en Bibiano Torres Ramírez, José Jesús Hernández Palomo (comps), *Andalucía y América en el siglo XX: actas de las jornadas de Andalucía y América* (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1986), (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1986), p.306.

<sup>122</sup> Anónimo, *Novena al glorioso príncipe y sagrado Arcángel San Rafael...*, p. 9.

la de una *Trinidad Cristomorfa tricorporal*<sup>123</sup>, sus vestimentas son del mismo color: túnica blanca y manto rojo, sobrevolando alrededor de sus cuerpos. Dos de ellas poseen atributos que permiten reconocerles: Dios Padre tiene en medio del pecho un sol y el Espíritu Santo tiene el símbolo de la paloma. Las Tres Personas<sup>124</sup> sostienen una corona sobre la cabeza de la Virgen, quien mantiene sus manos juntas en un gesto de oración; su túnica es blanca y tiene un manto azul marino que ondea alrededor de su figura. Está de pie sobre querubines, de la misma manera que los asientos entre las nubes de la Trinidad están siendo sostenidos por los mismos seres celestiales.



El tema de la coronación de la Virgen por la Trinidad misma aparece en *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, quien da cuenta de un texto apócrifo, *Tratado de San*

---

<sup>123</sup> Cada una de las personas cuenta con atributos propios: el Espíritu Santo tiene una paloma en el pecho, así como el Padre cuenta con un sol y el Hijo es reconocible por las llagas de sus manos. Almerindo Ojeda Di Ninno, “Las fuentes grabadas de la Trinidad Crescentina en el Arte colonial” en *Actas del VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco. Mestizajes en Diálogo*, conferencia celebrada del 9 al 12 de junio del 2015, (Arequipa, Perú: Universidad Católica San Pablo, La Paz/Fundación Unión Latina, 2017), [https://www.academia.edu/37964008/Las\\_Fuentes\\_Grabadas\\_de\\_la\\_Trinidad\\_Crescentina\\_en\\_el\\_Arte\\_Colonial](https://www.academia.edu/37964008/Las_Fuentes_Grabadas_de_la_Trinidad_Crescentina_en_el_Arte_Colonial), (Consultado el 05 de abril de 2020); p.23.

<sup>124</sup> La importancia de incluir la Trinidad en estas representaciones recae en que es la base del credo cristiano. Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*, (España: Ediciones AKAL, 2008); p.174.

*Juan el Teólogo sobre la dormición de la Santa Madre de Dios*, así como de aquello que escribieron algunos santos, padres y doctores de la Iglesia. Menciona que en las homilias de San Gerardo se señala respecto a la entronización de María, que:

La Santísima Trinidad, en perenne exultación, la ensalza e inunda con su gloria, y hace que la gracia se desborde de modo que todos los habitantes del reino celestial no tengan otra preocupación que la de agasajar a su Soberana Señora.<sup>125</sup>

Igualmente, en el quinto libro del apócrifo *Transitus Mariae*<sup>126</sup>, se relata la entrada de la Virgen María en la Jerusalén celestial, atravesando doce cielos<sup>127</sup>, mientras es alabada por los querubines, serafines, arcángeles y ángeles del reino celeste. También se menciona que es llevada por su Hijo ante el Padre y el Espíritu Santo, y que estando así, en presencia de la Trinidad, es exaltada y glorificada.

Y en esa hora, María vio al Santo Padre y al Amado Hijo, y al Espíritu Santo, el Paráclito; el Padre siendo glorificado por el Hijo, y el Hijo por el Padre, y el Espíritu Santo por ambos. Y vio un trono y un carro, y debajo del carro(...) vio a los ángeles guardianes quienes lo escoltaban, a los serafines que lo escoltaban desde arriba, y los querubines, quienes abrían sus alas para escoltarlo, y clamaban “¡Santo!”(...) El Padre estaba sentado, y el Hijo estaba sentado a su derecha; y el Espíritu Santo estaba flotando por sobre de ambos(...) El Padre fue escoltado con gloria, y el Hijo fue exaltado con temor, y el Espíritu cantó alabanzas, a través de su boca, sobre los ejércitos [celestiales], y sobre María y sobre las iglesias (...). Los ángeles cantaban alabanzas (...) y cuando levantaron los ojos, y vieron a la madre del Señor parada frente al trono de su Hijo; dieron gloria a Dios, quien exaltó a Su Madre y le mostró el cielo, y el Cielo de los cielos; y todo lo que estaba dentro de ellos.<sup>128</sup>

Tras el amoroso recibimiento por parte de las Tres Personas, y la glorificación que le otorgan por medio de alabanzas, es coronada por cada una de las Personas Divinas, recibiendo así tres coronas distintas por lo que se le nombra la Reina del Cielo:

La primera corona recibe del Espíritu Santo, en significación de innumerables victorias todas insignes, que alcanzó de fuertes y poderosísimos contrarios (...) La segunda corona de pureza de vida, y resplandor de obras, significada por la plata, recibió de mano de su Hijo, como insignia de la mayor pureza e inocencia (...) y así quedándose Dios con el poder, concedió en cierta manera a su madre la mitad de su Reino, que es la misericordia Divina (...)

---

<sup>125</sup> Santiago de la Vorágine, “CXIX. La ascunción de la Bienaventurada Virgen María” en *La leyenda dorada*, trad. del latín de Fray José Manuel Macías, Tomo I, segunda edición, (Madrid: Editorial Alianza Forma, 2017); p. 484.

<sup>126</sup> Agnes Smith Lewis (edit.) (trad.), *Apocrypha Syriaca. The protoevangelium Jacobi and Transitus Mariae*, (Londres: University Press, Warehouse C.J Clay and Sons/Cambridge), 1902.

<sup>127</sup> Dentro del Gnosticismo, los doce cielos refieren a los doce signos zodiacales, cada uno custodiado por un ángel y un eón (una inteligencia divina) que proceden de una sola divinidad. Alastair H.B Logan, *Gnostic Truth and Christian Heresy: A study in the History of Gnosticism*, (Glasgow: A&C Black, 1996; p. 134; Einar Thomassen, *The Coherence of “Gnosticism”*, (Berlín: De Gruyter, 2021); p. 23.

<sup>128</sup> Agnes Smith Lewis, *Apocrypha Syriaca (...)*, p.65-68.

De esta manera, pues quedó la Virgen coronada en el Cielo por Reina universal y soberana, rodeada de tanta gloria (...).<sup>129</sup>

Esa triple coronación no figura. Sin embargo, en el lienzo aparece la Trinidad sosteniendo una sola corona, que otorgará a la Virgen. Se pueden observar otras figuras en la pintura como la de San Juan Bautista, aunque las demás no se ven tan claras.

Por último, del lado izquierdo del lienzo ya descrito, se encuentra una pintura de un santo cuyas manos están extendidas y su mirada está observando el cielo. Detrás de él se puede ver una cruz de madera. Posiblemente se trate de San Felipe de Jesús.<sup>130</sup>



---

<sup>129</sup> José de Jesús María, “Capítulo XXVI. De cómo fue la Virgen coronada de las tres Personas Divinas, con inmensa gloria suya” en *Historia de la vida, excelencias de la sacratísima virgen María Nuestra Señora, donde se tratan muchas de su virginal esposo el Patriarca San Ioseph*, Cuarta impresión, (Madrid: Imprenta de Joseph Texido, 1698); p. 461-463.

<sup>130</sup> Reiko Kawata, “Sobre las huellas del culto a San Felipe de Jesús” en *Tiempo, Historia y Enseñanza: Acercamiento a la Metodología del Historiador y al Estudio del Este de Asia*, Vera Valdés Lakowsky (coord.), (Ciudad Universitaria: Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 2004), p.126, 127.

## Nave de la epístola

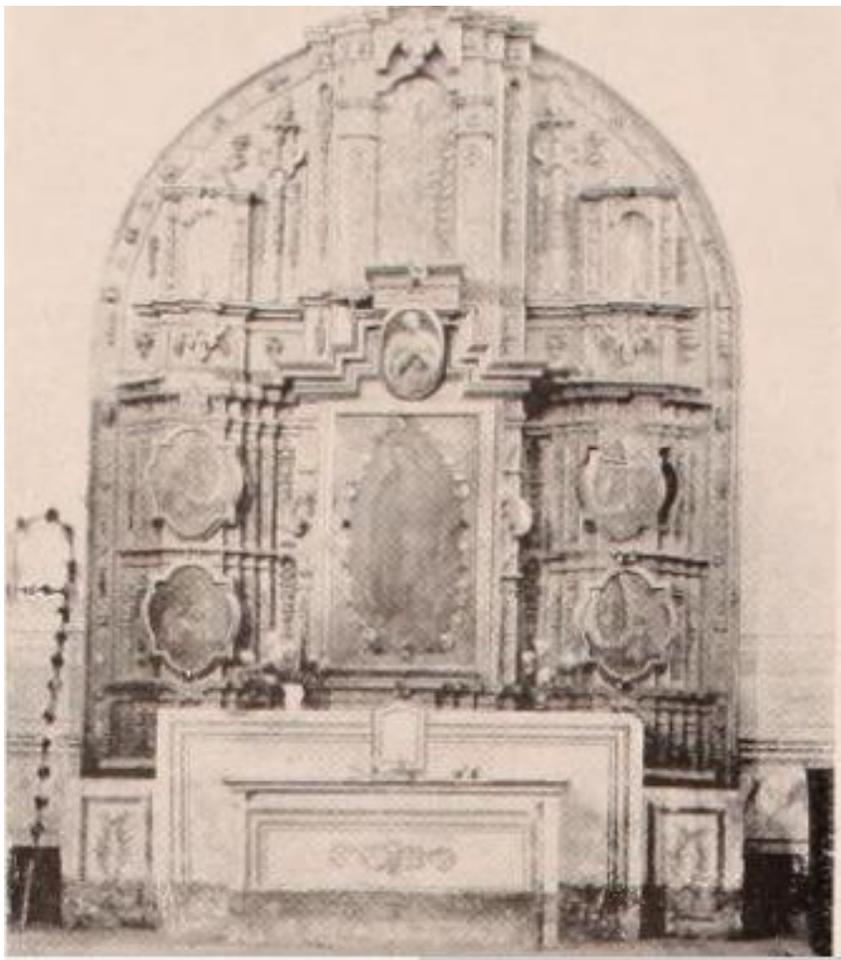


En la iglesia existe un retablo anástilo en la nave de la epístola<sup>131</sup> dedicado a la virgen de Guadalupe, en la que se observan un lienzo de la propia Virgen y dos de su aparición a Juan Diego. En el presente, lamentablemente le faltan otros dos lienzos e imágenes de bulto. Es de resaltar que existe un registro fotográfico de este retablo en el *Catálogo de construcciones*

---

<sup>131</sup> Se denomina de esa manera a toda nave de una iglesia que, desde el punto de vista de quien mira al altar de frente, se ubique de lado derecho, en la que se leía la epístola durante las misas. Arte Colonial, “Lado del evangelio y lado de la epístola” en *Glosario*, Arte Colonial. Catálogo razonado de artistas coloniales de Latinoamérica (29 de mayo de 2011), <https://artecolonial.wordpress.com/2011/05/29/lado-de-la-epistola-y-lado-del-evangelio/>, (Consultado el 31 de marzo de 2020).

*religiosas del Estado de Hidalgo*, que data de 1940, en el que se puede observar que en ese tiempo aún se conservaban los dos lienzos faltantes y un medallón de algún santo en relieve, que estaba justo arriba de la imagen principal de la Virgen de Guadalupe.



XXVL Retablo de la nave del evangelio, Iglesia del Señor de Singuilucan, fotografía tomada de Justino Fernández (comp.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de Construcciones religiosas del Estado de Hidalgo*, Vol.2, Dirección General de Bienes Nacionales, p. XX.

Escenas similares existen en el retablo del antiguo refectorio del exconvento, que resumen en cuatro obras artísticas el milagro obrado por la virgen que se halla narrado en el *Nican Mopohua*.

La pintura central es la virgen de Guadalupe tal como aparece en la imagen de la Tilma de Juan Diego. Su figura puede entrar dentro de las llamadas vírgenes apocalípticas, cuya descripción se halla en el Apocalipsis de Juan, 12:2: “Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona (...)

Y estando encinta (...)”. De la descripción de San Juan, podemos ver que la virgen de Guadalupe está parada sobre una luna en cuarto creciente, sus prendas revelan que está encinta, está coronada y su manto está adornado por estrellas, mientras que los rayos dorados del sol emanan de su silueta. Asimismo, su figura está relacionada con el tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción, asociación que se dio entre ésta y la Mujer del Apocalipsis desde el siglo XVI en España, quedando fijada la relación de tipos iconográficos cuando se acepta la fórmula teológica de la Inmaculada Concepción de la Virgen por el Concilio de Trento<sup>132</sup>; las nubes que le rodean aluden a su condición como aparición y el querubín refiere a las cortes angelicales del Apocalipsis, que defienden a la Mujer apocalíptica del dragón<sup>133</sup>.

Tanto a su lado derecho como su izquierdo se encuentran espacios vacíos, donde otrora hubo medallones con lienzos sobre las Cuatro apariciones milagrosas de la Virgen. Lamentablemente sólo se conservan dos escenas, de izquierda a derecha: la Tercera aparición y la Primera aparición.

---

<sup>132</sup> Rafael García Mahiques, “Perfiles iconográficos de la mujer del apocalipsis como símbolo mariano (Y II) *Ab initio et ante saecula creata sum*” en *Ars longa: cuadernos de arte*, No. 7-8 (1996-1997), <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF229.pdf>, (Consultado el 31 de marzo de 2020); p.177.

<sup>133</sup> Patricia Barea Azcón, “La iconografía de la virgen de Guadalupe de México en España” en *Archivo Español del Arte*, Tomo LXXX, no. 318 (abril-junio, 2007), <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/65/65>, (Consultado el 31 de marzo de 2020); p.188.

### III.II.III. Lienzo del Rey David y del profeta Isaías.



Bajo el sotocoro de la iglesia, si miramos desde la puerta de entrada hacia la izquierda, encontramos un lienzo, de autor anónimo, con una composición particularmente interesante: dos personajes del Antiguo Testamento, que corresponden al rey David (reconocible por la corona y la vestimenta fastuosa) y al profeta Isaías, ambos sostienen elementos que hacen alusión al Nuevo Testamento, así como las cartelas en las que se ven los nombres de los personajes.

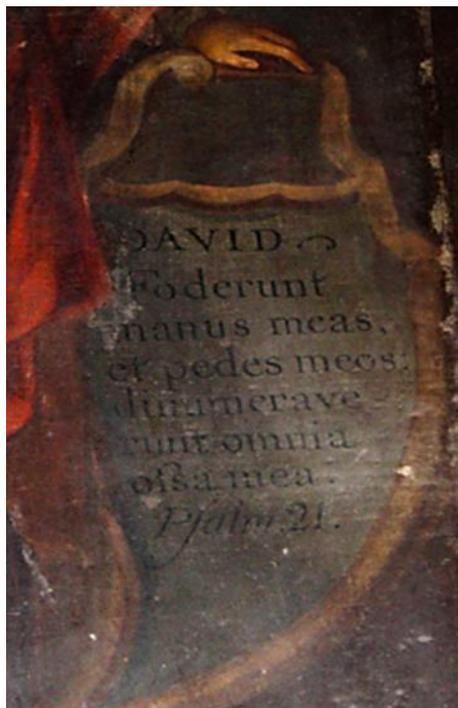
El rey David está recargado en una cartela que contiene una inscripción del Salmo 21 (22):16-17, escrita en latín.

*Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossea mea*

Que traducida al castellano significa:

Han atravesado mis manos y mis pies, se pueden contar todos mis huesos.

Además, en la mano derecha sostiene un corazón que está rodeado por una corona de espinas y atravesado por tres clavos, que es una referencia a la crucifixión de Jesucristo, misma que, a decir de la Iglesia católica fue “prefigurada”<sup>134</sup>, anunciada en el salmo ya citado.



XXVII. Detalle de la estela del rey David.

Por su parte, el profeta Isaías sostiene con la mano derecha una enorme cruz y recarga su mano izquierda en una cartela que cita, en latín, a Isaías 9:6.

*Factus est principatus super humerum erus.*

Frase que traducida al castellano significa:

*Se convirtió en amo del principado que está sobre su hombro.*

---

<sup>134</sup> La doctrina tipológica trata de una “doble revelación divina”, que señala que existen paralelismos y concordancia entre Antiguo Testamento y Nuevo Testamento, por lo que pueden relacionarse personajes y pasajes de ambos textos. A las que proporciona el Antiguo Testamento se les llaman prefiguraciones, que anteceden y se relacionan a historias y figuras de los Evangelios. Surgida en la Edad Media, sirvió como evidencia de que el Nuevo testamento era verdadero y daba razón al Antiguo Testamento. Louis Reau, “Capítulo cuarto. El simbolismo tipológico o la concordancia de los dos Testamentos” en *Iconografía del arte cristiano*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), pp. 230, 235, 237, 239.

Frase que también fue interpretada como prefiguración de la Pasión de Cristo. Es más, dada la relación entre imagen y texto, podemos inferir que en conjunto hacen referencia tanto al pasaje de la Pasión de Cristo en el que debe cargar la cruz hasta el Gólgota, llevando en su espalda la redención, salvación y destino de la humanidad, como a que Jesús es Dios-Hijo y su cruz es símbolo de poder a través del amor y como cetro imperial de su majestuosidad<sup>135</sup>.

El lienzo conserva parte de una dedicatoria, ubicada entre ambos personajes, sin embargo, es ilegible debido a que se ha perdido en buena medida.

---

<sup>135</sup> Juan De Mora, *Enigma numérico predicable explicado en cinco tratados de números doctrinales con veinte y una oraciones panegyricas de diferentes asuntos*, (Madrid: Imprenta de Juan García Infanzón, 1682), p. 489.

**II.II.IV. Serie de La Pasión de Cristo (se encuentra dividida entre el convento y el templo, se mostrará de forma cronológica según los Evangelios).**



Este lienzo precede al ciclo de la *Pasión de Cristo*, el cual se encuentra en el antiguo refectorio del exconvento, nos muestra parte de la vida pública de Jesús, particularmente el episodio de la mujer cananea, la cual le suplica que salve a su hija, quien estaba poseída. Jesús, en un principio, se niega a ayudarla, ya que ha sido mandado a socorrer al pueblo de Israel, pero al escuchar la respuesta de ella, salva a la hija por la gran fe que tiene la madre.<sup>136</sup>

El pintor utilizó como modelo dos grabados distintos, ambos de Hieronymus Wierix, y los combinó para componer la escena. Antes de revisar los grabados, ha de señalarse que de igual manera que otros lienzos del exconvento, este ha sido parcialmente mal repintando, nótase esto en el rostro de la mujer cananea, que no concuerda con el estilo de Francisco Martínez, lo mismo que en el color utilizado para el mismo que no se asemeja al color de la piel de la mano de la mujer. Se nota la utilización del claroscuro para señalar de manera dramática las

---

<sup>136</sup> Mt. 15:21, Mc. 24:30.

acciones de las figuras del primer plano, que son Jesús y la mujer cananea; la figura de San Juan (reconocible por el manto rojo y la túnica verde) también está iluminada en menor medida, a diferencia de la figura de San Pedro (distinguible por su túnica azul celeste y manto dorado).

Francisco Martínez plasma figuras idealizadas con poses concretas y estudiadas, es decir, seguía cánones establecidos, en los que resalta la belleza de los santos (especialmente la de Jesucristo)<sup>137</sup> con una suavidad visible que casi resulta palpable; de la misma manera, adapta las figuras y espacios al tamaño del lienzo, lo que le da una sensación de intimidad al espectador.

Este es el primer grabado que sirvió como inspiración, donde observamos a Jesús frente a las hermanas María y Marta; la figura de Cristo es prácticamente idéntica, mientras las de los hombres detrás de él (posiblemente sean los apóstoles en el grabado), son similares a las que podemos observar en el lienzo. También la indumentaria de María, quien está hincada en el suelo, coincide con las de la mujer del cuadro, pero la pose de ambas es distinta.

---

<sup>137</sup> Ligia Alethia Fernández Flores, “Capítulo 4. El Desarrollo artístico de Francisco Martínez” en *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)*, Tesis para obtener el doctorado en Historia del arte (Facultad de Filosofía y Letras/ Instituto de Investigaciones Estéticas, noviembre 2017), <http://132.248.9.195/ptd2017/octubre/0766006/Index.html>, (Consultado el 25 de agosto de 2020); p. 259, 263.

EADEM FERIA VI.

Venit IESVS Bethaniam.

Eodem cap. Anno xxxij.

77  
lxij



A. Venit IESVS à Bethabara Bethaniam.  
 B. Nunciunt Martha nuncij venisse IESVM.  
 C. Occurrit Martha IESV, vbi subs titerat  
 iuxta sepulchrum Lazari, nec procidit  
 ad pedes sedula & actiosa virgo;  
 fratrem vix credit ad vitam posse reuocari.

D. Abit, vocat Mariam ad IESVM.  
 E. Hæc procidit ad pedes IESV, plorat;  
 collacrymantur Iudæi.  
 F. Infremit IESVS, turbat sc, lacrymatur;  
 quarit, vbi cum posuerint.  
 G. Sepulchrum Lazari.

XXVIII. Hieronymus Wierix, Venit Iesus Bethaniam (Jesús en Betania), grabado basado en Bernardino Passeri, para el libro *Evangelicæ Historiæ Imagines* de Jerónimo de Nadal, 1593, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-67.206>. (Consultado el 29 de agosto de 2019).

De este segundo grabado que nos muestra la escena correspondiente a la mujer cananea, Francisco Martínez tomó la pose de la mujer y de los personajes que están detrás de ésta, quienes son los apóstoles. Las figuras de San Pedro y San Juan corresponden con las que están en el lienzo. Incluso podría suponerse que el fondo que nos muestra que las acciones transcurren en un espacio abierto, está inspirado y basado en una de las casas que se encuentran en un tercer plano.



XXIX. Hieronymus Wierix, *De cananea* (La mujer cananea), grabado basado en Bernardino Passeri, para el libro *Evangelicæ Historiæ Imagines* de Jerónimo de Nadal, 1593, Colonial art, [https://colonialart.org/artworks/1659A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1659A/artwork_zoom), (Consultado el 29 de agosto de 2019).



XXX. Combinación de ambos grabados. Las dos partes juntas corresponden con la composición (a excepción de los ropajes de la fémica y la omisión del cachorro) del cuadro *La mujer cananea* que se encuentra en el antiguo refectorio del exconvento.

El siguiente lienzo elaborado por Francisco Martínez, que se halla dentro de la iglesia, corresponde formalmente al ciclo de la *Pasión de Cristo* y plasma *El Lavatorio de Pies*. Lamentablemente, la humedad<sup>138</sup> ha afectado la obra pictórica al punto de que se ha perdido parte de ella, por lo que los personajes no son reconocibles del todo. La figura de Jesús se

---

<sup>138</sup> Al parecer los lienzos fueron pegados a los muros de la iglesia, por lo que la humedad y la constante exposición al sol, hicieron que se deterioraran rápidamente y se perdieran las formas, colores, inscripciones y firmas. Sumado a ello, está la situación de que fueron salpicados con pintura blanca cuando pintaron los muros de la iglesia. Ligia Alethia Fernández Flores, “Catálogo de obras” en *El pintor y dorador Francisco Martínez*, p. 520; Secretaría del Patrimonio Nacional. Dirección General de Bienes Inmuebles. Departamento del Dominio Público. Oficina de Templos y Anexidades, (31 de enero de 1973), “Referente al Templo Católico de San Antonio, ubicado en la Av. Revolución sin número en Singuilucan, Hgo.” México, D.F, núm. 5041-208, expediente 5002. Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles y Recursos Materiales, Oficio.

encuentra arrodillada frente a uno de sus apóstoles, Pedro seguramente, dado los colores de sus vestimentas (azul y dorado). La luz cenital ilumina el lado derecho del cuadro, resaltando el acto de humildad de Cristo, guiando al espectador a enfocarse en ello, al mismo tiempo que le da dramatismo la transición de luz a sombra.



El lienzo se basa en un grabado de Jan Wierix, en el que las figuras de los apóstoles coinciden, sin embargo, Francisco Martínez se tomó la libertad de pintar a uno de los hombres mirando directamente al espectador, recurso pictórico que permite involucrar de manera más íntima y directa a quien observa la obra. También la posición de la cabeza y rostro de Jesús varía, pues mientras que en el grabado está de perfil, en el cuadro se halla en una posición de  $\frac{3}{4}$ .



A. Cenant communem cenam.  
B. Dicit IESVS (obscure indicans praedictorem) Qui intingit mecum manum in parvyside, &c.  
C. Praefrauctior factus Iudas respondet;  
D. Proccumbit IESVS ad lauandos pedes discipulorum.  
E. Petrus repugnat primo lauatiom, deinde profuse obediit.  
F. Servat Christus vestimenta sua.

XXXI. Jan Wierix, Washing of the feet (Lavatorio de los pies), grabado basado en Bernardo Passeri para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, 1593, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1395A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1395A/artwork_zoom), Consultado el 18 de diciembre de 2020.

Debajo del lienzo *Lavatorio de los pies*, se encuentra inmediatamente la obra *La Última Cena*, la cual está en mejor estado que la que se halla encima de ella, a pesar de las manchas de humedad que tiene. A diferencia de la mayoría de los lienzos de esta serie, éste se basa en un grabado de Boetius Adamz à Bolswert, quien trabajó dentro del taller de Rubens y grabó las obras del artista, lo que permitió su difusión por Europa, y posteriormente en América a través de la Casa-Taller de impresión Plantin-Moretus<sup>139</sup>.

<sup>139</sup> Marta Fajardo de Rueda, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada” en *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 6, núm. 11 (enero-junio, 2014), Redalyc, <https://www.redalyc.org/pdf/3458/345832084003.pdf>. (Consultado el 18 de diciembre de 2020), p. 83.

El claroscuro de la escena le añade solemnidad: el rostro de Jesús iluminado por el nimbo dorado que rodea su cabeza resalta sobre el de los apóstoles, nos centra en su mirada y en la consagración del pan, pues como su mano derecha indica está bendiciéndolo; Juan y Pedro se encuentran a cada uno de los lados de Cristo, resaltando de esta manera su relevancia para el mismo. En primer plano dentro del grupo de la derecha, Judas Iscariote sostiene un saco de monedas en una mano mientras observa directamente al espectador; la posición en la que se encuentra nos hace imaginar que se levantará de la mesa en cualquier momento a cometer su traición<sup>140</sup>; la expresión de los rostros de los apóstoles también contrasta con la propia de Jesús<sup>141</sup>. Un manto rojo, que se abre de forma dramática como si fuera mecido por el viento, parece remarcar la trascendencia de ese momento en la historia.



---

<sup>140</sup> El hecho de que Judas se encuentre mirando hacia afuera del cuadro, no sólo permite involucrar al espectador, también remarca que no encaja (por la forma en que actuaría tras la Última Cena) dentro del grupo, de allí que se muestre ajeno a las acciones que se están realizando.

<sup>141</sup> Las expresiones también indican y enfatizan el anuncio de la traición, le añaden dinamismo, teatralidad y le imprimen mayor tensión e importancia a la escena. María Rodríguez Velasco, “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, no. 16 (2016); <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-Itima%20Cena.pdf>, (Consultado el 03 de enero de 2021); p. 123.

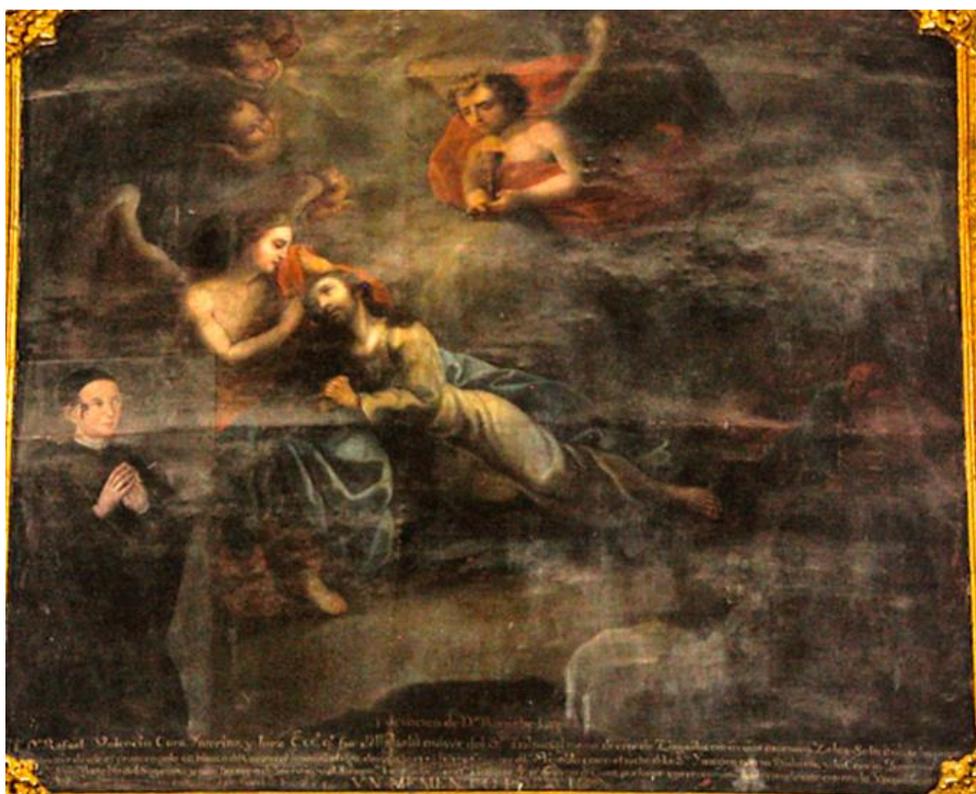
Comparando el lienzo con el grabado, es evidente que la imagen está en efecto espejo, y que la mayoría de los personajes coinciden, aunque se omitió al perro que yace bajo la mesa, el cual tiene un importante significado dentro del contexto en el que se encuentra, ya que, en esta escena, el perro simboliza la avaricia<sup>142</sup> y traición de Judas. Martínez distribuyó en el lienzo las figuras, adaptándolas al espacio de la mesa, por lo que los apóstoles no se encuentran demasiado juntos a Jesús y todos están sentados alrededor de la mesa. Esto hace que en el centro resalten tres figuras, en vez de una sola. Las posiciones de Juan y Pedro difieren de las del grabado de Bolswert.



XXXII. Boëtius Adamsz. à Bolswert, The Last Supper (La Última Cena), basado en la obra de Rubens, ca. 1631-32, PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/3243aa>, (Consultado el 19 de diciembre de 2020).

<sup>142</sup> El perro devorando el hueso simboliza también la gula. Existía una asociación entre gula y avaricia, pues el avaricioso también engullía con la vista el oro, siendo este metal capaz de saciar metafórica y momentáneamente el apetito del codicioso. Otfried Lieberknecht, “Death and Retribution: Medieval visions of the End of Judas The Traitor”, conferencia presentada en Saint John’s University, Collegeville, (Minnesota, 13 de mayo de 1997), [http://lieberknecht.de/~diss/papers/p\\_judas.htm](http://lieberknecht.de/~diss/papers/p_judas.htm), [Consultado el 29 de septiembre de 2020]; Daniel Berkóvic, “Beware of dogs! The position and role of dogs in biblical discourse” en *International Journal of Literature and Arts*, vol.3, no. 1, (2015), [https://bib.irb.hr/datoteka/755867.DB\\_DOGS\\_IJLA\\_10.11648.j.ijla.20150301.12.pdf](https://bib.irb.hr/datoteka/755867.DB_DOGS_IJLA_10.11648.j.ijla.20150301.12.pdf), (Consultado el 08 de enero de 2020); p. 9.

El siguiente lienzo, *Agonía en el huerto de Getsemaní*,<sup>143</sup> nos muestra a Jesús siendo consolado por un ángel mientras ora. Detrás de ellos, se ve un rompimiento de gloria del que salen querubines y un ángel que porta una copa<sup>144</sup> con una expresión de aflicción en el rostro. Las expresiones del ángel que le consuela y de Jesús son tristes y agónicas; en la parte derecha del lienzo se encuentran sus discípulos más cercanos: Pedro dormitando junto a Santiago y Juan (estos dos últimos no son visibles debido al estado de conservación de la obra).



En el lado izquierdo del lienzo podemos observar el retrato del padre Rafael Valencia, viendo cómo se desenvuelven los acontecimientos, retrato que al parecer se añadió con posterioridad y que costeó el pueblo –en agradecimiento por haber hecho embellecer el templo– a diferencia del resto de la obra que costeó Bernabé López. La misma incluye una inscripción que reza:

---

<sup>143</sup> Mt. 26:36-39, Mc. 14:32-36, Lc. 22:39-44

<sup>144</sup> Hace alusión a la copa de la amargura que Jesús acepta, significando que está dispuesto a morir en la cruz y haciendo alusión a Mt. 26: 39, Mc. 14:36, Lc. 22:42 y Jn. 18:11-12. P. Benoit, M. -E. Boismard, *Synopse des Quatre Evangiles en Francais Avec paralleles des Apocryphes et des Peres*, Tomo I, Les Editions (Dijon: Du Cerf, 1965); p. 302.

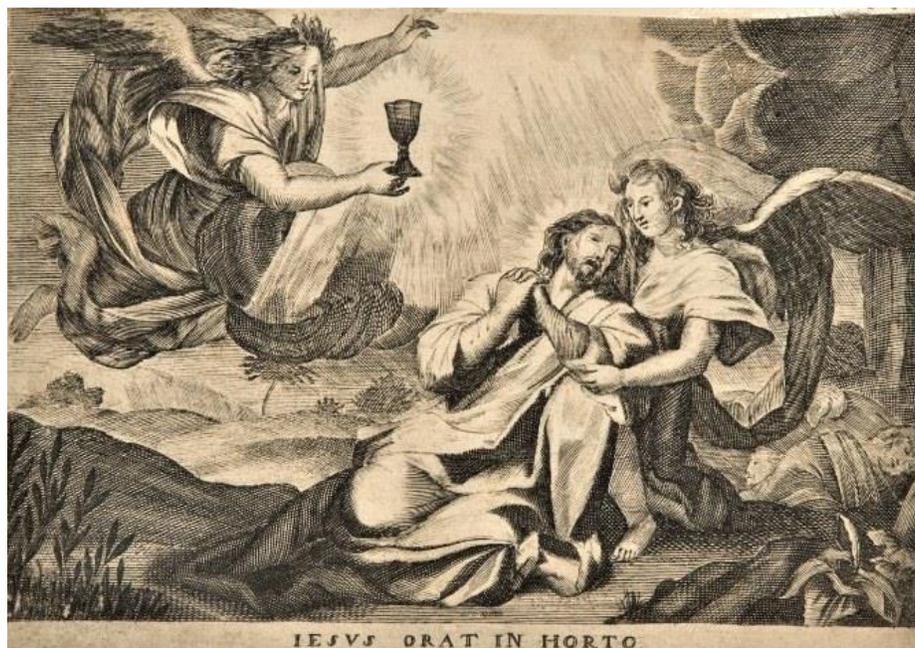
[A] Devoción de Don Bernabé López.

Don Rafael Valencia, cura ynterino y juez eclesiástico que fue del, Alguacil mayor del Santo Tribunal de éste de Zinguilucan, a cuyas expensas zelo y solitud se ha puesto [San]tuario desde el primer palo en blanco del colateral hasta el último dorado de este retablo con el nicho de la Santa Ymagen con su bidriera y la crux y los cuadros de esta Yglesia, del Retablo del Sagrario y mucha ropa de Sacristía y el monumento, lo que hizo en el tiempo de 4 años que lleva de cura, por lo que en rreconocimiento a costeadó este retrato la República. Año 22 de abril de 1775.

VN MEMENTO POR (...)”<sup>145</sup>

Como señala la inscripción, el cura Rafael Valencia, durante los primeros años de su administración que duró de 1772 a 1781<sup>146</sup>, mandó construir y dorar uno de los retablos colaterales, probablemente el que se encuentra en la nave del Evangelio (tiene un nicho con vidriera donde se halla una imagen de bulto de la Virgen de la Soledad), el cual fue concluído en 1775.

Es probable que el grabado que fue utilizado para la *Oración en el huerto de Getsemaní* sea éste.



XXXIII. Anónimo flamenco, *Jesus orat in horto* (*Jesús orando en el huerto*), s. XVII, PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/4250a/view>, (Consultado el 23 de diciembre de 2020).

<sup>145</sup> Parte de esta inscripción fue contrastada y complementada con la transcripción realizada por Ligia Alethia Fernández Flores en *El pintor y dorador Francisco Martínez*, p. 522.

<sup>146</sup> Rogelio Cortés Espinoza (coord.), *Inventario de la Parroquia de San Antonio de Padua en Singuilucan, Hidalgo, Arquidiócesis de Tulancingo*, ADABI, p. 22.

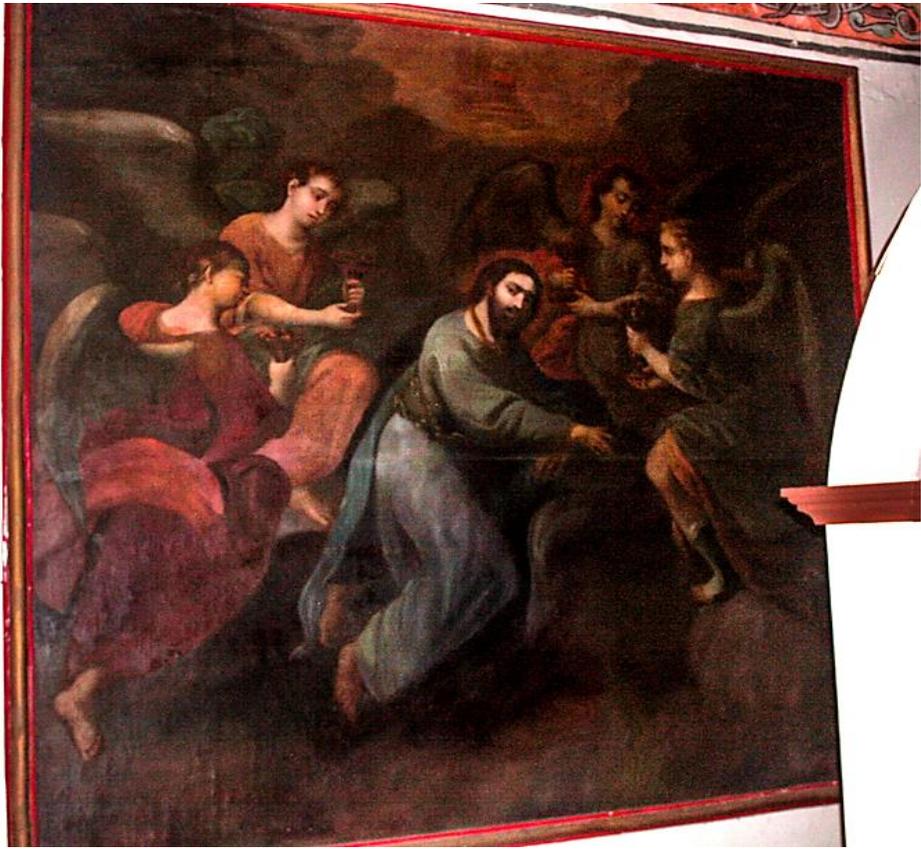
Si bien las figuras del lienzo están en modo espejo; y las expresiones de los personajes son distintas a las mostradas en el grabado, la posición tanto de Jesús como del ángel que le consuela son las mismas. Difiere la pose del ángel que porta el cáliz de la amargura, ya que, en la obra al óleo, la sostiene con ambas manos; otra diferencia serían las prendas de ambos ángeles y la adición de querubines en el lienzo, así como la presencia de los tres apóstoles en el lienzo mientras que en el grabado se hace alusión a uno de ellos, pues el grabado se enfoca principalmente en la agonía de Cristo.

Siguiendo la cronología de los hechos de la *Pasión*, tenemos un lienzo enigmático en el antiguo refectorio del exconvento que nos muestra a Jesús maniatado con una soga que también rodea su cuello, mientras una pesada cadena abraza su torso. A su alrededor se encuentran cuatro ángeles portando copas llenas de incienso humeante<sup>147</sup>; al fondo, el cielo oscuro se abre para mostrar una escalinata que conduce hacia el reino de los cielos, donde en el centro y con una leve iluminación áurea, se encuentra escrito el nombre de Y'weh en hebreo. Hasta el momento, no he hallado algún grabado que se le asemeje o que haya servido como modelo para la realización de este lienzo en particular. Sin embargo, existen dos lienzos semejantes: *Jesús en el aposentillo* de Cristóbal Villalpando y otro pintado por Manuel de Arellano con el mismo título.

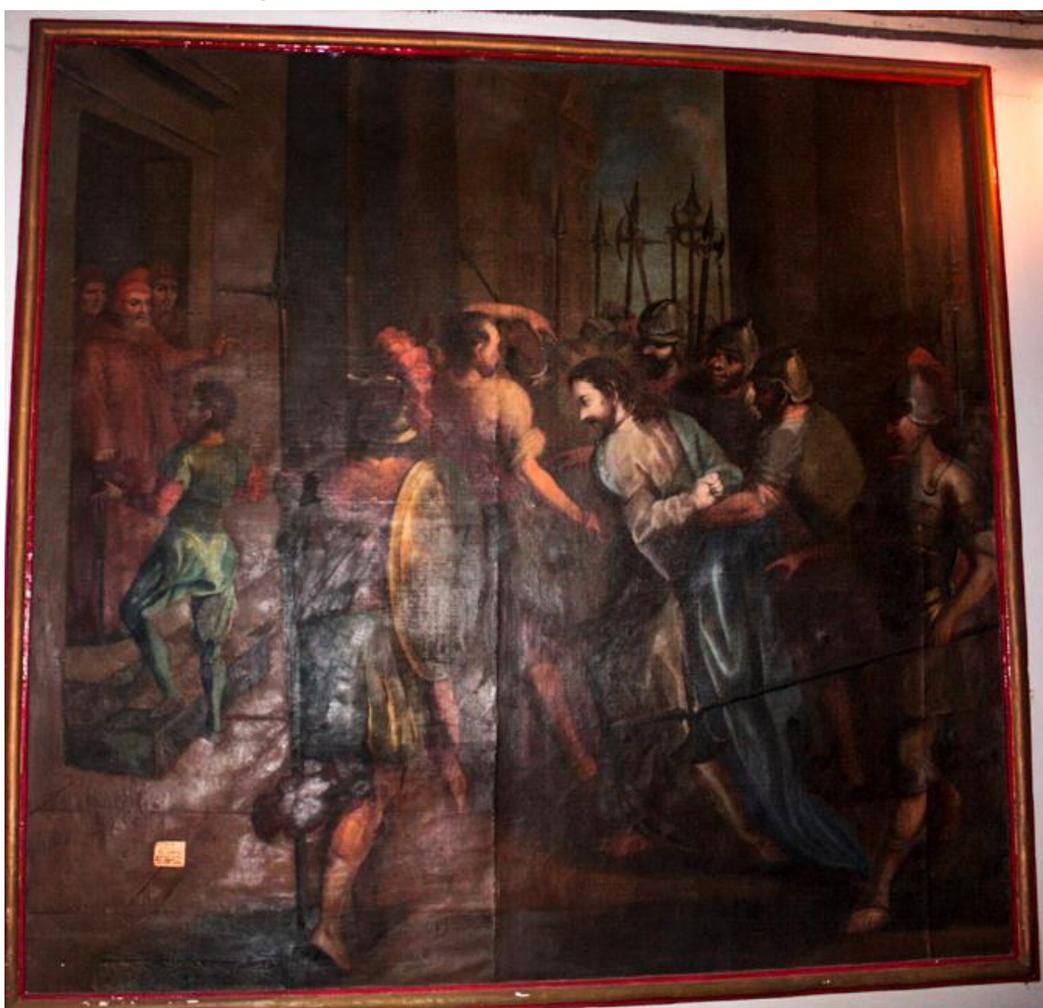
La obra parece referenciar un momento que ha ocurrido durante o después de su arresto.

---

<sup>147</sup> Los ángeles provienen de la obra *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús Ágreda, los cuáles consolaron a Jesús durante su estadía en prisión. Al parecer el tema iconográfico de Jesús en el aposentillo fue bastante singular del Virreinato de la Nueva España. Vid. Carolina Sacristán Ramírez, “Desagravios de Cristo en el aposentillo: aromas, cantos y pintura novohispana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XLIV, núm. 21 (2022), <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2793>, . (Consultado el 17 de marzo de 2023), p. 96-98.



Prosiguiendo, también en el antiguo refectorio se halla esta obra que narra los acontecimientos posteriores al arresto, cuando Jesús es llevado ante Anás, el sumo sacerdote<sup>148</sup>. Sobresale la figura de Jesús de entre los soldados, tanto por el color de su túnica y su manto como por el nimbo dorado alrededor de su cabeza. En el lado izquierdo del lienzo, un muchacho está hablando con un hombre, que gracias a la inscripción del grabado de Wierix, en el que se basó Francisco Martínez, se sabe que es Anás. Se cambiaron varias posiciones de los personajes, como la del soldado que se puede ver en el extremo derecho del lienzo; además de que se añadió a uno de los soldados que se encuentran detrás de Jesús y cuyos rostros vemos muy bien definidos.



---

<sup>148</sup> Jn. 18.12-24. Anás, hombre de mucho prestigio, era suegro de Caifás. Fue depuesto de su cargo como Sumo Sacerdote por el procurador romano; sin embargo, las leyes mosaicas establecían que el sacerdocio era vitalicio. Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial, Jesucristo*, (Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1998), p. 199; Mathew George Easton, “Annas” en *Easton’s Bible Dictionary*, <https://eastonsbibledictionary.org/246-Annas.php>, (Consultado el 01 de abril de 2021).



XXXIV. Hieronymus Wierix, *Christ Taken to the High Priest Annas (Cristo es llevado ante Anás, el Sumo Sacerdote)*, basado en Bernardino Passeri, para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, Flandes, 1593, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-67.234>, (Consultado el 02 de enero de 2021).

El siguiente lienzo retrata la escena de *Jesús ante Caifás*; la misma es dramática debido al claroscuro empleado; la luz cae directamente en Jesús y sus captores. Las expresiones de los personajes contrastan con la del propio Cristo, el cual se puede notar tranquilo, casi impasible; el soldado que está a su izquierda, con los ojos desmesurados, alza un brazo, en un acto que indica que golpeará el rostro de Jesús.<sup>149</sup> Caifás se encuentra bajo un baldaquino, que señala su jerarquía como sumo sacerdote; su expresión está desencajada, es de gran indignación ante la respuesta de Jesús, pues como recordará el lector cuando le dijo: “Te

<sup>149</sup> Mt. 26:67.

conjuro por el Dios viviente, que nos digas si eres tú el Cristo, el Hijo de Dios”, el Señor le respondió: “Tú lo has dicho”, razón por la que se está rasgando las vestiduras.<sup>150</sup>



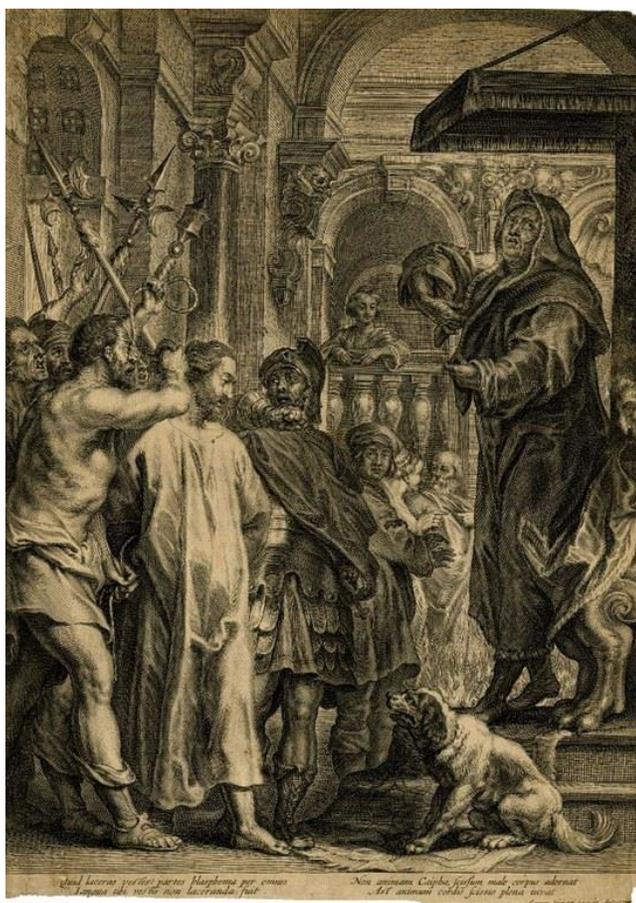
En la parte inferior izquierda puede observarse la siguiente inscripción:

“A devoción de el Reverendo Padre Fray Miguel Torres Ministro Interino que fue de este pueblo.”<sup>151</sup>

<sup>150</sup> La acción de Caifás viene estipulada en la Mishnah, cuarto orden Nezikín, tratado Sanedrín VII, 5, en un apartado que habla sobre la blasfemia: rasgarse las vestiduras indica indignación, pero también es señal de un grado profundo de duelo por haber escuchado la desacralización del nombre de Dios. La sentencia a muerte del acusado sólo se otorga cuando se ha escuchado, palabra por palabra, lo que para los judíos era una blasfemia, aun sin usar un apelativo para nombrar a Dios, cosa que puede leerse en Mt. 26. “Mishnah Sanhedrin Chapter 7, 5”, Sefaria. A living Library of Jewish texts, [https://www.sefaria.org/Mishnah\\_Sanhedrin.7?lang=bi](https://www.sefaria.org/Mishnah_Sanhedrin.7?lang=bi), [Consultado el 08 de enero de 2021).

<sup>151</sup> La inscripción con la grafía original dice: “A devocion de el R. P. Fr. Migl Torres Mro. Ynt.º de este Pueblo”. Una parte del marco dorado cubre una parte de la inscripción, por lo que no puede leerse completa.

A diferencia del lienzo, en el grabado realizado por Van der Goes basándose en una obra pictórica de Jacob Joardens<sup>152</sup>, observamos una mayor cantidad de personajes y detalles. La mirada de Caifás no está enfocada en Jesús, lo que hace que su acción sea menos dramática e impresionante que la que observamos en el cuadro. También encontramos en el grabado a un perro, que, con una actitud agresiva, se encuentra a los pies del Sumo sacerdote, lo cual representa a Caifás como el guardián de la religión de Moisés<sup>153</sup>, que se encuentra iracundo, al confrontar a quien se nombra el Hijo de Dios.



XXXV. Marinus Robyn van der Goes, *Christ before Caiaphas* (*Cristo ante Caifás*), basado en Jacob Jordaens, publicado en Amberes por Gaspar Huberti, 1614-1639, PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/951A/view>, (Consultado el 12 de enero de 2021).

<sup>152</sup> Jacob Jordaens (1593-1678) fue un pintor flamenco que se formó en el taller de Adam van Noort, quien fue profesor de Rubens. Con este último realizó diversas colaboraciones. Fue considerado uno de los grandes pintores de los Países Bajos en su tiempo; su reputación le hizo ser llamado a las cortes de España, Inglaterra y Suecia. *Vid.* “Jacob Joardens y taller”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/jordaens-taller-jacob>, consultado el 25 de enero de 2023.

<sup>153</sup> Teodoro Úzquiza Ruiz, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, p. 218.

Siguiendo la secuencia, encontramos en el antiguo refectorio la obra *Los eventos de la mañana ante el Sanedrín*, la cual se refiere a la decisión que tomó el Sanedrín, encabezado por Caifás, respecto a qué hacer con Jesús, esto es mandarle con Pilato. La luz nuevamente hace que el espectador observe primero la figura de Jesús (como si emanara de él mismo), que resalta, maniatado, sobre los demás personajes. Varios miembros del consejo hablan entre sí, mientras Caifás mira directamente a los ojos a Cristo, quien no se inmuta ante la acción.



Comparándolo con el grabado de Wierix que sirvió como modelo para elaborarlo, lo primero que sobresale es que el número de personajes en el lienzo es mucho menor. Además, la pose de Jesús es muy distinta, pues en el grabado se encuentra sin ataduras y la posición de su mano derecha indica que está hablando; en el lienzo, las manos de algunos de los miembros del Sanedrín están en poses diversas que tampoco concuerdan con cómo se encuentran en el grabado.



A. Curia, quò conuenerunt omnes  
Principes Sacerdotum, Seni-  
ores populi, & Scribae.  
B. Siftitur ante Caipham, &

Concilium IESVS, interro-  
gatur rursus.  
C. Confitetur rursus se Filium Dei.

XXXVI. Hieronymus Wierix, *Events before the Sanhedrin* (*Eventos ante el Sanedrín*), grabado basado en Bernardo Passeri para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, 1593, PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/1677A/view>, (Consultado el 12 de enero de 2021)

En la iglesia, frente a los lienzos de *La última Cena* y *El lavatorio de pies*, y arriba de una figura de bulto del *Santo Entierro*, se encuentra el lienzo *Cristo ante Pilato*, que también está basado en un grabado de Wierix, grabado que contiene un mayor número de escenas. Es decir, que en el lienzo sólo se retomaron algunos elementos de aquel para componer y dar a entender, en un espacio mucho menor, lo que sucedió después de las decisiones tomadas por el Sanedrín.

Esta obra, que como otras que se encuentran en el templo, tiene salpicaduras de pintura blanca, muestra a Jesús maniatado, siendo escoltado por tres soldados, mientras que la mano de Pilato indica que está hablando con él, interrogándole sobre las acusaciones que se han

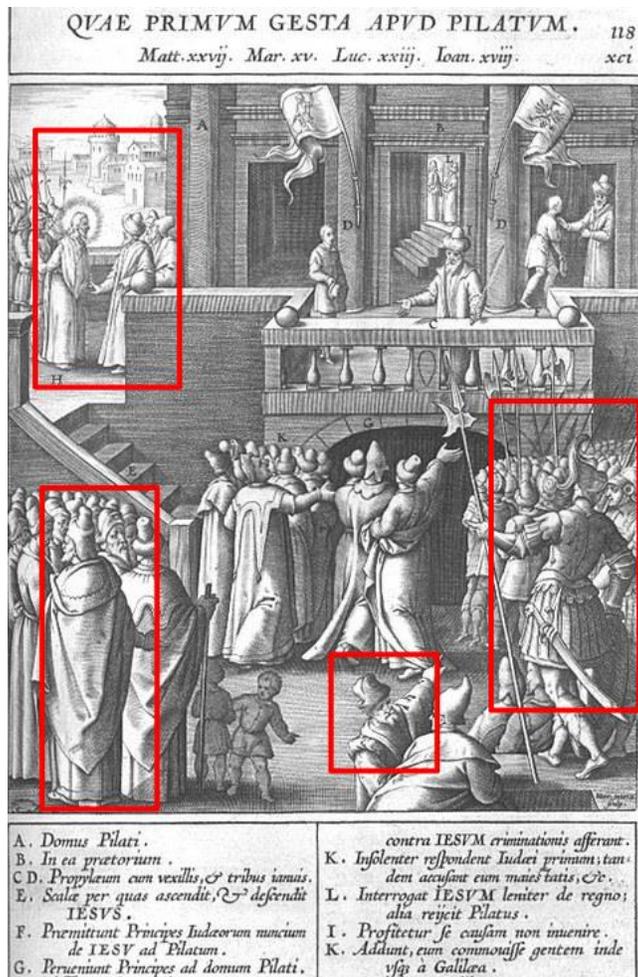
hecho en su contra. Bajo el vestíbulo, se encuentran dos soldados y dos personajes más, estos últimos representan a aquellos sacerdotes principales y ancianos que le acusan a gritos. La expresión de calma y resignación en el rostro de Cristo retrata el momento en que no responde ni una palabra más a Pilato ni niega ninguna incriminación que está escuchando sobre su persona.<sup>154</sup>



Se han marcado con rojo en el grabado las figuras que corresponden a las que aparecen en el lienzo.

---

<sup>154</sup> Mt. 27.11-14. Mr. 15.2-5; Lc. 23.3-5; Jn. 18.33-38.



XXXVII. Hieronymus Wierix, *Christus voor Pilatos (Cristo ante Pilato)*, basado en Bernardino Passeri para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, Amberes, ca. 1593, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-67.241>, (Consultado el 16 de enero de 2021).

Continúa la serie con la obra *Jesús ante Herodes*, lienzo que muestra los eventos que sucedieron ante Herodes Antípapas, quien esperaba que Jesús obrara algún milagro ante sus ojos, aunque éste se negó a hablar y a cumplir las peticiones del tetrarca. La mano de Herodes indica que está hablando, de hecho así lo indica la cartela del grabado (C. *Interrogant cum Herodes multi sermonibus, F. Nihil respondet Iesus/ Al preguntar Herodes sobre los muchos rumores, Nada responde Jesús*); el trono en el que se encuentra sentado, está elevado, indicando su posición como tetrarca, mayor desde luego a la de los demás personajes que se encuentran en la escena. El paisaje que vemos como fondo está simplificado, y Francisco Martínez tomó como base otro grabado que trata el mismo tema, pero que pertenece a Jacques de Brier, basado en Martín de Vos, tal y como menciona e identifica la Dra. Ligia Alethia

Fernández Flores<sup>155</sup>, para componer el vestíbulo palaciego en el que se encuentran. Por otra parte vemos que Cristo, está impávido.

El cuadro también cuenta con una inscripción en la parte inferior izquierda, debajo de la figura de un soldado romano, la cual dice: “A devoción del Reverendo Padre Predicador Fray Andrés Chibelas”.



Francisco Martínez, *Cristo ante Herodes*, s. XVIII.

También existe una diferencia entre las poses de Jesús, mientras que en el grabado se encuentra maniatado, en el lienzo sostiene con la diestra su manto celeste, posición que le otorga mayor solemnidad y majestuosidad. Además importa hacer notar una vez más tanto el empleo del claroscuro como la idealización de la belleza de Jesucristo que plasma Francisco Martínez en toda la serie.

---

<sup>155</sup> Ligia Alethia Fernández Flores, *El pintor y dorador Francisco Martínez.*, p. 261.



XXXVIII. Hieronymus Wierix, *Christ before Herod (Cristo ante Herodes)*, basado en Bernardino Passeri para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, Amberes, 1593, The British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0612-587](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-587), (Consultado el 25 de enero de 2023).

El lienzo que está justo debajo de la obra examinada recientemente, se refiere a los hechos ocurridos una vez que Jesús fue enviado nuevamente ante Pilato. El mismo fue compuesto a partir de un grabado de Wierix ya analizado, el de *Cristo ante Pilato* justamente, y muestra nuevamente en el balcón al prefecto de la provincia romana de Judea asegurando ante los sacerdotes, los gobernantes y el pueblo que se encuentra debajo, que ningún delito ha hallado en Jesús. Junto a Pilato se encuentra un hombre ricamente vestido y calzado, con sombrero en mano, que en el grabado aparece un poco más atrás, se trata simplemente de un emisario enviado por los príncipes de los judíos con un mensaje sobre Jesús, si bien en un primer momento supusimos erróneamente que se trataba del mismo Jesús dado que Lucas asegura que Herodes “le menospreció y escarneció vistiéndole de una ropa espléndida y volvió a enviarle a Pilato”.<sup>156</sup>

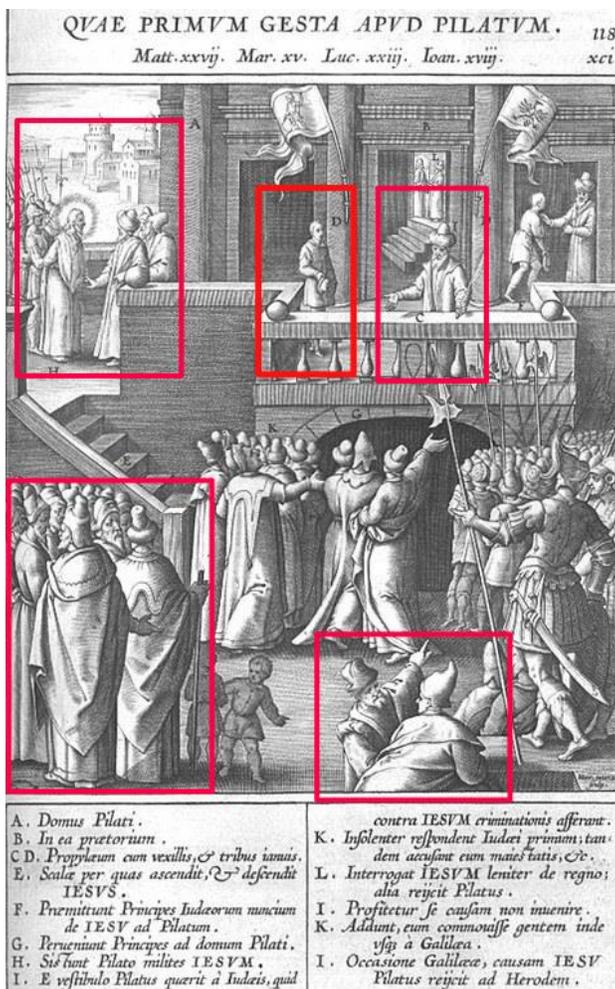
---

<sup>156</sup> Lc. 23:11

Al igual que en el caso anterior se han marcado con rojo en el grabado las figuras que corresponden a las que aparecen en el lienzo.



Francisco Martínez, *Cristo ante Pilatos*, s. XVIII.



XXXIX. Hieronymus Wierix, *Christus voor Pilatus (Cristo ante Pilatos)*, basado en Bernardino Passeri para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, Amberes, 1593, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-67.241>, (Consultado el 31 de enero de 2021)

Sigue a este lienzo, el de *Barrabás es escogido a Jesús*, que se encuentra en el antiguo refectorio. Como el lector recordará, para cumplir con una tradición judía que dictaba la liberación de un prisionero el día de la Pascua,<sup>157</sup> el procurador le dio a elegir al pueblo a quién de los dos quería que liberara.

<sup>157</sup> Se le ha llamado *Privilegium Paschale*, sin embargo, no existe evidencia histórica romana ni judía que sugiera la existencia de tal tradición. Se ha supuesto que más bien era una medida de Pilato para congraciarse con el pueblo, en la que realmente las personas no tenían la libertad de elegir a cualquier reo que estuviera dentro de la prisión de Jerusalén sino sólo entre los reos elegidos previamente por Pilato. Paul Winter, "10. Privilegium Paschale and Barabbas" en *On the Trial of Jesus (Studia Judaica)*, (Yugoslavia: De Gruter, 1974); p. 131-134. El pasaje bíblico figura en Mt. 27:11-25; Lc. 23:13-17; Jn 38:19 y Mc. 15:6-7.



QVÆ GESTA SÛNT, POSTQVAM REDVCTVS EST AD PILATVM.  
*Math. xxvij. Marc. xv. Luc. xxij. Ioh. xvij.* 120  
 xciiij



<p>A. Renovatur actio contra IESVM: defen- dit IESVM Pilatus.</p> <p>B. Pilatus, relictis Iudeis, interrogat at- tentius IESVM de regno.</p> <p>C. Respondet IESVS Pilato per benignè.</p> <p>B. Respondet arroganter Pilatus.</p> <p>C. Respondet rursùm IESVS de regno et.</p> <p>D. Exit cum IESV Pilatus: caput consilium de Barabba, ut dimittat IESVM, refert de ea re ad Iudeos.</p>	<p>E. Furiosè petunt Barabbam sibi dimitti.</p> <p>D. Querit, qual igitur fiet de IESV?</p> <p>E. Exclamant, Crucifigatur.</p> <p>D. Capte consilium Pilatus de flagellando IESV, ut desinat viscerari ad mortem.</p> <p>F. Representatur in círculo horu tertius; qui, sua lingua, et obsequata persuasione Iudeorum crucifigitur, et IESVS.</p> <p>G. Audit clamores afflictas Mater cum suis; crevit omnium afflictio.</p>
---	---

XL. Hieronymus Wierix, *Barrabas is preferred over Jesus (Barrabás es preferido a Jesús)*, basado en Bernardino Passeri para el libro *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo de Nadal, 1593, Amberes, PESSCA, <https://colonialart.org/artworks/1891A/view>, (Consultado el 31 de enero de 2021).

Lamentablemente parte de la obra- particularmente las figuras que se encuentran de lado izquierdo (Jesús, un soldado y un hombre al que vemos de medio cuerpo)- fue repintada, en 1972, por personas que no contaban con las herramientas ni las técnicas necesarias para restaurarlas adecuadamente<sup>158</sup>. La figura del soldado carece ya de la parte inferior del cuerpo mientras que el de Jesús resulta desproporcionado. Lo mismo sucede con el hombre que se encuentra en la parte inferior izquierda. Se utilizó el grabado recientemente mencionado de Wierix, sólo que el número de personas es menor, y Francisco Martínez pudo detallar a los hombres que gritan por la liberación de Barrabás.

El hombre que se encuentra en tercer lugar de izquierda a derecha, en la parte inferior, está pronunciando la siguiente frase: “Que su sangre caiga sobre nuestros muchos hijos”, citando y haciendo referencia así al Evangelio de Mateo<sup>159</sup>.

En el mismo refectorio, justo a un lado de la entrada a este espacio, se encuentra *La Flagelación de Cristo*, basada también en un grabado de Wierix. Existen diferencias grandes entre ambas obras: en el lienzo la escena se desarrolla en un espacio cerrado que da cierta sensación de intimidad, que hace sentir al espectador que está formando parte de un evento “especial”, mientras que en el grabado se desarrolla en un espacio abierto frente a una gran multitud de personas que observan el castigo.

En la parte superior derecha del lienzo, observamos un rompimiento de gloria con dos querubines que miran con suma tristeza el cruel acto que se está llevando a cabo mientras un angelito, no pudiendo soportar mirar a Cristo sumido en el dolor, se cubre su rostro con sus manitas.

La palidez y belleza de Cristo resalta enormemente gracias al claroscuro empleado y al color dorado del paño de pureza que le cubre. Atado a la columna, voltea su rostro hacia el otro lado con pasmosa resignación. Dos hombres sostienen manojos de ramas espinosas<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Presidencia Municipal Constitucional de Singuilucan, (9 de agosto de 1972), *Asunto: Solicitamos ayuda por el presidente municipal constitucional José Garrido Rodríguez*.

<sup>159</sup> Mt. 27:22-25

<sup>160</sup> Una forma de flagelación que fue muy común en las representaciones iconográficas de la Flagelación de Jesús durante la Edad Media. Andrea Nicoletti, “The scourge of Jesus and the roman scourge. Historical and Archaeological Evidence” en *Journal for the Study of the Historical Jesus*, n.15 (2017),

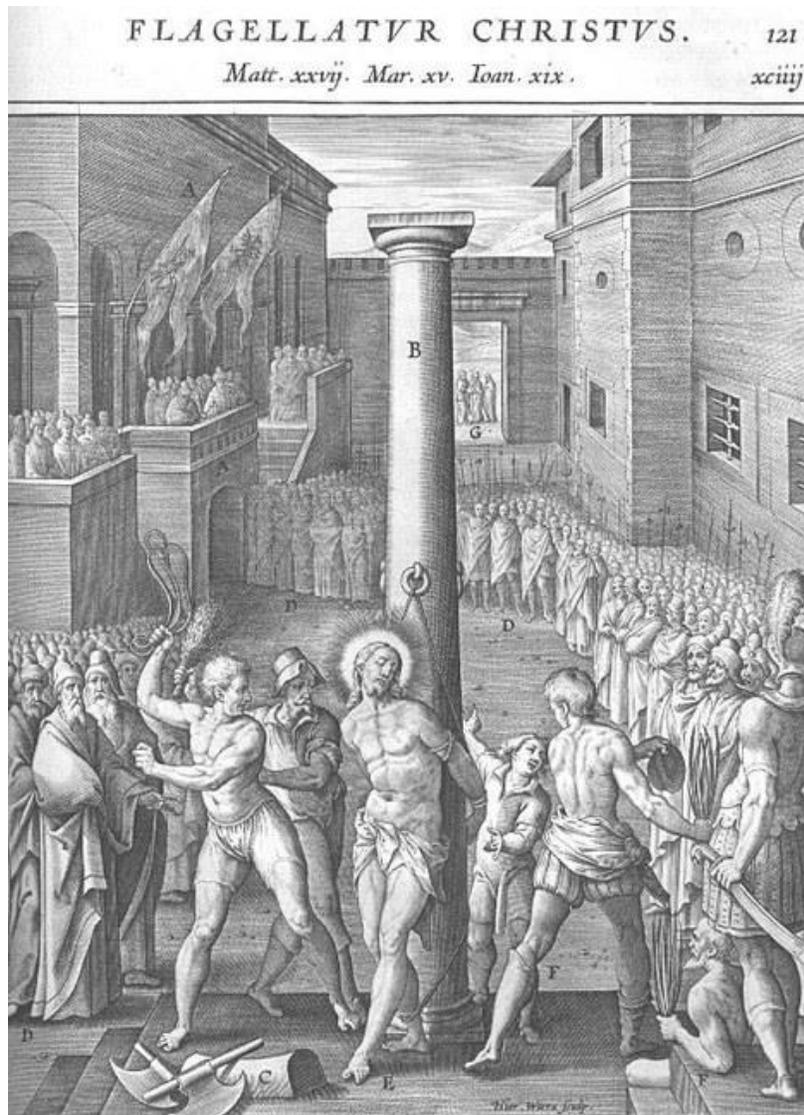
mientras que otro está en un ademán de golpear a Jesús, aunque no posee un flagelo o *flagrum* como en el grabado; hay que decir que parte de la obra fue repintada, lo que puede notarse en el soldado ubicado en el extremo izquierdo del lienzo, y que tal vez fue entonces que se cubrió el instrumento de castigo que portaba el verdugo.

El grabado, como se mencionó, se desarrolla en un espacio más amplio (el pretorio de Pilato). El hombre que sostiene el flagelo tiene el torso desnudo, a diferencia de como fue retratado en el lienzo; Jesús sigue siendo el personaje central y principal de la escena, su figura contrasta con los demás personajes por su altura y el amplio nimbo alrededor de su cabeza. La única figura que no aparece en el grabado es la del anciano que podemos observar en el extremo inferior derecho del lienzo, señalando hacia arriba, el cual se encuentra hablando con un hombre que sostiene un manojo de ramas espinadas.



---

[https://brill.com/view/journals/jshj/15/1/article-p1\\_1.xml?language=en](https://brill.com/view/journals/jshj/15/1/article-p1_1.xml?language=en), (Consultado el 03 de febrero de 2021), p.50.



XLI. Hieronymus Wierix, *The Flagellation (La flagelación)*, 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicae Historiae Images* de Jerónimo de Nadal, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/39A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/39A/artwork_zoom). (Consultado el 12 de octubre de 2019).

Prosigue la serie con el lienzo de *La Coronación de espinas*, cuadro que se halla a la izquierda del altar mayor. Resaltan el daño provocado por la humedad, el escurrimiento de pintura blanca y el detrimento en la parte superior de la obra. También hay un espacio faltante entre el lienzo y la derecha del marco, puede ser que se haya perdido parte de la pintura (dado el estado en que se encuentra). Nuevamente, resalta la figura de Cristo por su palidez y su posición central dentro de la composición. Es además la única figura que está iluminada y emana luz hacia los otros personajes, lo cual puede notarse en cómo las sombras se crean a partir de una luz radial, siendo las transiciones de luces a sombras más suaves en los cuerpos

que rodean a Jesús, pero que sigue el claroscuro al compararlo con figuras posicionadas detrás de él o más lejos de él, incluso con la arquitectura de fondo.



Como casi en todos los lienzos de la serie, también esta obra está basada en un grabado de Hieronymus Wierix, pero la escena fue reducida al acto de la coronación de Jesús y a la burla que los soldados hicieron de Jesús, actos que presencian algunos soldados más. No puede notarse en la pintura que los dos hombres que figuran detrás de Cristo le colocan la corona de espinas ayudados por horquillas; el hombre que se encuentra inmediatamente a su derecha está de rodillas y colocando en su mano una caña a manera de cetro. Dos hombres ubicados a la izquierda de Cristo, uno arrodillado y otro en el afán de arrodillarse, hacen referencia a Mateo<sup>161</sup> que menciona cómo los soldados, burlándose del Señor, le hacían reverencias.

---

<sup>161</sup> Mt. 15:19.

CORONATVR SPINIS IESVS.

Matt. xxvij. Mar. xv. Ioan. xix.

122

xcv



A. IESVS ab atrio in aulam Prætorij crudelissime cæsus trahitur.  
 B. Recefferat Pilatus in cubiculum, & quæd vellet fieri, significauerat.  
 C. IESVS veste pariter ac pelle atrocissime exutus, purpurea clamide per ludibrium induitur.

D. Sedere iubetur in scamno; Capiti corona è spinis imponitur; arundo pro sceptro datur.  
 E. Acerbissime cadunt, illudunt, feriunt arundine; consulunt Regem Iudeorum.  
 F. Virgo Mater foris cum suis omnia ex interuicij cognoscit.

XLII. Hieronymus Wierix, Christ is crowned with thorns (Cristo es coronado con espinas), 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicæ Historiæ Images de Jerónimo de Nadal*, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1137A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1137A/artwork_zoom). (Consultado el 14 de febrero de 2021)

Después de la coronación, sigue la ostentación o presentación de Jesús coronado con espinas y ataviado con un manto púrpura, ante las personas que piden su muerte. Pilato le presenta diciendo “He aquí el hombre” (*Ecce Homo*), justo antes de entregarlo para que cumpliera su sentencia de crucifixión. Aquí les observamos en un balcón con un diseño distinto, de herrería y no de mampostería, más sofisticado<sup>162</sup>, en el que Jesús se encuentra

<sup>162</sup> Ligia Alethia Fernández Flores, *El pintor y dorador Francisco Martínez*, p. 261.

recargado, maniatado y con una expresión llena de pena y tristeza, con un nimbo dorado que resalta gracias al claroscuro.

La soldadesca bajo el balcón del palacio sostiene lanzas; mientras el hombre ubicado en el lado inferior izquierdo sostiene una cruz de madera que le señala al espectador que prosiguen los acontecimientos del *Via Crucis*, la vía dolorosa que Jesús recorrerá hasta el lugar de su crucifixión. Otro de los personajes en el lado inferior derecho sostiene un estandarte romano con las siglas SPQR (*Senatus Populusque Romanus/ Senado y Pueblo Romano*) coronado por un águila sobre una guirnalda.



Comparándolo con el grabado de Wierix, son notables la modificación del balcón y de las poses que Francisco Martínez dio a los personajes, lo mismo que la ausencia de elementos que aparecen en la fuente original.



- |   |  |
|---|--|
| A. Offendit Pilatus Iudaeis IESVM flagellatum, & coronatum e spinis; Dicit, Ecce Homo.              | C. Quod videns Pilatus, vrget illum concitate.             |
| B. Cum defenderet IESVM Pilatus, ad accusationem blasphemiae venient; Filium Dei se fecit.          | D. Respondet IESVS; Non haberes potestatem, &c.            |
| C. Magis timuit Pilatus, propterea ingressus in praetorium, accuratus interrogat IESVM; Vnde es tu? | A. Motus, verbis IESV, apertius agit, ut ipsum liberet.    |
| D. Non Respondet illi IESVS.  | B. Adhuc Iudaei; Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris. |
|   | A. Hac plaga Pilatus a defensione IESV deiectus est.       |

XLIII. Hieronymus Wierix, *Events before Pilate condemns Jesus (Eventos antes de que Pilatos condene a Jesús)*, 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicae Historiae Images* de Jerónimo de Nadal, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1675A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1675A/artwork_zoom), (Consultado el 21 de febrero de 2021).

El siguiente lienzo *Jesús cargando la cruz camino al Calvario*<sup>163</sup>, se encuentra a la derecha del altar mayor, y al igual que el cuadro *La Coronación de espinas*, presenta gotas de pintura blanca y daños debido a la humedad que se trasmite por las paredes del templo. La escena enfoca a Jesús cargando la cruz, rodeado de soldados, y omite otra que se encuentra en el grabado de Wierix que muestra al fondo a los dos ladrones, cargando las cruces en las que serán clavados, mientras suben una cuesta. Nuestro pintor decidió pintar exclusivamente

<sup>163</sup> Jn. 19: 16-17, Lc. 23: 26-32, Mc. 15:20-22, Mt. 27:31-33.

un paisaje como fondo e indicación de que los personajes se encuentran a punto de cruzar la puerta vieja de la ciudad de Jerusalén.<sup>164</sup>

El hombre que se encuentra en un segundo plano, a un costado de Jesús, sostiene un garrote, la expresión furiosa de su rostro da una sensación dinámica, que, junto a su pose, hace pensar que en cualquier momento golpeará a Cristo. El soldado que se encuentra en primer plano y que le toca el brazo a Jesús, lleva coraza en la pintura, mientras que carece de ella en el grabado. Las poses de los personajes se adaptaron al espacio que ofrecía el lienzo, al igual que la arquitectura de la ciudad. Importa hacer notar que en estas como en muchas otras obras del periodo barroco y anterior, Jesús lleva la corona de espinas durante el *Via Crucis*, ya que en ninguno de los cuatro evangelios se menciona que se le despojara de ella después de que le vistieran con sus prendas para ser llevado al monte Calvario.



---

<sup>164</sup> Manuel Solé, *La Sábana santa de Turín. Su autenticidad y trascendencia*, Tercera edición, (Bilbao: Ed. Mensajero, 1990), p. 316.



XLIV. Hieronymus Wierix, *The bearing of the Cross (Jesús llevando la cruz)*, 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicæ Historiæ Images* de Jerónimo de Nadal, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1138A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1138A/artwork_zoom), (Consultado el 21 de febrero de 2021).

La siguiente escena retrata el momento en que *Simón de Cirene ayuda a Jesús a cargar su cruz*.<sup>165</sup> Este lienzo no se encuentra basado en ningún trabajo de Wierix, y no se ha encontrado el grabado que sirvió como modelo para su realización. En esta obra podemos encontrar la firma de Francisco Martínez en la parte inferior central, cerca de los pies de Jesús, pero no está fechada. Como en toda la serie de Martínez, la belleza idealizada de Cristo sigue resaltando por su palidez y la expresión solemne y de resignación que posee su rostro. Lleva una soga al cuello que detiene frente a él un esbirro que lo guía, cosa poco común, y en su pómulo derecho se observa lo que podría ser una herida o moretón. En el lado izquierdo de la obra, observamos a Simón de Cirene sosteniendo la cruz; le siguen en orden de derecha

<sup>165</sup> Mt. 27:32, Mc. 15:21, Lc. 23:26.

a izquierda, San Juan, la Virgen María y María Magdalena, llorando y enjugándose las lágrimas con paños.

Al fondo, observamos nuevamente las murallas de Jerusalén, que van quedando atrás conforme avanzan los personajes.



*La Crucifixión de Jesús*<sup>166</sup> es el lienzo que veremos a continuación, está ubicado en la parte superior del muro en el que se encuentra el confesionario. Francisco Martínez retomó algunas figuras centrales del grabado de Wierix, principalmente a Cristo (cuyas proporciones corporales dan a entender que es un hombre de estatura elevada, lo que podría indicar su mayor importancia dentro de la narrativa o ser parte del estilo del pintor) y a los soldados que están clavándole a la cruz; entre ambas obras existen pequeñas diferencias importantes: en la parte inferior del lienzo aparecen diversos instrumentos como una pala y una cuña, así como

---

<sup>166</sup> Lc. 23:33-46, Mc. 15:24-37; Mt. 27 35-50, Jn. 19:18-37.

otros que se corresponden con los de la Pasión, como el *Titulus*, que en el grabado lleva en las manos un hombre que se encuentra detrás del soldado que sostiene los brazos de Cristo contra el madero de la cruz; de igual manera hay un paño que hace referencia a las vestimentas de las que Jesús fue despojado (una túnica sin costuras). El paisaje de fondo es natural, pero no alcanza a observarse de forma clara debido a la penumbra y a la altura en la que se encuentra el cuadro.





XLIV. Hieronymus Wierix, *Jesus is Crucified (Jesús es crucificado)*, 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicae Historiae Images* de Jerónimo de Nadal, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1678A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1678A/artwork_zoom), (Consultado el 03 de marzo de 2021).

Debajo del lienzo *La Crucifixión de Jesús*, encontramos el cuadro que representa *El levantamiento de la cruz* (con daños por humedad, posible oxidación de pigmentos y manchas de pintura blanca), donde vemos a dos hombres justamente alzando la cruz con ayuda de un par de horquillas mientras otros cuatro sostienen el pie o el *stipes* de la cruz (la parte vertical) y lo empujan para colocarlo en la tierra. Las principales diferencias con el grabado son el menor número de soldados y la presencia de tres figuras en el lado derecho de la pintura, las cuales corresponden, de izquierda a derecha, a San Juan Evangelista, la

Virgen María y María Magdalena, esta última no se ve de forma tan clara como las demás, pero está ahí, cubriéndose el rostro con la mano derecha y enjugándose las lágrimas con un paño blanco mientras continúa llorando, incapaz de ver el terrible acto que está ocurriendo frente a ella.

Cielo y tierra aparecen unidos, atravesados por la cruz, la Voluntad del Cielo y la aceptación del Verbo que traspasa a la humanidad con su realización<sup>167</sup> y amor. Cristo pareciera voltear el rostro y fijar la mirada en el firmamento.



<sup>167</sup> Guénon, René, “Capítulo XXIII. Significado del eje vertical; la influencia de la Voluntad del Cielo” en *El simbolismo de la cruz*, trad. de Esteve Serra, (Barcelona: Ed. Sophia Perennis, 2003), p. 143-148.



A. Foramen paratum ad crucem  
defigendam.  
B. Varijs artibus erigitur crux;  
statuitur, & firmatur.

C. Variæ facies circumstantium,  
dum erigeretur & sta-  
tueretur crux cum summo  
dolore IESV.

XLVI. Hieronymus Wierix, *Erigitur Crux* (El ascenso de la cruz), 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicae Historiae Images* de Jerónimo de Nadal, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1679A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1679A/artwork_zoom), (Consultado el 14 de marzo de 2021).

En el muro donde se encuentra la puerta que da a la sacristía, se encuentran los últimos dos lienzos de la serie de *La Pasión de Cristo*. *El descendimiento de la Cruz* es la penúltima obra, en ella observamos a dos hombres colocados en la parte superior de cada brazo de la cruz, sosteniendo partes de la síndone, mientras otro la sostiene a la altura de las piernas de Jesús y uno más, del lado derecho, sostiene conmovido el brazo izquierdo del Señor. En el lado izquierdo, vemos a la Virgen María tocando con su mano derecha su corazón desgarrado

por el dolor y la tristeza. Arrodillada frente a la cruz y a los pies de Jesús, encontramos a María Magdalena. Al lado de ella, san Juan observa el descendimiento del cuerpo. En el extremo derecho del lienzo, vemos a dos mujeres compungidas cubriéndose el rostro con sendos mantos negros, sin dejar de llorar. Es muy probable que se trate de María de Cleofás y María Salomé, mujeres que, junto a María Magdalena, conforman el grupo denominado las Tres Santas Marías, quienes acompañaban a la Virgen y a San Juan.<sup>168</sup>

Las proporciones de la cruz y los personajes fueron adaptadas al espacio del lienzo, por ello parece que la Cruz es, en proporción, mucho más baja que las personas que aparecen en la escena. Por la forma en que la luz cae sobre María Magdalena y la Virgen, parece que la misma emana directamente de Cristo.



---

<sup>168</sup> Mt. 27: 55-56, Jn. 19:25.

En el grabado de Wierix, José de Arimatea se encuentra detrás de la cruz con los brazos en alto, supervisando y viendo el descenso de Cristo. Del lado derecho podemos ver al grupo conformado por la Virgen María, las Tres Marías y San Juan. En el fondo del lado derecho podemos observar el sol tras la ciudad de Jerusalén y una escena marcada con la letra B, que refiere que José y Nicodemo se encaminaron hacia el lugar donde estaba crucificado el cuerpo del Señor, cargando unguento<sup>169</sup> y la sítone.



XLVII. Hieronymus Wierix, *The Deposition from the Cross (El descenso de la cruz)*, 1593, grabado basado en el de Bernardino Passeri Romano, en el libro *Evangelicae Historiae Images* de Jerónimo de Nadal, Amberes, PESSCA, [https://colonialart.org/artworks/1408A/artwork\\_zoom](https://colonialart.org/artworks/1408A/artwork_zoom). (Consultado el 14 de marzo de 2021).

<sup>169</sup> Jn. 19:39-40.

Por último, veremos el lienzo *La Sepultura de Jesús*. Se desconoce el grabado que sirvió como modelo e inspiración para esta obra, ya que no se parece al realizado por Wierix respecto a esta escena en específico. Cristo es sostenido por José de Arimatea y Nicodemo (reconocible por el tocado rojo escarlata de fariseo) sobre el sepulcro abierto, vemos su cuerpo colocado sobre la síndone que tiene manchas de sangre; su figura, pálida por la muerte, resalta y emana luz. Un leve halo dorado rodea su cabeza y podemos mirar los signos que dejaron los clavos en sus manos y pies, así como la herida de la lanza que traspasó su costado.

María Magdalena, arrodillada frente al cuerpo de Cristo, llora y seca sus lágrimas con su manto. La Virgen observa con lágrimas en los ojos y con las manos juntas, el rostro de su amado hijo en signo de dolor y piedad. Por su parte San Juan sostiene un paño blanco sobre el que recarga su rostro mientras que con una expresión de tristeza observa el cuerpo de Jesús. Escena que recuerda la frase que escribió Sor María Ana Águeda de San Ignacio<sup>170</sup>:

¡O, muerto mío, muerto de amor!, mátenos tu amor. Tu muerte sea penetrante saeta que a todos nos hiera y traspase de amor y dolor.<sup>171</sup>

Debajo del pie derecho de Cristo, en la piedra del sepulcro, es visible la firma del pintor Francisco Martínez, quien fechó el lienzo en el año 1747.

---

<sup>170</sup> Fue priora y fundadora del convento de monjas recoletas dominicas de Santa Rosa de Santa María, ubicado en Puebla. Considerada como “La otra musa” y una mística, escribió reglas, devocionarios, tratados teológicos y meditaciones, siendo popular y reconocida en su época. *Vid.* Jennifer L. Eich, “The mystic tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda de San Ignacio” en *Letras Femeninas*, vol. 22, no. 1/2; (primavera-otoño, 1996) p. 20, 23.

<sup>171</sup> María Ana Águeda de San Ignacio, *Devociones varias*, edición de Clara Ramírez y Claudia Llanos, selección y transcripción paleográfica de Carolina Narváez Martínez, Colección Escritos de Mujeres Siglos XVI al XVIII, vol. V, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2019), p.50.



### III. Conclusiones

El hecho de que no se haya encontrado registro de la iglesia y el exconvento del Señor de Singuilucan en el INAH, convierte a este trabajo en un primer registro del inmueble, pues el tratar de datar tanto el templo y exconvento, así como su obra pictórica, puede resultar de gran relevancia para futuros estudios, no sólo de este patrimonio mueble e inmueble (que existe, aunque no esté declarado de esta forma), sino también del patrimonio virreinal en el cual se encuentra contextualizado. Esto abre el campo para investigar sobre quienes fueron los curas que estuvieron a cargo de la parroquia y por qué pagaron para que se realizaran la mayoría de los lienzos que se encuentran dentro de la iglesia y algunos en el refectorio del exconvento, puesto que provienen de la época de la secularización; así como de los gustos referentes a lo pictórico, pues los modelos flamencos que se usaron para las obras conservan su vigencia aún después del periodo en el que fueron populares dentro del ámbito religioso.

Es de notarse que la obra de Jerónimo de Nadal y los grabados de Wierix fueron muy relevantes, no sólo en este caso, sino para el mundo barroco en general, pues cumplían los cánones que normaban la manera de representar pictóricamente muchas escenas religiosas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el texto compilado por Nadal sólo contiene lo referente a los libros evangélicos, y no es del todo útil para identificar de dónde surgen ciertas imágenes cristianas, cuyas raíces están en los *Evangelios apócrifos*. Estos últimos lograban llenar los huecos y dudas que no contenían o no respondían los Evangelios Canónicos<sup>172</sup>, por ejemplo, sobre la Infancia de Jesús, el Nacimiento de María o sobre por qué Judas Iscariote traicionó a Jesús; los apócrifos comenzaron a circular a partir del siglo II d.n.e, aunque algunos se remontan de épocas anteriores, cuando se estaba constituyendo la Iglesia cristiana primitiva.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Patricia Grau-Dieckmann describe que los Apócrifos: "(...) convierten en creíble y comprensible una historia fragmentada e incompleta, tal como esta es presentada por los Evangelios ortodoxos." Vid. Patricia Grau-Dieckmann, "Influencia de las historias apócrifas en el Arte" en *Mirabilia*, núm. 01 (diciembre 2001), p.73, [https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia\\_a2001m12n1/mirabilia\\_a2001m12n1p72.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia_a2001m12n1/mirabilia_a2001m12n1p72.pdf), (Consultado el 28 de octubre de 2019).

<sup>173</sup> Patricia Grau-Dieckmann, "Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos", *Acta Scientiarum. Education*, vol. 33, núm. 2, (julio-diciembre, 2011), <https://www.redalyc.org/pdf/3033/303326604001.pdf>, (Consultado el 28 de octubre de 2019).

Los apócrifos se hicieron presentes en la iglesia de Singuilucan como consta en el apartado y que se ocupa de analizar las obras pictóricas del templo, entre las que destaca *Los desposorios de José y la virgen María* por la calidad del trazo, el lienzo que se asemeja a otro del mismo tema de Sebastián de Arteaga.

La belleza de cada lienzo nos hace recordar las palabras que Juan Damasceno, durante la Querrela de las imágenes en el Imperio Bizantino (730-842 d.C), retomó de un comentario de San Basilio:

Cuando no tengo tiempo para estudiar ni tengo libros, voy a una iglesia, el refugio común de las almas, mi mente cansada por los pensamientos conflictivos. Veo ante mí un hermoso ícono y mi vista se refresca, y me induce a glorificar a Dios (...) ¿No es un deber perpetuar el testimonio del mártir con las palabras y el pincel? ¿No debería abrazar con mis ojos todo aquello que es una maravilla a los ángeles y al mundo entero, temible para el demonio, terrorífico para los demonios, tal y como el gran Padre dicta? ...<sup>174</sup>

Los pasajes, símbolos e ideas cristianas llevadas a la plástica y las escenas que sintetizan diversos momentos de la historia de la Pasión de Cristo<sup>175</sup> componen un patrimonio cultural local importante que necesita ser preservado y restaurado por profesionales, ya que, de no serlo, en algunos años más podrían perderse, en especial los lienzos que se encuentran ya dañados por el exceso de humedad que se trasmite por los muros. Ojalá que este trabajo también sirva como una llamada de atención para que la historia visual y pictórica que resguarda el templo perdure a través del tiempo y su comunidad pueda seguir disfrutando de la misma y que continúe formando parte de sus vidas cotidianas. Por lo mismo se entregará un ejemplar de esta tesis al párroco del templo.

Aún existen muchos huecos que llenar sobre las transformaciones en la arquitectura, acerca de los lienzos<sup>176</sup> que aún no he podido ver y que se encuentran en otras áreas de la

---

<sup>174</sup> Juan Damasceno, “Authentic Testimony of Ancient fathers in favor of images” en *Apologia of St John Damascene against those who Decry Holy Images*, trad. de Mary H. Allies, The Internet Medieval Sourcebook Project, Fordham University, <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/johndamascus-images.asp>, (Consultado el 19 de febrero de 2020). La traducción pertenece tanto a José Humberto Tenorio Molina como a quien elabora esta tesis.

<sup>175</sup> También llamadas imágenes sinópticas, en las que se observan momentos distintos. Tienen un relato secuencial, en donde vemos las figuras de los protagonistas repetidos en la escena realizando diversas acciones concordes a la historia que desean contar. *Ibid.* María Isabel Rodríguez López, “Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología” en Universidad Complutense de Madrid, 2005, <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>, (Consultado el 28 de octubre de 2019).

<sup>176</sup> Desconozco cuántos lienzos faltan por ver, ya que posiblemente haya más en la parte superior del ex convento. Pero puedo constatar que existe un lienzo en la sacristía.

misma edificación. Este trabajo es solo un primer bosquejo que puede servir como base para otros investigadores, estudiantes e interesados, que, a través de perspectivas distintas o similares, puedan aumentar, corregir y complementar la historia del Templo y exconvento del Señor de Singuilucan. Incluso puede servir como ejemplo para realizar trabajos sobre otros inmuebles y cómo se formaron a lo largo del tiempo.

#### IV. Apéndices.

Apéndice I. Fray Manuel de la Victoria solicita que se subasten los bienes de la comunidad de Singuilucan que rentaba las tierras del rancho de Xalaltepec (1737-1738) para cubrir sus adeudos.

[Sello Tercero, vn real] años de mil setecientos y treinta y siete, y treinta y ocho.

Peticion para que se trabe execucion en todos los bienes de la comunidad de Singuilucan y se rematen en publica almoneda ya que sus naturales no pagan al convento del pueblo lo que deben, cada un año, por el arrendamiento del Rancho Xaltepec o la minilla.

Fray Manuel de Victoria religioso de los hermitaños de Nuestro Padre San [N.P Sn.] Agustín en esta Provincia del Santísimo nombre de Jesús y Prior actual del Combento del pueblo de Zinhuiluca de esta Jurisdición de Tolantzinco paresco ante Vuestra majestad en la más bastante forma que ayga lugar en dicho y digo que por el instrumento que con la debida presento consta que los naturales de dicho pueblo de lo [*sic.*] en pagar a mi combento sien pesos en cada un año por el arrendamiento de un Rancho llamado Xalaltepec o, la minilla para cuyo seguro y que en dicha paga no ubiese falta, abonaron sus personas y bienes de Comunidad abido y por aber y estando cumplido el plaso desde fin de Diciembre de el año pasado de setesientos y treinta y siete y requeridos por mí como parte legitima de dicho mi Combento me am pedido espera de dos meses lo que les e otorgado y pasado dicho tiempo no quieren dar dar Cumplimiento a dicha paga por todo lo qual sea de serbir Vuestra Majestad de mandar que el teniente de dicho pueblo o la persona que Vuestra Majestad mandare trabe execusion en todos los bienes de dicha Comunidad los que en publica almoneda se rematen asta dar Cumplimiento a los dichos (...), asimismo bisto que sea y por Vuestra Majestad, dicho instrumento se me debuelva, por combenir vase para el siguro de mi Combento en todo lo qual se serbiría Vuestra Majestad de mandar a ser como llebo pedido por ser de Justisia y Juro yn berbo sacerdotis ser verdad// y no de malisia y en lo nesesario .

Fray Manuel de Victoria, prior.

Y vista por su Magestad la hubo por presentada con el asunto que espresa mandava y su Magestad mando comparescan en este juzgado los contenidos en dicho asunto para efecto de que lo reconozcan y declaren si son deudores de la cantidad que se les demanda y confesando claramente se les apreme a la paga de que hagan de sus bienes y no de los propios de su comunidad y para que conste mando y firmo,

Joseph Manuel del Castillo

Pedro Dostua. Escribano publico.

En el pueblo de Tulancingo en quatro días del mes de marso de mil setecientos treinta y ocho años ante Su Merced el capitán Don Joseph Manuel del Castillo alcalde mayor por Su Magestad de esta jurisdicción, parecieron Don Antonio Hilario, actual gobernador, Don Kristobal de Padua gobernador pagado, y electo para el presente año, Faustino Ignacio alcalde, Don Antonio Xavier asi mismo gobernador pagado y Lorenzo (...) alguacil mayor, todos naturales del partido de Singuiluca y ladinos con el ydioma castellano y estando presentes se les hiso notar el escrito presentado por el reverendo padre prior Fray Manuel De Victoria y asi mismo el (...)

[Fin de la foja]

Apéndice II. Padrón de Feligreses, 1768.<sup>177</sup>

Señor Licenciado Don Andres Martines Campillo,

Mui Señor mio de todo mi respecto: acompaña a esta el padron de esta feligrecia, anotado de los que han cumplido con el presepto anual, espero resivo, y advierto a Vuestra merced que esta remitido

un traslado a la secretaria de el señor Virrei.

Le agradezere a Vuestra merced que se sirva ponerme a los pies de nuestro Ylustrusimo Señor mui amado mio y a la obediencia de los demas señores en cuya compañía deseo a Vuestra merced la mejor salud,

y ofresco la buena que gozo para quanto sea de su agrado.

Nuestro señor me guarde a Vuestra merced muchos años.

Zinhuilucam, y mayo 26 de 1768.

Beso la mano a Vuestra merced su afectisimo siervo, y capellan,

Juan de Dios de Castro Tobio.

Padron de matricula de los feligreses de esta parroquia de Sn Antonio Zinhuilucam sujeto a la jurisdiccion de Tulansingo año de 1768 su cura por su magestad el Bachiller Don Juan de Dios de Castro Tobio

Familias de el Pueblo/ Del cura- Miguel de Nava s<sup>o</sup> (+)

Francisco Xabier S<sup>o</sup> (+)

María de la Encarnación Perez. V<sup>da</sup>. (+)

María Sabina Doncella- Gertrudio de 12 años de edad. S<sup>co</sup>.

Teniente- Don Joseph Vallesteros V<sup>do</sup>. (+)-Joseph de 13 años de edad. Hijo (+) Joseph Alexandro S<sup>te</sup>.

---

<sup>177</sup> [Nota de transcripción] Se han conservado las abreviaturas originales. Algunas resultan desconocidas. Estas son las que se conocen: V<sup>da</sup> : Viuda V<sup>do</sup>. : Viudo Sob<sup>nas</sup>.: Sobrinas

Don Juan de Vargas (+) casado con Doña Anna Eugenia de Castro(+)- Juana Antonia Doncella huérfana (+)-Joseph Ysidro de 12 años de edad huérfano (+)  
 María de la Encarnación Doncella huérfana(+)- Tiburcio Antonio S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>. (+)  
 Don Joseph de Castro S<sup>o</sup> (+)-Don Juan Marco de Castro (+) casado con con Doña Mariana Ortega (+)- Phelipa Hernandez Ysidra Doncella (+) - S<sup>te</sup> Ygnacio Mesa S<sup>o</sup> S<sup>te</sup> (+) -Manuel Florencio (+) casado con Rosa Delgadillo S<sup>tes</sup> (+)-  
 Marcos Vicente Castro (+) casado con María Antonia Gutierrez (+)- Lucas Joseph de 12 años (+)- Juana María de 13 años (+). Hijos-  
 Manuel Castro V<sup>do</sup> (+)- Juan Antonio S<sup>o</sup> Gamusero (+)-  
 Juan de Herrera (+) casado con Juana María (+)- María Antonia doncella (+)- María Sixta de 10 años, hijos.  
 Thomas Frapala (+) casado con Dominga Santelises(+)- Nicolás de la Lus S<sup>o</sup>- Albina de 12 años de edad. Juan Nicolás S<sup>o</sup>, hijos.  
 Juan Gutierrez (+) V<sup>do</sup>- Adoctu S<sup>o</sup> hijo- Nicolás Gutierrez (+) casado con Juana García(+)- Juan Estevan S<sup>o</sup> (+)- Anna Phelipa Doncella, hijos.  
 Narsiso Gutierrez (+) casado con Juana Delgadillo (+)  
 Augustin de Herrera (+) casado con Luzarda Francisca(+)  
 Santiago Ramos (+) casado con Vicenta Herrera(+)- Cirilo Herrera V<sup>do</sup>. (+)  
 Phelipa de Jesús V<sup>da</sup> (+)- Pascual de 10 años (+)- Miguel Aljibar (+) casado con María Josepha(+)- hijos-  
 Joseph Aljivar (+) casado con María de Torres (+)- Eugenio (+) S<sup>o</sup>- Juan Bueno (+) S<sup>o</sup>- Josepha Ysabel (+) doncella- Phelipe Aljivar (+) casado con Josepha Juliana (+) Hijos- María Josepha V<sup>da</sup> (+)- Gertrudis María (+) V<sup>da</sup>.  
 Nicolas Lopez (+) casado con Bernarda Francisca (+)- Anna Christina (+) Doncella- María Gertudris (+) S<sup>o</sup>- Apolonia (+) doncella hijos- Ysabel María V<sup>da</sup>.

Se fueron al Real del Monte

Pedro Duarte casado con Celidonia- Clara Doncella- Manuel S<sup>o</sup>, hijos-  
 Petrona Ortega (+) V<sup>da</sup>- Juan Romualdo(+)- casado con Pascuala María(+)- hijos-  
 Malhiana V<sup>da</sup> (+)- Joseph Anastacio S<sup>o</sup>(+)- Juan Aguirre (+) casado con Micaela (+) hijos-  
 Manuela Ramirez(+)- V<sup>da</sup>- Maria Ysidra (+) Doncella- María Vitoriana (+) Doncella Hijas-

Fermin Herrera (+) casado con Catarina Maria(+)- Maria Carpia (+) Doncella- Manuel (+) de 12 años

María Ynes (+) V<sup>da</sup>- Geronimo García(+)- casado con Josepha Ortega(+)- Gabriela Josepha(+)- Doncella- Nicolas de 12 años (+) hijos-

María Antonia Ysidra (+) Doncella S<sup>re</sup>.

Augustin Vera(+)- casado con Rufina Rodriguez(+)- Anna Manuela(+)- Doncella- Josepha Gabriela (+) Doncella- Sob<sup>nas</sup>

Gertrudis Jurado(+)- V<sup>da</sup>- Joseph Rodriguez(+)- S<sup>o</sup> hijos.

Juachin Xacome (+) casado con Feliciano María (+)- María Dominga(+)- Doncella- Joseph Mariano (+) S<sup>o</sup>- Gregorio(+)- S<sup>o</sup> hijos.

Juan Francisco Gonsales (+) S<sup>o</sup>- Juan Christoval S<sup>o</sup> (+). Rosa Casares(+)- V<sup>da</sup>- Miguel Antonio(+)- casado con María Manuela (+).

Juana Ysidra (+) Doncella Hija S<sup>tes</sup>.

Andres Camacho(+)- casado con Juana Rufina(+)- Antonio(+)- S<sup>o</sup>- Gertudris(+)- S<sup>a</sup>- María Alexandra(+)- de 10 años hijos.

Leonor Robledo V<sup>da</sup>(+)- Hermenegilda(+)- Doncella- Casilda(+)- Doncella- Alexandro(+)- S<sup>o</sup> hijos-

Don Antonio Sanches (+) casado con Doña Anna Moctesuma (+)- Raphael de 12 años(+)- Joseph Ysidoro de 10 años (+)-

Don Francisco García(+)- casado con Doña María Manuela de Abelar(+)- Manuel Sotero (+) S<sup>o</sup> huerfano-Petrona Ysidra. S<sup>a</sup> S<sup>te</sup>.

Manuel Pacheco(+)- casado con Eusevia Gertrudis(+)- Estefania(+)- de 10 años hija S<sup>tes</sup>.

Juan Hurtado(+)- casado con Manuela Vera(+)- María Nieves Doncella hija (+)- Angela Vera(+)- V<sup>da</sup>- Visenta(+)- Doncella- María Gertrudis(+)- Doncella- Joseph Vera(+)- S<sup>o</sup>- Miguel Vera(+)- S<sup>o</sup>- Juan Vera(+)- casado con Francisca Camacho(+)- Domingo Vera (+) casado con María Ramos (+) hijos-

Bernardo Morales(+)- casado con María Gertrudis(+)- Bernarda(+)- Doncella- María Josepha(+)- Doncella- Miguel Varado(+)- casado con Josepha Morales(+)- Martin(+)- casado con Phelipa morales(+)- Hipolito Morales(+)- casado con Yganacia María(+)- Pedro S<sup>o</sup> (+) Cipriano morales(+)- casado con Gregoria Ortega(+)- hijos.

Sebastiana Valdes(+) V<sup>da</sup>- Joseph(+) S<sup>o</sup>- Thomas(+) S<sup>o</sup>- Rosalia (+) casada con Nicolas Ortega(+) hijos.

Juan Ramires(+) casado con Apolonia Francisca(+)- Juana María(+)- Doncella- Joseph Antonio(+) S<sup>o</sup>- Francisca Doncella(+)- Ramon de 12 años (+)-

María Guadalupe(+) casada con Bernardo Castilla(+)- hijos-

Juan Dias (+) casado con Josepha Urtado(+)- Visente Ramos(+) casado con María Urtado(+)- Petra Mesa(+) S<sup>a</sup>- María Dolores(+) S<sup>a</sup>- Lorenza(+)- Doncella hijas.

Joseph Gerrero(+) casado con Jualiana Gutierrez(+)- Manuela(+)- Doncella- Juana Doncella(+)- Joseph de 12 años (+) hijos.

Joseph Coronel(+) casado con Manuela(+)- María Teresa V<sup>da</sup>(+)- Martín S<sup>o</sup>. Hijo(+)-

Juan de Oliba(+) casado con Juana de Castro(+)- Antonio Oliba(+) casado con Yridia de q<sup>ta</sup>.(+)- Salvador S<sup>o</sup>(+)- Domingo S<sup>o</sup>(+)- hijos-

Miguel Oliba(+) casado con Juana Antonia(+)-

Francisco Jurado V<sup>do</sup>(+)- Visente Jurado(+) casado con Geronima Cortes(+)-

Miguel de Torres V<sup>do</sup>(+)- Ygnacia Doncella(+)- Antonia Doncella (+) hermanas- Gertudris Ortis S<sup>a</sup> (+) S<sup>te</sup>.

Luis Escobedo(+) casado con Josepha Xabiera(+)- María Luciana(+)- Doncella- Paulina (+)- Doncella hijas- María Caraballo(+)- V<sup>da</sup>

Antonio Reyes (+) V<sup>do</sup>- Joseph Escobedo(+) casado con Petrona Marta(+)-

(ausente) María Olbera V<sup>da</sup>- Juana María Doncella (auxsente)- Dionisio Escobedo(+) casado con Augustina Delgadillo(+)- Brigida(+)- Doncella- Manuel (+) de 12 años.

Francisco Gerrero(+) casado con Micaela Casares (+)- Melchora (+) doncella hija-

Antonio Rodriguez (+) con Antonia García(+)- Joseph Antonio Gutierrez(+) casado con María Ruis(+)- Silberia (+) S<sup>a</sup>

María Micaela Aleman(+)- S<sup>a</sup>- Pedro Pio de 13 años (+)- Salvador de 10 años (+). hijos

María Lisalde(+)- V<sup>da</sup>- María Philipa (+) Doncella- Rita Quiterio(+)- Doncella- Casimiro(+)- S<sup>o</sup>- Maximo(+)- de 10 años- Alexo Leon(+)- casado con María Dorotea (+)- hijos.

Cayetano Casares(+) casado con Cirila Vera(+)- Juana de 11 años (+)- Geronimo de 10 años (+)- hijos-

Joachim Quincoya(+) casado con Christina(+)- Mariano Panadero(+) casado con Josepha Joachina(+)-

Lorenzo Ortis(+) casado con Melchora Urtado(+)- Visente Viveros(+) casado con Juana Maria(+).

Juan Christoval Gutierrez (+) casado con María Gertrudis(+)- Andres Antonio(+) S<sup>o</sup>- Marcos Joseph S<sup>o</sup>(+)-

#### Familia de los Ranchos- Rancho de Tecanecapa

Benito Ortega(+) casado con Philipa Ximenes(+)- Miguel Lorenzo(+) casado con Melchora(+)- Joseph Antonio(+) S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>- Joseph de Vargas(+) casado con Juana Ortega(+)- Francisco Ortega(+) casado con Francisca Reyes(+)- Juan Ortega(+) casado con Cipriana(+)- Manuel Antonio(+) S<sup>o</sup> Ste- Tiburcio Antonio(+) S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>- Antonio Rodrigues(+) casado con Pascuala Maria(+)- Manuel Ygnacio(+) casado con María Josepha(+)- Antonio Telles(+) S<sup>o</sup>- Juana Petrona (+) V<sup>da</sup>.

Manuel de Yslas (+) casado con Maria Martines(+)- Manuel Gregorio V<sup>do</sup>(+)- Phelipe de Jesus de 12 años(+)- Miguel Antonio de 10 años hijos (+).

#### San Francisco

Chistoval Ruis(+) casado con Maria de la Consepsion(+)- Joseph de la Lus(+) casado con Juana Juliana(+)- Joseph Ruis(+) S<sup>o</sup>. Francisco(+) S<sup>o</sup>- Dionisio(+) S<sup>o</sup>- Joachin de 13 años(+)- Gertrudis(+) doncella- María Madalena(+)- Doncella- hijos.

#### Xaguei Alto.

Francisco Olbera(+) casado con María Angela(+)- Juan Cayetano(+) S<sup>o</sup>- Joseph Marcelino(+) S<sup>o</sup>-Anastacio de 13 años (+)- Joseph Fabial de 11 años (+)- Francisca de 10 años (+)- Hijos.

Juan Ventura(+) casado con Estefania Gertrudis(+)- Miguel Geronimo(+) casado con Manuela Valderas(+)-

#### Xaguei cercado.

Rafael espinosa(+) casado con Mariana Quiros(+)- Joseph Roldan(+) casado con Francisca Espejel(+)-

(Yndios Pastores) Angela María V<sup>da</sup>- Ygnacia Ysidra (+) Doncella- Juan Hemenegildo(+)  
S<sup>o</sup>- Rafael De la Crus S<sup>o</sup>(+). hijos- María Micaela(+)  
V<sup>da</sup>

#### Huciapa.

Hipolito Gonsales(+)  
V<sup>do</sup>- Mariano Antonio(+)  
S<sup>o</sup>- María de la luz (+)  
Doncella. Henrique Antonio(+)  
casado con Josepha

Antonia(+)  
hijos- Juan Antonio Valderas(+)  
S<sup>o</sup>- Manuel Antonio(+)  
casado con Rita Gregoria(+)-

Miguel mariano(+)  
casado con Maria Rita(+)-  
Diego Martin(+)  
casado con Maria Ygnacia(+)-

Jacinto Valderas(+)  
casado con María Theodora(+)-  
Diego Godines(+)  
casado con María Espejel(+)-

(Yndios Pastores) Matheo Phelipe (+)  
casado con Juana García(+)-  
María Guadalupe (+)  
doncella Hija- Francisco García(+)  
casado con Juana Hernandez(+)-  
María Antonia(+)  
doncella hija- Manuel(+)  
S<sup>o</sup> hijo- Manuel Francisco(+)  
casado con Francisca García(+)-  
Mathias (+)  
S<sup>o</sup> hijo- Bernardo García(+)  
casado con Rosa María(+).

#### Santa Anna.

Don Ygnacio Soto(+)  
S<sup>o</sup>- Santiago Arispe(+)  
S<sup>o</sup>- (Ausente) Pedro Ranzel S<sup>o</sup>-  
Nicolas Tolentino(+)  
casado con Maria Madalena(+)

Juan Thomas(+)  
S<sup>o</sup>- Martin(+)  
de 12 años- Eusebio Thomas(+)  
casado con Gertrudis(+)-  
Justo Rufino(+)  
casado con Juana Matiana (+)-  
S<sup>tes</sup>.

(Yndios de Quadrilla) Simon de Luna(+)  
casado con Luisa Robledo(+)-  
Antonio Saturnino(+)  
de 14 años- Ygnacio Mariano(+)  
de 10 años- hijos-

(ausente) Juan Alexandro casado con Juana Margarita-  
(ausente) Marcos Antonio casado con  
(ausente) Petrona María-  
(ausente) María Philomena de 11 años-  
Pascuala Manuela(+)  
V<sup>da</sup>- Pascual Trinidad(+)  
S<sup>o</sup> hijo-

(ausente) Juan de la Crus casado con María Francisca-  
Casimiro(+)  
casado con Thomasa María(+)-  
Juan Alonso(+)  
casado con Juana María(+)-  
Juan Antonio(+)  
S<sup>o</sup>- Juan Manuel de 11 años (+)-  
Manuela María de 12 años(+)  
hijos.

(ausentes) Manuela de la Encarnación V<sup>da</sup>- Agustín Domindo S<sup>o</sup>- Cosme Miguel de 11 años- Sebastian Antonio casado con Juana Francisca- Pascual Phelipe casado con Anna María- Juan Manuel S<sup>o</sup> hijo-

(ausentes) Diego Miguel casado con María- (ausente) Gerardo - (Ausente) Joseph Domingo de 12 años- Juan Antonio(+)- casado con María del Rosario(+).

#### Tecamacaque

Petrona Aguirre V<sup>da</sup>(+)- Joseph Romero(+)- casado con Gertrudis Sabino(+)- Rosalia(+)- S<sup>a</sup> hijos-

Juachin Sabino(+)- casado con Manuela Antonia(+)- María Francisca(+)- doncella- Joseph Toribio(+)- S<sup>o</sup>- Cayetano(+)- casado con Maria

Lopez(+)- Antonio Ramos(+)- casado con Catarina(+)- Visente Casares(+)- casado con Gregoria Sabino(+)- Anna Rosa(+)- doncella hija

Christoval Hermoso(+)- casado con Maria Teresa(+)- Anna Maria(+)- doncella Hija-

Francisco Sabino(+)- casado con Antonia Casares(+)- Francisco Xabier(+)- S<sup>o</sup>- Nicolas Sabino(+)- casado con Micaela Godines(+)- Micaela de 10 años hija.

Luis Sabino(+)- casado con Francisca Casares(+).

Joseph Antonio Sabino(+)- V<sup>do</sup>- Manuel Visente(+)- casado con Juana Antonia(+)- Anna Melchora(+)- de 11 años- Pedro Yldefonso(+)- S<sup>o</sup>- Antonio Toribio(+)- casado con Micaela María(+)- Juan Mariano Sabino(+)- casado con Gertrudis Romero(+)- hijos.

#### Sebadal

Mariano Vasquez(+)- casado con Cayetana Espejel(+)- Paulino Cardenas(+)- casado con Antonia Vasquez(+)- María Severina(+)- doncella- Anna María de 10 años (+)- hijas- Ysidro S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>

#### San Joachin

Miguel Foscano(+)- casado con María Ortis(+)- Christoval (+)- S<sup>o</sup>- Juan Antonio(+)- S<sup>o</sup>- María Lucia(+)- doncella- Santiago(+)- S<sup>o</sup>.

Manuela(+)- Doncella- Ysidro(+)- de 13 años hijos- Ygnacia(+)- doncella huérfana.

### Minilla

Micaela Mathiana(+) V<sup>da</sup>- Nicolasa(+) doncella- Basilia(+) doncella- Andrea(+) S<sup>a</sup>- Antonio(+) S<sup>o</sup>- María Brigida(+) doncella- Geronima Rosa(+) S<sup>a</sup>- Manuel de Jesús(+) S<sup>o</sup>- Gregorio casado con Eugenia- Florencia doncella- Quirina doncella hija Guillermo Arellano(+) casado con Agueda(+)- Alfonso(+) S<sup>o</sup> hijo- Reyes Sanabria(+) S<sup>o</sup>-

### Tepetongo

María de Nava V<sup>da</sup>(+)- Joseph Galindo(+) S<sup>o</sup>- Anna María(+) doncella Catarina(+)-doncella hijos. Francisco de Yslas(+) casado con Jualia Telles(+)- Christoval Telles(+) casado con Juana Trejo(+)- Pedro Telles(+) casado con Eugenia Fragoso(+)- Barbara(+) de 10 años- German Telles(+) V<sup>do</sup>- Francisco Telles de 14 años(+)- Joseph Rafael de 10 años(+) hijos. Basilio Vera(+) casado con Margarita Marcela(+)

### Tlacuatongo

Bernabe Batalla(+) casado con Micaela Geronima (+)- Casildo de 11 años (+)- Juana Maria (+) doncella- Ygnacio Antonio(+) casado con Maria Manuela(+)-Balthasar de la Crus(+) casado con Maria Francisca(+)- Juan Antonio(+) S<sup>o</sup> hijo- Maria(+) V<sup>da</sup>- Pablo Casimiro(+) S<sup>o</sup> María Olalla (+) doncella Carlos Guarreros (+) V<sup>do</sup>- Rosa Maria (+) doncella- Joseph Guarreros (+) S<sup>o</sup>- Miguel(+) S<sup>o</sup>- Nicolas Guarreros(+) S<sup>o</sup> hijos. Francisco Xabier Murcia (+) casado con Anna Maria (+)- Paula(+) doña- María de la Lus(+)- doncella hijos.

### Cuyamaloya

Antonio Trejo(+) casado con María Ordoñez (+)- Manuel Guarreros (+) casado con Anna Santos

Cayetano de la Cruz casado con (ausente) Phelipa Josepha- Visente Fonseca S<sup>o</sup>- Maria Fonseca doncella- Maria Gertrudis V<sup>da</sup>-Miguel Antonio S<sup>o</sup>- Josepha Maria V<sup>da</sup>- Julian Antonio S<sup>o</sup>- Francisco Sanabria casado con Paula Lopes

[Sirvientes]

(ausentes) Joseph Luis casado con María Rosalia. Francisco Arellano S<sup>o</sup>-

(se fueron) Onofre Conches casado con María- Joseph Antonio S<sup>o</sup>- Visente Estrada S<sup>o</sup>- Cayetano Joseph casado con Nicolasa Francisca- Pedro de 10 años- Rosa de 12 años hijos.

Julian Carbonero(+)- casado con Margarita (+)- Joseph Antonio (+) S<sup>o</sup> hijo.

#### Alfaxayuca

Marcos Escobar V<sup>do</sup>(+)- Juan Marcos de 13 años- Francisco (+) de 11 años hijo- Lauriano Ramos (+) S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>.

#### La Joya

Juan Fragoso V<sup>do</sup>(+)- Mariana de 11 años hija- Juan Urtado (+) S<sup>o</sup>- Mathias Urtado(+)- S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>. Nicolasa Antonia(+)- V<sup>da</sup>- Atanacio(+)- S<sup>o</sup>- Mariano(+)- S<sup>o</sup>- Manuel Dimas(+)- de 11 años- Estefania(+)- doncella- María Gregoria(+)- doncella- Ysabel doncella(+)- Juan Antonio (+)- casado con Maria Vatalla(+)- hijos.

Juana María (+)- V<sup>da</sup>- Juan Manuel(+)- S<sup>o</sup>- Pedro Phelipe(+)- S<sup>o</sup>- Visente(+)- S<sup>o</sup>- Luzarda(+)- doncella- Antonio Theodoro(+)- S<sup>o</sup>- Maria Juliana(+)- doncella hijos.

Antonio Palacios(+)- casado con Simona (+)- Joseph de 11 años (+)- Aniceto de 13 años(+)- hijos.

Rita Josepha(+)- V<sup>da</sup>- Diego Atanacio de 11 años (+)- Juana Maria doncella(+)- Juan Pablo (+)- casado con María Candelaria(+)-

María Casilda(+)- doncella- Cipriano (+)- S<sup>o</sup>- Juan Andres de 10 años. Hijos.

Marcelo Fragoso(+)- casado con Maria Trinidad(+)- Christina(+)- doncella- Juan Visente(+)- casado con Josepha Telles(+)- hijos.

#### El Saus.

Nicolas García(+)- casado con Basilia Aguilas(+)- Mathiana (+)- doncella- Juliana(+)- doncella- hijas- Josepha Peres(+)- V<sup>da</sup>- Phelipa(+)- doncella- Alexo(+)- S<sup>o</sup> hijos.

## Tecuaco

Pedro Aguilar(+) casado con Maria Blasa(+)- Thomas de 11 años(+)- Juan German(+) casado con Micaela(+)- Andres(+) S<sup>o</sup>- Santiago(+) de 12 años.

Theodoro Bueno(+) casado con Anna María(+)- Pedro Astacio(+) casado con Rafaela(+).  
Maria(+) V<sup>da</sup>- Joseph Antonio(+) casado con Juana María(+)- Augustín(+) S<sup>o</sup> hijo.

Joachin de Aguilar(+) casado con Rosa Vera(+)- Phelipe Antonio(+) casado con Luisa(+)-  
María(+) doncella- Manuela(+) doncella hijas.

Joseph Aguilar (+) casado con Maria Peres(+)- Juan Mariano(+) S<sup>o</sup>- Pedro Antonio(+) S<sup>o</sup>-  
Dominda(+) doncella- Josepha(+) de 13 años

María de 14 años hijos- Lasaro Yslas(+) S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>.

Nicolas Antonio(+) casado con Rosa Castelan(+)- Joseph Dionisio(+) casado con Andrea  
Trejo(+)

Bernabe de Vera(+) casado con Ygnacia Camacho(+)- Antonio(+) S<sup>o</sup>- Gertrudis(+)- doña  
hijos.

Alonso Urtado(+) casado con Estefania Ramires(+)-Basilio(+) de 13 años- Maria de 11  
años(+)- Gertrudis(+)- doncella hijos-

Pablo Vera(+) casado con Ysabel Telles(+)- Juana(+)- doncella-Rosa(+)- doncella

Visente(+) S<sup>o</sup>- Augustín(+) S<sup>o</sup> hijos.

Francisca(+) V<sup>da</sup>- Joseph Vera (+) casado con Manuela Gonsales(+)- Bernabe Antonio(+)  
huerfano.

Juan Ruis Aguilar(+) casado con Maria Gertrudis(+)- Joseph Antonio(+) V<sup>do</sup>- Antonio  
Basilio(+) S<sup>o</sup>- Estolano de 13 años(+)- Estefania(+) doncella- Phelipa(+)- doncella hijos-

Joseph Ramires(+) casado con Anna Teresa(+) S<sup>tes</sup>.

Juana(+) V<sup>da</sup>- Augustín Manuel(+) S<sup>o</sup>- Luis(+) S<sup>o</sup>- Juan Jacinto(+) casado con Juana  
Olalla(+)- hijos.

Phelio Perez(+) casado con Ysabel de Yslas(+)- Pedro Augustin(+) S<sup>o</sup>- Lucas(+) S<sup>o</sup>-  
Cayetano(+) S<sup>o</sup>- Juana Manuela(+)- doncella- Bartola(+)- de 14 años hijos.

Juan Alberto(+) casado con Maria Jacinta(+)- Maria Micaela(+)- doncella-hija- Quinto  
Ramos(+) S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>.

Juana de Abila(+) V<sup>da</sup>- Joseph Yslas(+) S<sup>o</sup>- Gertrudis(+) doncella- Vitoriana(+) doncella hijos.

Pascual de Yslas(+) casado con Phelipa(+)- Maria Micaela(+) doncella- Joseph Santo(+) S<sup>o</sup>- Juana María(+) doncella hijos- Miguel(+) V<sup>do</sup>- Casimiro(+) S<sup>o</sup>

Nicolas de Yslas(+) casado con Juana Ortega(+)

Lorenzo Mexia(+) casado con Antonia Almaras(+)-Domingo Mariano(+) S<sup>o</sup>- María Eusevia(+) doncella-Visenta(+) doña hijas.

#### Jalapilla

Manuel Vela(+) casado con Francisca Nalla- Juan Manuel(+) S<sup>o</sup>- Juana Brigida(+) de 12 años (Se fueron) Augustín Luis casado con Micaela Vera- Luis Guadalupe V<sup>do</sup>

Juan de la Crus(+) casado con Maria Manuela(+)- Marcelo(+) S<sup>o</sup>- Visente Vera(+) casado con Manuela Bernarda(+)- Juan Visente(+) S<sup>o</sup>-

Manuel(+) S<sup>o</sup>- Joseph Mariano(+) S<sup>o</sup> hijos- Joseph Neri de 10 años(+)- Phelipe Reyes(+) S<sup>o</sup>- Diego Joseph(+) S<sup>o</sup>- Lasaro(+) S<sup>o</sup>

Nicolas(+) S<sup>o</sup>- Viviano(+) S<sup>o</sup> St<sup>es</sup>

#### Santiago

Miguel Ortega(+) casado con Barthola Josepha(?)- Joseph Calixto de 10 años(+)- Thomasa(+) S<sup>a</sup> St<sup>e</sup>

Antonio Ramos [ilegible] (+) casado con Bernarda Maria(+)- Astacio Ramos(+) casado con Margarita(+)- Bernardo(+) S<sup>o</sup>- Marselo Díaz(+)- Josepha (+) S<sup>a</sup> hijos.

Cipriano Juguel(+) casado con Josepha(+)

#### Suchitepeque

Antonio Leon (+) con María Gertrudis (+)- María S<sup>a</sup>. S<sup>te</sup>- María Ximena (+) S<sup>a</sup>- Juan Antonio (+) S<sup>o</sup>- Juan Manuel S<sup>o</sup> S<sup>res</sup>.

Juan de Leon (+) casado con Josepha (+)- Pedro (+) S<sup>o</sup>.

Manuel Vra Mendes (+) casado con María Niebes (+)- Antonio (+) S<sup>o</sup>- Manuela doncella (+)- Cipriano (+) S<sup>o</sup>- Manuel (+) S<sup>o</sup>- María (+) Josepha doncella- María de el Carmen doncella hijos-

Narsiso Valderas (+) casado con María Rosa (+)- Joseph Mariano (+) S<sup>o</sup>- Barthola (+) doncella.

#### Estancia

Juan Joseph Arriaga (+) casado con Rita Ramos (+)- Cayetano Carlos (+) S<sup>o</sup>- Juan Joseoh Delgadillo (+) casado con María Caraballo (+)- Gregorio (+) casado con Nicolasa (+)-

#### La Froje

Mariana(+)<sup>V<sup>da</sup></sup>- Margarita de 10 años(+)- Salvador Aleman(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Luzarda(+)- Salvador(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Pedro(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Juan Antonio Xacome(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Maria Antonia(+)- Juan de Noya(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Juana Maria(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> hijos- Phelipa(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> doncella S<sup>te</sup>- Juana Mexia(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>te</sup>.

#### Buena Vista

Francisco de Yslas(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Dionisia Rodriguez- Rita Severina(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> de 13 años- Ricardo de 10 años(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> hijos- Francisco Rodríguez(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Pedro Antonio(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- S<sup>te</sup>.

#### Quatlilco

Lasaro Juares(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Maria Efigenia(+)<sup>V<sup>da</sup></sup>- Sebastian(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Rosalia(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> de 10 años- Joseph(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>-hijos-

#### Texcaltitlan

Don Juan Bustamante(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Maria Francisca(+)<sup>V<sup>da</sup></sup>- Simon de Soto(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Visente Soto(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Nicolas Medina(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Joseph(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup> S<sup>tes</sup>.- María Urtado(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>te</sup>.

Asensio Trejo(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Visente(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Marcela(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> doncella- Juan de 12 años(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> hijos.

Thomas de Noya(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Maria Gertrudis(+)<sup>V<sup>da</sup></sup>- Manuel Antonio(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Clara(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> doncella- Joseph Apolinario de 13 años(+)

Antonio Obregon(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Juliana(+)<sup>V<sup>da</sup></sup>- Antonio(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup> hijo.

#### Ahuaquautitlan

Francisco Contreras(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> casado con Bernarda Yslas(+)<sup>V<sup>da</sup></sup>- Miguel Geronimo(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Anna Rosalia(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> doncella- Joseph Francisco(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup>- Andres(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup> hijos- Mariano(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>o</sup> S<sup>te</sup>- María Ysidra(+)<sup>V<sup>da</sup></sup> S<sup>a</sup> S<sup>te</sup>.

Salvador Simon(+) Yndio casado con Nicola(+) mestisa- Juana Antonia(+) doncella- Tiburcio(+) S<sup>o</sup>- María Guadalupe(+) doncella hijas-

Andres Rodrigues(+) casado con María Antonia(+)- Manuela Visenta(+) casada con Antonio Ortis(ausente)- María Antonia Urtado(+) V<sup>da</sup>-

María de la Encarnasion(+) V<sup>da</sup>- María Manuela(+) S<sup>a</sup>- Hilaria(+) doncella- Josepha Ruis(+) V<sup>da</sup>

Francisco Xabier Urtado(+) casado con Gertrudis Ortega(+)- Francisco(+) S<sup>o</sup>- María Dionisia(+) doncella- María Josepha(+) hijos.

Padron de los Yndios Tributarios de el Pueblo, puestos en el orden, conque se cuentan los dias que les obliga el precepto de oír misa.

Republica- Gobernador

Don Faustino Ygnacio Albarado(+) casado con Doña Francisca María(+)-

---

Fiscal d la Yglecia-

Don Manuel Urbano(+) casado con Doña Josepha María(+)-

---

Alcalde primero-

Don Lorenzo Albarado(+) casado con Doña Juana Ysidra-

---

Alcalde 2<sup>o</sup>

Don Ramon Joseph(+) casado con Doña Josepha Maria(+)

---

Rexidor-

Don Bernardo Maximiliano(+) casado con Doña Anna Francisca(+)  
española

---

Fiscal 2<sup>o</sup>

Don Juan Chrisostomo(+) casado con Cayetana Lorensa(+)

---

Escribano Lasaro Joseph(+) S<sup>o</sup>

---

Topile Doctrinero-  
Antonio Hernandez(+) c.c.  
Paulina Antonia(+)

---

Alguacil mayor-  
.....  
Visente Ferrer(+)  
Matiana Marcelina(+)  
Don Gerardo Ximenes(+)  
Juana Maria Torres(+) mestisa  
Don Roque Francisco(+)  
María Matiana(+)  
Francisco Antonio(+)  
Gregoria Asensia(+)  
Lucas de Santiago(+)  
Maria Candelaria(+)  
Joseph Hernandez(+)  
Ynes Manuela(+) mestisa  
Juan Damaso(+)  
Francisca Maria (+)  
Basilio de los Angeles(+)  
Dionisia Maria(+)  
Eusebio Antonio(+)  
Gerarda Nicolasa(+)  
Faustino Ygnacio(+)  
Gertrudis Xabiera(+)  
Pedro Antonio(+)  
Maria Consepsion(+)  
Francisco Manuel(+)  
María Antonia(+)  
Trinidad Antonio(+)

Andrea de la Encarnasion(+)

Ramon Antonio(+)

Juliana Vitoriana(+)

Domingo Mathias(+)

Madalena Maria(+)

Julian Mathias(+)

Estefania Maria(+)

Juan Bernardino(+)

Petrona Marciala(+)

Christoval Manuel(+)

Pascuala Maria(+)

Juan Chrisostomo(+)

Anna Barbara(+)

Francisco Luis(+)

Francisca Maria(+)

Carlos de los Santos(+)

Maria Madalena(+)

Francisco Hernandez(+)

Maria Guadalupe(+)

Joseph Ramos(+)

Lucia Maria (+)

Santiago Lucas(+)

Micaela Maria(+)

Miguel Francisco(+)

Maria Guadalupe(+)

Juan de Santiago(+)

Thomasa Maria(+)

Visente Ferrer(+)

Juana Manuela(+)

Felis Hernandez(+)

Anastacia Rita(+)

Juan Dionisio(+)  
Maria Bernarda(+)  
Luis Bartholome(+)  
Ynes Maria(+)  
Ygnacio Gregorio(+)  
Maria Nicolasa(+)  
Phelipe de Santiago(+)  
Bernabela Maria(+)  
Christoval Bueno(+)  
Luisa Bernarda(+)  
Pascual Antonio(+)  
Martina Theodora(+)  
Joseph Viberos(+)  
Maria Luisa(+)  
Joseph Antonio(+)  
Maria Gertrudis(+)  
Bartholome Hernandez(+)  
Xabiera Rodrigues(+)  
Juan de Yslas(+)  
mestiso  
Catarina Maria(+)  
Pascual Ortega(+)  
Micaela Polonia(+)  
Miguel de los Angeles(+)  
Ana Visenta- huida  
Feliciano Antonio(+)  
Maria Manuela(+)  
Mariano Gerardo- en presidio  
Paulina Marselina(+)  
Juan Baptista(+)  
Petrona Francisca(+)  
Bernardino Paulino(+)

Maria Antonia(+)  
mestisa  
Joseph Francisco(+)  
Maria Ventura(+)  
Phelipe de la Crus(+)  
Dominga Micaela- huida-  
Narciso Marcelo(+)  
Juana Maria(+)  
Mariano Guadalupe(+)  
Barbara Leonarda(+)  
Juan de la Crus(+)  
Pascuala Maria(+)  
Sebastian Fabian(+)  
Maria Dolores(+)  
Pedro Antonio(+)  
Maria Gertrudis(+)  
española  
Faustino Ygnacio(+)  
Maria Ysabel(+)  
mestisa-  
Joseph Christoval(+)  
español  
Maria Antonia(+)  
Antonio Oliba(+)  
español  
Juana Pascuala(+)  
Julian(+)  
mestiso  
Juana Feliciana(+)  
Basilio Antonio(+)  
Juana Hemenegilda- huida

---

Viudos

Don Pascual Mathias(+)  
Don Alonso Cirilo(+)  
Marcelino Mathias(+)  
Antonio de los santos(+)

Marcelo Santos(+)

Juan Maximo(+)

---

Viudas

Doña Juana Ysabel(+)

Doña Barbara Paulina(+)

Maria Mathiana(+)

Dominga de la Trinidad(+)

Maria Gertrudis(+)

Maria Candelaria(+)

Pascuala Asension(+)

Juana de Dios(+)

Maria Dolores(+)

Manuela Christina(+)

Visenta Elena(+)

Petrona Francisca(+)

Juana Luisa(+)

Antonia Ysabel(+)

Francisca Maria(+)

Luisa Bernarda(+)

Teresa Maria(+)

Maria Antonia(+)

---

Solteros de 10 años arriba.

Joseph Ximenes(+)

Faustino Ygnacio(+)

Mariano Guadalupe(+)

Francisco Angel(+)

Pedro Antioquio(+)

Joseph Antonio(+)

Mariano Regino(+)

Pedro Martir(+)  
Juan Feliciano(+)  
Antonio Martin(+)- tullido  
Benito de los Reyes(+)  
Juan Manuel(+)  
Antonio de los Santos(+)  
Juan Joseph Ortega(+)  
Juan Casiano(+)  
Joseph Martin(+)  
Bernardo Onofre(+)  
Julian Antonio(+)  
Mauricio Antonio(+)  
Joseph Maria (+)  
Mariano Ricardo(+)  
Apolonio Leon(+)  
Juan Joseph Hernandez(+)  
Mariano Hernandez(+)  
Cirilo Ventura(+)  
Marcelo Joseph(+)  
Maximo Antonio(+)  
Bernardo Maximiliano(+)  
Joseph Antonio(+)

---

Donsellas de 10 años arriba.

Maria Eulalia(+)  
Ysabel Augustina(+)  
Apolonia Leonarda(+)  
Lorensa Eugenia(+)  
Ygnacia Maria(+)  
Maria Consepsion(+)  
Rosalia Hernandez(+)

Maria Francisca(+)  
Elena de la Crus(+)  
Juana Gregoria(+)  
Catariana Juana(+)  
Brigida Gertrudis(+)  
Clara Antonia(+)  
Yldefonsa Nicolasa(+)  
Maria Dominga(+)  
Atanacia Maria(+)  
Petrona Francisca(+)  
Rita Quiteria(+)  
Juliana Thomasa(+)  
Petrona Estefania(+)  
Sebastiana Rosalia(+)  
Maria Manuela(+)  
Maria Hilaria(+)  
Gertrudis Sufrazia(+)  
Margarita Maria(+)  
Micaela Geronima(+)  
Juana Dolores(+)  
Rafaela Simona(?)  
Juana Silberia(+)  
Petrona Ygnacia(+)  
Atanacia de la Crus(+)

---

Muchachos de Doctrina de 5 a 10 años

Narciso Antonio

Gregorio Antonio

Victoriano Francisco

Joseph Marcial

Narsiso Joseph

Hipolito Dionisio  
Joseph Vitoriano  
Melchor de los Reyes  
Pedro Leonardo  
Marcial Antonio  
Pedro Atenogenes  
Antonio Eulogio  
Roberto Antonio  
Gregorio Antonio  
Joseph Manuel  
Jochin Joseph  
Juan Francisco  
Joseph de los Santos  
Gregorio Ciego  
Joseph de la Gracia  
Gabriel Joseph  
Joseph Joachin  
Joseph de la Crus

---

Muchachas de doctrina de 5 a 10 años

Adocta Gertrudis  
Maria Guadalupe  
Maria Petra  
Maria Rita  
Maria Vitoriana  
Estefania Dominga  
Micaela Antonia  
Eusevia Gertrudis  
Micaela Geronima  
Francisca Josepha  
Maria Dominga

Josepha Viviana

Anna Maria

Maria Jacoba

Lorenza Maria- muda

---

Los anotados con esta senal + han cumplido con el precepto<sup>178</sup>, los anotados de ausentes o se fueron [sic]: faltan de esta Parroquia desde principios de Quaresma despues de haberse formado este padron, que concuerda con el original que esta en el Libro de los Padrones anuales de esta parroquia a foxas 66 y porque conste lo firme

JUAN DE DIOS CASTRO TOBIO (Firma)

---

<sup>178</sup> Tiene que ver con la llamada Bula de la Santa Cruzada, que otorgaba a los fieles diversas indulgencias espirituales, gracias y privilegios. Se exhortaba a las personas a comprarla por una limosna, de la cuál una parte se daba a la Corona, otra a la Santa Sede y al instituto religioso de la provincia. Martínez López-Cano, María del Pilar, *La Iglesia, los fieles y la corona: la bula de la Santa Cruzada en Nueva España, 1574-1660*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2018), <http://hdl.handle.net/20.500.12525/130>, [Consultado el 25 de abril de 2022]; p. 13, 14, 63.

Apéndice III. Permiso para recolectar limosnas para el Señor de Singuilucan, 1794.

Año de 1794.

Num. 348.

Escrito del contador de la curia sobre que se le haga saber al cura de Zinguilucan agite la aprovacion de las cuentas pertenecientes al Señor del Milagro que se venera en su parroquia, cuya glosa se halla ya concluida por el mismo contador.

//Mexico 2 de febrero de 1794.

Exelentísimo e yllustrísimo señor.

[Margen izquierdo] Como pide en todo el contador general de nuestra curia; y póngase oficio por nuestro secretario de cámara y gobierno al cura juez eclesiastico del partido de Singuilucan, a fin de que este hagite las cuentas que dicho contador tiene ya glosadas, pasandolas a esta secretaria para su aprovacion, y también presente las que siguen desde mayo de 22 en adelante,

Así lo decretó y rubricó su excelencia, el arzobispo mi señor=

Ante mi.

Don Antonio Monte-Agrido Osorio.

El contador general de la curia eclesiastica, dice que con arreglo al superior auto de la santa visita de Vuestra Excelencia de 19 de noviembre del año pasado de 1790, se hallan en esa contaduría unas cuentas presentadas por el cura juez eclesiastico del partido de Singuilucan, pertenecientes a las limosnas que los fieles dan para el culto y veneracion de la Santísima Ymagen de Nuestro Señor Jesuchristo, que se venera en dicha parroquial con el titulo del Milagro, previo superior decreto de Vuestra Excelencia de 12 de mayo de 92. Y estando concluida la glosa desde 11 de junio del propio, no ha habido quien haya ocurrido por ellas. Y siendo tal morosidad motibo para qe estos asuntos, que debian mirarse con total actividad, se entorpezcan en terminos que, cuando se quiere acudir con el remedio, ya no se halla, lo hace presente a la justificación de Vuestra Excelencia, para que siendo mui servido, tenga la bondad de mandar al cu//ra de aquel pueblo agite por si u apoderado el despacho de estas cuentas y presente, verificado este paso, las que siguen desde mayo de 92 en adelante, o lo

que la superioridad de Vuestra Excelencia tenga por mas conveniente, que será como siempre lo mejor.

Juan Francisco de Farral [Firma]

## V. Referencias bibliográficas.

- Águeda de San Ignacio, María Ana, *Devociones varias*, edición de Clara Ramírez y Claudia Llanos, selección y transcripción paleográfica de Carolina Narváez Martínez, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Colección Escritos de Mujeres Siglos XVI al XVIII, vol. V, 2019.
  
- Alcalá, Luisa Elena, “La imagen del indio devoto: la codificación de una idea colonial” en *Miradas comparadas en los virreinos de América*, Ilona Katzew (ed.), Los Ángeles County Museum/CONACULTA/INAH, México, 2012.
  
- Álvarez Icaza Longoria, María Teresa, *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad Universitaria, 2015.
  
- Amador Marrero, Pablo F., “2.4 Imagen ligera, imagen procesional” en *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII*, Tomo I, tesis presentada para obtener el grado doctoral, Programa de doctorado: Traducción, Comunicación y Cultura, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España, 2012, <http://hdl.handle.net/10553/16872>, (Consultado el 17 de julio de 2020).
  
- Anónimo, *Novena al glorioso príncipe y sagrado Arcángel San Rafael, médico y medicina de los dolientes, guía y defensa de los caminantes, abogado y protector de los pretendientes, consuelo y alivio de los afligidos*, Oficina de los Herederos de la viuda de Miguel Ortega, Puebla de los Ángeles, 1776.
  
- Arte Colonial, “Lado del evangelio y lado de la epístola” en *Glosario*, Arte Colonial. Catálogo razonado de artistas coloniales de Latinoamérica, 29 de mayo de 2011, <https://artecolonial.wordpress.com/2011/05/29/lado-de-la-epistola-y-lado-del-evangelio/>, (Consultado el 31 de marzo de 2020).

- Badke, David, “Commentary on The second property of the serpent” en Project Sancti Epiphani Ad Physiologum, University of Victoria, 2004, <http://spscoll.library.uvic.ca/Digit/physiologum/animal/snake2.htm>, (Consultado el 17 de febrero de 2020).
  
- Balderas Vega, Gonzalo, *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*, Universidad Iberoamericana/ Plaza y Valdés, México, 2008.
  
- Ballestas Rincón, Luz Helena, *Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas. Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de México y Colombia*, Estancia posdoctoral UNAM, Bogotá, 2015, <http://www.posgrado.unam.mx/mesoamericanos/uploads/docs/ESQUEMOTICA%20LHB-2016.pdf>, (Consultado el 02 de febrero de 2021).
  
- Ballesteros García, Víctor Manuel, *Arcanos Hidalguenses: en memoria de Víctor Manuel Ballesteros García*, Rivas Paniagua Enrique, Luvían Torres Evaristo (edits.), Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, 2005.
  
- \_\_\_\_\_, *Los conventos del Estado de Hidalgo: expresiones religiosas del arte y la cultura del siglo XVI*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, 2000, p.21; Rocío Ruíz de la Barrera, Hidalgo. Historia breve, Fondo de Cultura Económica, México, 2016
  
- Barea Azcón, Patricia, “La iconografía de la virgen de Guadalupe de México en España” en *Archivo Español del Arte*, Tomo LXXX, no. 318, abril-junio, 2007, <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/65/65>, (Consultado el 31 de marzo de 2020).
  
- Bayardo, Lilia, “El cuerpo y los sentidos en la época de la ilustración novohispana” en *Relatos e historias de México*, no. 131, 27 de junio de 2019;

<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-cuerpo-y-los-sentidos-en-la-epoca-de-la-ilustracion-novohispana>, (Consultado el 10 de febrero de 2020).

- Bravo Rubio, Berenise, Pérez Iturbe, Marco Antonio, “Tiempos y espacios religiosos novohispanos: la vista pastoral de Francisco Aguiar y Seijas (1683-1684)” en Alicia Mayer, Ernesto de la Torre Villa (ed.), *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2004.

- Becker, Udo, *Enciclopedia de símbolos*, trad. de José Antonio Rojas, Ediciones Robinbook, España, 2009.

- Beristaín de Souza, José Mariano, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, vol. V, tercera edición, Ediciones Fuente Cultural, Amecameca, 1883.

- Berkóvic, Daniel, “Beware of dogs! The position and role of dogs in biblical discourse” en *International Journal of Literature and Arts*, vol.3, no. 1, 2015, [https://bib.irb.hr/datoteka/755867.DB\\_DOGS\\_IJLA\\_10.11648.j.ijla.20150301.12.pdf](https://bib.irb.hr/datoteka/755867.DB_DOGS_IJLA_10.11648.j.ijla.20150301.12.pdf), (Consultado el 08 de enero de 2020).

-Boismard Benoit, M. -E., *Synopse des Quatre Evangiles en Francais Avec paralleles des Apocryphes et des Peres*, Tomo I, Les Editions Du Cerf, Dijon, 1965.

- Butler, Alban, “Septiembre 9. San Nicolás Tolentino” en *Vida de los Santos*, Tomo III, trad. y adaptación de Wifredo Guinea, Collier International- John W. Clute, S. A., México, 1965.

- Calebrese Julio César, Junco Ethel, “Texto y visión mística en San Agustín y Santa Hildegarda” en *Revista Espiritu*, año 67, no. 155, 2018, <https://www.revistaespiritu.org/texto-y-vision-mistica-en-san-agustin-y-en-santa-hildegarda/>, (Consultado el 02 de julio de 2020), pp.173-199.

- Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*, Ediciones AKAL, España, 2008.
  
- Carter, Joseph, “Evangelio del Pseudo-Mateo” en *Evangelios apócrifos*, sexta edición, Editorial Sirio S.A, Barcelona, 2005.
  
- Classen, Constance, “Fundamentos de una antropología de los sentidos” en *Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS)*, vol. 49, núm. 3, p.1-2, Septiembre/ 1997, <http://centrodepesquisa.acasatombada.com.br/omeka/files/original/8720394974a6715dc537e73062ae29f8.pdf>, (Consultado el 05 de febrero de 2019).
  
- Charbonneau-Lassay L., “Capítulo treinta. El Ciervo” en José J. de Olañeta (editor), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez, Volumen I, segunda edición, Sophia Perennis, Barcelona, 1997.
  
- \_\_\_\_\_, “Capítulo ciento seis. La Serpiente“ y “Capítulo ciento siete. Los antiguos emblemas de la Serpiente y la cesta, de la Serpiente y la jarra” en José J. de Olañeta (Editor), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez, Volumen II, segunda edición, Sophia Perennis, Barcelona, 1997.
  
- Coppens, Christian, “Goes, Marinus [Marin] Robyn van der” en Oxford Art Online, Oxford Index, enero 2003, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T033002>, (Consultado el 03 de noviembre de 2019).
  
- Cortés Espinoza, Rogelio (coord.), *Inventario del Archivo Histórico de la parroquia de San Antonio de Padua de Singuilucan, Hidalgo, Arquidiócesis de Tulancingo*, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, México, 2011, <http://www.adabi.org.mx/publicaciones/267.pdf>, (Consultado el 19 de noviembre de 2019).

- Cuesta Gómez, Daniel, “Los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, fuente de inspiración para las Bellas Artes (II)” en *Ignaziana. Rivista di ricerca teológica*, no. 22, 2016, [https://www.ignaziana.org/22-2016\\_05.pdf](https://www.ignaziana.org/22-2016_05.pdf), (Consultado el 28 de octubre de 2019).

-DGSC, “Obra de Jerónimo de Nadal del siglo XVI, una de las joyas de la Biblioteca Nacional” en Boletín UNAM-DGSC, no. 599, 16 de octubre de 2015, [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2015\\_599.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2015_599.html), (Consultado el 28 de octubre de 2019).

- Damasceno, Juan, “Authentic Testimony of Ancient fathers in favor of images” en *Apologia of St John Damascene against those who Decry Holy Images*, trad. de Mary H. Allies, The Internet Medieval Sourcebook Project, Fordham University, <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/johndamascus-images.asp>, (Consultado el 19 de febrero de 2020).

- Dempsey, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, University of North Carolina Press Books, Estados Unidos, 2001.

-Dirección General de Bienes Nacionales, “Singuilucan” en Justino Fernández (comps.), Luis Azcué y Mancera, Manuel Toussaint (colabs.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, Vol.2, Talleres Gráficos de la Nación, México,1940.

- Docampo Álvarez Pilar, Martínez Osende Javier, Villas Vidal José Antonio, “La versión C del Fisiólogo latino. El Codex Bongarsianus 318 de Berna”, Introducción de Docampo Pilar, Dibujos de Martínez Osende Javier, trad. y comentarios de Villar Vidal José Antonio, en *Revista de Literatura Medieval*, 2000, <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35752/1/51801-220801-1-PB.pdf>, (Consultado el 17 de febrero de 2020).

- Easton, Mathew George, “Annas” en *Easton's Bible Dictionary*, <https://eastonsbibledictionary.org/246-Annas.php>, (Consultado el 01 de abril de 2021).

- Eich Jennifer, L., “The mystic tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda de San Ignacio” en *Letras Femeninas*, primavera-otoño, 1996, vol. 22, no. ½.
  
- Entwistle, Joanne, “Capítulo 1. Dirigirse al cuerpo” en *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, trad. de Alicia Sánchez Mollet, Barcelona, Paidós Contextos, 2002.
  
- Fajardo de Rueda, Marta, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada” en *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 6, núm. 11, enero-junio, 2014, Redalyc, <https://www.redalyc.org/pdf/3458/345832084003.pdf>, (consultado el 03 de noviembre de 2019).
  
- \_\_\_\_\_, “Del grabado europeo a la pintura americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago” en *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 3, no. 5, enero-julio de 2011, Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3823406>, (Consultado el 03 de noviembre de 2019).
  
- Fernández, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, UNAM, Ciudad Universitaria, 2003.
  
- Fernández Flores, Ligia Alethia, *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)*, Tesis para obtener el doctorado en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras/ Instituto de Investigaciones Estéticas, noviembre 2017, <http://132.248.9.195/ptd2017/octubre/0766006/Index.html>, (Consultado el 04 de enero de 2020).
  
- Ferrer Ots, Albert, “La ornamentación clásica en la creación artística: el grutesco en España”, en *Argos*, vol. 31, n°60-61, 2014, <http://ve.scielo.org/pdf/ag/v31n60-61/art03.pdf>, (Consultado el 27 de enero de 2020).
  
- Fraile Martín, Isabel, “El uso del grabado entre los pintores de la catedral de Puebla (México)” en *Revista Quiroga*, no. 2, julio-diciembre, 2012,

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4874839.pdf>, (Consultado el 05 de agosto de 2020).

-Galiano Marín, Manuel, “La procesión penitencial. Alimento de la Religiosidad popular” en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, España, 2017.

- García Mahíques, Rafael, “Perfiles iconográficos de la mujer del apocalipsis como símbolo mariano (Y II) Ab initio et ante saecula creata sum” en *Ars longa: cuadernos de arte*, No. 7-8, 1996-1997, <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF229.pdf>, (Consultado el 31 de marzo de 2020).

- Grau-Dieckmann, Patricia, “Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos”, *Acta Scientiarum. Education*, vol. 33, núm. 2, julio-diciembre, 2011, <https://www.redalyc.org/pdf/3033/303326604001.pdf>, (Consultado el 28 de octubre de 2019).

- \_\_\_\_\_, “Influencia de las historias apócrifas en el Arte” en *Mirabilia*, núm. 01, diciembre 2001, p.73, [https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia\\_a2001m12n1/mirabilia\\_a2001m12n1p72.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia_a2001m12n1/mirabilia_a2001m12n1p72.pdf), (Consultado el 28 de octubre de 2019).

- Gerhard, Peter, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, traducción de Stella Mastrangelo, mapas de Reginald Piggott, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía, 1986.

- Gómez Chacón, Diana Lucía, “Santo Domingo de Guzmán” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, no. 10, 2013, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-09.%20Santo%20Domingo%20de%20Guzmán.pdf>, (Consultado el 19 de marzo de 2021).

- González de Criptana, Juan, *Libro de la Archicofradia de la Cinta de S. Agustín, y santa Mónica, y de las Indulgencias y privilegios que gozan los Cofrades della, y de su fundación y Bula*, impreso por Luys Sánchez, Valladolid, 1604.

- González Blanco. Edmundo, “El Evangelio Armenio de la Infancia. Lo que advino, con motivo de la Santa Virgen María, en la casa de su padre” en *Evangelios Apócrifos*, Editorial Maxtor, Madrid, 2015.

- González Galván, Manuel, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: antología personal*, edit. Fernández García, UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas/ Gobierno de Michoacán, Secretaría de Cultura, México, 2006.

- González Gómez, Juan Miguel, “La escultura de Juan Abascal Fuentes en Huelva e Hispanoamérica” en Bibiano Torres Ramírez, José Jesús Hernández Palomo (comps), *Andalucía y América en el siglo XX: actas de las jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1986)*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1986.

- Guénon, René, “Capítulo XXIII. Significado del eje vertical; la influencia de la Voluntad del Cielo” en *El simbolismo de la cruz*, trad. de Esteve Serra, Ed. Sophia Perennis, Barcelona, 2003.

- Guzmán Vargas, Daniel, “Batalla de ecos: los órganos” en Evaristo Luvían Torres; Enrique Rivas Paniagua; Daniel Guzmán Vargas (coords.), *Mapethé: Santuario de prodigios*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, 2004.

- H.B Logan, Alastar, *Gnostic Truth and Christian Heresy: A study in the History of Gnosticism*, A&C Black, Glasgow, 1996.

- Hipólito Rodrigo, Pedroni Fabiana, “El lugar sagrado de la imagen medieval: <<imagen-objeto>> y site specificity” ponencia presentada en *XIV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales*, Buenos Aires, 2014, SAEMED/CONICET,

[https://www.academia.edu/9728997/El\\_lugar\\_sagrado\\_de\\_la\\_imagen\\_medieval\\_imagen-objeto\\_y\\_site\\_specificity](https://www.academia.edu/9728997/El_lugar_sagrado_de_la_imagen_medieval_imagen-objeto_y_site_specificity), (Consultado el 25 de noviembre de 2019).

- Hipona, Agustín de, *Soliloquios, y manual del Gran Padre San Agustín. Nuevamente traducidos del latín al castellano*, trad. de Fr. Eugenio de Zeballos, Tomo II, Impreso en la Oficina de Pedro Marín, Madrid, 1777.

- \_\_\_\_\_, “Libro Noveno. Capítulo II. Renuncia a la cátedra de retórica” en *Confesiones*, trad. Ángel Custodio Vega Rodríguez, revisada por José Rodríguez Díez, en *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 2013, San Agustín Augustinus Hipponensis [http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/conf\\_09\\_libro.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/conf_09_libro.htm), (Consultado el 19 de febrero de 2020).

- \_\_\_\_\_, “Capítulo VII. El alma vegetativa y sensitiva no llega a Dios” en *Confesiones*, trad. de Ángel Custodio Vega Rodríguez, revisada por José Rodríguez Díez, en *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 2013, Libro X, [http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/conf\\_10\\_libro.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/conf_10_libro.htm), (Consultado el 19 de febrero de 2020).

- Instituto Hidalguense de la Cultura, *Monografía del Estado de Hidalgo*, vol. 2, Gobierno del Estado de Hidalgo/ Secretaria de Desarrollo Social, Instituto Hidalguense de la Cultura, 1993.

- “Jacob Joardens y taller”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/jordaens-taller-jacob>, (Consultado el 25 de enero de 2023).

- Jesús María, José de, “Capítulo XXVI. De cómo fue la Virgen coronada de las tres Personas Divinas, con inmensa gloria suya” en *Historia de la vida, excelencias de la sacratissima virgen María Nuestra Señora, donde se tratan muchas de su virginal esposo el Patriarca San Ioseph*, Cuarta impresión, Imprenta de Joseph Texido, Madrid, 1698.

- Kawata, Reiko, “Sobre las huellas del culto a San Felipe de Jesús” en *Tiempo, Historia y Enseñanza: Acercamiento a la Metodología del Historiador y al Estudio del Este de Asia*, Vera Valdés Lakowsky (coord.), Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, Ciudad Universitaria, 2004.
  
- Kenrick Kruell, Gabriel, “Las horas en la vida cotidiana de los antiguos nahuas”, *Estudios Mesoamericanos. Nueva Época*, Año 7, No. 13, julio-diciembre, 2012, [http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Vol%C3%BAmenes/Volumen%2013/Gabriel\\_Kruell.pdf](http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Vol%C3%BAmenes/Volumen%2013/Gabriel_Kruell.pdf), (Consultado el 24 de mayo de 2020).
  
- Lieberknecht, Otfried, “Death and Retribution: Medieval visions of the End of Judas The Traitor”, conferencia presentada en Saint John’s University, Collegeville, Minnesota, 13 de mayo de 1997, [http://lieberknecht.de/~diss/papers/p\\_judas.htm](http://lieberknecht.de/~diss/papers/p_judas.htm), [Consultado el 29 de septiembre de 2020].
  
- León-Portilla, Miguel, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican Mopohua”*, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio Nacional, México, 2000.
  
- Lugo Olguín, María Concepción, “Los sacramentos: un armamento para santificar el cuerpo y sanar el alma” en Antonio Rubial García, Doris Bieñko de Peralta (coords.) *Cuerpo y religión en el México barroco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2011.
  
- Malagón Pinzón, Miguel, “Las visitas indianas, una forma de control de la administración pública en el estado absolutista”, *Vniversitas*, núm. 108, diciembre 2004, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, <https://www.redalyc.org/pdf/825/82510821.pdf>, (Consultado el 21 de mayo de 2021).
  
- Martínez Arias, Manuel, “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII” en *De arte: revista de historia del arte*, N°. 1, 2002, Revistas Universidad de León,

<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/article/view/1622>, (Consultado el 03 de noviembre de 2019).

- Martínez Carretero, Ismael, “La advocación del Carmen. Origen e iconografía” en *Advocaciones Marianas de Gloria*, SIMPOSIUM (XX edición), San Lorenzo del Escorial, 2012, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4064164>, (Consultado el 20 de marzo de 2021).

- Martínez Domínguez, Héctor, “Las cofradías en la Nueva España”, Primer Anuario, Universidad Veracruzana, Centro de Estudios Históricos, Facultad de Humanidades, Jalapa, 1977, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7975>, (Consultado el 15 de mayo de 2021).

- Martínez López-Cano, María del Pilar, *La Iglesia, los fieles y la corona: la bula de la Santa Cruzada en Nueva España, 1574-1660*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2018, <http://hdl.handle.net/20.500.12525/130>, [Consultado el 25 de abril de 2022].

-Manzano Campanero, Teodomiro, *Anales del Estado de Hidalgo. Primera parte (608 a 1868)*, estudio introductorio de Juan Manuel Menes Llaguno, primera edición en un solo volumen, Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca, 2010.

- Mazzetto, Elena, “La comida ritual en las fiestas de las veintenas mexicas: un acercamiento a su tipología y simbolismo” en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23 de diciembre de 2013, Universidad de Paris, <https://doi.org/10.4000/alhim.4461>, (Consultado el 01 de octubre de 2021).

- “Mishnah Sanhedrin Chapter 7, 5”, Sefaria. A living Library of Jewish texts, [https://www.sefaria.org/Mishnah\\_Sanhedrin.7?lang=bi](https://www.sefaria.org/Mishnah_Sanhedrin.7?lang=bi), (Consultado el 08 de enero de 2021).

- Mohar Betancourt, Luz María, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, en *Proyecto Tetlacuilolli*, 2012, [https://www.tetlacuilolli.org.mx/compGlificos.php?id\\_zona=1234219533&act=sig&ord\\_co mp\\_glifico=CII\\_11\\_B\\_04](https://www.tetlacuilolli.org.mx/compGlificos.php?id_zona=1234219533&act=sig&ord_co mp_glifico=CII_11_B_04), (Consultado el 26 de junio de 2021).
  
- Mora, Juan de, *Enigma numérico predicable explicado en cinco tratados de números doctrinales con veinte y una oraciones panegyricas de diferentes asuntos*, Imprenta de Juan García Infason, Madrid, 1682.
  
- Moscoso, Javier, *Historia cultural del dolor*, Editorial Taurus, España, 2012.
  
- Moyssén, Xavier, “Sebastián López de Arteaga (1610-1652)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 15, núm. 59, México, 1988.
  
- “Nave del Evangelio”, Tesoros del patrimonio cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Gob. de España, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1002009>, (Consultado el 05 de abril de 2020).
  
- Nicoletti, Andrea, “The scourge of Jesus and the roman scourge. Historical and Archaeological Evidence” en *Journal for the Study of the Historical Jesus*, n.15, 2017, [https://brill.com/view/journals/jshj/15/1/article-p1\\_1.xml?language=en](https://brill.com/view/journals/jshj/15/1/article-p1_1.xml?language=en), (Consultado el 03 de febrero de 2021).
  
- Nuttall, Zelia, *The Fundamental Principles Of Old and New World Civilizations. A Comparative Research Based on a Study of the Ancient Mexican Religious, Sociological, and Calendrical Systems. Archaeological and Ethnological Papers Of The Peabody Museum Harvard University*, Vol. II., Cambridge, 1901. <https://www.gutenberg.org/files/32066/32066-h/32066-h.html>, (consultado el 24 de mayo de 2020).

- Ojeda, Almerindo Eduardo, “El Grabado como fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión” en Proyecto sobre las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA), 2017, <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>, (Consultado el 15 de abril de 2019).
  
- Ojeda Di Ninno, Almerindo, “Las fuentes grabadas de la Trinidad Crescentina en el Arte colonial” en Actas del VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco. Mestizajes en Diálogo, conferencia celebrada del 9 al 12 de junio del 2015, Universidad Católica San Pablo, Arequipa, Perú. La Paz/Fundación Unión Latina, 2017, [https://www.academia.edu/37964008/Las\\_Fuentes\\_Grabadas\\_de\\_la\\_Trinidad\\_Crescentina\\_en\\_el\\_Arte\\_Colonial](https://www.academia.edu/37964008/Las_Fuentes_Grabadas_de_la_Trinidad_Crescentina_en_el_Arte_Colonial), (Consultado el 05 de abril de 2020);
  
- Orellana, Margarita de, “El Arte de la Colonia” en *Artes de México, Ciudad Sahagún y sus alrededores*, no. 56/57, 1964.
  
- Palomero Páramo, Jesús Miguel, “Las procesiones de «sangre» en Sevilla y Nueva España. A propósito de una pintura mural en la Iglesia Conventual De Huexotzingo”, ponencia recogida en *Primeras Jornadas de Andalucía y América* (Vol.: 2), Universidad Internacional de Andalucía, La Rábida, 1981, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/18119>, (Consultado el 11 de noviembre de 2019).
  
- Panofsky, Erwin, “Capítulo 1. Introducción e iconología: introducción al estudio del arte” en *Estudios sobre iconología*, trad. de Bernardo Fernández, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
  
- Poza Yagüe, Marta, “San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, no. 6, 2011, p. 83,84; <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-nicolas-de-myra-o-de-bari>, (Consultado el 07 de junio de 2020).

- Quevedo, Manuel de, *Correa de San Agustín, que a su madre Santa Mónica dió María Santissima: refiérese el origen de la Archicofradía de la Correa, sus indulgencias y privilegios*, por los herederos de Antonio González de Reyes, Madrid, 1727.
  
- Ramírez Montes, Mina, *Catálogos de Documentos de Arte 24. Colección Manuel Toussaint*, Segunda parte, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad Universitaria, 1999.
  
- Reau, Louis, “Capítulo cuarto. El simbolismo tipológico o la concordancia de los dos Testamentos” en *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.
  
- Rejón de Silva, Diego Antonio, *Diccionario de las nobles artes: para instruccion de los aficionados, y uso de los profesores*, imprenta de D. Antonio Espinosa, Segovia, 1788.
  
- Reta, Martha, “Felicidad de México: lo maravilloso cristiano en la leyenda guadalupana” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe. Arte y Liturgia. La sillería de la Colegiata*, vol. II, El Colegio de Michoacán A.C/ Museo de la Basílica de Guadalupe, D.F, 2006.
  
- Ribadeneyra, Pedro de, “San Antonio de Padua” en *Flos Sanctorum, libro de las vidas de los santos*, TOMO II, Impreso por Joachin Ibarra, Madrid, 1761.
  
- \_\_\_\_\_, “La vida de San Nicolás de Tolentino, frayle de la orden de san Agustín” en *Flos Sanctorum, libro de las vidas de los santos*, Parte I, impreso por Luis Sánchez, Madrid, 1616.
  
- Ricard, Robert, “I. Dificultades internas dentro del apostolado”, Libro tercero. *Conclusiones* en *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay K., segunda edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 320-321.
  
- Rivera, Lenice, “Virgo potens: alabanzas marianas y zoología fantástica en la sillería de la Colegiata de Guadalupe” en Nelly Sigaut (coord.), *Guadalupe. Arte y Liturgia. La sillería de*

*la Colegiata*, vol. II, El Colegio de Michoacán A.C/ Museo de la Basílica de Guadalupe, D.F, 2006.

- “Rocalla” en Tesoros del patrimonio cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1187595.html>, (Consultado el 25 de febrero de 2023).

- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, El Colegio de Michoacán/ El Colegio Mexiquense, México, 2001.

- Rodríguez Gerardo y Coronado Schwindt Gisela, “El Imperio de los sentidos: otros modos de conocer el mundo medieval” en Gerardo Fabián Rodríguez, Gisela Coronado Schwindt (comps.) *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media*, Universidad del Mar de Plata/ Grupo de investigación y estudios medievales, 2016, <https://www.academia.edu/30639131/Paisajes-sensoriales.-Sonidos-y-silencios-de-la-Edad-Media-Rodr%C3%ADguez-Coronado.pdf>, (Consultado el 04 de febrero de 2020).

- Rodríguez López, María Isabel, “Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología” en *Universidad Complutense de Madrid*, 2005, <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>, (Consultado el 28 de octubre de 2019).

-Rodríguez Romero, Agustina, “Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII” en *Travesías de la imagen, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*, CAIA-Enduntref, Caba, 2012.

- Rodríguez Velasco, María, “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, no. 16, 2016; <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-Itima%20Cena.pdf>, (Consultado el 03 de enero de 2021).

- Rubial García, Antonio, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, Fondo de Cultura Económica/UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010.
  
- \_\_\_\_\_, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad Universitaria, 1989.
  
- \_\_\_\_\_, “Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España” en Clara García Ayluardo, Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, segunda edición, Universidad Iberoamericana/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Centro de Estudios de Historia de México, México, 1997.
  
- Ruíz de la Barrera, Rocío, *Hidalgo. Historia breve*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.
  
- Ruiz Zavala, Alipo, *Historia de la Provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México*, tomo II, Porrúa, México, 1984.
  
- Sacristán Ramírez, Carolina, “Desagravios de Cristo en el aposentillo: aromas, cantos y pintura novohispana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XLIV, núm. 21, 2022; <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2793>, . (Consultado el 17 de marzo de 2023).
  
- Sanfuentes Echeverría, Olaya, “Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo” en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, núm. 24, 2013, Universidad Nacional de Colombia, <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/12606/Las%20frutas%20en%20la%20pintura%20colonial%20de%20Chile%20M%C3%A1s%20que%20decoraci%C3%B3n,%20simbolismo.pdf?sequence=1>, (Consultado el 18 de febrero de 2020).

- Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial*, Jesucristo, Fundación Tarea, Buenos Aires, Argentina, 1998.
  
- Smith Lewis, Agnes (edit.) (trad.), *Apocrypha Syriaca. The protoevangelium Jacobi and Transitus Mariae*, C.J Clay and Sons/Cambridge University Press Warehouse, Londres, 1902.
  
- Solé, Manuel, *La Sábana santa de Turín. Su autenticidad y trascendencia*, Tercera edición, Ed. Mensajero, Bilbao, 1990.
  
- Tanquerey, Adolphe, “Capítulo III Perfección de la vida cristiana, Art. III Práctica de la mortificación” en *Compendio de Teología Ascética y Mística*, traducido por Daniel García Hughes, DESCLE & CIA, Madrid, 1930.
  
- Thomassen, Einar, *The Coherence of “Gnosticism”*, De Gruyter, Berlín, 2021.
  
- Úzquiza Ruiz, Teodoro, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Editorial Sembrar, Burgos, 2012.
  
- Von Wobeser, Gisela, “Capítulo 5. El Purgatorio” en *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España*, UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas/ Estampa Artes Gráficas, México, 2015.
  
- Vorágine, Santiago de la, “CXIX. La ascunción de la Bienaventurada Virgen María” en *La leyenda dorada*, trad. del latín de Fray José Manuel Macías, Tomo I, segunda edición, Editorial Alianza Forma, Madrid, 2017.
  
- Winter, Paul, “10. Privilegium Paschale and Barabbas” en *On the Trial of Jesus (Studia Judaica)*, De Gruyter, Yugoslavia, 1974.

## ARCHIVOS Y DOCUMENTOS CONSULTADOS

### Archivo General de la Nación (AGN)

-1723-1740, “Tulancingo, litigio que siguieron los religiosos del convento de San Agustín de Singuilucan, contra el Conde del Valle de Orizaba, vizconde de San Miguel, por tierras”, Archivo General de la Nación, Coloniales, Real Audiencia, Tierras (110), Contenedor 0987, Volumen 2358, Expediente 5.

- 1781, “Testimonio del auto de aprobación de la cuenta general presentada por el Br. D. Rafael Valencia, cura y juez eclesiástico que fue del partido de Singuilucan, de las limosnas pertenecientes al Santuario del Santo Cristo del Milagro, de dicha parroquia”, Archivo General de la Nación (AGN), Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales (014), Volumen 535, Expediente 24.

### Archivo Histórico del Arzobispado de México

- (1683), “Visita a Tampico, Tasco-Toluca ... Arzobispado de Francisco Aguiar y Seijas”, Paleografía y transcripción de Berenise Bravo Rubio y Marco Antonio Pérez Iturbide, Archivo Histórico del Arzobispado de México, Caja-Libro 19, Libro de visita.

-26 de mayo de 1768, “Padrón de feligreses de esta parroquia de Sn Antonio Zinhuilucam sujeto a la jurisdicción de Tulancingo año de 1768 su cura por su magestad el Br. Don Juan de Dios de Castro Tobio”, Archivo Histórico del Arzobispado de México, caja 99, expediente 020.

### Kathryn Stoner O'Connor/ STR Collection, University of Texas

-Manuel de Victoria, 4 de marzo de 1738, “Petición para que se traben ejecución en todos los bienes de la comunidad de Singuilucan y se rematen en pública almoneda ya que sus naturales

no pagan al convento del pueblo lo que deben, cada un año, por el arrendamiento del Rancho Xaltepec o la minilla.”, Colección Kathryn Stoner O’Connor/ STR Collection, University of Texas at San Antonio, ítem 3306, <https://digital.utsa.edu/digital/collection/p15125coll6/id/21467>

#### Dirección General de Bienes Inmuebles y Recursos Materiales

-Presidencia Municipal Constitucional de Singuilucan, Presidente José Garrido Rodríguez, (9 de agosto de 1972), “Asunto: Solicitamos ayuda.”, Singuilucan, Hidalgo, núm. 789/72, Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles y Recursos Materiales, Oficio.

-Secretaría del Patrimonio Nacional. Dirección General de Bienes Inmuebles. Departamento del Dominio Público. Oficina de Templos y Anexidades, (31 de enero de 1973), “Referente al Templo Católico de San Antonio, ubicado en la Av. Revolución sin número en Singuilucan, Hgo.”, México, D.F, núm. 5041-208, expediente 5002. Archivo de la Dirección General de Bienes Inmuebles y Recursos Materiales, Oficio.

#### PÁGINAS WEB

-Biblioteca Digital Mexicana

<http://bdmx.mx>

-Mediateca INAH

[https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/](https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/)

-Museo Nacional de Arte

<http://www.munal.mx/en>

-PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)

<https://colonialart.org>

-Rijksmuseum

<http://www.rijksmuseum.nl/en>

-*Sancti Epiphanii ad Physiologus*, University of Victoria, Canadá.

<http://spcoll.library.uvic.ca/Digit/physiologum/>

-The British Library

<https://www.bl.uk>

-The British Museum

<http://www.britishmuseum.org/>

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Gasca, Dolores Elena, *Iconografía virreinal*, Lito-Grapho S.A de C.V, CDMX, 2018.

-Borja Gómez, Jaime H., “La complejidad visual de la Trinidad”, *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y cultura visual en América colonial*, Universidad de los Andes, Colombia, <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/la-complejidad-visual-de-la-trinidad/>, (Consultado el 20 de marzo de 2023).

- Maquívar, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, INAH/DEH, Distrito Federal, 2006.

- Rojas, Pedro, “Los ensayos sobre iconología cristiana realizados por Francisco De La Maza a partir de los «Retablos Dorados De Nueva España»” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. XI, núm. 41, 1972, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/952>, (Consultado el 10 de marzo de 2023).

- Rubial García, Antonio, *Una monarquía criolla (la provincia agustina en el siglo XVII)*, CONACULTA, Distrito Federal, 1990.

- Vargas Lugo, Elisa “Algunas notas más sobre la iconografía guadalupana” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 60, 06 de agosto de 1989, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1534>, (Consultado el 28 de octubre de 2019).

- \_\_\_\_\_ (coord.), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España siglos XVI al XVIII*, Fomento Cultural Banamex, México, 2005.